

3
2ej.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

Escuela Nacional de Musica

TRADUCCION DEL LIBRO

**" THE PIANIST'S APPROACH TO
SIGHT-READING AND
MEMORIZING "**

BY

Beryl Rubinstein

QUE COMO OPCION EQUIVALENTE A TESIS

PRESENTA

Mario Humberto Labastida De Anda

PARA OBTENER EL TITULO DE

Licenciado en Piano

Asesor de traducción : Prof. Aurelio León P.

Septiembre de 1988



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El objetivo esencial de todo estudiante de música debería ser la obtención óptima de una preparación Teórica y Práctica, que le permitan continuar, ya bajo su muy personal y exclusiva responsabilidad, por el eterno y bellísimo sendero de la música.

Es entonces cuando el bagaje acumulado a través de los años escolares: Teoría, Técnica y la Cultura en gral, aunados a nuestra propia sensibilidad e iniciativa, nos darán la pauta para llegar a las metas deseadas.

Es por ello que decidí realizar la traducción de la presente obra, ya que los temas que trata: Memorización y Lectura a primera vista, los considero de vital importancia en nuestra formación musical.

La fluida lectura a primera vista y la capacidad de memorizar una obra en un corto período de tiempo en todos sus detalles, no son patrimonio exclusivo del virtuoso, por el contrario, pueden y debieran ser adquiridas y desarrolladas a su máximo grado de efectividad por todos los estudiantes, ya que de este modo, no sólo ampliarán su conocimiento de la literatura pianística sino que reducirán ostensiblemente la cantidad de horas de práctica dedicadas a cada obra que se estudia, pudiendo así enriquecer el repertorio y contar con más tiempo para el desarrollo cultural y espiritual.

La lectura a primera vista no sólo nos evita pérdida de tiempo en la exploración de una obra, sino que su práctica constante ayuda a desarrollar en alto grado la audición interna asociada a la topografía del teclado y a la escritura musical.

Por otra parte la práctica constante de la memorización consciente nos obliga a profundizar en la estructura de las obras, en la función de cada parte dentro del todo, desarrollando nuestra capacidad de análisis y síntesis, condiciones sin las cuales sería imposible una interpretación inteligente y personal.

En lo posible se trató de hacer una traducción literal del texto de Rubinstein tratando de no deformar o hacer obscuras las ideas contenidas en el

texto original, sin embargo, en algunas frases ésto fue imposible, ya que utiliza algunos modismos cuya traducción literal cambiaría el sentido, por lo que tuvieron que ser adaptados a nuestro idioma.

Por último, sólo quiero agregar que no debemos limitarnos únicamente a la música de nuestro propio instrumento, pues éste es sólo uno de los tantos medios que tiene la música para expresarse, sino que debemos empaparnos de otras formas de expresión, ya sean vocales o instrumentales ya que todas ellas tienen una relación muy estrecha y esto nos dará un conocimiento más profundo del estilo de cada compositor y de su manera de expresarse a través de diferentes instrumentos, pues esto nos ayudará enormemente en la comprensión de las obras para el nuestro.

Tengo la esperanza y el deseo de que estas líneas lleguen a las manos de mis compañeros y futuras generaciones de estudiantes que pudieran beneficiarse con la traducción de ésta obra, que entrego como un agradecimiento a la Escuela Nacional de Música por los conocimientos adquiridos en ella los cuales me han permitido afianzar las bases para iniciar el camino hacia las metas profesionales en el arte que forma la mayor parte de mi vida: La Música.

EL ACERCAMIENTO DEL PIANISTA

A LA

LECTURA A PRIMERA VISTA

Y

MEMORIZACION

UN MANUAL:

- A) Para lectura a primera vista, comprendiendo una serie de explicaciones y análisis planeados para ayudar al pianista en el desarrollo de la fluidez en la lectura a primera vista.
- B) Para memorizar, comprendiendo una serie de observaciones y análisis pertinentes a los problemas de memorización y a los procesos físicos y mentales mediante los cuales la habilidad para memorizar puede ser desarrollada.

por

BERYL RUBINSTEIN

EL ENFOQUE DEL PIANISTA SOBRE LA LECTURA A PRIMERA VISTA.

El valor de la fluidez en la lectura y un análisis de sus partes integrantes:

Los propósitos de este manual son los de enfatizar, al alumno me dianamente dotado, la gran importancia de la fluidez en la lectura a primera vista, y proveerlo de una serie de explicaciones sistemáticas, análisis y ejemplos, los cuales le ayudarán a cultivar esa fluidez si no es que ya la posee.

La importancia de la lectura a primera vista para un pianista, - es comparable a la importancia que implica para un alumno de literatura poder leer palabras a simple vista con facilidad. Facilidad de lec tura, ya sea con palabras o con notas, es el resultado de la familiaridad con grupos de estas mismas y no con palabras o notas sueltas, - porque en grupos, los miembros se utilizan tan consistentemente en el mismo orden, que forman relaciones fácilmente reconocibles. La rela - ción entre las palabras o las notas se conoce como idioma. El conoci - miento y la familiaridad con el idioma, facilita la tarea del lector y le ayuda a proceder sin vacilación. Si fuera necesario para el lector de palabras ligar cada palabra de una oración a la siguiente sin - proceder al reconocimiento automático de la relación entre ellas, su - lectura no sólo no alcanzaría fluidez, sino que también en su preocu - pación por decifrar, extraería sólo una parte del sentido de lo que - lee, y el progreso hacia un mayor conocimiento de la literatura sería limitado automáticamente. Por ende, si una persona desea adquirir fa - cilidad en la lectura de palabras o de notas, debe llegar a tener - cierto dominio de dos cosas: conocimiento del idioma, lo cual signifi - ca conocimiento de secuencias comunes de palabras o de notas y la mec - cánica del reconocimiento ocular de estas secuencias, de tal manera - que aporten un sentido. La mecánica de la lectura de palabras es me - nos complicada que la de notas, ya que el logro de un resultado final en la primera, requiere sólo del uso de los ojos y del cerebro, mien - tras en el segundo, si se trata de la ejecución, los ojos y el cere - bro sirven sólo para crear un impulso cuyo resultado debe ser realiza - do por medio de la acción muscular de brazos, muñecas y dedos, por lo tanto, un grado más elevado de coordinación mental y física es requeri - do para la fluidez de la lectura de la música.

Muchas personas están dotadas por la naturaleza con una alta efi

ciencia física para responder a estímulos mentales y sensoriales. Sus reacciones musculares parecen tener lugar automáticamente y sin esfuerzo consciente. Es posible para gente así destacar en deportes. En el tenis, su raqueta hace contacto con la pelota en el momento correcto en el ángulo adecuado; en el beisbol, corren a la velocidad adecuada en el sentido correcto para recoger la pelota que tiene que estar en un lugar determinado en el momento preciso; en el hockey sobre hielo, patinan de manera que mantienen su equilibrio para cumplir ciertos objetivos con la mínima interferencia posible; etc. Realizan estas cosas de tal manera, que el pensamiento parece ser la acción en sí. En realidad lo que sucede es que el pensamiento dirige la acción con tanta armonía, que el ritmo de cada una y la relación rítmica de una con otra, procede sin interrupción ni obstáculos. El procedimiento para leer música a primera vista, requiere del mismo tipo de coordinación que el que se requiere para jugar tenis, beisbol o hockey, sólo que en mayor grado ya que es más específica y compleja y requiere de un impulso mental más refinado y a la vez, una reacción muscular más rápida y detallada.

Aquellos a los que la lectura a primera vista les es fácil y natural son afortunados. Esto no significa sin embargo, que la eficiencia en la lectura esté limitada solamente a los que tengan aptitudes naturales. Inteligencia y educación pueden a menudo lo mismo que el talento. Un conocimiento exacto de los detalles que dan paso al logro es muchas veces una herramienta más efectiva que un logro que se obtiene sin pensamiento ni análisis.

La inteligencia y suficiente práctica deberían de dar como resultado a una persona con menor facilidad, obtener el mismo grado de habilidad y facilidad que el que poseen los pianistas que tienen el don por naturaleza.

La lectura a primera vista, un proceso altamente complejo, puede ser dividida en partes componentes las cuales se reconstruyen de tal manera, que la persona inteligente, aunque no tenga un talento especial, puede conscientemente unir las diferentes partes y por medio de esto conseguir un resultado satisfactorio.

Aunque toque una pieza que se ha practicado y aprendido o aunque lea una pieza por primera vez, hay una idea fundamental y que se tiene que aplicar -se le tiene que tocar de principio a fin sin romper -

la línea rítmica. Si se cometen errores en la lectura de una pieza, éstos están hechos y no se pueden corregir. Nada se logra y sólo es dañino el detenerse a corregir una nota falsa o cualquier otro error; la secuencia no debe romperse aunque se enrede aquí o allá y el movimiento del pensamiento, oídos, ojos y dedos debe ir hacia adelante sin titubeos. El lector sin experiencia se encuentra frecuentemente en un estado de confusión tal por un error de algún tipo, que no puede decidir si proceder o hacer la lucha por corregirlo. Cuando esto sucede, está confuso consigo mismo, hace un intento desesperado y sin esperanza por seguir adelante y a la vez regresar; las notas le brincan por todas partes y su confusión resulta un caos parcial o total.

Un análisis de los pasos tanto físicos como mentales que intervienen para una lectura eficiente nos revela lo siguiente:

- 1.- La percepción y el reconocimiento por medio de los ojos, de lo que está impreso en la partitura.
- 2.- La comunicación al cerebro de lo que ha percibido y reconocido;
- 3.- la comprensión por el cerebro que vitaliza y hace claro el
- 4.- impulso que manda a los nervios;
- 5.- la reacción muscular, impulsada por los nervios y la traducción consecuente en acción por medio de los dedos.

Los cinco pasos del proceso ocurren con una rapidez tal, que uno no es consciente de ellos mientras ocurren. Ser correcto en el primer paso es indispensable para el resultado correcto del último. Una de las principales metas de este manual, es la explicación de las funciones del reconocimiento y analizar estas funciones de tal manera, que desarrollen el incremento de la fluidez en la lectura.

Uno de los principios fundamentales de la eficiencia en cualquier acción física, es que tiene que ser ejecutada tranquila y deliberadamente. Todo movimiento físico se imagina primero en el cerebro. La realización física que resulta de la imagen mental debe ser sin precipitación. Para lograr un objetivo particular en un momento dado, es necesario que el movimiento a realizar sea antes imaginado con la suficiente anterioridad a la ejecución, para que ésta resulte sin prisa ni angustia y con un mínimo de esfuerzo.

La lectura a primera vista de la música tiene cinco factores que son esenciales para tomar en cuenta y tener siempre en mente:

1.- La clave en la cual está escrita la pieza-esta tiene que estar tan fija en la mente que no quepa la menor duda en cuanto a la tonalidad, ni de qué teclas negras le pertenecen por naturaleza.

2.- El tiempo (o medida) en el cual está escrita -tan importante es ésto, que si uno tuviera que escoger entre perfección de notas o perfección de ritmo, el último definitivamente debe tener preferencia.

3.- El tempo (o velocidad) que está indicado para la ejecución de la pieza -la verdadera comprensión del significado de una pieza y la comunicación de los valores emotivos, sin tocar el tiempo aproximadamente correcto, es imposible de lograr.

4.- Obediencia sin prejuicios ni predisposiciones de lo que los ojos perciben y reconocen -la tendencia de muchos alumnos es la de leer la música bajo la suposición de cuál sonido debe seguir, en vez de basarse por entero en la realidad ofrecida por los ojos.

5.- Movimiento hacia adelante a pesar de los errores cometidos.

En la lectura a primera vista no se espera ni supone una ejecución acabada en todos sus detalles; por ende, una ejecución perfecta no debería ser el objetivo del lector. De hecho, uno puede creer razonablemente que un intento de perfección en detalle, lo cual se espera de una obra que ha sido estudiada, sería contraproducente para la lectura a primera vista y resultaría con menos fluidez de la que realmente posee el ejecutante. El objetivo del lector debe ser el de darse una idea general de la obra que está leyendo. La atención a los detalles musicales es importante, pero no se debe sacrificar el esquema general. Se debe recalcar que el dominio del objetivo principal requiere la habilidad de seguir adelante y quedar sin confusión ante errores que se hagan en el camino. No es posible tocar una pieza a primera vista como después de haberla estudiado por muchas horas. El intento de hacerlo resulta en balde e inefectivo.

Lo que pudiera ser paradójico es que el acto de leer a primera vista no es el de tocar lo que se ve, sino lo que se vió; porque uno toca las notas en el momento en el que el ojo las percibe. En este sentido la lectura a primera vista es tocar de memoria; los ojos ven y reconocen y los dedos actúan con las impresiones que resultan de la percepción y el reconocimiento. Mientras los dedos tocan lo que ya ha

sido visto por los ojos, estos están viendo lo que se va a tocar en seguida.

Si se pudiera dibujar una gráfica de la relación, paso por paso, entre ojos y dedos, sería aproximadamente así:


ojos 1....2....3....4....5....6....
dedos 1....2....3....4....5....6....

Se debe entender que esta relación cambia con la velocidad requerida por la obra. En los tiempos lentos, los ojos deben de ir sólo un poco adelante de los dedos; no existe la necesidad de reconocer rápidamente para dirigir los dedos a las teclas indicadas. Un tempo más rápido, naturalmente requiere que los ojos vayan más adelante que los dedos. Si los dedos deben avanzar con fluidez, los ojos tienen que hacerlo de la misma manera y con regularidad, siempre manteniéndose lo suficientemente adelante para asegurar que los dedos van a estar dirigidos a las teclas correctas sin prisa ni angustia, y con una consideración debida a los valores musicales.

"Análisis y Ejemplos de los Factores Musicales Necesarios para el Mejoramiento de la Lectura a Primera Vista"

La serie de ejemplos y análisis que a continuación se presentan, están diseñados para clasificar los problemas de la lectura a primera vista, desde los fundamentales hasta los de un grado de dificultad que corresponde a material que se ve en el quinto o sexto año de estudio del piano.

El problema más fácil de resolver, es el que contiene un número pequeño de partes integrantes. El ejemplo uno, presenta un problema fácil de lectura:

Ejem. 1 

El análisis del ejemplo uno revela tres cosas, cada una debe ser reconocida y realizada consecuentemente -primero las claves; después el tono y luego las notas en sí. La habilidad para leer el ejemplo uno sólo indica el reconocimiento de una imagen fija. La acción de los dedos cuyo resultado es el sonido, se debe realizar solamente después de la deliberación precisa que dicte la necesidad física. La dificultad se reduce al mínimo ya que la esencia primordial de la lectura a

primera vista -movimiento hacia adelante de los ojos y los dedos-está ausente. Su valor reside solamente en ilustrar lo que es el proceso - de lectura, cuya esencia es el movimiento consistentemente progresi - vo.

El proceso completo de la lectura a primera vista involucra ocho elementos, siete de los cuales están relacionados con el conocimiento musical. Mediante la realización de los siete primeros, mejora el resultado del octavo. Algunos elementos ya se han mencionado, pero a propósito de clasificación y amplificación están repetidos en segui - da:

- 1.- las claves
- 2.- el tono
- 3.- el compás
- 4.- el tempo
- 5.- reconocimiento de las notas
- 6.- fraseo
- 7.- matiz
- 8.- movimiento hacia adelante

Ejem. 2



Antes de empezar a tocar, uno fija en su mente las claves, la tonalidad (ya sea mayor o menor), el tiempo (o medida) y el tempo (o velocidad), en ese orden. La aplicación inteligente de los pasos cinco y ocho -reconocimiento de las notas y movimiento hacia adelante- está basada en la comprensión de los primeros cuatro. Los procedimientos físicos esenciales de la lectura a primera vista se aplican al ejemplo dos de la siguiente manera: los ojos reconocen las notas del primer acorde -con sus valores y su tasa de velocidad hacia el siguiente acorde-, y mientras se está tocando, los ojos siguen sin esfuerzo y constantemente hacia las siguientes notas que se van a tocar, y así sucesivamente hasta el acorde final. El matiz y el fraseo se mencionan hasta el último, no porque no sean importantes, sino porque se puede ser un tanto flexible en cuanto a su aplicación en una pieza que nunca se ha visto. De hecho el fraseo y el matiz son elementos importantes de la lectura a primera vista de un músico experimentado, ya que sin éstos, la música pierde su sentido real. En cuanto a la

flexibilidad anteriormente mencionada, es una concesión que solamente pueden aprovechar aquellos cuya falta de eficiencia lo hace necesario.

Uno no puede aspirar a ser un lector experto sin tener una buena base como músico, y ciertamente uno de los atributos de un buen músico es su respeto y atención a los elementos musicales, siendo los dos más elementales las notas y sus valores. Cualquiera de estos sin el otro no tiene sentido. Es igual de esencial conocer la relación en valor entre un cuarto y un octavo o entre cualquier valor con otro, como el nombre de las notas en sus líneas y espacios en el pentagrama, y cuales son las teclas que les corresponden en el piano. El valor de las notas es el ropaje exterior del ritmo, así como la corteza es el ropaje de un árbol. La ropa se tiene que mantener intacta para que el cuerpo no se deteriore. El ritmo es el alma de la música, y como tal, tiene una gran importancia en la ejecución, tanto como en la lectura a primera vista.

El ejemplo tres es una simple ilustración de la diferencia de los valores; darles la duración precisa es tan importante como tocar las notas correctas:

Ejem. 3



Un ejemplo más complicado pero con la misma base matemática se muestra en el ejemplo cuatro:

Ejem. 4



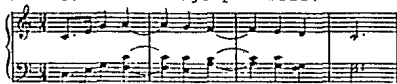
Lo primero y esencial para el aprendizaje es tocar las notas de los tiempos del compás, éste es, tocarlas en el momento exacto aunque los valores secundarios (aquellos entre los tiempos principales) pueden ser ejecutados sin tanta exactitud como las matemáticas lo dictarían. Puede ser que el tiempo no corresponda a la nota que sea articulada, sino a el puntillo como en el primer compás del ejemplo cuatro, o a un silencio como en el ejemplo cinco:

Ejem. 5



o a una nota ligada como en el ejemplo seis:

Ejem. 6



Aquellos tiempos no articulados (los ligados que no suenan), son tan importantes rítmicamente como los que se marcan con notas. El ritmo - (pulsación ordenada) es emotivo y se puede y debe ser sentido tan vivamente cuando hay silencio como cuando hay sonido, porque uno es igual de importante que el otro. Cuando hay inseguridad en cuanto al valor de los silencios o notas con punto, o cuando la respuesta física a ellos es tentativa, negativa o incorrecta, el hilo importantísimo del ritmo se rompe y la continuidad, la cual es esencial para una ejecución lógica, se destruye por consecuencia.

Notas con valores de unidad, mitad, cuarto y octavo, son los que más frecuentemente se encuentran en la literatura de la música elemental, por ende, son estos valores los que mejor maneja el alumno por tener una mayor familiaridad con ellos. En la medida en que vaya progresando, va a ir conociendo los dieciseisavos, generalmente en patrones básicos de acompañamiento o en pasajes como escalas y arpeggios - (no necesariamente rápidos). Tales figuras o pasajes (en literatura elemental o temprano nivel intermedio) con dieciseisavos, raramente son interrumpidos por notas con otros valores, así es que una vez empezado el movimiento, sólo hay que mantenerlo constante para que el ritmo salga correctamente. Sin embargo, aunque no se mezclan una variedad de ritmos en un pasaje donde predominan los dieciseisavos, - cuesta mucho tiempo para que el alumno los maneje de igual manera que los ritmos anteriormente aprendidos. Es cuando el alumno se encuentra frente a algo poco familiar y teniendo que actuar sin titubeo, que se confunde, perdiendo así la fluidez de pensamiento y movimiento. El remedio obvio es el de hacerlo con tanta frecuencia que se vuelva familiar, dejando así de producir miedo. Muchos estudiantes en sus primeros años desarrollan la idea de que los dieciseisavos se tienen que tocar rápidamente, y por ello son más difíciles que los octavos, cuartos, etc. En realidad, los octavos en algunas piezas se tocan tan rápido como los dieciseisavos en otras, o estos últimos pueden ser tan lentos como los octavos en otras. En cuanto a los treintaidosavos o sesentaicuatroavos, el alumno está convencido de que su ejecución re-

quiere un virtuosismo que aún no posee y tal vez nunca lo tenga. Esta idea tan palpablemente errónea, no requiere ninguna contradicción. (Parece apropiado repetir aquí el cuento de un hombre, nuevo rico y aún no muy culto que fue invitado a un recital privado. El programa lo tocó un cuarteto de cuerdas con un carácter excepcionalmente brillante. Después del último movimiento del último cuarteto, el cual era muy rápido y espirotoso, y después de la apreciación del público con el aplauso, el caballero se dirigió al primer violín y le pidió permiso para ver su partitura. Obtenido el permiso, el caballero la miró fascinado y admirado porque la página parecía selva negra de notas. Señalando una de ellas preguntó: "¿Qué son esas?", son treintaidosavos, fue la respuesta. "¿Son difíciles?" preguntó, pero la respuesta fue vaga. Su última pregunta fué: "¿Me podría tocar una de ellas?", pero no se sabe cual fue la respuesta). Es sumamente recomendable para el alumno y el maestro que trabajan juntos, tranquilizar de una vez por todas el temor a los dieciseisavos, treintaidosavos, etc. Esto puede hacerse por medio de sencillas y lógicas explicaciones matemáticas y haciendo que el alumno se familiarice con ellos lo más pronto posible mediante la práctica de los patrones rítmicos que le puedan confundir o intimidar.

En el ejemplo siete tenemos una formidable variedad de valores:

Ejem. 7



The musical notation for Example 7 is a short piece in 3/4 time, marked with a tempo of quarter note = 68. It is attributed to Haydn. The notation consists of two staves, a treble clef on the top and a bass clef on the bottom. The melody in the treble clef features a variety of note values: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, some with beams and some with flags. There are also rests of various durations. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The piece ends with a final cadence.

El análisis del ejemplo siete nos revela once diferentes valores: cuarto, cuarto con puntillo, octavo con puntillo, dieciseisavo, octavo, blanca, cuarto ligado a dieciseisavo, treintaidosavo en tresillo, dieciseisavo con puntillo y treintaidosavo. Es poco común que el alumno pueda resolver un pasaje de semejante complejidad sin consejo del maestro. Sin embargo, si los tiempos o valores utilizados en este ejemplo le fueran más familiares, le sería menos difícil el trabajo de decifrarlos. Si las notas se tocaran a la misma velocidad y en las mismas proporciones unas con otras, pero traducidas a una apariencia más conocida como en el ejemplo ocho, vería el problema más fácil de solucionar:

Ejem. B

The image shows a musical score for a piano accompaniment, labeled 'Ejem. B'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a common time signature (C). The treble staff contains a melody with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The notation includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Al hacer más grandes los valores y tener menos notas por compás, debido a la extensión del indicador del pulso ($\text{♩} = 69$ en vez de $\text{♩} = 69$) - y como estos valores son más reconocibles por el contacto más frecuente con ellos, el problema tan complejo y molesto del tiempo en el ejemplo siete, viene siendo claro y fácil en el ejemplo ocho.

El miedo, una barrera espinosa en el camino de los logros, casi siempre es causado por la falta de familiaridad. Las dificultades que engendra son en general ilusorias. El dominio del miedo es el resultado del dominio de lo extraño o poco familiar: lo último se consigue solamente por contacto frecuente y por la fácil comprensión que éste produce.

La música como una emanación es inspiración. En su estructura es arquitectónica y formal, y por ende, en cierto sentido matemática. Siendo así, el elemento de fórmula figura mucho en su estructura. Es por el reconocimiento de fórmulas que se desarrolla la lectura y se mejora. El diccionario Groves define a la "forma" como una serie de repeticiones inteligente y sistemáticamente planificadas. Esta definición es práctica y aclaratoria. La música de los compositores clásicos y románticos, desde Bach hasta Brahms, está construida simétricamente, esto es, que consiste en la aparición y reaparición de cierto material en intervalos más o menos regulares previamente planeados. Estas constantes repeticiones son inherentes a las formas comúnmente utilizadas por los compositores anteriormente mencionados. La mayoría de nuestras formas aceptadas, como las formas de canción binaria y ternaria, el rondó, el minuet, el allegro-sonata, etc., están construidas en líneas tan bien definidas y preconcebidas, que el conocimiento de algunos ejemplos de ellas, deben facilitar el reconocimiento de otros. En la medida en que el reconocimiento se va facilitando, la lectura a primera vista obviamente se facilita más.


Los compositores de la época clásica y romántica no tan sólo son razonablemente semejantes en cuanto a sus formas, sino que son fundamentalmente parecidos en su manera de utilizar las estructuras armónicas, y por lo tanto, también los dibujos melódicos. Lectura a primera

vista, en el sentido más puro del idioma, quiere decir leer cosas que no son familiares, que proviene de sonidos que no se han escuchado antes. Por lo tanto, como hay mucha semejanza entre las piezas de un compositor clásico o romántico y como su idioma musical es tan parecido y a veces casi idéntico al de otro, entonces la lectura a primera vista de una pieza de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, etc, no se puede considerar como tal. Tan sólo el pensar en alguno de estos compositores, conlleva a la mente secuencias de sonidos particulares e identificables con él por el hecho de haber escuchado cosas suyas anteriormente. Por lo tanto, la pieza de alguno de ellos que sea leída, ha sido (con variantes) escuchada, tocada o vista previamente.

El idioma musical convencional como el empleado por los clásicos y románticos, está construido sobre una secuencia de sonidos conocidos como escalas mayores o menores y sobre acordes o progresiones que se derivan de ellas. Lo más importante oclular, auditiva y digitalmente, es el reconocimiento de las tonalidades y de las secuencias de sonidos o escalas que resultan de esta tonalidad. Es importante para el lector saber la tonalidad en la que se va a leer, ya que ésta da el patrón de las teclas que se van a tocar. El alumno debe estar igualmente preparado para tocar o leer A menor (el modal de A menor armónico es el más común, para el otro se utiliza el término de menor melódico) como para A mayor en cuanto a notas y teclas del piano. El estudiante puede tener la predisposición a creer que la pieza que va a tocar está en una tonalidad mayor. No es necesario decir que esta suposición, que está basada en el contacto más frecuente con las tonalidades mayores que con las menores, es falsa. El conocimiento y no la suposición, es lo que tiene que determinar al alumno si la pieza está en modo mayor o menor. Hay varias maneras en las que el lector a primera vista puede determinarlo; una de las más decisivas en el caso de las menores es si el séptimo grado de la escala está alterado ascendentemente. De modo que si una pieza no tiene ni bemoles ni sostenidos en la armadura, el descubrimiento de un G sostenido en los primeros dos o tres compases, nos indica que lo más probable es que está en A menor en vez de C mayor (el cual carece también de sostenidos y bemoles en la armadura). El G sostenido no es un miembro fundamental de la tonalidad de C mayor, y es poco probable que aparezca en una pieza en la que ésta predomina a menos que haya una modulación que

lleve a otra tonalidad. En A menor sin embargo, el séptimo grado ascendido (subido medio tono) el cual es G sostenido, es el tono más distintivo de la escala y generalmente se encuentra en los primeros compases de cualquier pieza que se encuentra en esta tonalidad.

En el ejemplo nueve

Ejem. 9  J. S. Bach

el primer compás nos indica definitivamente si la pieza está en F mayor o en D menor, y aunque la primera nota es D, no hay ninguna prueba concreta en cuanto a la tonalidad sino hasta que aparece el C sostenido en el segundo compás, donde desaparece cualquier duda en cuanto a la tonalidad de D menor. En el ejemplo diez

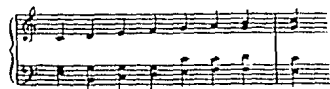
Ejem. 10  Beethoven

el E natural establece la tonalidad como F menor; y en el ejemplo once:

Ejem. 11  Chopin

el A natural nos indica que la pieza está en B bemol menor. El séptimo grado alterado no siempre ocurre en el principio de la pieza como en los ejemplos nueve, diez y once, pero rara vez va a estar tan metido en la obra que se tenga que hacer una búsqueda minuciosa.

La progresión armónica convencional y ortodoxa (refiriéndose al procedimiento de llevar un acorde a otro dentro de la misma tonalidad) es semejante a los patrones de las escalas, porque los sonidos de éstas, determinan los sonidos que forman los acordes y sus secuencias. Un ejemplo de la relación básica entre los sonidos de la escala y la progresión armónica, está dado en el ejemplo doce:

Ejem. 12 

Se puede observar que se usaron tres acordes (los más básicos) en el ejemplo anterior: 1) la tónica, que armoniza con la fundamental, el tercer y quinto grado de la escala; 2) la dominante que armoniza el segundo, cuarto y séptimo grado y, 3) la subdominante que armoniza el sexto y octavo grado que es la duplicación del primero.

El cromatismo, seguido se observa en armonización del patrón de-

la escala, así:

Ejem. 13



C mayor


También otras formaciones de acordes acostumbrados, que pueden variar - pero que no pierden su relación a los patrones de las escalas, se muestran aquí en los ejemplos catorce y quince:

Ejem. 14



C mayor

Ejem. 15



C mayor

Los ejemplos doce, trece, catorce y quince, muestran algunas de las progresiones de acordes más comunes, las cuales el alumno puede estar seguro de encontrar en la tonalidad de C mayor. Sobre ellos está construido el tejido de la melodía, acompañamiento, adornos y contrapunto, que son la flor de la inspiración que crece de la imaginación del compositor. El descubrimiento de estos acordes no debería de ser sorprendente, sino que deben de ser dados por hecho por el oído y el ojo. Se da por entendido ciertamente, que en las otras tonalidades el procedimiento de progresiones de acordes es el mismo, aunque los registros sean diferentes y las teclas que se tocan sean otras. El procedimiento en las tonalidades menores es casi igual que el de las mayores, ya que sus progresiones están formadas por patrones igualmente consistentes y es también fácil de aprender. La progresión de los acordes no siempre sigue literalmente la misma secuencia que la de los ejemplos. El orden de los acordes puede cambiarse según las necesidades individuales del compositor y del significado que quiera expresar. También su número puede ser aumentado de muchas maneras, generalmente cromáticas, de acuerdo con la costumbre del pensamiento musical del compositor. No hay razón sin embargo, para que este tipo de variación en la progresión, o semejante aumento de variedad, le cause tropiezos o confusiones al lector, porque en la mayoría de las piezas musicales, nada que sea muy raro o irrelevante va a ser introducido, y porque cualquier desviación que ocurriese

probablemente conservaría las características esenciales de la progresión básica.

Así como el alumno se va acostumbrando a que las unidades y mitades son fáciles, de igual modo, piensa que las tonalidades más fáciles son las que casi no tienen sostenidos ni bemoles. La tendencia del maestro es la de limitar la literatura pianística, cuando menos en los primeros años, a las piezas con menos alteraciones. Hay algo de justificación hasta cierto punto para esta tendencia, pero en la mayoría de los casos es llevada fuera de los límites necesarios y es más dogmatismo que sabiduría. Esta actitud un poco fuera de razón, que se deriva en parte de la teoría pedagógica preconcebida, y particularmente de la timidez, seguido resulta en una sensación de extrañeza y miedo cuando el alumno finalmente conoce las tonalidades con más sostenidos y bemoles; una sensación que a veces dura años para vencer.

Como un asunto de sentido común práctico, una tonalidad incluyendo seis sostenidos o bemoles, no es más difícil que la que no los tiene (ya sea C mayor o A menor); la base de la facilidad en todas ellas consiste en el sentido de la tonalidad y el reconocimiento de ella. Reconocimiento y sentido de la tonalidad deriva de una expectación auditiva de la secuencia de sonidos que forman patrones de escala ya sean mayores o menores. La expectación en las secuencias de sonidos en las escalas de C mayor o A menor, es exactamente la misma en sus modos respectivos, en la de F sostenido mayor o E bemol menor o cualquiera de las supuestas tonalidades difíciles. Las complicaciones para los ojos y los dedos en estas últimas pueden ser mayores, pero ciertamente eso no se aliviaría con evitarlas y podemos estar seguros de que la costumbre va a ir eliminando los puntos claves de dificultad que la falta de contacto frecuente y de familiaridad mantienen. El reconocimiento de la tonalidad y las secuencias de sonidos y la sensación de estar como en casa en todas las tonalidades mayores y menores es de indispensable importancia porque ello induce a un ajuste natural y espontáneo a la progresión armónica y a la modulación. (Lo último se verá en el siguiente párrafo). Sin la facilidad ocular, auditiva y táctil para el reconocimiento de la progresión armónica y la modulación, la lectura a primera vista sólo puede proceder de manera insegura e inconsistente. Con la práctica se puede aprender a tocar una pieza en cualquier tonalidad, pero la buena lectura a primera vista implica una comodidad mental en cuanto a lo ocu

lar, auditivo y táctil al conectar un acorde a otro y una tonalidad a otra; ésto implica que la acción se realiza correctamente sin un esfuerzo consciente y sin vacilación.

El proceso de la ejecución implica el progreso de la tonalidad básica en la cual está escrita la pieza y lo cual puede verse como el camino principal del tránsito tonal a otros tonos relacionados a ésta por la lógica musical y sus leyes. El procedimiento es análogo al de la construcción de oraciones, en donde el sustantivo crea un impulso hacia el verbo, el adverbio y la preposición, en un orden sistemático llamado modulación. La tonalidad de una pieza determina la tonalidad fundamental ya sea mayor o menor. La modulación más común es la que procede de la tonalidad fundamental a la de la quinta superior. La siguiente más usual es aquella que se dirige a la quinta inferior. Ambos procedimientos son tan comunes, es decir, tan convencionales en la literatura clásica y romántica, que justifica la expectación de su ocurrencia inevitable. La advertencia de la modulación de una tonalidad a otra que se encuentra a una quinta superior o inferior, se da por medio de las alteraciones (descendente o ascendente) del sonido del cual depende la modulación. Una modulación a una tonalidad que se encuentra a una quinta superior (ya sea mayor o menor) necesita que se suba el cuarto grado del tono original de la escala para conformar el patrón de la siguiente escala a la que está modulando. (La modulación de menor a menor, generalmente se logra al subir el sexto grado, con la misma razón por la que se sube el cuarto grado en la anterior). Así como en los ejemplos dieciseis y diecisiete:

Ejem. 16

C mayor..... G mayor


Ejem. 17

C menor..... G menor

También para conformar el patrón subsecuente para modular de una tonalidad mayor a la subdominante, requiere que se baje el séptimo grado; y en las tonalidades menores, que se suba el tercer grado de la escala original, como en los ejemplos dieciocho y diecinueve:

Ejem. 18

C mayor..... F mayor



Ejem. 19

C menor..... F menor



La modulación de mayor a menor y viceversa, y modulaciones aún más complejas que las que van a la quinta superior o inferior, están basadas en el mismo principio que se muestran en los ejemplos dieciseis, diecisiete, dieciocho y diecinueve, es decir, el subir o bajar sonidos específicos de una escala para conformarla al patrón siguiente al cual se está modulando. Ejemplos adicionales se dan aquí en los números veinte y veintiuno:

Ejem. 20

E^b mayor..... B^b mayor..... F menor..... E^b mayor Mozart




*) Menor melódica

**) el D ya es natural por proceder al menor melódico de F

Ejem. 21

C menor..... A^b mayor Chopin



..... C menor F menor G mayor



*) C menor esperado pero no realizado

Como se ha indicado previamente, el cromatismo viene siendo más y más importante, en tanto que el idioma musical va extendiendo sus contornos diatónicos. Ciertos acordes, como la séptima disminuida, (segundo, tercero y sexto acorde del ejemplo catorce) no necesariamente modulan a o-

tra tonalidad aunque sus alteraciones aparentan que así sea. Aún cuando ocurre una modulación, no se puede determinar infaliblemente a que tonalidad se va a modular antes de que ocurra. Sin embargo, el lector a primera vista puede estar seguro por medio del conocimiento de que hay limitaciones en cuanto a las progresiones y modulaciones de acordes, y la observación cuidadosa de estas limitaciones, traerá consigo la flexibilidad de expectación, la cual le preparará para la mayoría de las exigencias musicales que surgirán en el transcurso de su lectura.

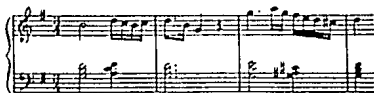
Un acorde es un grupo de notas que se tocan simultáneamente para crear una totalidad eufónica. Sin embargo, un acorde puede ser sobreentendido, esto es, en vez de escucharse las notas simultáneamente, se escucha una después de otra. A esto se le llama arpeggio o acorde roto y se utiliza comúnmente en patrones de acompañamiento para suplir la falta de sostenimiento del sonido, la cual es la carencia principal del piano. El lector a primera vista debe traducir de inmediato mentalmente un arpeggio a un acorde, lo cual debe ser traducido literalmente para ser tocado como la partitura indica, siendo los pasos la percepción y el reconocimiento como en el ejemplo veintidos:

Ejem. 22
percepción
y
reconocimiento



la traducción a acordes, ejemplo veintitres:

Ejem. 23
traducción
mental a
acordes



después la traducción a la versión original como en el ejemplo veintidos. Otro ejemplo se muestra en los números veinticuatro y veinticinco:

Ejem. 24
percepción
y reconocimiento

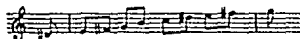


Ejem. 25
traducción
mental a
acordes



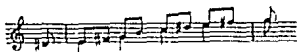
y luego se re-traduce como se mostró en el ejemplo veinticuatro. El desglosamiento de un acorde debe ser comprendido cuando un patrón melódico o un adorno es utilizado. El término "adorno", aparentemente tiene un significado superficial; sin embargo, sin adornos la música se iría a rrastrando por un camino bastante tedioso. El lector a primera vista en contrará que la comprensión de la base armónica (o base de acordes) del patrón melódico, será de incalculable valor para él en el momento de la percepción y reconocimiento de las notas:

Ejem. 26



su ejecución y memorización será facilitada por pensar en ellas en rela ción con el acorde básico:

Ejem. 27



otras instancias nos da el ejemplo veintiocho:

Ejem. 28



J. S. Bach

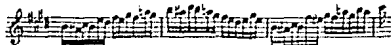
para entenderse armónicamente así:

Ejem. 29



y en el ejemplo treinta:

Ejem. 30



Hectroven

para entenderse armónicamente así:

Ejem. 31



Se hace notar entonces, que el ojo inteligente es comparable al estenógrafo que al escuchar las palabras, las escribe en taquigrafía y finalmente las transcribe a maquina tal como las escuchó. La habilidad del cerebro para comprender la taquigrafía musical que se inicia en los ojos, determina en alto grado la fluidez con la cual los dedos podrán re producir en el teclado los sonidos que primeramente son impresiones oculares.

Cuando el diccionario Groves define a la forma como una serie de repeticiones sistemáticamente planificadas, se refiere al uso del material de tal manera que tenga coherencia sin monotonía y variedad sin caos. La repetición del material es inherente en todas las formas convencionales de la música. El análisis del rondó, el minuet, el allegro-sonata, etc., revela la repetición como un diseño preconcebido bien definido. El reconocimiento de la repetición es un factor muy importante para facilitar la lectura a primera vista. La repetición puede seguir varios procedimientos; puede ocurrir con variaciones rítmicas, con diferencias armónicas, con inversiones, con diferentes voces, en otras tonalidades -este último que recibe el nombre de transporte, es por lo universal de su empleo la herramienta más importante con la cual hay que estar bien familiarizado.

Las obras de Bach son resplandecientemente ilustrativas de diferentes tipos de repetición. Un caso que contiene el ejemplo treintaidos, - en el cual la parte entera de la mano derecha de la primera Invención a dos voces, está mostrada con la notación analítica:

MTP -material del tema principal

SMTPI -tratamiento secuencial de MTP

SMTPI -tratamiento secuencial de MTP invertido

MTPTI -MTP transportado e invertido

MC -material de contraste

ETPTI -fragmento del tema principal en progresión invertida

MTPT -MTP transportado

FMTPTA -fragmento de MTP transportado y en aumentación

MTPTMM -MTP transportado a modo menor

Ejem 32

J.S. Bach

MTP

SMTPI SMTPI SMTPI MTPTI

MC MTPTI ETPTI MC

MTPT MTPT

SMTPI SMTPI

The image shows a musical score consisting of five staves of music. Above the staves, there are several chord progressions labeled with letters: FMTPTA, FMTPTA, FMTPTA, MTPTHM, MC, MTPTI, MTPT, MTPTI, MTPT, SMTPT, SMTPT, SMTPT, MC, MTPTI, MC. The music is written in a single melodic line on a five-line staff.

El transporte y la progresión son los medios más comunes de la repetición; por ende, es importante cultivar la eficiencia para transportar. Con ese fin, la familiaridad con las progresiones de acordes y las modulaciones en todas las tonalidades es esencial. Es esencial para reconocer lo que se presenta al ojo; es esencial para facilitar la expectación auditiva; y es esencial en la ejecución táctil de la imagen producida por los dos primeros.

El conocimiento de los intervalos es de gran importancia para desarrollar la facilidad para el transporte y la lectura a primera vista en general. Sin embargo, su valor es real solamente cuando las tres partes componentes -ocular, lo que se ve en la partitura; auditiva, lo que se oye por medio de lo que se ve; y táctil, que es el resultado de los dos primeros- están coordinadas para una integración completa. El líder en la lectura a primera vista debería de ser los ojos, ya que toda la acción que sigue tiene su origen en la vista. El liderazgo en el transporte del tema, que se tiene que ver y escuchar en otra tonalidad diferente a la original, debería ser compartido por igual entre el oído y los ojos. El liderazgo al transportar un pasaje o una pieza que tiene que ser tocada en otra tonalidad distinta a la que se ve en la partitura, pero que ya es familiar para el oído; debería ser tomado por éste, ya que las notas que se van a tocar no son las que se ven. En estos casos, las impresiones tonales preconcebidas son la fuente original de la cual emana la acción de los dedos. El transporte a través de la vista únicamente por medio del conocimiento ocular de los intervalos, sería compli

cado, pesado, torpe y cansado mentalmente.

Para lograr la perfección de cualquier habilidad, es necesaria la práctica, y la práctica inteligente es la única manera de perfeccionar aquellas fases de la habilidad en las cuales existe debilidad. Tocar el piano es una habilidad, y la lectura a primera vista es una fase amplia de esta habilidad. El transporte es una fase particular, pero muy importante en la fase total. Se recomienda que se le de una atención especial a la lectura a primera vista en el tiempo de estudio, dedicándole un espacio para su práctica. Se recomienda igualmente que se dedique una atención especial al transporte; la manera más práctica y con mejores resultados, es hacerlo con material ya conocido.

Análisis y Explicaciones de los Problemas Físicos Conectados con la Lectura a Primera Vista

La eficiencia en la lectura a primera vista en el piano, implica una fluidez en general en la traducción de las impresiones auditivas y oculares en una realización muscular, lo cual significa un dominio general del teclado de tal manera que los dedos, estimulados por el oído y los ojos, procedan con facilidad y correctamente a realizar sus tareas. La habilidad para tocar bien una pieza no es en sí una indicación de que por igual hay un dominio general del teclado. Demasiados alumnos aprenden a tocar piezas en el piano sin aprender realmente a tocar el instrumento en sí. Por medio de una interminable y laboriosa repetición enseña a sus dedos ciertos patrones de movimiento, así como podría aprender como perico, por medio de repeticiones, unas frases en un idioma extranjero sin un conocimiento general del idioma. En el último caso, las palabras no significan nada, y solamente la memoria mecánica, de la cual uno no puede fiarse mucho, previene errores. La comparación es apta en el sentido de que el meollo de un inteligente resultado físico, ya sea al hablar o al tocar el piano, es que éste necesita ser precedido por una inteligente causa mental. Cuando el resultado está aislado de la causa -o sólo conectado nebulosamente con ella- y cuando el primero no está dominado por el último, éste se encuentra sin timón, dirección ni sentido. El conocimiento que se relaciona con lo particular y no es suficientemente amplio para incluir generalidades, es de un valor negativo. La carencia de conocimiento general, tanto musical como pianístico, implica que el tocar el piano tiene que ser reaprendido en-

cada pieza que se está "macheteando". Este proceso consume mucho más tiempo del necesario y no hay justificación para ello excepto en el caso del alumno cuyo interés en tocar en público no excede a lo ligero y superficial.

De particular importancia para adquirir una facilidad digital en el teclado, es el conocimiento práctico de la técnica básica del piano. Ese conocimiento consiste en el dominio de las distancias físicas entre los sonidos, ya sea en posición cerrada como en las escalas, o abierta como en los arpeggios, o en grupos, cuyos miembros se tienen que tocar simultáneamente. La facilidad para tocar las notas en una posición cerrada, requiere un conocimiento profundo de las escalas; la facilidad para tocar las notas en posición abierta, requiere un conocimiento profundo de la tríada, séptima de dominante, séptima disminuida, y otros a cordes de séptima en estado fundamental y sus inversiones. Esta facilidad es el resultado no tan sólo del conocimiento de las tonalidades, si no también de su contraparte física esencial: la digitación. Sin la reacción correcta y automática de los dedos, el dominio tonal queda sus pendiente en el aire por un tenue hilo. Los intervalos tonales y las distancias entre las teclas, están conectadas por una relación que hace a uno indispensable para la otra. El conocimiento musical sin conocimiento pianístico no tiene ningún valor en lo que concierne al piano. El co conocimiento pianístico se puede adquirir solamente aprendiendo cuales de dos pertenecen a cuales teclas en ciertas tonalidades, siendo consisten te en la aplicación de este conocimiento.

Los ojos al ver un objeto, perciben no tan sólo lo que está en línea directa a ellos, sino cierta porción de lo que le rodea, consecuentemente, los objetos dentro de esa area. La percepción del objeto que está directamente en la línea de visión es primaria, y la de los objetos que le rodean es secundaria. La facultad de la voluntad es tal, que puede mover a la concentración en una dirección o en otra. En la lectura a primera vista, la voluntad puede hacer que la concentración de más atención por medio de la dirección visual a las notas que siguen a las anteriores -para reconocer más claramente lo que va a sonar de lo que ya sonó. Mientras los ojos están reconociendo totalmente a una nota o a un grupo de ellas, en forma simultánea están reconociendo parcialmente a las que se tienen que tocar enseguida. Por ende, el reconocimiento to tal es solamente la realización de una acción ya empezada, y entonces -

el elemento de sorpresa de las notas que siguen se anula.

Es esencial en la lectura a primera vista, que los ojos puedan percibir y reconocer no sólo las notas que se suceden unas a otras de manera horizontal, sino que sean conscientes a la vez de la línea vertical que se tiene que tocar por las dos manos simultáneamente. Eso también puede ser logrado por medio de una concentración consciente cuando sea necesario. Una de las ventajas de experiencia y hábito en la lectura a primera vista, es la de dar al reconocimiento secundario el mismo grado de efectividad que el que es concedido al reconocimiento primario. El ejemplo treintaitres ilustra el reconocimiento primario y secundario; el tamaño de las notas indica el grado de reconocimiento de la secuencia entera cuando los ojos están sobre las primeras notas:

Ejem. 33



Una ojeada informa al lector que el movimiento hacia adelante de las dos voces asciende paralelamente; una atención más específica le dará una imagen precisa de las notas mientras las lea. El reconocimiento primario es necesario solamente para una voz; el reconocimiento secundario informa al cerebro que la segunda voz procede junto con la primera como una sombra. En semejantes circunstancias el mismo principio está involucrado cuando se tienen que tocar más notas como en el ejemplo treintaicuatro:

Ejem. 34



y con una ligera variación como en el ejemplo treintaicinco:

Ejem. 35



Aún cuando las voces proceden en direcciones opuestas, la labor de percepción no es tan grande mientras el movimiento en cualquier dirección sea consistente. El ejemplo treintaseis, ofrece una complicación no mayor que los ejemplos treintaitres, treintaicuatro y treintaicinco, porque el movimiento hacia adelante es igualmente consistente aún siendo diferente en las dos voces:

Ejem 36

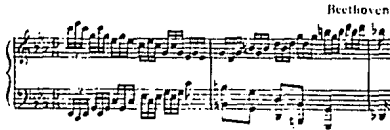


y en los ejemplos treintaisiete y treintaiocho:

Ejem. 37

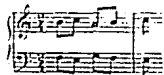


Ejem. 38



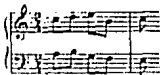
La independencia en el movimiento de las voces viene siendo aparente en el ejemplo treintainueve:

Ejem. 39



Sin embargo, esta independencia es sólo aparente, ya que hay una consistencia dentro de lo opuesto del movimiento de las voces. Más verdaderamente ilustrativo de la irregularidad e independencia de las voces, es el ejemplo cuarenta:

Ejem. 40



En el ejemplo anterior, las voces se mueven irregular e independiente mente una de otra, combinando el movimiento paralelo y contrario sin consistencia de intervalos, requiriendo así una mayor consciencia de

percepción. Sin embargo, a pesar de las irregularidades e inconsistencias en el movimiento de las voces, las notas sobre el pentagrama están tan cerca una de otra, y el pentagrama superior se encuentra tan próximo al inferior, que el acto de la percepción ocular no debe presentar dificultad, y cuando ésta está apoyada y adquiere sentido por medio del conocimiento musical, los obstáculos para la lectura a primera vista deberán presentar menos problemas. El problema sin embargo, es dejar la mente libre para recibir impresiones oculares sin ninguna predisposición y actuar sobre ellas sin miedo ni detenciones.

Se recuerda que la memoria juega un papel importantísimo en la lectura a primera vista, en el sentido de que lo que se toca no es lo que se ve, sino lo que se ha visto. Esta idea es también válida en el caso de recordar cuando pasamos de un pentagrama a otro. Por ende, una ojeada al pentagrama les dice a los dedos lo que se tiene que tocar de éste y el ojo se vuelve libre para dar una ojeada al siguiente. Las notas del primer pentagrama se están tocando mientras las del segundo se están reconociendo preparatoriamente a la acción. La idea no está aplicada enteramente cuando las manos tienen que tocar secuencias de notas rápidas - al mismo tiempo, pero definitivamente se aplican cuando tales secuencias alternan de un pentagrama a otro. Instancias diagramáticas de esto están mostradas en los ejemplos cuarentaiuno y cuarentaidos:

(R=reconocimiento; T=tocar; R seguido por T se refiere al T que sigue)

Schubert

Ejem. 41

Brahms

Ejem. 42

Detailed description: The image contains two musical examples, labeled 'Ejem. 41' and 'Ejem. 42'. Each example consists of two staves of music. In 'Ejem. 41', the top staff is labeled 'Schubert' and the bottom staff is labeled 'Brahms'. Both staves have annotations: 'R' for recognition and 'T' for playing. In 'Ejem. 41', the top staff has 'R' annotations above notes, and the bottom staff has 'T' annotations below notes. In 'Ejem. 42', the top staff has 'R' annotations above notes, and the bottom staff has 'T' annotations below notes. The annotations are connected to the notes by lines, indicating the sequence of actions.

La capacidad para la lectura a primera vista, es el resultado de la facilidad para relacionar sus partes componentes, tanto mental como físicamente. Los pasos de comprensión a ejecución deberían estar tan íntimamente relacionados, que se integren a una misma acción. La experiencia nos muestra que el paso de percepción a comprensión, es más fácilmente integrado que el paso de comprensión a ejecución. La separación, generalmente más grande en el último paso, frecuentemente muestra en sí

una falta de facilidad para lograr un resultado final. La actitud mental del alumno promedio hacia el teclado en cuanto a la lectura es, la mayor parte del tiempo, tentativa y titubeante; la base de su titubeo reside en contemplar la página y el teclado como entidades separadas y distintas. Si el teclado es contemplado como una serie de teclas sin relación tonal hasta que ellas son tocadas, uno permanece sin relación con lo otro; es como si un hombre ciego estuviera tratando de encontrar un objeto cuya precisa localización definitivamente no conoce. Si el ejecutante no es consciente de antemano de cual será el resultado sonoro al accionar las teclas, no estará seguro de éste hasta que sea escuchado y para entonces podría ser demasiado tarde.

Una comparación de la relación de un cantante con su voz puede ser provechosa, sólo si esto ilustra la necesidad de una relación similar entre el pianista y el teclado. Ambos usan un instrumento para producir el sonido deseado. La diferencia entre los dos, estriba en la diferencia del grado y en la clase de intimidad entre el ejecutante y su instrumento físico. Cuando notas erróneas salen de la garganta del cantante es probablemente porque ha leído las notas incorrectamente. Cuando el pianista es causante de notas erróneas hay dos razones, las cuales pueden ser considerables para su error: la primera, que él ha leído las notas incorrectamente, y el segundo, que habiéndolas leído correctamente, no puede encontrar las teclas que les corresponden. El cantante (a menos que sufra de algún defecto físico) posee la tremenda ventaja de una respuesta física automática al estímulo mental, mientras que el pianista no sólo debe ser receptivo al estímulo mental, sino que también debe trasladarla más o menos conscientemente en respuesta física. El pianista debe tratar de cultivar la misma relación entre causa y resultado lo cual afortunadamente posee el cantante. Para alcanzar este fin, es necesario comprender al teclado no como una serie de objetos blancos y negros disociados del sonido hasta que éste es producido, sino como una serie de objetos indistinguiblemente idénticos a los sonidos. Es de sonido a sonido y no de tecla a tecla como la mente debe concebir este procedimiento de los dedos. A través del hábito, cultivado por la práctica, los aspectos físicos del teclado deberán perder su identidad como una entidad distinta y aparte de los patrones sonoros y deberán estar tan identificados el uno con el otro dentro de los patrones sonoros, que al pensar en uno, éste venga involuntariamente acompañado del pensa

miento en el otro.

Muchos estudiantes tienen el hábito destructivo en la lectura a primera vista, de estar mirando constantemente de la página al teclado y viceversa. Este hábito no es anormal en estudiantes cuyas manos son aún inseguras en el teclado, pero éste puede ser superado con análisis y fuerza de voluntad. Cualquiera que desee leer fluidamente a primera vista, debe desarrollar en los dedos la sensación de distancia de una tecla o grupo de teclas a otra u otros. Hacer esto no es tan difícil como aparenta. El contacto entre las manos y el teclado, raras veces se pierde tan completamente, que la ayuda visual es requerida para reestablecerlo. Si se le pidiera a un pianista tocar lo suficientemente lento, debería ser capaz, a través del sentido del tacto, de tocar cualquier pieza en su totalidad sin la más mínima mirada al teclado. De hecho, muy pocas piezas necesitan ser tocadas muy rápido y muy pocas están escritas con intervalos tan amplios, que los ojos tengan que jugar un papel mayor como asistente de los dedos para encontrar las teclas.

Puntos fundamentales para ser considerados en el desarrollo de la habilidad en la lectura a primera vista son, que

la facilidad física para ella es un resultado de la propia función de los ojos, oídos y dedos;

la facilidad física sin talento y conocimiento musical es incompleta e inefectiva;

el oído debe escuchar lo que es visto por los ojos, antes de que los dedos opriman las teclas que producen los sonidos; para este fin, la música debe poder ser escuchada simplemente al ser vista.

Si se ha observado, la mayoría de las palabras en este manual han estado dedicadas a la consideración de los factores musicales que están implicados en la lectura a primera vista, más bien que a intentar delinear mecánicamente, a través de medios físicos únicamente, los caminos a lo largo de los cuales la obtención de la habilidad en este aspecto debiera proceder. Cada una ha sido dada en esta opinión del escritor, con su debida importancia. La experiencia ha probado que el conocimiento musical es esencial en el descubrimiento del sentido musical de una página que nunca antes ha sido vista. El conocimiento musical más el conocimiento del teclado, crean la fluidez al producir sobre este último mo, el sentido musical por medio de la traducción de los símbolos de la partitura. Se podría decir que el lado interpretativo de la lectura a -

primera vista no ha sido enfatizada suficientemente. La respuesta es - que no sería prudente agobiar al estudiante que aún se encuentra en la etapa elemental e intermedia de la materia. Suponemos que una vez obtenido el control de las primeras etapas, los aspectos más avanzados -a aquellos que tratan con el íntimo significado de la música- recibirán la atención que merecen.

Es posible que muchos términos hayan sido usados sin haber sido explicados. Debemos recordar que esto no es una enciclopedia de información musical, sino un esfuerzo comprometido con toda humildad, a explicar los mecanismos de una fase muy importante de la ejecución pianística. Si el uso de aquellos términos tienen como efecto el estimular al lector que no los entienda, a un estudio más detallado y a la investigación de su significado, entonces un propósito importante de este manual estará satisfecho.

Materias similares o afines, las cuales serán de gran valor y asistencia para comprender más completamente las ideas contenidas en este manual, son el solfeo (lectura de notas cantando), armonía del teclado, forma y análisis e historia de la música.

Lista Graduada de Material para la Lectura a Primera Vista

La siguiente lista de material para la lectura a primera vista, está graduada como se verá, de acuerdo al grado de avance del estudiante. Obviamente, no puede estar a la medida de cada uno de ellos. Está esbozada con vista a la necesidad de una persona casi no existente: el alumno promedio. El autor, por lo tanto, la considera sólo como una aproximación, como un punto de partida de la cual, a su discreción, ya sea el profesor o el estudiante, pueden crear su propia gradación. Es inevitable que haya desacuerdos con el material colocado en diferentes grados. El autor se conforta así mismo con la idea de que no importa lo que en la lista pudiera figurar, y no importa quién la hubiera elaborado, él mismo podría encontrar un idéntico desacuerdo. La lista está propuesta sólo como una guía, que puede ser cambiada o ampliada según las necesidades de cada estudiante. Por lo que se pudo averiguar, el material ligado es obtenible.

Compositor	Título	* Editorial
Diller-Quaile Nos. 39,40,42,43,44,50,54,57,64	Primer libro de Solos	G. Schirmer, Inc.
Diller-Quaile Nos. 3,5,6,10,11,20	Segundo libro de Solos	G. Schirmer, Inc.
Diller-Quaile Nos. 1,10	Cuando Todo el Mundo era Joven	Willis Company
Isadore Freed Nos. 30,31,32a,32b,33,34,35,41,42,44,45,46,47,48,49,50,52,53,55, 57,85	Esenciales para el Primer Año	Carl Fischer, Inc.
Handel No. 8	Veinte Pequeñas Danzas	Schott (Associated Music Publishers).
Earl Victor Prahl Libro Uno: Nos. 41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56, 57,58,59 Libro Dos: Nos. 1,2,5,7,9,10,13,14,15,20,21,22,25,26,29,31,35	Viejas Melodías para Jovenes Pianistas	Carl Fischer, Inc.
PARA ESTUDIANTES DE CUARTO AÑO		
J. S. Bach Una Pequeña Tonada	El Bach de los Niños	Oxford University Press
Diller-Quaile Nos. 2,4,7,12,14,19,23	Segundo libro de Solos	G. Schirmer, Inc.
Diller-Quaile Nos. 30,38,48,51	Cuando Todo el Mundo era Joven	Willis Company
Isadore Freed Nos. 58,60,64,65,68,73,74,76,77	Esenciales para el Primer Año	Carl Fischer, Inc.
Handel Nos. 1,2,4,5,10,16	Veinte Pequeñas Danzas	Schott (Associated Music Publishers).
Earl Victor Prahl Libro Dos: Nos. 3,4,6,8,12,16,17,18,23,24,27,30,33,34,37,38,39, 40,42,44,45 Libro Tres: No. 5 Libro Uno: No. 60	Viejas Melodías para Jovenes Pianistas	Carl Fischer, Inc.
Reinhold No. 7	Miniaturas	
Tchaikovsky No. 11	Album para la Juventud	
PARA ESTUDIANTES DE QUINTO AÑO		
J. S. Bach Minuet en G (pag. 4), Una canción de Satisfacción, Minuet I, Minuet II, Minuet en D menor, Polonesa (pag. 11), Musette	El Bach de los Niños	Oxford University Press
J. S. Bach No. 3	Pequeños Preludios y Fugas	

*Pertenece a obras que sólo tienen un Editor

Compositor	Título	Editorial
Diller-Quaile No. 54	Cuando Todo el Mundo era Joven	Willis Company
Diller-Quaile Nos. 15,21,24,28,31,32	Segundo libro de Solos	G. Schirmer, Inc.
Isadore Freed No. 66,67,80,82	Esenciales para el Primer Año	Carl Fischer, Inc.
Handel Nos. 3,5	Veinte Piezas Fáciles para Piano	G. Schirmer, Inc.
Handel Nos. 12,14,17	Veinte Pequeñas Danzas	Schott (Associated Music Publishers).
Stephen Heller Nos. 1,3	Cincuenta Estudios Selectos	
Mozart	Andante de la "Sonata No. 1" *	
Earl Victor Prael	Viejas Melodías para Jovenes Pianistas	Carl Fischer, Inc.
	Libro Dos: Nos. 11,19,28,32,36,41,43,45,48,49	
	Libro Tres: Nos. 1,3,5,6,8,9,10,11,14,19	
Reinhold Nos. 2,15,16	Miniaturas	
Schumann Nos. 1,3,5,14	Album para la Juventud	
Tchaikovsky Nos. 4,7,9,16,24	Album para la Juventud	
Rubinstein, Beryl	Flores Silvestres, Camino a Casa de "Un Día en el Campo"	Carl Fischer, Inc.
	PARA ESTUDIANTES DE SEXTO AÑO	
J. S. Bach	El Bach de los Niños	Oxford University Press
	Minuet en G (pag. 9), Polonesa en G menor (pag. 20)	
Diller-Quaile Nos. 27,33	Segundo libro de Solos	G. Schirmer, Inc.
Rubinstein, Beryl	Gavotte, Puck, de "Fantasía Musical"	Carl Fischer, Inc.
Handel No. 4	Veinte Piezas Fáciles para Piano	G. Schirmer, Inc.
Haydn	Adagio ma non troppo de la "Sonata No. 9"	
Stephen Heller No. 5,13	Cincuenta Estudios Selectos	G. Schirmer, Inc.
Liszt No. 1	Consolaciones	
Scionti	Camino para el Arte del Piano Libros I al III	Carl Fischer, Inc.
*Numeración de Lebert.		

Compositor	Título	Editorial
Mendelssohn	Canciones sin Palabras Op. 19 No. 4; Op. 30 No. 3; Op. 38 No. 4; Op. 62 No. 3; Op. 67 No. 5; Op. 102 No. 5	
Earl Victor Prahl	Viejas Melodías para Jovenes Pianistas	Carl Fischer, Inc.
	Libro Dos: Nos. 47,50 - Libro Tres: Nos. 2,4,7,12,13,17,24,25	
Reinhold	Miniaturas Nos. 1,5,6,12,13	
Schubert	Waltzes Set Uno: Nos. 3,5,7 Set Dos: No. 7	J. Fischer & Bro.
Schumann	Album para la Juventud No. 41	
Tchaikovsky	Album para la Juventud Nos. 2,13,23	

PARA ESTUDIANTES DE SEPTIMO AÑO

Haydn	Adagio de la "Sonata No. 2" Menuetto de la "Sonata No. 6"	
Mendelssohn	Canciones sin Palabras Op. 19 No. 2; Op. 19 No. 6	
Mozart	Adagio de la "Sonata No. 2*"	
Schubert	Waltzes Set Uno: No. 4 Set Dos: Nos. 4,6	J. Fischer & Bro.
Tchaikovsky	Album para la Juventud No. 21	

PARA ESTUDIANTES DE OCTAVO AÑO

Haydn	Adagio de la "Sonata No. 5"	
Mozart	Adagio de la "Sonata No. 6*" Andante de la "Sonata No. 6*"	
Schubert	Waltzes Set Uno: No. 6 Set Dos: Nos. 2,3,6	J. Fischer & Bro.
Schumann	Album para la Juventud No. 29	
Album de Sonatinas	Kuhlau -Sonatina Op. 55, No. 2; Sonatina Op. 55, No. 3 Clementi -Sonatina Op. 36, No. 1; Sonatina Op. 36, No. 3 Sonatina Op. 36, No. 6 Dusseck -Sonatina Op. 21, No. 1	

* Numeración de Lebert.

EL ACERCAMIENTO DEL PIANISTA

A LA

MEMORIZACION

EL VALOR DE LA MEMORIA Y UN ANALISIS DE SUS PARTES COMPONENTES

EL ACERCAMIENTO DEL PIANISTA A LA MEMORIZACION

El valor de memorizar y un análisis de sus partes componentes.

La primera cuestión básica para discutir el problema de la memorización es "¿Por qué memorizar?. Si memorizar es tan difícil, y el riesgo de tocar sin partitura es tan grande, ¿Por qué ir por el tedioso proceso de tratar de memorizar, y por qué sufrir las posibles tribulaciones de tocar sin partitura, si la ejecución con ellas es tan cómoda como para no hacerlo así?. Una rápida respuesta, dada sin mucha consideración, sería "desde luego, el que parece no haber una buena razón por la cual se deba memorizar excepto evitar la inconveniencia de cargar las partituras a todas partes cuando uno desea tocar". Otra respuesta sería que es una distracción para el oyente ver al ejecutante voltear las páginas, o ver a otra persona haciéndolo por él. Ambas respuestas son triviales e insatisfactorias porque su validez trata únicamente con condiciones externas, siempre que el criterio artístico demande una justificación más profunda. A la primera respuesta podría ser, que el ejecutante delegue en alguien más el llevar las partituras. Para la segunda, uno puede argumentar que la distracción causada por la vista podría evitarse con un auditorio de gente invidente, o uno que no viera al ejecutante. Por otro lado, si el acto de tocar sin partituras es contemplado meramente como una proeza de acrobacia mental, entonces su valor como un verdadero acto musical es nulo e inútil. El objeto de una ejecución musical debe ser el expresar la belleza y el sentido a través de sonidos musicales. Cualquier cosa que interfiera con el sentido que el ejecutante debe transmitir, debe ser erradicado. Toda cosa que contribuya a la integridad de la proyección debe ser perfeccionada.

No puede haber interpretación sin facilidad técnica. Es muy importante que la mecánica de la ejecución sea disimulada tan completamente como sea posible. El oyente debe quedar tan impresionado con el impacto emocional de una ejecución musical que no dé lugar en su consciencia a ningún pensamiento sobre el instrumento, o aún de los elementos musicales tales como fraseo, dinámica, etc. Así, para impresionar al auditorio, es necesario que la técnica mental y física hayan sido perfeccionadas en un altísimo grado.

La ejecución satisfactoria de una composición en el piano, vincula dos factores - manejo físico del instrumento, y conocimiento de los elementos musicales que conforman la composición. Es el último-

factor el que está bajo discusión cuando la pregunta de ¿Por qué memorizar? es expuesta ante nosotros. Puede ser inconveniente llevar la música a todas partes, y puede ser una distracción ver cambiar las páginas. Sin embargo, si la ejecución musical puede alcanzar tan altos objetivos con estos obstáculos o sin ellos, podrían no ser sino las más superficiales objeciones para ello; hay verdaderas razones, sin embargo, por lo que no pueden ser. Estas razones están basadas en la premisa de que entre más atención del ejecutante se preste a los medios físicos de la ejecución, menos podrá sumergirse en los valores emocionales e interpretativos de la pieza que ejecuta. Mientras menos seguro esté de las notas que toca, menos podrá concentrarse en el significado musical. La satisfacción del ejecutante y del auditorio es mayor en proporción al grado de naturalidad y espontaneidad que se perciba por ambos. Uno puede comparar ampliamente la ejecución de una composición musical con la representación de un papel. Si estuviera el actor leyendo su libreto en vez de decirlo de memoria, mucha de su fuerza expresiva podría perderse: el auditorio perdería la sensación de realismo, y su atención podría mantenerse solamente si las líneas fueran por sí mismas lo suficientemente grandiosas y enérgicas para obligar a escucharlas. Aún así, y aún con una actuación de gran dramatismo, es extremadamente dudoso que un auditorio pueda tolerar la lectura del libreto, no importa cuán bellamente sea leído, y las razones para esto son obvias. No importa que tan perfecta sea la dicción o cuán elocuente la inflexión, la máxima capacidad de un actor no podría ser alcanzada, puesto que tiene que unir su inspiración a la mecánica de la lectura y a mantener el renglón de la página. Una objeción a esta comparación entre actores y músicos puede ser realizada diciendo que las dificultades para memorizar música son mucho mayores que para memorizar palabras; que es más natural aprender palabras que notas. Tal objeción puede ser válida y podría justificar la pereza mental, pero evadiría el problema principal, el cual no es de dificultad, sino de quere hacerlo realmente. La ejecución musical puede ser tan personal como lo es un discurso. Cualquier cosa que tienda a impersonalizar la música, disminuye su potencial. La música se vuelve impersonal en proporción a la conciencia de los aspectos externos percibidos por el ejecutante y consecuentemente por el oyente. Es inevitable que la intrusión de una -

partitura y la atención que debe prestarse a ella, fuerce a una rendición de los objetivos frente a los medios.

Puede ser argumentado que el grupo de cámara raramente toca sin partitura. Sin embargo, el hecho de que ellos no toquen sin partitura, no es el criterio con el cual uno podría juzgar que no sería conveniente hacerlo así. Uno podría contestar también, que la ejecución en grupo, usualmente parece menos personal que la de un solista; no porque en aquella la razón para perder la personalidad sea el número sino debido a la consciente atención de los ejecutantes a la página impresa. Uno puede lógicamente especular si una mayor sensación de espontaneidad pudiera resultar si la música de cámara fuera tocada sin partituras. El mismo pensamiento es aplicable a una orquesta sinfónica. Puede ser que la cantidad de tiempo necesario para que la orquesta aprenda la música de memoria sea prohibitivo y no justifique suficientemente un mayor resultado expresivo, aunque indudablemente presenciamos cada vez más y más direcciones sin partitura. Estos directores que conducen sin partitura despreciarán cualquier sugestión de que lo hacen para impresionar al auditorio, y ellos mismos condenarán la reacción del auditorio que diverja del pensamiento y atención de su propio objetivo. Nosotros debemos pensar que la mayoría de ellos son sinceros cuando dicen que su razón para dirigir sin partitura es solamente musical, y al hacerlo así ellos sienten más libertad para entregarse a los valores musicales cuya suma da como resultado el mensaje emotivo.

La suma de las ideas expuestas hasta aquí conducen a la memorización por su conveniencia propia, o por el bien de evitar alguna pequeña inconveniencia física, y no vale la pena la labor a través de la cual solamente puede ser llevada a cabo: su valor consiste en la emisión física y mental designadas a incrementar la expresión musical.

Vamos a asumir que el argumento en favor de tocar sin partitura es correcto. El problema a resolver es cómo el pianista debe ir a través de los procesos de la memorización, a fin de que la ejecución de memoria de una pieza incremente realmente los valores musicales en vez de disminuirlos por miedo y preocupación. El pianista que no memoriza fácilmente, no memoriza correctamente. Una memorización errónea es más una desventaja que una ventaja. El pianista que

encuentra difícil el tocar de memoria, debe mejor hacerlo usando sus partituras. Las pretenciones de este autor son las de demostrar - que la memorización, cuando se hace lógica y razonablemente no es di difícil, y comprobar que cuando la música es correctamente memorizada, los peligros para tocar sin las partituras son menores.

El funcionamiento de la mente, de la cual la memoria es una - parte muy importante, a captado la atención de filósofos y otros seres pensantes desde tiempos inmemoriales. La especulación sobre los procesos mentales es un estudio por el cual la fascinación nunca ha disminuido, quizás porque ninguna conclusión ha sido probada, o quizás porque entre más se investiga sobre el tema, más hay que aprender. No es la intención del escritor discutir teorías generales sobre la actividad mental, sino solamente la de referirse a factores - específicos los cuales forman el tema principal de estas páginas.

La memoria es traer algo a la mente por medio de su asocia - ción con otras cosas. Es un proceso de pensamiento secuencial por medio del cual una idea o un objeto va sustituido en la mente por otro, otro y otro, etc. Estos objetos o ideas son relacionados unos - con otros por su grado de similitud, como diferentes tipos de las - mismas cosas, o por un tipo de contraste al cual el hábito de pensamiento acostumbra a la mente a relacionarlo. Es inconcebible que un objeto o una idea pueda venir a la mente como un hecho aislado com - pletamente dissociado de la que ha estado en la mente previamente. Osea, que el autor no está tomando en cuenta el elemento de lo for - tuito, que nada tiene que ver con el proceso secuencial, cuyos resul - tados por medio de un suceso externo, pueden causar una secuencia de pensamiento totalmente diferente de lo que estuvo en la mente previo al evento.

La secuencia de memoria está bien ilustrada por el juego "Yendo fuera". El primer jugador lleva un impermeable con él; el segundo un par de botas de hule; el tercero una bolsa para agua caliente; el si - guiente un frasco de aspirinas; el siguiente un termómetro; el si - guiente un botiquín; el siguiente una mochila, y así sucesivamente - hasta que el último objeto sea completamente distinto del primero; - pero el pensamiento que lleva del primero hasta el último objeto, re vela una relación natural de uno con otro. Por esta relación, el ju - gador que comienza a nombrar cada objeto en orden, no encuentra difi

cultad al hacerlo.

No tan sólo es fácil reconocer objetos o ideas relacionadas, sino que es casi imposible no hacerlo. [Relacionamos más fácilmente a un objeto o idea principal estos objetos o ideas secundarias que la consciencia trae a la mente más temprano, o a la cual fue dada más atención durante el período de experiencia con el objeto o idea principal]. Tomando una pieza particular como un ejemplo de idea principal u objeto, un pianista puede relacionarlo inmediatamente a su tonalidad, otro a su forma, otro puede relacionarlo a un pasaje el cual encontró particularmente difícil y que requirió una cantidad inusual de repeticiones para poder dominarlo, otro puede relacionarlo con una experiencia particularmente intensa la cual pudo haber tenido en cualquier momento. Es posible llevar a la mente más lejos y decir que, si ésta se queda suficiente tiempo sobre un objeto o idea todos los objetos o ideas relacionados que la consciencia llevó a la mente, tarde o temprano van a fluir en el pensamiento.

La mentalidad promedio es perezosa y no se preocupa por registrar vívidamente lo que considera usual; sólo va a tomar consciencia de las cosas que por virtud de peculiaridad u otro aspecto extraordinario se imponga sobre la consciencia. Es solamente aquella mente que está entrenada para la labor la que reconocerá los aspectos sobresalientes que una mente desentrenada relegaría al limbo de lo usual, y por lo tanto, de lo inobservado. El pianista que no reflexiona, encontrará más fácil memorizar un Preludio de Debussy que una Sonata de Mozart. La razón para esto es clara: la fórmula tónica, subdominante, dominante, tónica, está tan arraigada en su consciencia auditiva, que una tónica, subdominante, dominante, tónica, es casi indistinguible de otra, y por lo tanto es difícil particularizar. Es aceptado por el oído sin duda alguna que el factor de pensamiento entrenado, no está aún introducido, y la selectividad de impresiones es, por lo tanto, escasa. Por otro lado, las progresiones menos comunes las cuales son idiomáticas de Debussy, se imponen sobre su consciencia, y no es fácil para él olvidarlas. Si sus experiencias musicales hubieran estado preponderantemente compuestas del contacto con la extraña escuela de Debussy, él sería igualmente impreciso para reconocer un ejemplo de otro; la situación sería al revés, y su consciencia sería igualmente sorprendida por las secuencias de tónica, -

subdominante, dominante y tónica.

Mientras el estudiante promedio considera las notas de primor - dial importancia, un mayor discernimiento y sensibilidad reconocen - que ellas son solamente un vehículo por medio de las cuales se trans - mite el sentido y la emoción. Para este último, un pasaje que expresa tranquilidad es totalmente diferente de uno que expresa un fervor dramático, aunque no haya mucha diferencia entre las notas mismas. - La particularidad es descubierta tanto a través del significado, como a través de las notas con las cuales el sentido está revestido. - Es lo mismo con las palabras. Uno puede tomar dos estrofas de poesía cada una de diferente poeta, y encontrar en ellas una similitud considerable en las palabras, y aún de secuencia de palabras. Tal similitud, sin embargo, no evitará el reconocimiento de las diferencias entre ellas y , aunque la habilidad para distinguir no puede ser ejercitada a menos que existan diferencias físicas en detalle de arreglo, es esencialmente la diferencia del sentido lo que permite la particularización.

Para que el lector casual no sea persuadido erróneamente de que sin el reconocimiento de imponderables e intangibles la habilidad para distinguir es imposible, nos apresuramos a asegurarle que no puede haber diferencia emocional en cosas que son físicamente similares y que cualquier diferencia en el sentido, debe estar acompañada por una diferencia en su manifestación física. El reconocimiento de tales diferencias y manifestaciones difiere en grado de acuerdo a la sensibilidad, percepción y educación. [La palabra "educación" es usada aquí para implicar no sólo aquellas cosas que han sido dichas por un maestro en el salón de clases, sino igualmente, si no es que más importante, aquellas cosas que han sido percibidas y descubiertas por uno mismo].

Se puede considerar que hay tres etapas o grados de reconocimiento y percepción. La primera trata solamente con el impacto de lo ajeno sobre los sentidos. La mente como resultado de la sorpresa, es impactada en la consciencia sin la ayuda del pensamiento. De esta manera, en esta primera etapa, la mente, por virtud de un agudo contraste, toma involuntariamente consciencia de una sola rosa en un jardín de violetas. Cuando el impacto es creado involuntariamente, se ve debilitado por el contacto frecuente. El contacto frecuente-

origina así la segunda etapa - que es el reconocimiento genérico - sin particularización. A ese respecto, varias rosas son vistas en un jardín de violetas. Después de la atención que ha sido capturada por la aparición de las primeras dos o tres, el ojo acepta el resto indiferentemente. Al estar agotado el impacto mental a causa de la recurrencia, las rosas son agrupadas por una impresión general, y una descripción es incapaz de individualizar cualquiera de ellas. La tercera etapa y más deseable -la percepción y el reconocimiento de lo particular- es lograda por medio del entrenamiento. Así, aunque las rosas sean muchas, la mente es capaz de distinguir e individualizar las características de cada una. Para llegar a esta última etapa, uno debe de haber desarrollado la apreciación del valor del detalle y la comprensión de la importancia de modificación: para esto, solamente una consciencia cultivada del detalle y modificación capacita a uno para seleccionar lo específico de lo genérico.

Tomemos tres estructuras: primero, una catedral católica; segundo, pinturas de la Madona y el Niño; tercero la secuencia de la combinación tonal de tónica, subdominante, dominante, tónica. Una catedral es muy parecida a otra. Si el ojo promedio estuviera tan poco adiestrado como el oído promedio, podría encontrar dificultad para distinguir una catedral de otra o traer a la mente una en particular. Sin embargo, para el arquitecto cuyo ojo entrenado y cultivado por medio de la observación, es fácil describir los aspectos que distinguen una catedral de otra, como le sería describir la diferencia entre una cabaña de campo y un rascacielos. Un sin fin de lienzos de la Madona y el Niño fueron pintados durante el Renacimiento. El que no conoce sobre el tema puede experimentar dificultad al punto de no ser capaz de recordar ésta o aquella pintura sobre el tema, mientras que el conocedor puede fácilmente entrar en detalle al describir una de Fra Angelico o una de Bellini o de cualquier otro. Mientras que un ignorante retiene sólo una vaga impresión de cualquier pintura de la Madona y el Niño, para el artista o el crítico de arte que ha aprendido las diferencias de estilo, uso del color, y otras características de los grandes pintores, una pintura de la Madona y el Niño es tan diferente de otra como una caricatura de un mural industrial. El arquitecto y el conocedor de pintura podrían describir de memoria un formidable número de ejemplos para ilustrar una obser-

vación entrenada y una consciencia sensible. Lo usual no existe para ellos más que en un sentido amplio. En lo aparentemente usual, ellos perciben lo raro o distinguen aspectos que lo individualizan para sobresalir clara y definitivamente de la generalidad, y lo cual trae a la consciencia lo más destacado para crear suficiente impacto para hacer que las ideas o los objetos sean recordados. Uno podría desear que el pianista promedio estuviera igualmente familiarizado con su estructura de tónica, subdominante, dominante, tónica, una progresión tonal que es recurrente en una forma u otra en toda la música escrita durante un período de doscientos años. Es la modificación y el tratamiento lo que distinguen un ejemplo de otro. Estas modificaciones tienen que ver con el tratamiento de la tonalidad, metro, armonía, registro y conducción de las voces. Cada una de ellas combinado con cualquier otro o más de ellos crean el factor individualizante; y cada factor presenta la posibilidad de muchas variantes cada una de las cuales posee aspectos que les identifica por una característica inequívoca. El reconocimiento entrenado de ellos, horra su apariencia habitual y efectivamente agudiza el impacto de la impresión lo cual causa que sean recordados.

Sería una pérdida de tiempo explicar la falta de observación cuidadosa, que es más una regla que una excepción por parte del alumno promedio. No se puede evitar la sospecha de que el interés del maestro promedio está más centrada en su habilidad digital y efectos superficiales, que en una comprensión inteligente de la música. La ignorancia de elementos musicales, ya sea inconsciente o no, no puede ser justificada desde ningún punto de vista; con demasiada frecuencia sin embargo, al alumno se le permite, o él mismo se permite pasar por encima de ellos sin una efectiva consciencia mental. Cuando él estudia, está propenso a permanecer inconsciente de la lógica de los sonidos que sus dedos obtienen del teclado. Cuando él escucha la ejecución de otros, solamente escucha las secuencias de sonidos placenteros. Casi nunca se propone hacer conscientes los procedimientos musicales, procesos por los cuales una cosa surge lógicamente de otra. Cuando uno considera las oportunidades que están ante los ojos de los estudiantes; cuando uno reflexiona sobre el hecho de que las oportunidades han estado pacientemente y sin éxito esperando ser realizadas, a veces durante un período de años, entonces uno se a -

sombra por el poder de resistencia a aprender lo que está presente. Hay muchos estudiantes que ni siquiera pueden decir la tonalidad básica de una pieza que ha estado practicando durante semanas y algunas veces hasta meses. En la mayoría de los casos, la culpa del estudiante es solamente secundaria. La responsabilidad primordial por la ignorancia o conocimiento, recae sobre el maestro. Al mismo tiempo, uno encuentra difícil perdonar la falta de curiosidad por parte del alumno en cuanto al material del cual está hecha la música, y la falta de empeño que no permite que él encuentre las cosas por sí mismo.

El impacto de lo inusitado pocas veces pasa desapercibido, y por lo tanto, es fácil retener en la memoria. Rasgos inusuales existen en cada frase de toda la música escrita. El reconocimiento de las características inusuales las cuales abundan en lo aparentemente usual, es esencial para el pianista que podría aprender inteligentemente música de memoria.

Si a una persona se le pidiera leer las siguientes palabras, - "Tu arte como una flor, tan casto, tan bello, tan puro", y luego se le pidiera repetir las de memoria, con toda probabilidad él sería capaz de hacerlo palabra por palabra. Si la misma persona, no conociendo alemán fuera a leer "Du bist wie eine blume, so hold, so schön, so rein", es dudoso que, sin muchas repeticiones fuera capaz de decir las palabras correctamente cuando las quitaran de su vista. ¿Qué es entonces esto, tan fácilmente recordado en la primera instancia y tan difícil de recordar en la segunda?. El hecho de que un grupo de sonidos son recordados sin problema, y el otro no, debe significar que la memoria no se mantiene sólo por impresión de sonidos. ¿Qué otro factor existe que hace que las palabras sean recordadas en una instancia y en su ausencia hacer su remembranza titubeante e insegura?. La respuesta no es difícil de encontrar. En la primera instancia las palabras son comprendidas, y en la segunda no. Entendimiento significa comprensión del sentido o la idea. De idea-comprensión a palabra-expresión no hay sino un sólo paso. Se puede decir que el recordar es un resultado primario de la comprensión. Con la misma certeza puede decirse que recordar sin comprender es inseguro y sujeto a errores.

El lenguaje de palabras - el medio de conducir unas ideas a otras y de identificarse y clarificarse por sí mismas - es el primer

paso en nuestro proceso educativo. Los padres comienzan la enseñanza de palabras a los niños aún antes de que éstos puedan pronunciar las palabras correctamente. Las palabras no son enseñadas como sonido solamente, sino son siempre hechas con el objeto de identificar objetos o ideas. El proceso es continuado al punto donde palabra-identificación del objeto o idea es para todos los propósitos e intentos simultáneos con percepción y reconocimiento. Ciertamente la relación entre objeto o idea y expresión de ellos a través de palabras es tan cercana, y una ha sido tanto parte de la otra, que ya el pensamiento no existe excepto envuelto en el vestido de las palabras. En esto recae la gran falta en la enseñanza de la música, como se practica generalmente. La música es con demasiada frecuencia enseñada o aprendida, no como un lenguaje, sino como una serie de sonidos agradables. Contemplar así la música, es relegarla a la superficialidad, y ponerla en la categoría de un perfume placentero para los sentidos, pero totalmente sin valor en lo concerniente a nuestros intereses espirituales más profundos. Con demasiada frecuencia el alumno es enseñado o aprende a tocar el instrumento sin ser enseñado o sin aprender el propósito de tocarlo, que es el despliegue de belleza y sentido por medio de sonidos. La verdadera concepción de la ejecución en un instrumento debería ser no el hacerlo sonar, sino la ejecución de una pieza musical por medio del instrumento. La diferencia puede parecer vaga y ambigua para quien no ha otorgado al tema mucha reflexión, pero para quien desea ir más allá de los límites de la satisfacción sensorial en la música, la encontrará clara y definida.

El lenguaje de palabras es un movimiento de sonidos en secuencia ordenada y con un propósito. Cada sonido tiene significado a causa de su asociación con, y su tendencia hacia el siguiente. La secuencia es hecha de una a otra con la idea básica de dar significado. A un sonido particular debe seguir otro sonido particular, de otra manera, el significado particular no resulta. La oración "el árbol es largo", lleva un sentido particular no por las palabras de las cuales se compone, sino a causa del orden de su secuencia. Las mismas palabras arregladas en este orden "el es árbol largo" nos deja confusos e inciertos para la comprensión. Esto conduce a la conclusión de que sólo a través de una secuencia ordenada y preconcebida es posible la transmisión de ideas a través de palabras. La con -

clusión así alcanzada es igual y completamente válida en el lenguaje de la música. El lenguaje de palabras está compuesto de partes del idioma como lo son los sustantivos, verbos, artículos, preposiciones, etc. El lenguaje de la música está también compuesto de partes del idioma. Este puede ser muy peculiar pero está tan bien organizado y sistemático como cualquier otro a los que damos emisión con la lengua.

La proposición hecha aquí es, que un instrumento no puede ser enseñado o aprendido inteligentemente sin tener el objetivo de dicha habilidad instrumental y que esto, es la enseñanza y el aprendizaje de la música.

La base de la gramática musical es inherente a la sensación de tendencia de un sonido o grupo de sonidos al siguiente. La sensación de tendencia y el conocimiento de los procedimientos, fundidos en una sola unidad por medio de la educación: juntos resultan en una ilustradora comprensión.

La secuencia armónica es la base sobre la cual el movimiento de la música descansa. Está construida a lo largo de ideas bien definidas. El enlace de una entidad armónica a otra no es accidental, tampoco es el resultado de un antojo o capricho. Es la consecuencia de la lógica y el razonamiento. El sistema es necesariamente flexible; el procedimiento no es estrictamente el mismo, pero lleva generalmente marcadas relaciones unas con otras. Una vez entendidas, cualquier variación de ellas ya no puede causar confusión. La memoria se facilita enormemente por el reconocimiento y comprensión de los procedimientos armónicos usuales. Sin tal reconocimiento y comprensión, una memorización inteligente no es posible.

Dos factores están implicados en el exitoso funcionamiento de acción organizada, ya sea que la acción requiera organización mental o física, o una combinación de ambas. Uno es la eficiencia de cada una de sus partes componentes; el otro es la eficiencia de la coordinación entre ellas.

El aprendizaje de memoria de una pieza musical trae consigo el empleo de cuatro partes componentes de la memoria, cada una tratando con una fase particular del proceso general. La primera es la memoria auditiva, la segunda la memoria visual, la tercera la memoria táctil y la cuarta, la memoria analítica o intelectual. Un análisis

de esta idea nos persuade de que mientras que es deseable y necesario para cada una de las cuatro partes de la memoria estar completas dentro de sí mismas, sólo puede alcanzarse el objetivo final cuando todas ellas están fusionadas como una interrelación completa e integrada. En el paso inicial hacia el aprendizaje de una pieza uno debería ser capaz de emplear cada parte de la memoria individualmente para los propósitos de análisis y estudio. Así, esto puede hacerse después de que la pieza ha sido aprendida completamente, y está abierta a la pregunta sobre la consistente relación de una memoria con las otras, lo cual ocurre natural e inevitablemente, haciendo casi imposible en la última etapa del aprendizaje, tratar con cualquiera de ellas enteramente por separado. Tampoco es muy conveniente hacerlo así, excepto en raras ocasiones y excepto también para tales propósitos de análisis específico, como pudiera ser necesario para un logro completo. Para un procedimiento exitoso en la memorización, hay que integrar muy bien las partes componentes para que la fuerza y eficiencia de una, haga más segura la fuerza y eficiencia de las otras. Por lo tanto, cuanto más consistente y natural sea la coordinación de las partes, más completo será el logro. Esta afirmación, supone un alto grado de consciencia del estudiante de que las partes componentes existen como entidades semiseparadas, y que ellas pueden en ocasiones deben ser tratadas como tales.

Encontramos interesante analizar separadamente las cuatro memorias o partes componentes de la memoria, y discutir su aplicación exitosa. Especular sobre la importancia de cada una en la operación general, sería tanto como especular en la relativa importancia del carburador o las ruedas de un automóvil - en la ausencia de cualquiera de los dos, el automóvil no podría funcionar.

MEMORIA AUDITIVA:

La música es sonido. Por lo tanto, el oído es el único agente a través del cual la percepción de la música es posible. El don de recordar una melodía y de ser capaz de reproducirla a través de medios naturales tales como cantar o silbar, es algo con lo cual están dotados la mayoría de los seres humanos. Existen ciertamente individuos que no tienen oído musical y que por lo tanto, son incapaces de recibir o proyectar impresiones de afinaciones más altas o más bajas de un mismo sonido. Esto no significa incapacidad para percibir y repro

ducir las otras partes componentes de la memoria tales como el ritmo. Es concebible que un individuo que es incapaz de reconocer la altura relativa de los sonidos, pueda ser capaz de aprender a tocar música de memoria en el piano, pero tendría que confiar completamente en procesos cerebrales, y es dudoso por lo tanto, que su ejecución sea algo más que mecánica y sin musicalidad.

Nosotros no reproducimos sonidos graves o agudos con la voz por un conocimiento preconcebido de que debemos hacerlo así. El fenómeno natural de corregir la reproducción de un sonido con la voz, no admite más explicación intelectual que las que se darían a las propiedades químicas de un elemento. La razón humana no puede explicar siempre los hechos naturales. Podemos hablar de impresiones creadas por vibraciones; podemos hablar de la sensación de las funciones auditivas, porque son vitalizadas por impulsos nerviosos; podemos ir más allá al decir que el funcionamiento normal de impulsos está condicionado por el funcionamiento normal de otras partes del cuerpo. Pero probar una explicación de las causas primarias sería tanto como probar lo imposible. Debemos aceptar sin razones, el hecho de que la sensación normal de escuchar nos capacita para recibir y reproducir impresiones de sonidos graves o agudos, tanto como el intervalo de tiempo que los separa.

La memoria auditiva es básica en el aprendizaje para tocar una pieza de memoria. Es ella, la que controla el funcionamiento de las otras memorias, aún en un instrumento tan mecánicamente construido como el piano. Los mecanismos de la memoria auditiva son los menos posibles de analizar, por lo tanto son los menos posibles de controlar o dirigir por medio de procesos mentales. El caso es que, en la memoria auditiva, es la única en la cual menos confianza podemos tener. Aún así, una pieza musical no puede ser tocada de memoria a menos que el oído funcione apropiadamente. Bajo circunstancias donde la distracción no existe con el resultado de una alteración nerviosa se puede en efecto ser capaz de realizar una ejecución exitosa por medio de la memoria auditiva solamente. Tomando en cuenta que estas circunstancias son raras, la conclusión inevitable es, que una mayor profundidad que la basada en la confianza que proporciona la memoria auditiva solamente, es necesaria para tocar bajo condiciones normales. Esta clase de confianza no existe sin seguridad mental, e in-

dispensable para la seguridad mental, es el empleo inteligente y efectivo de la memoria visual, muscular y analítica.

El oído toma consciencia natural e intensa de una línea melódica. Por esta razón, raras veces una melodía se olvida. El oído percibe una impresión muy distinta de lo tocado por la mano derecha a lo tocado por la izquierda. No es fácil demostrar que lo anteriormente dicho se debe a que los registros agudos, que son tocados por la mano derecha, son más discernibles para el oído que los graves, los cuales recaen en la mano izquierda. [Sobre esta conclusión es interesante especular si hay una afinidad anatómica más fuerte entre el sentido auditivo y la mano derecha que con la izquierda; y si aquellas personas que son zurdas tienen mayor consciencia auditiva de la mano izquierda que de la derecha]. En cualquier caso, parece que el oído capta más fácilmente la melodía, que es presentada a él de manera más evidente. Es por las ramificaciones de los procedimientos y estructuras musicales, que confiar solamente en la memoria auditiva es una imprudencia. Al tratar con estas ramificaciones, es donde debemos poner mayor atención de un mejor proceso cerebral para una memorización confiable.

El término "tocar de oído" es entendido como la ejecución sin la ayuda de una impresión visual inicial, estando esto dentro de la capacidad de un individuo que no tiene conocimiento de la notación. En realidad está realizada solamente por medio de impresiones auditivas más que por la consciencia de las distancias correctas en el teclado. Mucho, verdaderamente la mayoría de lo que uno escucha ordinariamente, aún a pesar de que está supuestamente basado en el estudio, es inconscientemente tocado de oído. Dicho esto, el autor no quiere decir que el promedio de los estudiantes no saben leer notas, sino que en la mayoría de los casos, la memoria de notas sirve solamente como un confuso e indistinguible mapa, cuyas señales y símbolos son observados y comprendidos a medias, y cuya utilidad, por lo tanto, tiene un valor superficial. En realidad, la página impresa debería servir al pianista como el diseño en tinta azul al arquitecto, y su impacto en la memoria debería ser claro, definido y sin ambigüedad. La preocupación que es comúnmente puesta en la memoria auditiva está fuera de toda proporción con respecto a la labor que se requiere para ésta, y la ejecución que resulta de ella es usualmente

tentativa, incierta y tímida.

MEMORIA VISUAL:

La memoria visual es el agente mediante el cual las notas son trasladadas mentalmente en sonidos, y reproducidos físicamente al tocar las teclas que les corresponden. La parte correspondiente a la memoria visual en el esquema general de la memoria es menos vital que las otras, porque sirve más para introducir que para participar activamente. Decir que no es una parte importante, sería algo absurdo, ya que es el camino a través del cual las otras memorias deben viajar para llegar al punto de eficiente funcionamiento. Percepción visual inteligente implica no sólo una impresión visual de las notas, valores de tiempo, dinámica, etc., sino que significa una inteligente comprensión de todo lo que ellos significan. El vistazo de un objeto conocido y comprendido impresiona a la mente no sólo con su apariencia externa, sino con todas las funciones que se sabe que cumple. Mirar un automóvil, no es solamente percibir lo que es presentado al ojo, sino que es al mismo tiempo estar consciente de su uso, de la manera como funciona, y de las partes componentes de las cuales está hecho. Un claro uso de la visión en la transmisión de la página impresa al oído, a los dedos y al intelecto, es posible solamente cuando la percepción visual va más allá de la impresión de un vistazo a una comprensión inteligente de lo que es percibido.

Algunos estudiantes han escuchado decir que aprenden de memoria a través de la memoria visual solamente; al hacer esto, ellos confían sólo en recordar la imagen de la página. Creer en tal declaración, es casi como estar más allá de los límites de la credibilidad. Indudablemente existen individuos cuya memoria visual es fotográfica, y que sólo un poco más es necesario para retener una imagen en la mente. Al mismo tiempo, el empleo de la memoria visual para la exclusión de las otras memorias, es relegar en la negatividad los medios por los cuales la música debería ser más razonable y lógicamente aprendida. Es también otorgar a la memoria visual ciertas funciones, las cuales en el aprendizaje de la música no pertenecen a nada más que a impresiones visuales meramente del exterior de un objeto que implica comprensión de su naturaleza y usos. Esto no quiere decir que la memoria visual no funcione, y tampoco que su funcionamiento es fútil una vez que una pieza ha sido aprendida; por eso es in-

tación elegida sea la mejor, ya que podrá ser mejorada después con una consideración más madura. Mientras una sabia elección de la digitación es esencial para una ejecución experta, es la consciente consistencia la que da a la digitación su importancia como ayuda a la memorización.

Es importante aclarar y analizar la importancia de la memoria táctil y discutir el método por el cual la digitación puede convertirse en un factor más trascendente en el proceso general de la memorización de la música de piano.

La memoria es la facultad de retener impresiones e imágenes las cuales han sido estampadas en la consciencia por medio de uno o más de los cinco sentidos, y la habilidad para recrear estas imágenes o impresiones cada vez que se requieran y sea necesario que surjan. El sentido auditivo es el medio por el cual sonido-imagen o impresiones auditivas son creadas y reproducidas; el sentido de la vista trata de la misma manera con las impresiones o imágenes; el sentido del tacto - específicamente en nuestro caso la sensación y uso de los dedos en el teclado - nos habilita para poder recrear un sistema de toque-contacto con el cual ha habido previa experiencia. La recepción de impresiones auditivas y visuales es involuntaria. La recepción de impresiones táctiles depende de nuestro deseo y elección. La primera y la segunda son automáticas; la tercera es el resultado de un esfuerzo consciente y es la única de las tres que puede ser dirigida y controlada. La ejecución de memoria de una pieza musical resulta de la combinación de impresiones visuales y sonoras, estando las dos estrechamente interrelacionadas, y en el estudio inicial resultando una de otra. Las impresiones, si son lo suficientemente definidas y claras, son inalterables e inmutables. Los resultados asumen tangibilidad sólo a través de la acción de los dedos en el teclado. Asumiendo como uno debe, que las impresiones auditivas y visuales deben ser particulares y específicas, y están para tener valor en la ejecución, uno debe asumir igualmente, que el tercer elemento y final de la ejecución -las impresiones táctiles- deben ser igualmente particulares y específicas.

Una pieza musical no puede estar suficientemente aprendida por la separación de las partes componentes de la ejecución y estudiando las una después de otra. Tal sistema de estudio requeriría un mayor-

tiempo del necesario y haría la integración de las partes una labor engorrosa y molesta. Las impresiones táctiles, visuales y auditivas deben ser integradas en una sola desde el momento en que el estudio de la pieza es comenzado. Como observamos antes, estas aseveraciones no significan que para propósitos de análisis particular uno no debe ser capaz de separar, como la ocasión lo demande, cada impresión de las demás. En efecto, es altamente deseable y razonable que uno sea capaz de dar principal atención a cualquiera de las tres cuando la debilidad de impresiones en alguna de ellas se manifieste. Esto es más particularmente en las impresiones táctiles, ya que están más sujetas a variaciones involuntarias y, por lo tanto, requieren más esfuerzo consciente hacia el final que lo habitual, debiendo ser inculcada y retenida una consciente consistencia de la digitación. Conocimiento consciente y consistencia consciente de la digitación cuando una pieza musical es estudiada, vienen a ser de gran valor como elemento de confianza contra las fallas de la memoria durante la ejecución. Apoyarse solamente en la memoria auditiva puede conducir la ejecución hacia lugares que se tornan asperos por la debilidad en otros aspectos de la memorización. Por otro lado, una confiable memoria digital hace que un lapso de la memoria auditiva sea casi imposible.

Indicaciones para la digitación se pueden encontrar en cada página de partituras de buenas ediciones. La aceptación irreflexiva de ellas sin consideraciones, disminuyen el impacto que tienen sobre la memoria. El impacto de las impresiones es esencial para la memoria. Éste es posible sólo cuando la peculiaridad u otra característica sobresaliente de un objeto o idea lo fuerza a entrar en la memoria involuntariamente, o cuando la consciencia voluntariamente llega a tomar conocimiento de ello. Reconocimiento de la digitación no es en sí mismo causa del conocimiento de ella. Tal conocimiento surge sólo en el curso del examen analítico y el estudio concentrado. Una irreflexiva aceptación de una condición existente es propensa a impresionar la mente menos agudamente que la inteligente alteración de ella por propósitos específicos y razonables. La primera y más improductiva actitud hacia la digitación, es no prestarle atención, ni siquiera la llamada obediencia ciega a la página; la segunda y un poco más fructífera aproximación, es reconocer y obedecer

cer sin cuestionamiento la digitación indicada; la tercera y más inteligente aproximación hacia la retención mental de la digitación, es considerar aquello que está impreso en la página, sopesar su mérito y usarla como está indicado o alterarla, la elección siendo hecha de acuerdo a conclusiones que han sido alcanzadas con serio cuidado y reflexión, ya que la conscienzuda asimilación de una idea, - lo cual es inevitable en la última aproximación, es el único punto al cual el pianista debe esforzarse más intensamente por llegar. Su cualidad creativa tenderá a hacer el resultado particularmente - propio, y por lo tanto, menos propenso a ser olvidado a causa de su carácter extraño, como podría pasar fácilmente en las dos primeras aproximaciones.

No puede negarse que el efectivo uso de la memoria táctil implica un esfuerzo de la naturaleza el cual puede resultar aburrido y molesto para el pianista que sólo se conforma con permitirse la oportunidad de tocar una parte de una pieza en su ejecución, o que es demasiado flojo mentalmente para permitir a sus poderes reflexivos un cálculo más profundo. Pero para el pianista que desea abordar la ejecución con seguridad y tranquilidad, que está interesado en todos los medios que resulten en una buena ejecución, y que está dispuesto a usar un poco de energía mental, la naturaleza del esfuerzo no solamente no será aburrida, sino altamente interesante; no solamente no será molesta sino realmente agradable. Para él, la idea de ser capaz de recitar de memoria la digitación que usa en cualquier pasaje dado (y la habilidad para hacerlo así es valiosa - hasta el punto de necesidad que concierna a la memoria) es un desafío, lo estimula agradablemente y le da satisfacción a causa de la seguridad que encuentra en ello.

MEMORIA ANALITICA:

El término "analítico" es usado aquí para denotar la facultad de comprender a través de la razón la estructura y encadenamiento de sucesos que forman una pieza musical para ser no sólo una secuencia de sonidos, sino formar un edificio de filosofía tonal. La comprensión viene solamente a través de la educación, la cual a su vez resulta de una percepción altamente intelectual de las relaciones sonoras. Tal explicación del análisis intelectual, cuando es aplicado a la memorización puede parecer que suena muy profundo; por el -

contrario, lo que esto implica, no es realmente tan profundo del todo.

La música es una procesión de sonidos en conformidad con un diseño preconcebido. Está compuesta de intervalos de tiempo y de alturas, y de combinaciones sonoras que progresan una a otra no por accidente o casualidad, sino a través de un razonamiento lógico. Las secuencias tonales que son encontradas más frecuentemente tienen en sí mismas un gran elemento de fórmula. Inherente al significado de la palabra "fórmula", es la repetición de elementos ocasionada por su frecuente empleo en formas más o menos similares. Así, escalas mayores y menores son fórmulas tonales. Toda la música escrita durante un período de más de doscientos años está basada en estas fórmulas fundamentales y en otras derivadas de ellas.

El conocimiento es la esencia del logro en la memorización como lo es en todo lo demás. La ausencia de él, deja toda la carga a las impresiones sensoriales. Las impresiones sensoriales están tan sujetas a la incertidumbre que confiar sólo en ellas sería temerario. El conocimiento de la estructura musical se obtiene a través de la conscientización y observación de sus elementos constituyentes, y éstos saltan a la vista de cualquiera que desee verlas y se tome la molestia de hacerlo. El tocar de memoria una pieza musical, implica el empleo del oído, los dedos y el pensamiento, (ojos sólo secundariamente) para reproducir lo que ha sido previamente practicado y estudiado.

¿A qué nos referimos con la palabra estudio? Significa contemplación, reflexión y análisis. Es una palabra que es pocas veces usada por la mayoría de los estudiantes de piano en relación con el aprendizaje de una composición. El promedio de estudiantes conscientes gasta mucho tiempo en practicar. La práctica es entendida por él como repetición en una forma u otra. El hecho de que la repetición en sí y por sí misma no significa aprender, y que las horas pueden ser gastadas en ella con innecesariamente escasos resultados, es algo con lo que pocas veces se confronta él mismo. Debe ser entendido que estudiar, lo cual es una actividad mental, es el elemento que da valor a la práctica, y que sin estudio, la práctica que es sólo el aspecto físico del aprendizaje, es en alto grado una pérdida de tiempo. Puede decirse con sinceridad por lo tanto, que menos horas podrían ser requeridas para aprender una pieza si la mente estuviera -

dispuesta a trabajar tan intensamente cómo los músculos.

Es posible para la persona que está mentalmente alerta y que posee conocimientos de la estructura musical, aprender una pieza de música y tocarla de memoria sin haberla escuchado excepto en su mente, y aún sin haberla tocado previamente poniendo sus dedos en las teclas, las cuales son la contraparte física de las notas. Para ir más lejos se puede decir, con la convicción nacida de la experiencia, que él podría hacerlo con menos desperdicio de tiempo del que implica muchas horas de práctica y que son indispensables al estudiante que ve y oye sin mirar ni escuchar inteligentemente. Esto no significa que la ejecución podría poseer el alto grado de acabado técnico que puede ser alcanzado sólo a través del uso coordinado de mente y dedos, por lo que lo último puede ser logrado sólo a través de horas de práctica inteligente. Una fina ejecución requiere en efecto que la respuesta de las reacciones musculares a la mente sean tan delicadamente armónicas, que pueda lograrse un esfuerzo coordinado. Para lograr tal reacción de los músculos a la mente, ninguna cantidad o calidad de pensamiento puede substituirse por pura labor física. Sin embargo, y con todo, la premisa es válida de que los músculos sin la mente producen resultados sin validez musical o artística, y que la calidad de la labor mental, decide la calidad de los resultados físicos.

El significado de conocimiento aplicado a la memorización de la música de piano, implica una serie de impresiones sonoras y táctiles que existen en virtud de impresiones preconcebidas. Estas impresiones y expectativas pueden estar tan definitivamente estampadas en la mente, que no solamente no existe el temor de olvidarlas, sino que éste puede ser considerado casi imposible. Estas aseveraciones están hechas con la convicción de que un completo conocimiento de una pieza musical puede existir y es alcanzable. Por un completo conocimiento se quiere decir una impresión distinta en la mente de cada factor y de cada elemento de cada factor de sonido y movimiento que constituye la ejecución de una pieza musical. El conocimiento parcial significa una oscura sombra de ignorancia la cual puede poner la ejecución fuera de su curso verdadero y predestinado, y causar que se hunda entre la confusión. Una pieza de música minuciosamente estudiada y aprendida y sus elementos constituyentes completamente asimilados y

digeridos por la mente, por separado y en combinación como una unidad, no puede ser olvidada excepto cuando es relegada por un largo período de tiempo y amontonada fuera de la consciencia y sustituida por otras impresiones de otras piezas.

La palabra "olvido" es usada muy vagamente por muchos estudiantes. El pianista que se encuentra a sí mismo tropezando a causa de la falta de conocimiento preciso de una modulación, está propenso a decir posteriormente que la olvidó. Muy frecuentemente estas aseveraciones están hechas sin una verdadera comprensión de lo que esto significa. Existe el caso de un joven que tocaba cierto Capriccio de Brahms. El trío está escrito en la tonalidad de la dominante del tono principal. Hay dos secciones; la primera modula a la tonalidad de la dominante del trío; la segunda modula a la dominante de la tonalidad principal y va hacia un cierre temporal. En su evolución hacia el final de la primera sección, él inadvertidamente tomó la modulación que lo condujo al final de la segunda sección, omitiendo la mayor parte del trío. Parecía disgustado y desconcertado con el resultado y comenzó la primera sección nuevamente, por desgracia con el mismo resultado obtenido en el primer intento. Comienza de nuevo con el mismo resultado. Después del quinto intento se abandona a un mal trabajo y continúa con la modulación que lo condujo a la conclusión temporal. En comentarios posteriores expresó su sorpresa al haberse podido equivocar en un lugar en el que nunca había tenido problemas de memoria y que hasta ese momento había realizado exitosamente. Estaba sorprendido y no del todo convencido cuando decía que no había olvidado la modulación sino que realmente nunca la había distinguido, pero ahora que fué realmente identificada no podrá ser olvidada. No estaba dentro del alcance de su pensamiento comprender que puede ser posible llevar una acción de principio a fin solamente por medios sensoriales bajo circunstancias donde la semi-consciencia no sufre rudas interferencias de la consciencia; pero que es esencial para un exitoso logro bajo circunstancias que pueden hacer a la semi-consciencia incierta, tener el soporte del conocimiento y la expectación preconcebida.

Otra ilustración de los resultados desastrosos del hábito antes que el aprendizaje razonado es la del joven violinista que ensayaba el primer movimiento del Concierto en Mi mayor de Bach. El movimien-

to está estructurado por muchas secciones definidas, cada una comenzando con el mismo tema principal y llegando a una conclusión diferente por medio de diferentes tratamientos. El joven tenía el tema principal bien dominado, pero estaba un poco confuso por el orden como iban las secciones. Después de varias repeticiones y rellenos y después de que varias secciones fueron repetidas sin indicación del autor, la ejecución vino a concluir no con el final sino con una de las secciones intermedias; no con la tonalidad fundamental sino con una relativa.

El ejecutante se hizo consciente durante la ejecución, de su ignorancia sobre muchas cosas de la pieza; cosas que durante todas sus horas de práctica no descubrió por sí mismo. Casos más extremos de la falta de conocimiento son aquellos en los que el ejecutante es incapaz tan siquiera de empezar la pieza, o en los que la pieza es comenzada en la tonalidad equivocada.

El conocimiento y la comprensión de la terminología de la armonía y los intervalos son un aditamento indispensable de la comprensión intelectual. Los procesos mentales efectivos, no son nubes amorfas de vapor mental sino formas definidas que están formadas por el uso de palabras apropiadas. Nosotros pensamos en palabras sólo cuando hablamos con palabras. Pensar en una cosa es darle un nombre. Las secuencias tonales y sus combinaciones no son meramente sonidos sin identificación verbal. Cada una se puede describir por un término y la capacidad para describirlo posee mucho mayor valor del que aparenta superficialmente. Reconocimiento en términos de lo que una aprende e ideas preconcebidas en términos de lo que va a suceder en la ejecución, constituyen los medios concretos por los que la conciencia de lo que está pasando y de lo que está a punto de hacer, va más allá de la esfera de la especulación indefinida y entra al campo de la verdadera convicción. Conocer una pieza musical es ser capaz de decir verbalmente o pensar así lo que uno sabe de ella. Si el conocimiento no puede ser expresado en palabras su existencia es débil. En la medida en que uno es capaz de decir o pensar verbalmente acerca de una pieza musical, en esa medida uno la conoce.

El conocimiento completo de una pieza musical y el conocimiento completo de los medios físicos para ejecutarla, implica conocimiento completo de sus partes componentes. Una pieza musical y la ejecución

de ella, tiene sus limitaciones de alcance, dimensión, elementos y partes. El conocimiento completo dentro de estas limitaciones es posible y en extremo conveniente. El conocimiento es creado a través de un esfuerzo mental consciente. Es usualmente en aquellos detalles que se dan por hecho y sobre los que un esfuerzo mental consciente no ha sido llevado a cabo donde el desastre puede ser esperado. La tendencia del estudiante promedio es gastar mucho tiempo en aquellas partes que considera difíciles y dar comparativamente poca atención o tiempo a aquellas que considera fáciles. No se da cuenta que mientras diferentes grados de dificultad pueden existir en los aspectos físicos de diversas partes de la pieza, la dificultad de la comprensión musical de ella como un todo está en un nivel completamente consistente, y que por lo tanto, la necesidad de estudiar cualquiera de sus partes es tan grande para una como para otra. La aseveración de que una exitosa ejecución requiere comprensión de la estructura musical en mayor grado que la facilidad digital, es algo que no requiere pruebas. Si la prueba es necesaria, uno debe solamente reflexionar sobre la propia experiencia del pasado, y sobre la observación de la experiencia de otros.

La consciencia mental es el medio por el cual el conocimiento es adquirido. En el estudio de la música de piano, ello implica una realización consciente de lo que está sucediendo en todos los detalles de la estructura musical y de la ejecución. Ello significa en el estudio, que impresiones definidas de cada cosa que la página indica y de cada secuencia por la que un sonido o grupo de sonidos progresa a otro, junto con las teclas que son su contraparte física, estén estampadas claramente en la mente. Significa que en la ejecución, las imágenes sonoras y las impresiones digitales que han sido creadas y desarrolladas en la mente durante el curso del aprendizaje, resuelven por sí mismas las expectativas de la realización de lo que está inevitablemente dentro de los límites de la capacidad humana.

Así como es imposible para el ojo posarse sobre más de un objeto o para el oído dar atención principal a más de un sonido, así también es imposible para el cerebro tomar consciencia primaria de más de una idea. El conocimiento y la consciencia, cuando tratan con muchas ideas o con una idea que está compuesta de muchas partes, crean impresiones mentales en grado primario, secundario y aún más remotos. De -

este modo, el reconocimiento que procede a las impresiones, y la expectación de la manifestación física que sucede a las impresiones, son registradas en el cerebro con intensidad que varía en grado de acuerdo a la necesidad. Al estudiar deberíamos armonizar la conciencia primaria a lo que el estudio requiere; cada elemento constituyente y cada parte componente de la estructura musical y de la ejecución deberían recibir en su momento la luz de la conciencia primaria. El estudio trata con el análisis, la contemplación y la reflexión. La ejecución trata con la proyección de valores emocionales, por lo tanto durante la ejecución debería darse a los valores emotivos conciencia primaria, y los medios físicos de la proyección emotiva debería haber sido tan minuciosamente estudiados y aprendidos, que requieran conciencia sólo en grado secundario.

Las dificultades de la ejecución son muchas, y aquellas que implican el mero acto físico de ejecución no son las mayores. Tensión, nerviosismo y excitación son los peores factores contra los que el ejecutante debe luchar. El arma más potente que puede ser usada contra ellos es el conocimiento. Es verdad que una pieza debería haber sido tan minuciosamente analizada y estudiada durante los períodos de práctica, que no se tuviera que dar intensa atención a los detalles concretos en la ejecución innecesariamente; y que la ejecución ideal es aquella en la que el ejecutante puede consagrarse íntegramente a la proyección del mensaje emotivo, y aún siendo sumamente esmerado y analítico durante la práctica, pueden surgirle insospechadas trampas contra las que el único seguro es el conocimiento y la habilidad para aplicarlo cuando sea necesario. Aunque es verdad que la calidad de la inspiración en la ejecución musical no puede existir a menos que reciba atención en primer grado, ésto no implica que la atención secundaria y terciaria a los detalles concretos de la ejecución deba ser relegada a la negatividad. En verdad, las dos últimas deben formar un continuo y consistente apoyo de la primera. La ausencia de este soporte podría fácilmente debilitar el curso de la ejecución y la totalidad de la estructura de la reproducción sonora estaría en peligro constante de desintegración si no es sentida y percibida.

Uno de los grandes peligros que enfrenta un ejecutante inexperto, para quien una pieza musical es meramente una conglomeración de sonidos clasificados, es que comienza a pensar en el momento en el

que el pensamiento es estorboso y no deseado. El estudiante que practica sin estudiar, que toca por oído y digitación solamente, se puede encontrar con que el pensamiento inoportuno puede arruinar la legítima función del oído y del tacto. Si fuera posible para él dominar el conocimiento y la consciencia, si pudiera estar seguro que estos no a sisten a la fiesta espontáneamente, posiblemente continúe su trayectoría de ignorancia sin tropiezos ni fallas. Pero ay!, el pensamiento puede sacar su fea cabeza, puede introducirla completa e inesperadamente en cualquier momento, y entonces, como una serpiente maligna que es provocada sin intención, se levantará y empezará sus exploraciones diabólicas y satisfará su ira con los colmillos de la curiosidad caprichosa. La curiosidad es un atributo invaluable en la adquisición de conocimiento, pero si emerge en el momento equivocado, es altamente destructiva. El ejecutante que no ha utilizado el pensamiento en la práctica, no puede invocarlo en la ejecución con nada más que malos resultados, porque no hay nada en lo cual él pueda asegurarse. Un sonámbulo puede seguir un camino peligroso sin problemas, sin embargo, si es despertado durante este camino el desastre puede ocurrir. La ignorancia mental es sonambulismo físico, sólo que su existencia es más fácil de interrumpir involuntariamente que el sonambulismo. Si la interrupción ocurre en circunstancias de estudio es beneficiosa, pero es dañina en la ejecución. El proceso de descubrir inadvertidamente debilidad en la memoria, la cual muchos pianistas inexpertos sustituyen involuntariamente por una ejecución exacta, crea en él un sentimiento de vergüenza e inconformidad similar a la que uno experimenta al exponer su propia persona en público. Para muchos estudiantes el empleo de la energía mental en el aprendizaje, como se discutió en líneas anteriores, puede parecer complicado y laborioso. Puede parecer sin esperanza para aquellos que han estado acostumbrados a confiar en reacciones sensoriales pasivas como un medio de asimilación y digestión musical. El proceso en realidad no es tan aburrido como parece. Sin duda éste no funcionará adecuadamente tan sólo con desearlo así. Su desarrollo hasta el punto de máxima eficiencia es el resultado de haber sido educado y educarse uno mismo para esto. Exactamente como en las primeras etapas del aprendizaje, uno siente torpeza al expresarse en un lenguaje extraño, y así como la conscientización de su gramática y peculiaridades ideomáticas hacen difícil el li

bre flujo de las palabras así el estudiante de piano que está desacomodado a pensar la música en términos de su gramática e idioma, experimenta desaliento cuando por primera vez se vuelve consciente de su existencia. Exactamente como un estudiante de una lengua extranjera adquiere más facilidad, y la sensación de naturalidad crece en proporción a la consistencia del uso de ésta, así el estudiante de piano a través del desarrollo del hábito adquirirá facilidad y libertad en su trato con la gramática y el idioma musical. Cuando el hábito es desarrollado hasta el punto donde opera sin esfuerzo y casi inconscientemente, los resultados se manifiestan y eminentemente adquiere valor la molestia tomada en adquirirlos, y es entonces cuando el pianista puede aproximarse a la ejecución exitosa con la confianza de que el éxito marchará de principio a fin de la pieza y no será interrumpido por un vacío en la sucesión de impresiones e imágenes auditivas, táctiles y oculares.

Mientras mayor sea el número de indicaciones secundarias por las cuales se puede identificar un objeto, mayor será la facilidad con la que dicho objeto podrá ser identificado y recordado. Si simultáneamente con la aparición de un objeto dentro de la órbita del reconocimiento son también reconocidas sus características identificables, la labor para colocarlo en la memoria es ampliamente facilitada. El hábito que muchos estudiantes tienen de aprender una composición fragmentada es algo que después se lamenta por su ineficiencia. Por "fragmentado" se entiende la absorción de un elemento constituyente después de otro en oposición a su sincronizado surgimiento en la consciencia, como una unidad compuesta por partes integradas. Así el estudiante promedio ve una secuencia de notas en la página, siendo para él sólo una secuencia de notas junto con su contraparte física que son las teclas y nada más, prescindiendo de qué o cómo muchas características identificables son asociadas con ellas. El proceso de absorción de una secuencia específica de notas por la memoria, es grandemente facilitado cuando un consciente conocimiento considera y registra en el cerebro si ellas van a ser tocadas forte, con un retardo, con una serie de ligaduras cortas, con un acento cada tercer nota, con una secuencia específica de digitación o alguna otra indicación igualmente definida de la manera de ejecutarlas.

Cuando la mente evoca con claridad no solamente las notas sino -

también y al mismo tiempo la consiguiente manera de tocarlas, la memoria funciona con un máximo de efectividad. Una ilustración de esta idea es la manera como un niño puede sustituir las palabras faltantes de una oración que le es leída. El padre raras veces lee las palabras sin vida al niño, más bien les da un audaz relieve por medio de expresiones onomatopéyicas, y es en gran medida por medio de estas imágenes mentales y palabras que es retenida la oración en la memoria. El padre leerá "suavemente oscilaban las graciosas ramas del alto árbol" y el niño continuará "con el murmullo del viento"; o "suavemente oscilaban..." y el niño dirá "las graciosas ramas"; el adulto continuará hasta el final o preguntará: "¿Qué oscilaba suavemente?" y el niño responderá correctamente. A través de la repetición, el niño aprende la oración cada vez mejor, hasta que requiere solamente de una indicación expresiva para identificarla con una palabra y para asociarla con todas las demás de la oración. El proceso es tomar una frase o fragmento de una idea o impresión múltiple y recrearla completamente. Lejos de ser un proceso difícil, es uno de los más naturales a los que la mente se presta. Cada maestro y estudiante son conscientes de que las indicaciones interpretativas o maneras en las cuales las notas van a ser tocadas, existen. En general, el maestro trata de inculcar y el alumno de instilar dentro de sí mismo la idea de que ellas deben ser obedecidas. Como una regla sin embargo, la idea es inculcar e instilar de tal manera que la verdadera relación con las notas -que es la integración hasta el punto de unidad- no penetra total o eficientemente en la consciencia. Las notas o la manera de tocarlas son también comúnmente pensadas como entidades separadas. El resultado es que la memoria está preparada no para tratar con una idea múltiple, sino con diversas ideas diferentes cuya relación pocas veces asume una unidad real; unidad en el sentido de que el pensamiento de una pro-voque inevitable y simultáneamente el pensamiento de las otras.

El acto de memorizar debe ser el resultado y no el objetivo del estudio. Así, el estudiante que ha desarrollado un alto grado de observación y consciencia ocular, auditiva y táctil, y que ha educado a su mente para la comprensión de lo que ha sido observado, encontrará que memoriza con muy poco esfuerzo consciente. La observación sin comprensión es estéril; y la comprensión no puede existir sin la observación, ya que la primera es el resultado de la última y requiere algo-

concreto sobre lo cual basarse.

El poder de observación es algo natural -algo con lo que cada ser humano ha sido dotado en mayor o menor grado. Cuando es aplicado al estudio de un tema específico hay desarrollado en ello una facultad para particularizar la cual capacita a uno para distinguir y catalogar las variaciones en cosas que son fundamentalmente similares. Cuando el poder de observación es desarrollado insuficientemente, las variaciones son, o bien indistinguibles una de otras, o los factores de cada una son tan vagos y aproximados que son de insignificante valor

Cuando discutimos la memorización musical como algo distinto de la ejecución de una pieza que ha sido memorizada, hablamos solamente de aquellas memorias componentes que registran las imágenes e impresiones musicales en la mente. Estas memorias son la ocular, auditiva y analítica o intelectual. Ellas tratan con el problema del aprendizaje sólo en el sentido de que tratan con los problemas de la ejecución. Así como la ejecución requiere técnica digital, el aprendizaje requiere técnica ocular, auditiva y analítica. La técnica no puede ser obtenida sin seguir todos los pasos que conducen a su logro.

Parece ser la convicción de muchos estudiantes que el sólo hecho de repetir, cansará a la mente y así aceptará captar. Parecen creer que este método de aprendizaje requiere menos esfuerzo que el de razonado análisis. En la práctica ellos sustituyen lo molesto del aprendizaje por repeticiones sin fin de patrones de movimiento digital. Vándirectamente de la impresión repetida de la imagen ocular a la manifestación física sobre el teclado, sin ir a través de las etapas esenciales de análisis auditivo y mental, lo cual crea un resultado inteligible y seguro. La repetición digital sin fin en el aprendizaje de la música, podría ser de un rendimiento estéril y la cantidad de tiempo que necesita gastar en ella, sería eminentemente disminuida si diera la debida importancia al valor del oído y del pensamiento.

La persona que trata a ciegas de encontrar algún objeto particular en un cuarto oscuro sin una descripción precisa de él, podrá buscar indefinidamente y sin éxito. Por la simple conveniencia de encender una luz o esfumar una sombra, él verá qué es y donde está el objeto y así lo obtendrá con menos esfuerzo y pérdida de tiempo. Las técnicas auditivas y analíticas en el aprendizaje de la música constitu-

yen la iluminación perceptible y reconocible y facilitan su aprendizaje.

Las técnicas auditivas y analíticas son básicas en el aprendizaje y la memorización de la música. Ellos implican procesos por los cuales el oído y la mente, trabajando juntos, distinguen y dan un significado al desarrollo del papel de los sonidos que conforman la composición musical. Ellos permiten a los dedos ser conducidos de un sonido hasta el siguiente de la misma forma en que los ojos capacitan a uno al progreso de una localización geográfica a otra, arribando al objetivo final por medio del reconocimiento, entendimiento y expectación de todos los pasos que intervienen para llevarlo hasta él. Así como en el último caso la técnica ocular reconoce objetos simples y les da significado por medio de una asociación ordenada y preconcebida, así las técnicas auditivas y analíticas tratan con los sonidos y las secuencias de éstos.

Las técnicas para analizar y escuchar son desarrolladas a través del estudio llamado teoría -siendo la teoría un término general, cuyas divisiones son entrenamiento auditivo, armonía, contrapunto, forma y análisis, etc. El término teoría es algo desafortunado, implicando como lo hace, un tema semejante pero no esencial para efectos prácticos de una comprensión y ejecución inteligentes. Como es entendido -así su significado por la mayoría de los alumnos, y como por lo tanto su actitud hacia ella es moldeada, no es una parte integral del estudio de la música sino una cubierta -una superestructura de cuya indispensabilidad no están completamente convencidos. Con sólo deplorar esta idea como una mala interpretación no la alteraremos. Nosotros los maestros debemos de tomar medidas más positivas. Nuestra propia ejecución debe enfatizar la cultura musical. En nuestra convicción, ese aprendizaje y entendimiento musical son las únicas bases verdaderas para la proyección de valores emocionales en la ejecución musical y las discusiones y explicaciones a los estudiantes deben consistir en enfatizar lo imprescindible del conocimiento de los elementos musicales. Nada en la página debe ser visto sin ser comprendido: desde el título de la pieza y el tono en que está escrita hasta la progresión armónica más complicada; desde la más obvia digitación hasta el más inusual término o indicación interpretativa utilizada, todo debe ser considerado, estudiado y analizado hasta que sea entendido, y así el logro -

será tan completo como sea posible. Algunos maestros pueden replicar que el período de clases no tiene el suficiente tiempo como para discutir y explicar cada cosa; algunos estudiantes pueden replicar que llegarían a confundirse al intentar pensar en diferentes cosas al mismo tiempo. Para los maestros la respuesta es que no hay tiempo donde ellos no puedan discutir y explicar materias que son fundamentales para la cultura; para los estudiantes la respuesta es que el consistente ejercicio de una pequeña energía mental pronto los capacitará para hacer natural y ordenado el proceso de combinación para unificar los factores esenciales de la educación de la vista, oído, pensamiento y sentimiento, sin los cuales la inteligente y confiable memorización nunca podría ser lograda.

El nerviosismo es la plaga de casi todos los pianistas inexpertos -y de hecho de muchos con experiencia- que intentan tocar ante un auditorio. Es una sensación de inconformidad aumentada casi siempre hasta el punto de miseria y que no pocas veces hace al ejecutante preguntarse cómo pudo desear verse a sí mismo en tan indeseable situación.

El nerviosismo es un factor de poder destructivo que puede fácil y frecuentemente estropear lo que ha sido aparentemente bien aprendido. Hay una causa para desesperarse cuando todas las horas, días y semanas que han sido gastadas en la preparación, dependen de un imponderable para el resultado al cual ellos han apuntado. ¿Qué es esta cosa llamada nerviosismo? ¿Está realmente formada por malos espíritus que gozan un maléfico deleite en torturar? ¿Aparece espontáneamente sin desearlo y sin causa alguna de abajo de la silla, de atrás de las cortinas, de adentro del piano, del piso o del techo en una nube de humo? Tal conclusión sería desde luego algo precipitada, y como un hecho, sería algo en lo cual no hay ninguna verdad. Cualquier temor de que elementos sobrenaturales conspiran para destruir, podría confortablemente ser relegado al reino de lo puramente imaginativo. Igualmente dudosa es la teoría de que el nerviosismo funciona como una glándula y que nada puede hacerse al respecto. El nerviosismo es el resultado tangible de causas tangibles. Es una condición cuya base de existencia es la falta de confianza. La falta de confianza a su vez, está basada en una preparación cuya calidad es superficial, incompleta y descuidada. El nerviosismo en su aspecto destructivo no resulta del -

miedo a tocar unas pocas notas falsas, tampoco a tocar fuera de tiempo, ni de no presentar el mensaje de la música adecuadamente; es el resultado del miedo al olvido. Si el miedo fuera removido, el poder-malefíco de los nervios se disiparía por sí mismo en formas que producirían sólo un inofensivo dividendo de indeseable resultado. El miedo al olvido puede existir sólo cuando hay duda del conocimiento y sólo cuando uno mismo es incapaz de dar una pronta y correcta respuesta a una pregunta sobre éste o aquel detalle.

Este escritor no es de la opinión que un lapso de la memoria sea un pecado capital, o que el daño que resulta de éste invalide el valor de otras excelencias en la ejecución. El principal pensamiento subconsciente que desconcierta al ejecutante cuando olvida, es su miedo de inquietar al auditorio. De hecho, el oyente permanece completamente tranquilo e inalterado por un lapso de memoria del ejecutante con tal de que no sienta angustia en las partes posteriores. Esto no quiere decir que el ejecutante puede permitirse un número ilimitado de lapsos de la memoria y que puede considerar que ningún daño a sido hecho ya que el auditorio permanece mentalmente sereno; eso sería dar demasiada atención al estado de ánimo del oyente y no la suficiente al intrínseco mérito de la ejecución. Que tal situación exista es dudoso si consideramos el instinto natural del ser humano promedio y el deseo de aparecer reconocido ante su prójimo. La ejecución debe ser una fuente de gozo y satisfacción para el ejecutante así como para el oyente. El florecimiento total de la interpretación no se puede dar a menos que los cimientos de caminos y medios que la respaldan sean fuertes y confiables.

Se puede pensar que la aproximación a la memorización, como se delineó en las páginas anteriores, mientras es apropiada para las aspiraciones profesionales puede ser una labor demasiado ardua para estudiantes cuyo interés de tocar el piano puede ser descrito como un pasatiempo. Eso sería verdad si la ejecución de la música permitiera dos categorías y si la labor fuera ardua más allá de las capacidades del talento y tiempo de aficionado. Este escritor no ve lógica la hipótesis de que la excelencia en la ejecución es la prerrogativa del profesional y que el destino de la ejecución musical del aficionado sea la obtención de mediocridad solamente; él también está en desacuerdo con la convicción de que el aficionado sólo posee un grado de

talento necesariamente inferior al del profesional. Respecto a la can-
tidad de tiempo del que disponen el profesional y el aficionado res-
pectivamente de práctica y estudio, la tendencia total de las ideas-
aquí expresadas ha sido que la calidad de la práctica es más impor-
tante que la cantidad. La cosecha del resultado de una hora de prác-
tica no depende del hecho de que cierta cantidad de tiempo ha sido -
gastada en el piano, sino de la manera como ha sido inteligentemente
gastada. Un pianista puede lograr más en una hora de estudio que lo-
que otro en cuatro horas. Parece obvio, por lo tanto, que el tiempo-
solamente no es un factor decisivo en el logro, y no constituye una-
barrera para la excelente ejecución de un aficionado. Debe ser enten-
dido por supuesto, que un alto grado de destreza técnica es requisi-
to para la ejecución de composiciones físicamente difíciles y que -
tal destreza no puede ser obtenida sin invertir mucho tiempo. Sin em-
bargo, las piezas difíciles no son necesariamente más hermosas; tam-
poco dan necesariamente más placer que las llamadas fáciles. La res-
tricción de logros para el aficionado, por lo tanto, puede estar en-
la extensión del repertorio pero no en la belleza del resultado ar-
tístico, y no habrá nada sino un fuerte desacuerdo con cualquiera -
que afirme que lo primero es más importante que lo último; además, -
la literatura del piano es tan vasta que aún sin incluir composicio-
nes que exigen un extraordinario grado de virtuosismo, incluye otras
que pueden satisfacer los deseos musicales aún de los gustos más di-
fíciles de complacer, ya sean profesio-
nales o aficionados.