

# **EDUCACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL**

**RODOLFO BARBACCI**

Edición  
revisada, ampliada y reformada

**MELOS**

## ÍNDICE

	Pág
Prefacio	3
Necesidad musical de la memoria	5
Mecanismo de la memoria	8
La salud de la memoria	13
Individualización y desarrollo de las memorias musicales	16
Memoria muscular y táctil	18
Memoria auditiva	20
Memoria visual	23
Memoria nominal	25
Memoria rítmica	26
Memoria analítica	28
Memoria emotiva	30
Consejos finales	32
Bibliografía	36

## P R E F A C I O

La Grecia antigua, el más alto centro intelectual del mundo, consideró la Memoria como un don privilegiado y la deificó en MNEMOSINA, Diosa de la Memoria, hija del Cielo y de la Tierra y Madre de las 9 Musas, símbolo de que sin memoria no habría artes ni ciencias.

Se menciona a Simónides (5º siglo A. de C.) como el primero que recurrió a un artificio mnemónico para recordar. Fue en la ocasión en que, habiendo sido uno de los comensales de un banquete y único sobreviviente al caerles el techo encima, para recordar los nombres de las víctimas aplastadas bajo los escombros e irreconocibles por lo desfiguradas, recurrió a un empírico encadenamiento de recuerdos referentes a ingresos, saludos, conversaciones, etc., que él mismo iba recordando, enlazando y encadenando hasta formar la lista completa de las víctimas.

Este procedimiento inusitado causó gran admiración y sirvió de precedente a Pitágoras para su conjunto de reglas para la memoria, que más tarde fueron ampliadas y perfeccionadas.

El "Sendero de las ocho ramas" (de la religión Budista) comprende en sus puntos 7º y 8º: "La memoria perfecta" y "La concentración perfecta". La doctrina budista arranca, coetánea a Simónides, cinco siglos A. de C.

Los más ilustres personajes, desde la antigüedad trataron de desarrollar siempre más la memoria, como una de las más importantes cualidades; y se recuerdan militares que en las paradas nombraban a cada uno de sus soldados, emocionándolos por el aprecio y deferencia que éstos veían en ello; funcionarios que podían dictar hasta cinco cartas simultáneamente a otros tantos secretarios que se esforzaban en seguir el vertiginoso hablar de su jefe; de eruditos que sabían colocación y contenido de todos los libros de importantes bibliotecas; de gobernantes que recordaban fisonomía, nombre y problemas personales de los ciudadanos que gobernaban; sabios que hablaban más de 50 idiomas; religiosos que recitaban de memoria muchos volúmenes del texto de sus cultos, así como cronologías extensísimas de hechos y personas que interesaban a su religión; ajedrecistas que jugaban y ganaban varias partidas simultáneas con los ojos vendados, recordando sin más ayuda que su perfecto sistema mnemónico todas las jugadas realizadas en cada tablero y la jugada preferible para cada situación; y, en nuestro tema, concertistas con centenares de obras en permanente repertorio; directores de orquesta que podían, como Toscanini, dirigir y ensayar sin partituras repertorios inmensos cuyos solos títulos representan un esfuerzo mnemónico para muchos músicos.

Los clásicos tratadistas de la memoria cuyos textos se consultan aún con provecho son: Raymundo Lullio (1225-1315); Fray Bartolomé de San Concordio ("fray Bartolomé Pisano") (1262- ?); Aimé Paris (1798-1866) coautor del Método de Notación Musical Modal (numérica); los hermanos Del Castillo y poco después Tito Aurely (alrededor de 1887) que dirigieron una Academia de educación de la memoria, con exhibiciones públicas de sus alumnos, que dejaban pasmados de admiración a los asistentes.

En la profesión musical la memoria es necesidad relativamente reciente, y se desarrolló al paso que la ejecución solística se difundía.

Se considera que la primera regla mnemónica sea la "Mano armónica", dudosamente atribuida a Guido d'Arezzo. El sistema musical de esa época (Siglo XI) constaba de 19 sonidos, cuyos

nombres se ubicaban en las 19 articulaciones de las falanges y puntas de los dedos de una mano (3 al pulgar y 4 a cada uno de los otros dedos). Su estudio estuvo muy difundido durante la Edad Media.

La profesión musical no exigía en el Renacimiento más que una rudimentaria memoria de canciones populares, en las cuales se podía improvisar o variar libremente. La música culta se ejecutaba con papeles a la vista y la ejecución solística, en el sentido moderno era alarde ignorado y casi inconcebido. No se realizaban conciertos con solistas individuales.

La música de Cámara y poco después la música Sinfónica se ejecutaba siempre con papel a la vista y además era tan sencilla que el recordar algún pasaje para obviar vueltas de página no exigía ningún esfuerzo. Las ejecuciones eran distanciadas según acontecimientos privados y la exhibición memorística así como la misma presencia del instrumentista eran cosas sin importancia, ya que estaban considerados como personal de servicio (un simple grado superior a la servidumbre del palacio). En tal condición vivió Haydn, feliz, toda su vida.

En 1843, en Londres, Franz Liszt, el más grande concertista de piano de su época lanzó la novedad que se hizo moda, de una serie de audiciones íntegramente a cargo de un solo artista. Llamó a este acto "Recital" y sus programas, casi todos basados en composiciones y transcripciones propias, despertaron un entusiasmo inusitado. Por más que entonces la ejecución de memoria fue censurada como un alarde "teatral", algo fanfarrón (¡y Liszt no dejaba de teatralizar sus presentaciones!) sus rivales ya no pudieron dejar de seguir la nueva costumbre. Los que no se atrevían a alardear de este don, se aferraban a los pretextos tradicionales y colocaban texto en el atril, amigo al lado del instrumento para voltear las páginas y así posaban de artistas y se libraban de amnesias.

Clara Schumann, en sus primeros años de concertista no ocultaba su indignación cuando la moda impuesta por Liszt se extendía y algún pianista anunciaba un recital tocado de memoria. Más tarde cambió de opinión y ella misma contribuyó a difundir la ejecución memorística con la enseñanza y el ejemplo.

La dirección de orquesta, que de simple violín "concertino" o compositor "al cembalo" pasó, con Mendelssohn, Berlioz, Bülow y Wagner a ser una nueva especialidad musical con características definidas, exigió siempre más, una memoria que permitiera dirigir, si no toda la obra, por lo menos los pasajes más exigentes, sin consultar la partitura. La complejidad creciente de las partituras orquestales y el innegable deseo de destacarse, definiéndose como un verdadero Conductor y ya no un simple "maestro de capilla", impulsaron el empírico desarrollo de la memoria musical y se lucieron antes los que la tenían innata, como Hans von Bülow, que pudo asombrar al mundo musical al tocar por primera vez en una serie cerrada de recitales, las 52 Sonatas para piano de Beethoven y dirigir sin partitura casi todos los programas de sus frecuentes actuaciones como Director.

Hoy, para un solista o director, la posesión de una perfecta memoria musical es tanto o más importante que la técnica profesional. Su carencia impide una brillante carrera concertística y sólo se le concede el limitado campo del músico de orquesta. Pero aún siendo la memoria una necesidad indiscutible, los Métodos de los diversos instrumentos descuidan con liviandad censurable toda indicación referente a la educación de esta facultad, siendo absolutamente necesario sentar sus bases desde las primeras lecciones.

La educación de la memoria musical debe comenzar con la primera clase porque es más fácil hacerlo y su resultado más completo. Algunas de las razones que apoyan esta afirmación son:

1) Al aprender "de memoria" por empírico que sea el sistema empleado, el alumno siempre pone más atención a lo que lee y trata de captar más detalles para perfeccionar su lectura, ejecución y resultado sonoro, que si sólo estudia sin intención inmediata de memorizar.

2) Los diversos aspectos de la memoria musical deben desarrollarse en forma lentamente progresiva. Nada mejor para ello que los textos de estudio de los primeros cursos, en los cuales, progresivamente, se desarrollan todos los procesos de escritura y composición musical, sin ninguna complicación para la mente del niño.

3) El estudio memorizado no alarga el tiempo a dedicar al instrumento, ni el que requieren las clases, pero es garantía de trabajo más productivo y mejor orientado, además de diversas ventajas (que trataremos oportunamente) en la formación mental del músico.

4) El estudiante que no tiene seguridad en su memoria musical, pero recuerda bien las lecciones escolares, señala en lo musical una práctica incompleta y memoria mal entrenada. El idioma musical le es desconocido, y por eso no lo retiene. Es difícil retener frases de idiomas desconocidos y se arriesga cometer garrafales errores. En el idioma propio la memorización de largos párrafos es mucho más fácil, sólo porque se lo comprende. El idioma musical se aprende y comprende mejor si desde las primeras lecciones se demuestra su construcción y se retiene más fácilmente porque los ejemplos son sencillos. La memorización ayuda a comprender y es el camino más sencillo y seguro para el análisis, cuando el profesor sabe hacer "ver" lo que el alumno debe retener. El idioma musical se vuelve así fácil y sencillo como el idioma materno.

5) ¿Qué es lo que frena el progreso del alumno, haciéndole repetir siempre los mismos errores? La falta de acertado empleo de la memoria musical destinada precisamente a ese aspecto y el no recordar o comprender el sentido de las correcciones dadas en la clase.

6) ¿Por qué estudiantes con muchos años de práctica en un instrumento no se atreven a dar un recital o simplemente tocar un par de obras en una reunión familiar? Les falta educación de la memoria, que sólo ha permitido retener superficialmente algunos pasajes o parte de la obra, pero sin ninguna seguridad.

7) ¿Qué es lo que reduce la actividad musical de una ciudad? La falta de recitales de los artistas residentes, que son los que generalmente forman el ambiente musical del sitio. Estos se asustan del escenario por el requisito, ya imprescindible, de tener que tocar de memoria; y si se atreven con un fragmento de programa, sufren "trac"<sup>1</sup> solamente por esa inseguridad.

8) ¿Cuál es una de las principales causas del fracaso de instituciones de enseñanza musical? La falta de directivas claras, precisas y permanentemente aplicadas en la enseñanza básica de la técnica y de la memoria desde el comienzo de los estudios; de esa memoria que permite acelerar el aprendizaje, perfeccionar y conservar lo aprendido.

El ambiente musical de una ciudad no lo forman los oyentes de los concertistas que, cual aves de paso llenan una sala y viajan a otros escenarios. Lo forman los profesionales y buenos aficionados residentes. Si entre éstos no hay emulación, no hay

incentivo para el estudio que resta horas al descanso o a la diversión, el ambiente musical no mejora. ¿Por qué el profesional, el aficionado, no acuden a la sala de conciertos para demostrar innegables méritos de técnica y aciertos interpretativos? Por la falta de segura memoria musical.

Un simple dispositivo de los directivos de la enseñanza oficial, imponiendo la educación de la memoria musical junto con las primeras lecciones de Solfeo y Teoría y práctica del instrumento, y su conservación en el programa de estudios durante todos los cursos, mejoraría muchos centros musicales que están casi en receso por inactividad de sus artistas locales.

<sup>1</sup> "Trac" es vocablo francés intraducible, que indica el temor, angustia, náusea, malestar de un artista cuando tiene que presentarse en público para un acto en el cual él es parte importante. Aumenta con la expectativa que cree haber despertado y por su sentido de responsabilidad.

## NECESIDAD MUSICAL DE LA MEMORIA

Aún el músico de orquesta que siempre toca con su parte a la vista y no aspira a ser solista, necesita desarrollar su memoria para desempeñarse eficientemente. Los que tocan instrumentos grandes (arpa, piano, órgano, contrabajo) así como los de simple percusión como tímboles y baterías, tienen a menudo pasajes que exigen mirar el instrumento, o bien al Director mientras prosigue la ejecución, por lo que necesitan memorizar algunos fragmentos de sus partes, los cuales, frecuentemente no pueden ser objeto de un tranquilo trabajo privado.

A veces las partes orquestales no están copiadas tomando en cuenta el tiempo necesario para voltear sus páginas; pueden carecer hasta de los silencios necesarios a esta vulgar tarea. Algunos músicos de orquesta, de memoria deficiente, recurren al engorroso trabajo de adherir algunos pentagramas a la página impresa y copiar allí los compases siguientes hasta llegar a silencios suficientemente importantes como para dar vuelta la página considerando la limitación de movimientos que el instrumento en mano impone.

En música de cámara, si bien el pianista puede recurrir a un colega que le solucione este problema y realice eficientemente esta tarea, esto no resulta cómodo para los demás instrumentistas, por el espacio que ocuparían los ayudantes y por la confusión resultante. Si el instrumentista tiene poca e insegura memoria pasará a menudo serios apuros y de todos modos tendrá una preocupación que influirá en la calidad de su ejecución.

Un colega que voltear las páginas al pianista no es a menudo la solución ideal, porque no siempre es tan hábil para saber el preciso instante en que al instrumentista le conviene la acción. El pianista puede necesitar leer hasta el último instante el último compás de la página, o bien puede preferir que esta sea volteada un par de segundos antes porque a la vuelta hay dificultades que preparar. Esto no siempre lo sabe para todas las páginas el ayudante y basta un instante de inseguridad, atraso o adelanto para comprometer la perfección de un pasaje o por lo menos la tranquilidad del instrumentista. Basta una hoja que se desprende y que requiere un par de segundos para verticalizarse nuevamente, para comprometer el éxito de una ejecución. Estas situaciones de apremio, que parecen nimiedades para el oyente tranquilamente arrebujado en su asiento, son a veces pequeños dramas que conocen muy dolorosamente por propia experiencia los instrumentistas que no han educado su memoria.

En los cantantes de ópera la falta de memoria les limita el repertorio y las posibilidades de progreso. La inseguridad de esta facultad los obliga a un ambular en escena muy cerca del apuntador o a tener la vista fija y mendigante en el director de orquesta. El apuntador, por otra parte, sólo dicta la letra y no la música, y hay un solo apuntador para todos los que actúan en la escena.

Al dedicarse el cantante al recital, donde está permitido tener la parte en las manos, no se han solucionado todos los problemas de la falta de memoria, porque si tienen que bajar frecuentemente la cabeza para leer, la emisión vocal queda comprometida; si elevan el papel a los ojos, la propagación del sonido se resiente. Un esfuerzo vocal para compensar estos inconvenientes, puede comprometer el matizado de la interpretación si ha sido cuidadosamente dosificado en la diversa situación del estudio. La expresión facial que el texto exige al cantante y el deseo del oyente de ver a éste en libertad de acción, se comprometen cuando la escasa memoria hacen a éstos esclavos de la parte impresa.

## BENEFICIO ESTETICO Y PSICOLOGICO

El oyente que escucha a un solista que actúa con música a la vista, experimenta reducida admiración y placer en comparación de lo que goza cuando aquél ejecuta libremente de memoria.

La eliminación del atril permite al solista una libertad de movimientos, que sin ser "teatrales", ayudan al oyente a mejor captar los diversos matices psicológicos que la obra puede transmitir, y la libertad de acción del solista le permite además engraciarse ante el oyente.

El ejecutante que toca en público leyendo su parte da la impresión de un estudiante que no ha terminado de aprender la obra. Si esta impresión se atenúa mucho, por costumbre, en el caso de los músicos de orquesta y conjuntos de cámara, no se puede evitar en el caso de solistas que actuando con la música a la vista nunca podrán dar la impresión de dominar su parte.

El pianista que toca de memoria puede moverse libremente, separar la cabeza del atril y permitirse los movimientos que la expresión requiere; el violinista mostrará su figura desde diversos ángulos y hasta podrá aprovechar de movimientos más amplios que ayudarán a gran parte del auditorio a captar los momentos de más intensa expresión; el cantante podrá dirigir su mirada al auditorio y, teniendo libres las manos, podrá valerse de ellas para subrayar discretamente acentos e inflexiones del texto que está cantando; el director de orquesta, más que los otros, podrá subrayar con toda libertad los movimientos y actitudes que constituyen su labor estrictamente musical; y aún los movimientos, en parte "teatrales" que, denigrados por los puristas, son importantes para algunos oyentes, han sido para muchos directores, que no desean nombrar, un factor decisivo en sus éxitos. Estos no hubieran podido materializarse si escasa memoria los hubiera atado al atril y humillado su cerviz al obligarlos a seguir la partitura.

¡Cuánto pierde una ejecución, en el concepto del oyente común, cuando el artista no ayuda con recursos físicos una comunicatividad que conviene dirigir!

Todos reconocen que una audición directa proporciona mayor emoción que una indirecta. Un disco puede ser más perfecto en su captación sonora y estar a cargo de mejores artistas, pero la emoción que da la presencia de una orquesta en movimiento es ciertamente mayor, más viva. La atención del oyente será más intensa, el goce más profundo. Gran parte de esta diferencia reside en la presencia de los artistas, sus movimientos sabios y artísticos y no en último lugar la admiración por la proeza del solista y del director que actúan sin sus partes a la vista.

Ya nadie piensa que el artista que actúa sin la música a la vista está improvisando, creando bajo el impulso de una inspiración de la que el oyente es testigo de excepción. Pero si esta ilusión concurre en algunos casos y perfecciona el placer auditivo de algunos oyentes o no, ciertamente cuando el solista actúa con su parte a la vista, la emoción es menor.

Por asociación de ideas da la impresión de un alumno que no ha terminado de aprender su parte, que no la domina (y esto es sin duda cierto), y que la obra es superior a sus posibilidades (por lo menos mnemónicas). De todas maneras, el fuego interpretativo y el dominio completo que la obra requiere, al oyente le parecerán ausentes; el acto carecerá de jerarquía, pareciendo una simple "lectura" en la cual el matizado e interpretación se improvisan o se leen sin mayor convencimiento al transcurrir los compases, sin dominio previo del total de la obra. En suma, una lectura y no una interpretación acabada. Ciertamente o no, así piensa el oyente común, y se puede demostrar que el solista que tiene

memoria insegura no puede hacer una carrera brillante de concertista; un director de orquesta esclavo de la partitura no entusiasmará a los oyentes.

Por similitud de efecto, piénsese en el escaso entusiasmo que producen las lecturas de obras teatrales, en las que los actores leen sus partes moviéndose en escena, en comparación con los ensayos finales en los cuales, aún sin escenarios, telones, luces y vestidos adecuados, al saber sus partes de memoria, actúan con la libertad del que habla y no del que lee lo que otro les ha escrito. Imagínese el pobre efecto de dos cantantes leyendo sus partes en un dúo de amor que les... dicta el compositor!

Un director de orquesta que puede dirigir de Memoria tiene mayor y más completo contacto con sus músicos y éstos estarán más seguros de que los ayudará oportunamente. Este director estará más listo para regular instantáneamente los más diversificados matices si no está esclavizado a la lectura de la partitura. La ausencia del atril, que, casi interpone una valla entre el conductor y sus huéspedes musicales, le confiere una libertad de acción y más libre elocuencia en sus intenciones interpretativas. Sus ojos, dirigidos a los músicos y sus manos libres para todas las indicaciones, transmitirán mejor su pensamiento, tranquilizarán a los músicos nerviosos, exaltarán a los flemáticos y darán seguridad a los dudosos. Además, el músico de orquesta, frente a un conductor que domina la obra y la dirige desde los ensayos con toda perfección y profundo conocimiento, de memoria, experimenta una admiración, sumisión y acatamiento convencido, mucho mayores que si se presenta a dirigirlo leyendo la obra casi junto a él.

Bülow, a un colega que hundía la cabeza en la partitura leyéndola mientras dirigía, le dijo: "¡La partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura!".

¡Cuán escaso poder de convicción podrá despertar un orador que en vez de hablar con entusiasmo lee su discurso!

Los grandes oradores políticos han confiado siempre más en la oratoria, mímica y poder comunicativos, que en el fundamento de los argumentos que invocaban. (Se ha dicho que si Mussolini e Hitler hubieran leído sus discursos, con toda seguridad no hubieran podido exaltar a las masas y la historia posiblemente hubiera tomado otro camino).

## OBJECIONES

Ni el genio ni el talento son indispensables a la memoria, en cambio, ésta lo es para ambos.

Se ha dicho, en forma despectiva y superficial, que "la memoria es el talento de los tontos". Cierto es que memoria no es inteligencia, pero sin duda alguna ayuda mucho a ésta. Entre lo que no se sabe y lo que no se recuerda hay poca diferencia. Todo lo que sabemos lo poseemos y utilizamos gracias a la memoria.

De nada nos serviría el estudio, si la memoria no lo clasifica y retiene. Ella ayuda a la inteligencia sosteniéndola y ayudándola con los datos anteriormente retenidos y archivados. Sin ella la inteligencia no podría manifestarse en ninguna actividad superior al instinto (que es de por sí la memoria de las células).

La memoria obra como una secretaria que conserva y archiva, cuidadosa, los documentos de una oficina para entregarlos de inmediato cuando se necesitan. Si su labor es deficiente por haberlos clasificado mal, perdido o estar ausente, importantes tareas se verán entorpecidas.

Afortunadamente todos tenemos memoria y ésta se desarrolla en gran parte sin más esfuerzo que la simple repetición; pero la memoria musical que tiene que conservar millones de datos men-

tales y precisos movimientos físicos de los dedos y los brazos, y disponerlos a velocidad superconsciente, automática, no puede limitarse a la precaria seguridad que puede conceder la simple rutina de repeticiones sin método ni discernimiento. Es necesario un plan de entrenamiento para perfeccionar los sentidos y mantener un entrenamiento constante y preciso tanto más cuanto más elevada es la posición a que aspira el joven músico.

Se han enunciado (siempre más tímidamente) objeciones a la imposición del tocar de memoria. En parte surgen de jóvenes compositores "modernos" que no encuentran intérpretes para sus obras entre los solistas consagrados, porque estos, celosos del prestigio alcanzado no aceptan presentarse al público con su parte a la vista, y las obras modernas exigen para memorizarlas un tiempo de estudio superior al que un concertista suele considerar oportuno conceder para una audición meramente local ya que previenen una absoluta falta de interés en otros países por esa obra. Estos jóvenes creen que si se eliminara la ineludible costumbre de presentar los recitales de memoria, sus obras llegarían más frecuentemente al público a través de la ejecución de los más famosos concertistas. No discutamos la utópica posibilidad de que solistas famosos se decidan por ofrecer lecturas de obras modernas de jóvenes compositores. Pero la objeción no ataca a la memoria y aún los que abogan en tal sentido, puestos a escoger entre una ejecución de memoria o con la música a la vista, no vacilarían en preferir aquella.

Se ha objetado también que un recital de memoria es un alarde superfluo a una ejecución artísticamente concebida, algo teatral, posiblemente hasta fanfarrón, que nada agrega al arte ni a la música en sí, y que el peligro de fallas de la memoria frena el ímpetu del artista y que es causa frecuente del "trac" del que padecen muchos artistas. Estas objeciones parten siempre de parte interesada, de artistas que no han sabido educar a tiempo su memoria y deben limitarse, pese a otras meritorias cualidades, a roles secundones sin poder alcanzar el éxito que dan las amplias plateas plaudentes. Un artista que posee excelente memoria toca mejor y más libremente sin papel que cuando debe leerlo; así como hablamos mejor cuando sabemos anticipadamente lo que decir, y convencemos más que si leemos párrafos perfectamente redactados, pero que carecen del calor de la palabra libremente expresada y valorada con la ayuda de la expresión facial, la mirada, el ademán.

Se ha objetado que la costumbre del recital obligatoriamente de memoria limita el repertorio de los artistas que no incluyen en sus programas las obras tremendamente difíciles de memorizar de la producción moderna más avanzada, agregándose que el público "desea" oír esas obras y que está "cansado" del repertorio tradicional.

Las estadísticas de los conciertos publicadas y la lentitud de la venta de las ediciones de esta producción indican que está aún lejos el día que el público común de conciertos reclame la producción más avanzada de los Boulez, Stockhausen, Webern, Nono, Dallapiccola, Schoenberg, Cage, etc., mezclando tendencias y estéticas que pugnan entre ellas pero que el oyente común de conciertos agrupa en un solo atado y generalmente rechaza.

Dejando de lado estos aspectos de ejecución pública, la memoria musical se presenta imprescindible para toda clase de ejecución, desde la simple lectura a primera vista que se vale del recuerdo de las fórmulas mentales que capta la lectura y las técnicas que permiten su ejecución, hasta el perfeccionamiento que el estudio prepara en cuanto incorpora, precisamente por el mecanismo de la memoria, lo que la inteligencia, el discernimiento, los ensayos y repeticiones, han preparado para quedar grabados en la mente. En los ensayos de una obra orquestal de repertorio co-

riente, ya ejecutada varias veces por una orquesta que la domina técnicamente, cuando pasa de un director a otro, su diversa labor se basa puramente en la memoria de los músicos que deben recordar las indicaciones del nuevo director que señala sus intenciones sobre el texto intangible y aún sobre matices y tiempos inamovibles en sus líneas generales. Sólo los detalles y sutilezas imposibles de anotar, constituyen la diferencia de interpretación de los grandes directores, sólo posibles gracias a la memoria de los músicos de orquesta.

De todos los instrumentistas, son los pianistas los "grandes" de la memoria. Los organistas gozan del privilegio de poder dar audiciones con su parte a la vista, los arpistas tienen un repertorio mucho más limitado. Únicos entre todos los colegas en tener, estos tres, un mínimo de dos pentagramas simultáneos y en éstos, muchas más notas que los demás músicos, necesitan más que todos educar esta preciosa facultad desde los primeros estudios.

La memoria de los Directores de orquesta es de otro tipo. Aún los que dominan realmente todos los detalles de la partitura (Toscanini a la cabeza de todos), no dirigen de memoria valiéndose del mismo, idéntico, proceso mental que rige para la ejecución del pianista. En realidad pueden conocer toda la partitura con sus veinte y tantos pentagramas diversos, pero su dirección pide menor esfuerzo que al pianista los dos pentagramas de su reducción. La memoria del director es de control, sin muchos de los requisitos de acción. Se basa más en el ritmo, sonoridad, matices, expresión, que en la precisa ejecución de los sonidos. Podría compararse con la de un profesor de instrumento que controla, sin texto, la ejecución de un alumno. No se le escapan errores, previene los matices, puede dominar las dificultades de su ejecución, pero no podría generalmente tocar esa obra sin texto, porque aunque controla sin él, la ejecución memorizada de su alumno, ha desarrollado más el control que la acción.

Este tipo de memoria es el que permite a directores superficiales dirigir sin partitura pero con escaso conocimiento de su contenido. Dirigen de oído y actúan casi como los bailarines de una acción coreográfica importante, de cuya música recuerdan ritmos, temas, cantidades de compases de cada fragmento, previenen alteraciones de tiempo, pero no sabrían tocar o entonar ni media docena de compases completos.

Las ventajas del estudio memorizado no se limitan a la facilidad de concentrar la atención desde las primeras lecturas, de ampliar el enfoque hacia los diversos aspectos de la escritura musical. Tiene una función artística que impulsa al perfeccionamiento del instrumentista.

El estudiante que ha llegado a memorizar una obra y por lo tanto puede interpretarla sin las preocupaciones de la lectura, puede abocarse al perfeccionamiento de su técnica y su interpretación sin las trabas físicas y mentales que la esclavitud del texto presente impone.

La concentración auditiva en el sonido, la previsión del accionar técnico, la lógica del matizado, la correlación de los planos interpretativos, podrán dominarse desde una altura casi físicamente concebida. Podrá además valorar con luz interpretativa los movimientos de su acción instrumental. Oirá lo que toca desde una mayor distancia por efecto de la libertad que la memoria le concede. Estas ejecuciones si se cumplen con un criterio selectivo de las posibilidades musicales alcanzadas depurarán su gusto, coordinarán intenciones interpretativas y lo pondrán en condiciones de valorizar los aciertos interpretativos de los grandes artistas, de cuyo arte recibirán una lección y no sólo un deleite.

Todo ese mundo infinito de perfeccionamientos que el estudiante debe buscar ensayando y criticándose para llegar a ser un

artista, es incompatible con la lectura del texto. Demasiadas trabas se interponen entre una ideal ejecución y la materialidad de texto que esclaviza la vista y el espíritu.

Sólo cuando se puede soltar el lastre material de la lectura de texto, la mente puede comenzar a elevarse a las esferas superiores del perfeccionamiento artístico y allí el artista se siente tal y como comprende porque es un elegido de las Musas.

## MECANISMO DE LA MEMORIA

La memoria musical se manifiesta diversa en características, potencia, facilidad, tenacidad, volubilidad y ordenamiento. Es necesario que el estudiante examine estas particularidades para perfeccionar unas y aprovechar las que la naturaleza le ha concedido más sólidas.

Hay memorias musicales rápidas para retener, pero olvidan fácilmente (como escribir en la arena); otras requieren mayores esfuerzos, pero conservan tenazmente (graban en piedra). Unas, volubles, presentan impertinentemente, datos no requeridos y los empujan a la expresión inoportunamente (veletas al viento); otras tienen archivos desordenados y su aporte es lento y cuando la oportunidad ha pasado.

La educación de la memoria musical parte del estudio de estas características para llegar a perfeccionarlas y completar su eficiencia.

Siendo la memoria una propiedad fundamental del protoplasma de las células corticales, se fortifica y perfecciona con el ejercicio cuando éste se hace con el concurso de la atención.

El poder de la memoria es directamente proporcional a la intensidad de la atención dispensada. Aumentando intensidad y duración al hábito de la atención apuntada a un objetivo preciso, se obtendrán mejores resultados en todos los aspectos de la memoria musical.

Así como la atención permite la memorización más efectiva, en reciprocidad, la memorización favorece una mayor concentración.

### PRINCIPIANTES

A los jóvenes estudiantes, que no conocen el mecanismo de la memoria ni el de la atención, es conveniente hacerles memorizar la mayor parte de lo que estudian (ejercicios, estudios, piezas). Al tratar de memorizar, bajo la guía del maestro, dispensan mayor atención a la lectura y a la ejecución. Podría afirmarse que los niños sólo ponen atención en sus juegos y en lo que memorizan. Poco importa si en los primeros tiempos olvidan casi todo lo memorizado la víspera, pues no se trata de almacenar, archivar datos musicales en su memoria, sino comenzar a entrenarla y sobre todo hacer funcionar durante el estudio el poder de la atención.

Por los olvidos y errores que comete el alumno, el profesor que sabe investigar en la mente, podrá apreciar cuáles tipos de memoria tienen en el niño una mayor eficiencia y a cuáles, instintivamente, e independiente de la eficiencia que posean, recurre el niño para memorizar música; cuáles tipos emplea acertadamente y cuándo recurre a una memoria en vez de aprovechar los mejores recursos y oportunidad para el caso que tenga otra.

Es de importancia hacer notar desde el principio al niño, la diferencia del recordar por memoria visual o por memoria auditiva, muscular o analítica, etc., porque de la diferenciación, individualización, de cada tipo de memoria surgirá poco a poco el correcto discernimiento de su aplicación y el entrenamiento de cada una de ellas.

Para un principiante de piano, es conveniente este plan didáctico. Escoger entre las lecciones que no ha leído aún, pero de dificultad correspondiente a su curso, un corto fragmento, que se le delimitará y definirá el propósito de memorizarlo en pocos minutos. Se le despertará el interés en la prueba teatralizando el acto. Punto de partida, primera escena: desconocimiento absoluto

del texto (que aún no se le ha mostrado); tiempo de la prueba: 5 minutos para 8 compases muy sencillos (el tiempo debe ser mayor del necesario a fin de que la prueba resulte vencida con facilidad y estimule). Si el fragmento ofrece alguna dificultad especial puede limitarse a una sola mano. Antes de comenzar debe solicitarse la atención más concentrada y la exacta observación de las indicaciones que se le darán. Repito que nada debe dejarse al azar, y la prueba debe ser absolutamente coronada por el éxito. El profesor ya conocerá la capacidad de su alumno y no debe rebasarla. Sería decepcionante tener que disculpar o tratar de justificar un fracaso por haber aumentado la dificultad o reducido el tiempo, confundido las explicaciones o darlas en forma difícil de captar al niño.

**1<sup>er</sup> paso:** Hacer leer con la sola vista el texto. No tocarlo. Antes un recorrido lento del fragmento, después de nombrar sus notas (solfeo hablado o si es posible entonado, no corrigiendo problemas secundarios al principal de la memorización, para no desviar al niño del objetivo principal); ayudarle a analizar el fragmento, mostrándole repeticiones, inversiones de series de sonidos, intervalos repetidos, etc. Finalmente hacerle preparar sin tocar el instrumento y preferiblemente sin mirarlo, el movimiento de los dedos que será necesario para su ejecución. Alternar algunas lecturas (memoria visual) con nombrado de notas (memoria nominal), con esbozo de acción de los dedos (memoria muscular). Si es posible, imaginación de los sonidos que experiencias anteriores hayan grabado en la memoria (memoria del oído interno). Se señalará a la atención del niño los pasajes que pueden tener dificultad especial o encerrar posibles errores. Se le señalarán alteraciones propias, ritmos imprevistos, digitación de observación necesaria, etc. Pero de todos modos, las indicaciones, deben ser hechas suavemente, para no poner nervioso al niño, para no distraerlo de su labor mental, ayudándolo cuando se le ve atento a un punto difícil.

**2<sup>o</sup> paso:** Cuando el niño afirme recordar de memoria el fragmento estudiado mentalmente, se le hará tocar, cuidando que el tiempo sea mucho más lento del que atropelladamente suele tomar. Antes de tocarlo se le indicará que debe tratar de "ver" la página ocultada (memoria visual), recordar el análisis realizado (memoria analítica), el movimiento de los dedos para los cambios de posición (memoria muscular), el nombre de las notas, especialmente las primeras (memoria nominal), precisión en la diferencia de valores (memoria rítmica). Ejecutado el fragmento bajo una discreta ayuda del profesor que indicará con movimientos aprobatorios las dudas en inminente proceso de superación acertada, la corrección por movimientos de la mano hacia la dirección debida cuando el niño intenta irse a otro lado; un movimiento para indicar repetición si el niño busca otra variante, etc.

**3<sup>er</sup> paso:** Aprobar de todos modos la ejecución efectuada, e indicarle que ahora se refuerza la memoria auditiva interna controlando nuevamente el texto con el recuerdo de lo que acaba de tocar. Se repite abreviadamente el paso 1<sup>o</sup> recurriendo a la memoria retrospectiva.

**4<sup>o</sup> paso:** Repetición del 2<sup>o</sup>, con la incorporación de correcciones y perfeccionamientos que el niño puede aportar, alentándolo y felicitándolo por el éxito obtenido, para aumentar su confianza, entusiasmo y fe en el sistema y hacerle desear nuevos experimentos.

**5<sup>o</sup> paso:** Un breve descanso; unos instantes de concentración del niño; repetición del mismo fragmento después de un repaso visual. Proseguir con algunas repeticiones de los pasos 3<sup>o</sup> y 4<sup>o</sup> hasta completo dominio del fragmento.

6º paso: Agregar un fragmento similar, complementario, en la misma forma del anterior.

7º paso: Juntar los dos fragmentos después de haber repasado el anterior con respecto a los pasos 1º y 2º.

8º paso: Repetir varias veces los dos fragmentos agregando matices, posiblemente poniendo pedal, si esto no confunde al niño. Asegurada la perfecta ejecución del fragmento, a veces es conveniente "dramatizar" el éxito, anunciando que finalmente tocará lo memorizado como en acto de concierto: se levantará del piano el niño, se alejará y después ingresará nuevamente, y volverá a tocar, después de unos instantes de concentración (es importante anteponer siempre un repaso mental antes de repetir un fragmento) lo que ha aprendido. Aplausos del maestro y de los compañeros de clase.

De todos modos, la prueba debe interrumpirse dándola por aprobada, antes de que el niño acuse fatiga o distracción.

Previo al 1º paso, el profesor deberá haber demostrado como se analiza un texto antes de practicarlo. La terminología técnica será conveniente cuando el alumno la domine, de lo contrario es preferible abstenerse de ella. Términos tan comunes como escala, arpeggio, acorde, intervalo, tonalidad, etc., deben evitarse hasta que sean patrimonio en los conocimientos del niño. Escala será cadenita de notas seguidas, como una escalerita; arpeggio serán saltos pasándose una o dos teclas; acorde será un montoncito o un racimo de notas que se separan en arpeggios y se juntan en acordes. Todo esto se demostrará con abundantes ejemplos y sobre todo, tener presente que el niño pone poca atención si se habla mucho sin hacerle hacer. Se demuestra la "escalerita" y a inmediata continuación se le pide que haga varias escaleritas a su inspiración, hasta dominarlas. En este proceso manual se puede pasar del término "cadenita" o "escalerita" al definitivo de escala.

Las frecuentes repeticiones, transportes y demás variantes comunes en las lecciones elementales, deben destacarse y hacerlas comprender al niño como variadas o repetidas disposiciones de objetos físicamente tangibles.

El análisis del fragmento señalando la dirección de los sonidos, que "suben" o "bajan", se juntan, se repiten o suprimen, etc., despertará la memoria visual.

La memoria nominal (nombrar calladamente el nombre de los sonidos que se leen o se ejecutan, hasta que posteriormente lleguen al oído así rotulados) es de mucha importancia. El niño principiante reconoce antes las teclas que su grafismo. Si el profesor analiza el recorrido del proceso mental de un principiante para ubicar un sonido encontrará que: mira el papel, reconoce el signo y ubicación (o a veces el número del dedo) y su correspondiente tecla, mira ésta y finalmente la nombra. No ha leído la nota escrita sino ha nombrado la tecla. Si se le pide que nombre esa misma nota en otro texto, se verá que no la conoce. Esto demora el aprendizaje, no desarrolla la importante memoria nominal y se incuban los instrumentistas que no sabrán leer a primera vista. El estudio del solfeo con rápida sucesión de notas, es el necesario complemento. Tanto el ejercicio de la memoria visual (leer las notas sin tocarlas), la nominal y diversos ejercicios que enunciaremos en los capítulos correspondientes, deben realizarse desde las primeras clases y constantemente, para evitar la demora que representa el mal hábito, instintivo, de los niños que aprenden a tocar "de oído" sin... desarrollar este precioso sentido musical.

Los ejercicios de memoria muscular son también muy importantes para los principiantes. Se practican haciéndoles disponer los dedos, fuera del teclado como para ubicar una serie de sonidos, un acorde, un arpeggio. Después se les lleva la mano inmóvil

como un molde y se la ubica en el teclado comprobando la exacta ubicación de las puntas de los dedos. Las correcciones necesarias deben ser hechas después de haberse comprobado la imperfección o el error, y analizada la causa de éste. No se debe corregir una posición de dedos mal tomada si la causa ha sido una lectura descuidada (por ej. olvido de leer alteraciones). Ejercicios de preparar la mano como un molde para producir un acorde, fuera del teclado y después aplicarla para comprobar su perfecta estructura, es ejercicio que debe practicarse lo antes posible para despertar el concepto de la memoria muscular. El proceso de relacionar la distancia que media en el pentagrama entre diversos sonidos y su concordancia en el teclado, refuerza las memorias visual y muscular.

Despertar desde el comienzo la atención auditiva independiente del control visual. Todas las clases deben tener algunos ejercicios de educación del oído. Si desde las primeras lecciones el niño aprende a reconocer un sonido llegará a tener oído absoluto. Para esto es de mucha importancia que pase al oído el control de su ejecución, que instintivamente suelen otorgar a la vista. Hay niños reacios a escucharse. La lección debe ejercitar esta facultad. Para ello es conveniente interponer un cuaderno entre los ojos del niño y el teclado. Los primeros minutos serán fastidiosos porque alteran hábitos. Pero se deberá demostrar que la vista no puede estar en dos lugares al mismo tiempo, que no puede controlar lo que la mano en parte cubre, que la calidad, fuerza y expresión del sonido sólo podrá controlarlo y regular el oído, y que así como reconoce las voces de sus familiares sin mirarlos, deberá reconocer todos los sonidos que toca, nombrándolos al momento de producirse.

Los ejercicios de audición, también deben estar presentes en cada clase. No hace falta sino aprovechar toda ocasión que se presente. Para un principiante es bastante ejercicio, el solo escuchar atentamente, si el profesor ha tocado una o dos notas simultáneas; si fueron 5 6 4 sucesivas y rápidas; si fueron fuertes o suaves; si fueron agudas o graves. Si el niño se acostumbra a escuchar todo lo que oye y no solamente a recibir pasivo e indiferente las vibraciones auditivas (sonidos, palabras, ruidos) tendrá la base para un adecuado entrenamiento de su oído musical.

## AVANZADOS

Cuando el instrumentista ha memorizado algunas obras por sí solo y sin sistema, seguramente recurre a un par de memorias: auditiva y muscular.

Es necesario, para completar el cuadro, individualizar cuáles emplea y averiguar si lo hace adecuadamente o si las otras concurren sin que él tenga conciencia de ello. El sistema (se puede asegurar anticipadamente) habrá sido estudiar la obra con texto hasta asegurarla y después a fuerza de repeticiones generales y por grandes fragmentos, memorizarla. Con toda seguridad, salvo naturalezas particularmente bien dotadas, lo aprendió así; se olvida parcialmente con pocas semanas de descanso; y aún en pleno entrenamiento, serán frecuentes las amnesias parciales o totales que impiden proseguir la obra.

El procedimiento para corregir este sistema, es, naturalmente el inverso. Aprender la obra leyéndola antes de tocarla. Se escoge un estudio algo más fácil del que corresponde a su grado técnico y, se procede como se ha indicado para los principiantes. El análisis será más completo y se basará en mayores conocimientos teóricos. La ayuda del profesor versará sobre detalles más complejos pero el sistema será fundamentalmente el mismo.

La memoria visual, junto con la nominal se apropiarán de los pasajes más característicos. La memoria auditiva, por oído interno (evocación de prácticas anteriores) tratará de retener, ayudada por la memoria muscular, el posible sonar del fragmento en estu

dio. La memoria muscular preparará posiciones, acción de los dedos con impulsos y detenciones que provienen de la memoria rítmica. Cuando se cree que el fragmento se ha captado en todos sus detalles, antes de tocarlo se procederá a un repaso coordinativo, mental. Con los ojos cerrados se tratará de "ver" el texto. Las vaguedades se tratarán de llenar y afirmar con el aporte de la memoria analítica. La acción muscular subconsciente preparará la acción de los dedos y la definición de los ritmos. Sólo cuando se está seguro de dominar el todo, se procederá, muy lentamente, a su ejecución. No más de un par de repeticiones, hasta recordar por memoria auditiva externa, y pasar a un repaso visual del texto, captando errores, y completando los puntos inseguros, analizando el por qué hubo olvido. En este momento, el alumno avanzado procede a un importante trabajo de análisis mental, que no puede pedirse a un niño. Se trata de averiguar cuál memoria ha empleado en el punto donde hubo amnesia y cuáles en los puntos bien asegurados.

No es necesario extremar las lecturas para evitar una primera repetición con errores. Podría asegurarse que anticipando algo la ejecución se descubren mejor las causas de las fallas. Así como la cuerda se rompe en su punto más débil, la memoria falla donde no estuvo bien empleada. Nunca "porque sí"; siempre hay una causa precisa y ésta obedece a una de estas razones:

- a) deficiente lectura, y por consiguiente imposibilidad de correcta repetición.
- b) asignación a una memoria de un pasaje que ésta no puede retener por no corresponderle.
- c) falta de concentración por llevar la atención a un punto secundario, descuidando el principal.

El repaso mental para examinar qué memorias se han empleado, se hace lejos del instrumento. El recuerdo trae al llamado de la mente los aportes de las diversas memorias en orden inverso a su preponderancia. Un repaso de estas diversas memorias indicará donde hay debilidad de colaboración.

Al tratar de recordar con memoria auditiva interna, cómo debe sonar tal pasaje, se sabrá de la seguridad de esta memoria. Si es débil, se ejecutará el pasaje poniendo especial cuidado en que quede grabado en su sonar.

Si se trata de "ver" la página oculta, se notará con cuanta fidelidad ha quedado grabada en la memoria visual, y dónde hay puntos vagos.

Si al ejecutar podemos nombrar las notas, pero los dedos no encuentran las teclas, habrá memoria nominal pero débil será la muscular.

Si las manos tocan el pasaje sin que se recuerden los nombres, ni se pueda ver la página, ni se oiga anticipadamente el sonar, habrá memoria muscular y faltarán las otras.

La correlación consiste en reforzar lo que es débil y completarlo con el aporte de otra memoria. Nunca eliminar el aporte de una memoria que naturalmente se presenta eficiente y capaz de retener lo que no le estaría destinado.

El pensamiento que precorre la ejecución algunos compases, o se detiene en lo transcurrido, produce amnesias sin que sean las memorias las verdaderas culpables. El análisis mental que debe hacer el ejecutante en el preciso instante del error u olvido, señalará la verdadera causa. Este autoanálisis es muy importante y debe practicarse en toda ocasión que se produzca un error, aún cuando no se trató de memorizar y sólo se estudie lectura o técnica. El saber la causa de un error es más de la mitad de su corrección.

## MECANISMO DE LA MEMORIA

El complicado proceso de la memorización de un fragmento musical consta de cuatro etapas que se suceden, mentalmente, sin interrupción y cuyo desarrollo puede cumplirse en un instante, o durante el tiempo que dure la impresión original:

- a) IMPRESION: si es fuerte, clara, favorecerá la sucesiva percepción que resultará precisa, nítida y penetrante.
- b) PERCEPCION: que será tanto más eficiente cuanto más clara y fuerte fue la impresión, y esto resulta cuando la atención estuvo presente y alerta.
- c) COMPRESION: cuanta más información se tenga del tema, cuanta más cultura, experiencia y recursos técnicos, más fácil será la comprensión de lo que ha sido registrado por la impresión y la percepción; con lo cual, la sucesiva y final
- d) RETENCION: será más duradera, porque la comprensión ha dispuesto que la imagen sea clasificada y archivada como corresponde.

El proceso es muy similar al de la fotografía:

Impresión equivale a la imagen. Cuanto más nítida, mejor será la toma.

Percepción es la toma de la imagen. La verdadera impresión de la foto.

Comprensión es el revelado, resultado; paso del negativo al positivo, con lo cual el proceso mecánico ha terminado y se dispone para siempre de la reproducción de la imagen.

Retención es el archivo de la foto, tanto más duradero y de inmediato acceso, cuanto más nítida fue la imagen, más clara y precisa la toma, más amplio el revelado, más ordenado el archivo.

Las impresiones musicales se reciben por medio de la vista, oído, dedos y pensamiento. Lo que no nos interesa conservar (algunas impresiones se archivan tenazmente sin nuestro expreso deseo, como en el caso de melodías o ritmos que afloran a nuestra mente y canturreamos sin querer, o reminiscencias que se presentan impertinentemente a un compositor que busca personal inspiración, llevándolo a plagiar involuntariamente) pasa rápidamente a través de los cuatro tiempos indicados y generalmente se pierde en el inmenso archivo, de donde saldrá, a veces, cuando menos se piense.

La mayoría de las impresiones que los sentidos registran sin atención son pasivas. No se clasifican aunque sean de utilización inmediata, porque no serán reclamadas posteriormente. Se borran y se anulan definitivamente. Las que se registran con el estímulo de la atención, sea ésta voluntaria o no, pueden permanecer en el "archivo" mucho tiempo y hasta toda la vida. Esto no depende de la importancia que tengan, sino de la que se le ha dado en el momento de la impresión.

El mecanismo de la memoria en su aspecto volitivo se resume finalmente así: Observación - Concentración - Comparación - Asociación.

Cuanto más puntos de contacto podamos encontrar para una nueva impresión con hechos ya registrados en nuestra mente, más fácil será retenerla. Los puntos de contacto los proporciona la cultura y lo memorizado anteriormente.

Esto explica porqué a más obras registradas en la memoria con perfecto sistema, más fácilmente se registrarán las siguientes, no habiendo límite en la capacidad del archivo mental. De allí el fundamento del proverbio: "El saber no ocupa lugar".

## LOS GRADOS DE LA MEMORIA

Las memorias musicales, según el grado de perfeccionamiento alcanzado por el individuo y especialmente por el desarrollo mental del artista, pueden admitir cuatro grados claramente definidos:

**Memoria retentiva:** Cualidad que poseen todos los seres vivos (y hasta algunos objetos en su posibilidad de transmitir vibraciones más fácilmente cuanto más veces han sido excitados con ellas). Se limita a recordar, reteniendo, sin necesidad de raciocinio, la impresión recibida en su más elemental estado físico.

**Memoria reproductiva:** Pertenece a seres más evolucionados (hombre y animales inteligentes). Las impresiones recibidas pueden ser ya no sólo sensaciones físicas, sino también ideas e imágenes. Estas pueden reproducirse cuando la voluntad y la conciencia definen la oportunidad y conveniencia.

**Memoria constructiva:** Pertenece a inteligencias superiores donde las impresiones, sensaciones, imágenes e ideas percibidas se retienen bien clasificadas y se transforman en nuevas ideas y sensaciones obedientes a propósitos de expresar personales aportes. Lo percibido se utiliza como material de construcción para nuevas manifestaciones mentales y sensoriales propias que transforma en proceso físico lo anteriormente percibido y retenido.

**Memoria creadora:** Sólo se da en la última fase del desarrollo mental. Lo percibido y retenido se reelabora y transforma en la mente como a través de un complicado proceso químico que produce, partiendo de una materia prima elemental, las más impensadas y evolucionadas ideas en las cuales es ya imposible reconocer la huella de la sensación original, la materia prima.

Pueden admitirse aún otras memorias ultra mentales, objeto de estudios esotéricos, que apelan a memorias de vidas anteriores, similar en su más alto grado, a lo que sucede en el primario de las células, que, al transmitir hereditariamente repetidas experiencias, constituye el instinto que se da principalmente en el animal, en el hombre primitivo, en las plantas. La memoria creadora del hombre evolucionado deja recuerdos que forman la intuición y la adivinación artísticas más excelsas, que sería una de las teorías que pueden explicar el genio.

## MÉTODOS DE MEMORIZACION

Musicalmente se practican tres:

**RACIONAL:** Analiza, clasifica y relaciona lo que se desea memorizar con lo que ya se sabe, ya dándole nombre técnico (escalas, acordes, bajos según los grados de la armonía, inversiones de temas, ampliación rítmica, etc.) o simplemente con las clasificaciones empíricas que igualmente permiten al estudiante elemental analizar un texto reconociendo fórmulas comunes.

**MECANICO:** A fuerza de repeticiones, una parte de lo ejecutado pasa a la memoria subconsciente y muscular y aunque no medie un proceso analítico y selectivo ordenado para confiar a cada memoria lo que mejor le corresponde, algo queda memorizado, aunque sin permanente seguridad y valiéndose más bien de las cualidades innatas. Es la memoria que permite a los aficionados tocar "de oído" y completar lo retenido, con facilidad (facilidad que a menudo no poseen músicos de estudios serios a los cuales la naturaleza no ha sido pródiga en esta cualidad).

**ARTIFICIAL:** Aplica como recursos mnemónicos procedimientos intelectuales diversos, algunos lógicamente concebidos, otros aparentemente absurdos, heterogéneos, frecuentes en el cultivo y educación de otras memorias, de los cuales dan amplia

floración los tratados de la memoria en general. En la práctica de la memoria musical se aplica generalmente a la memoria emocional. Algunos han obtenido ventajas provisionales al relacionar intervalos con distancias, notas con números, temas con frases. (El orden de los sostenidos: fa, do, sol, re, la, mi, si, ha sido artificialmente recordado conectándolo a la frase: FA:DC SOBRE LA MESA). Estas conexiones artificiales suelen dar buen resultado en algunas materias; poco empleadas en música pueden sin embargo resultar útiles a quien esté acostumbrado a su empleo. Las conexiones se extraen de las experiencias personales y raramente suelen resultar adecuadas y efectivas las ajenas.

## LOS FRACASOS DE LA MEMORIA

Repetir muchas veces una obra rutinariamente no conduce a tocarla de memoria perfectamente.

Los fracasos en la educación de la memoria no se deben nunca al sistema (cualquiera que éste sea, con tal que lo sea), sino a los antecedentes negativos que han formado hábito y a los complejos que los fracasos han fijado en el subconsciente.

La mayor dificultad didáctica de la educación de la memoria reside en la difícil erradicación de malos hábitos de estudio que el alumno, aún deseando acatar nuevas directivas, persiste inconscientemente en practicar como lo ha hecho anteriormente.

Con razón se ha dicho que el hombre es un animal de costumbres, y éstas son lo más difícil de cambiar ("Genio y figura hasta la sepultura").

¡Cuántas veces un alumno, después de haber escuchado atentamente las explicaciones sobre la forma de estudiar, asegura haber comprendido y ofrece practicarlo así y en cambio, con superficial buena fe, practica de cualquier manera, pensando que los "detalles" en que se diferencia lo indicado con lo practicado no tienen mayor importancia y el resultado será de todos modos el mismo!

La importancia de apuntar con precisión al objetivo y no apartarse de él es similar a la necesidad de un tirador de apuntar exactamente al blanco, tanto más si éste es distante. Si el estudiante comienza su tarea descuidando detalles que le parecen secundarios, al cabo de la semana se encontrará a mucha distancia del objetivo; así como el tirador que ha permitido desviar la boca de su arma, algunos centímetros creyendo que a 500 metros dará igualmente en el blanco como si la trayectoria se regulara por sí sola en su transcurso, o la desviación inicial permaneciese idéntica hasta el impacto.

Los que creen poder memorizar perfectamente con solo repetir muchas veces una obra íntegramente, son los que inevitablemente fracasan en la educación de su memoria. Cuando deben analizar no hacen más que repetir; cuando deben emplear la memoria muscular intentan recordar con memoria visual o analítica. Explicadas y comprendidas las fundamentales diferencias que median entre las diversas memorias musicales, generalmente el problema desaparece, pero hay alumnos increíblemente aferrados a sus viejos hábitos o desaprensivos y ociosos, o tan superficiales que festinan todos los ejercicios y creen que basta "invocar" el sistema para que éste actúe.

No todos los alumnos aprenden del mismo modo. Los hábitos buenos o malos se les forman desde la edad preescolar y se afirman con el aprendizaje de las primeras nociones. Ellos no saben que son simples hábitos y creen, posteriormente que por naturaleza son así y no es posible ni beneficioso variarlos.

Los hay que aprenden mejor oyendo, otros hablando (repetiendo lo oído o leído), otros exponiendo (enseñando a un compañero presente o imaginario).

Esto debe averiguarse para que no se insista en enseñar por diverso procedimiento y se comprueba con inmediatas y frecuentes interrogaciones. A menudo el niño, por timidez, no se atreve a pedir nueva y variada explicación, otras veces cree que por haber comprendido las palabras ha captado y retenido la idea, y en vez sólo recuerda vagas palabras.

La mente del niño es como un recipiente vacío con una abertura pequeña y colocada no donde nos parece normal, sino donde la naturaleza y los hábitos han dispuesto. El saber que debemos vertir en esa mente joven no puede ingresar conforme a la cantidad de ciencia de que nos sentimos poseedores, sino únicamente de acuerdo a la capacidad de ingreso según su abertura y ubicación. Es un error pensar que por el hecho de que hayamos expresado en frases teóricamente perfectas claras verdades, así debe entenderlo el niño. Hay que emplear las expresiones que le son comunes y no las que sean inobjectables teóricamente. Un término preciso pero que no lo comprende o una encadenación de términos que conoce pero que en conjunto necesitan aclaraciones, harán inútil toda una doctrinaria exposición y nos quedaremos hablando solos. ¡Cuántas veces se ha visto a un profesor hablando entusiasmado como a universitarios y los niños con la boca abierta atentamente escuchando el... sonido de las palabras! Al terminar la exposición, la más sencilla pregunta demostrará que nada han entendido ni retenido.

Toda exposición que se debe comprender perfectamente durante la clase (que no podrá repasarse leyendo un texto) debe ser intercalada con preguntas, y practicado en presencia del profesor todo lo que deberá hacer por sí solo posteriormente. El niño aprende más haciendo que oyendo.

Otro peligro que conduce al fracaso de la memoria es la distracción: no la completa distracción de pensar en nada o en juegos cuando se está estudiando, sino de pensar en otro problema musical, cuando se debe vencer uno específico. El poder de inhibición que rechaza lo que no debe interesar en ese momento, suele fallar cuando el estudiante practica. Si está tratando de vencer una dificultad técnica y se interpone una intención interpretativa posiblemente no culmine ni una ni otra (como dos caballos que halan en diversa dirección); si está practicando memoria muscular y se interponen aportes de memoria auditiva; si se trata de reforzar una imagen visual y recurre involuntariamente a la memoria muscular, fracasará.

Estos fracasos son lamentablemente señalados por el mismo alumno que comprueba, según su razonar, que "por más que estudia con atención no recuerda lo que practica".

La atención y el poder concentrarla voluntariamente en un preciso objetivo es la base del estudio y éste del saber. El que puede concentrarse más fácil y duraderamente obtendrá mayor inteligencia.

Un instructor de monos que vendía sus... alumnos a los circos, los adquiría a los cazadores de los bosques de Sumatra, pagándolos una guinea si sólo podía escogerlos dentro de la jaula, pero pagaba 5 guineas si se los prestaban a solas durante algunos minutos cada uno. Preguntado sobre cuál era la prueba a que los sometía para poderlos valorizar cinco veces más, expresó que sólo se limitaba a someterlos a muy sencillas pruebas de atención. Los que podían concentrarse más tiempo llegarían a ser buenos alumnos. Sólo los más atentos llegarían a triunfar en los circos.

## LA SALUD DE LA MEMORIA

El órgano donde reside la facultad de la memoria es el cerebro. La salud de la mente es la salud de la memoria. Mente sana en cuerpo sano es precepto que desde la antigüedad ha demostrado su solidez.

Alternar sesiones de estudio con descanso; descanso con distracción; distracción con alternación de estudio u otra ocupación de la mente; alternación de estudios con práctica de artes diversas.

A un intelectual absorbido por el interés de un estudio, un descanso absoluto no le es posible sin un fuerte poder de inhibición. El interés de su estudio que lo apasiona no le permitirá descansar esa parte del cerebro sino empleando otra. Al cerrar el libro las mismas células de esa parte del cerebro que estuvieron empleadas seguirán meditando los mismos problemas. Por eso se recomienda alternar actividades. Los médicos, que son los que mejor conocen estos principios de higiene, practican, más que los otros profesionales, diversos entretenimientos, especialmente artes y en primer lugar la música. En muchas ciudades hay orquestas sinfónicas formadas exclusivamente por médicos profesionales.

Los preceptos de la higiene mental son:

No exigir trabajo a la memoria durante enfermedad o cuando la mente está cansada. Inconveniente memorizar durante la primera digestión, porque ambas, digestión y memorización exigen fuerte aporte de corriente sanguínea. Trabajo intelectual intenso y digestión laboriosa no se conllevan.

Evitar los estimulantes (licores, café, medicinales), salvo casos excepcionales y sobre todo evitar el hábito y la frecuencia. (Excitar la inspiración, "taquiner la muse" es nocivo a la mente como al cuerpo). Poco alimento por la noche y más nutrido en la mañana. Respirar aire puro y hacer con frecuencia inhalaciones profundas. Abrigarse bien en invierno para evitar desperdicio de calorías. Dormir bien, sin exceso y sobre todo evitar somníferos<sup>1</sup>. El organismo sano no los necesita y no se beneficia con ellos. Mejor estudiar de día que de noche, lo que es bueno tanto a la mente como a la vista.

Mantener un ritmo alternado de trabajo y descanso evitando excesos en lo uno y en lo otro. El Dr. A. Mosso ha demostrado con las experiencias de su "Ergógrafo" que después de 30 flexiones musculares muy enérgicas, el músculo necesita un descanso de 2 horas para reponerse por completo; pero 15 flexiones idénticas, sólo requieren media hora de reposo para su recuperación total. La misma conclusión se aplica al trabajo mental, y una simple operación aritmética demostrará que además de ser más sano, rinde más alternar normales sesiones de estudio y de reposo que excesos en uno y otro sentido, por cuanto si el exceso de trabajo daña el cerebro, también el prolongado ocio lo atrofia. Músculos y mente se entrenan a un mismo ritmo.

Ejercicios físicos y gimnasia moderada favorecen los organismos jóvenes; menos a los adultos, nada a los ancianos, a los cuales sólo el tranquilo caminar favorece. La mente tiene una vida mucho más larga que el músculo. Un cuerpo decrepito puede sostener un titán de la mente.

El cerebro se desgasta poco en cuanto a pérdida de peso, pero puede sufrir irreparables lesiones si no se usa higiénicamente.

Sólo pocos gramos de pérdida de peso acusan generalmente lo cerebros de muertos por consunción, mientras que sus cuerpos perdieron muchos kilos. El cerebro, además, en su maravillosa perfección, se reintegra rápidamente cuando no ha sido maltratado.

Avisa además con señales inequívocas cuando su salud se resiente. El "surmenage" (fatiga mental permanente) es el peligro que primeramente amenaza a los que trabajan con la mente sin observar su debida higiene. Este mal ataca a los que no saben estudiar y se debe a excesos en el empleo de un reducido campo del cerebro. Suele presentarse en los estudiantes en vísperas de examen, cuando dedican una intensa semana a una misma materia. Cinco horas de operaciones aritméticas agotan la mente por muchas horas, pero no la agotan una hora de aritmética, una de traducción, una de práctica de un instrumento, una de ordenación de archivo o biblioteca, otra de redacción de cartas, y así hasta 8 o más horas de trabajo mental.

El estado en que nos encontramos al levantarnos a la mañana será un buen índice de nuestra salud mental: mente despejada, ganas de estudiar o trabajar, buen humor, indican buen reposo reparador y permiten un sano y eficiente estudio. Mente embotada, dolor de cabeza, desgano, dificultad en concentrarse, fastidio por el estudio y aburrimiento por el tema que antes no interesaba, son señales que no deben desoírse. Mejor, en estos casos, hacer trabajos manuales, dar un paseo, que tomar un estimulante, un medicamento, que disimulan el mal pero no eliminan la causa.

Si el tiempo apremia para un estudio largo y difícil, dividirlo según las conveniencias de ambiente, disposición física y características del estudio, reservando la parte más difícil para la mejor situación: mente fresca para analizar y memorizar. Cuando pide reposo puede practicarse la técnica y la memoria muscular que exigen menor esfuerzo mental. Un buen plan evita desperdiciar esfuerzos y valoriza más nuestras fuerzas físicas y mentales.

El estudiante latinoamericano es diferente del europeo. Los problemas que allá son frecuentes (vehemencia por superarse, complejos y tensión nerviosa) aquí casi se desconocen, en cambio aquí hay que luchar contra la pereza, flojedad, indolencia, haraganería, apatía, negligencia, inercia, inanición, holganza, adinamia, laxitud, indecisión, enervamiento, inconstancia, etc. (¡que para esto no faltan en castellano términos y matices!). Allá las obras de pedagogía y didáctica preconizan 4 horas diarias de estudio y aconsejan no pasar de 5 diarias; aquí tenemos que rogar para que practiquen por lo menos una interdiaria. Allá el peligro en los frecuentes concursos es el exceso de estudio y super entrenamiento; aquí la carencia de técnica y falta de repertorio por deficiencia de la memoria.

El desgano por practicar el instrumento, pese al "deseo" de llegar a ser buen ejecutante se ha podido a veces remediar con disciplina en el estudio, un horario de trabajo diario, un rol de repeticiones, o una cantidad de ejecuciones seguidas sin errores, memorización de una cantidad de compases en cada sesión de estudio, etc.

El mejor estímulo es el éxito comprobado. Mejor estudiar mucho un estudio o una obra que se pueden dominar y ejecutar con gusto que otro más difícil y pretencioso que no dará la satisfacción de la victoria.

<sup>1</sup> Barbitúricos y atarácicos (Calmantes) son armas de doble filo que dañan la memoria y el poder de concentración.

## ATENCIÓN Y RESPIRACION

Sólo se podrá retener en la memoria lo que se haya grabado con el buril de la atención y a éste lo maneja la voluntad. La atención, en grado intensivo, constituye la concentración y sólo se alcanza con fuerte voluntad. La voluntad comprende dos fuerzas: la actividad dinamogénica (que es la atención común) y la fuerza inhibitoria que aleja de la mente lo que no debe importarle en ese momento. Ambas tienen equivalente importancia, pues no podemos concentrar una, si la segunda no la libra de la presencia impertinente de otros pensamientos, de otras preocupaciones.

El interés agudiza la percepción de los sentidos. Una madre captará antes que los demás contentillos un leve ruido que parte de la cuna lejana; un automovilista percibirá pequeñas y repentinas diferencias entre los normales ruidos de la marcha, mientras los demás pasajeros nada han notado; un instrumentista notará una mínima diferencia en la sonoridad del instrumento, en la fluidez de su técnica, mientras oyentes avezados no percibirán aún esas fluctuaciones.

El interés proviene del saber y mayor es cuantas más cosas se saben. No reside en la cosa sino en nosotros. Lo que a un intelectual interesa mucho puede resultar perfectamente indiferente a otro. La diferencia la explica la mayor preparación que uno tiene más que el otro en tal materia.

Cuanta más atención se presta a un tema, más fuerte es el poder de inhibición de los otros, por eso son corrientes casos de sabios distraídos, que, profundamente interesados en un problema se distraen caminando o se olvidan de cosas que no suceden a personas vulgares.

La atención, como toda actividad mental, produce un considerable desgaste de células que la función fisiológica normal reintegra rápidamente. La atención trabaja a impulsos que, según algunas investigaciones varían de 3 a 24 segundos de duración. Otros creen haber comprobado que la atención pura, precisa e intensa, sólo se da cuando no se está respirando. Constataciones superficiales parecen dar apoyo a esta comprobación, pues cuando se experimenta una gran sorpresa o se produce una intensa concentración, la respiración, se comprueba fácilmente, queda suspendida.

La reposición de las células mentales que la atención normal desgasta durante el estudio, varía según el estado físico y el entrenamiento. La capacidad de trabajo mental varía mucho entre los estudiosos, y no está en relación a su desarrollo muscular ni su fuerza y resistencia físicas, pero en general los organismos debilitados no pueden reponerse rápidamente porque la sangre es pobre y ésta se purifica por medio del oxígeno que la respiración aporta y renueva. De aquí que la respiración es un factor importante para la concentración mental.

La cultura hindú, desde su remoto florecimiento en la antigüedad, ha codificado una cantidad de preceptos referentes a las fuerzas mentales y la ciencia de la respiración.

En general respiramos mal, pero en estado de descanso el organismo tiene menores exigencias que cuando estudia. El estudio fuerte, la memorización intensa con fuerte concentración de la atención requieren condiciones fisiológicas mejores y no hasta una media respiración común.

Cuando un estudio interesa pero la mente no puede concentrarse, posiblemente se deba a algunas de estas razones:

*Debilidad* por intoxicación, vicios, ambiente antihigiénico, costumbre de excitar la atención y la concentración con bebidas, tabaco, medicinas, etc.

*Inhibición incompleta* porque otros problemas invaden el campo de la atención. Ambiente agitado, ruidos (radio, tránsito, conversaciones), problemas sentimentales, profesionales, familiares o interés por otros estudios, juegos, etc.

*Respiración deficiente*, se respira poco y mal, o el aire está viciado y su cantidad de oxígeno es pobre.

*Malos hábitos de lectura*, novelas de nulo valor literario, de las que sólo interesa el burdo argumento, novelas gráficas en las que el dibujo evita la lectura atenta, televisión que sólo distrae sin exigir atención por el nulo interés del programa, películas cinematográficas que no retienen la atención y sólo permiten ser pasivo espectador sin acción volitiva.

*Vida superficial*, conversaciones insustanciales donde se dicen y festejan tonterías, donde la inteligencia no es apreciada y no juega ningún papel, donde temas interesantes son descartados o tomados a broma, donde el juego de palabras tanto es festejado y donde la superficialidad mundana es regla social.

## RESPIRACION

Que la función respiratoria sea de la máxima importancia para la salud se comprenderá en cuanto se recuerde que el hombre puede vivir algunas semanas sin alimentos, pocos días sin agua y sólo algunos minutos sin respirar.

La correcta respiración se hace siempre por la nariz porque:

a) el aire natural es demasiado frío para los pulmones y debe pasar por los tortuosos canales de la nariz, revestidos de mucosas fuertemente impregnadas de sangre que eleva su temperatura antes de que ingrese a los pulmones.

b) el aire contiene en suspensión muchas impurezas que si llegaran a los pulmones los afectarían gravemente. Los pelos que tapizan las fosas nasales y las mucosas siguientes, húmedas, filtran y retienen esas impurezas. El exceso se repele violentamente por medio del estornudo, que provocan esas mucosas cuando se sienten irritadas.

La respiración bucal no llena estas condiciones porque su camino es más corto y los filtros son menos adecuados.

Se conocen cuatro formas principales de respiración: alta, media, baja y completa.

*Respiración alta* (Clavicular): es la peor porque exige más esfuerzo y almacena menor cantidad de aire siendo los pulmones más pequeños en su parte superior.

*Respiración media* (Intercostal): aún siendo mejor que la anterior, no es aún la más conveniente porque llena solamente la parte media de los pulmones, pero en cambio es más descansada y por eso la más común.

*Respiración baja* (Diafragmática o abdominal): es la mejor entre las incompletas porque llena la parte inferior de los pulmones que es la más amplia.

*Respiración completa*: Llena en su totalidad ambos pulmones. Se realiza llenando antes la parte inferior con leve contracción del diafragma y prosiguiendo hacia arriba. Por llenar completamente los pulmones es la mejor; pero además se le atribuye la ventaja de la leve contracción del diafragma que produce un suave masaje sobre varios órganos internos a los que así activa el funcionamiento. Las ciencias esotéricas afirman que permite acumular energías en el plexo solar y otras ventajas similares que no es el caso enumerar.

La ejecución musical no permite una constante respiración completa, por eso debe tenerse presente para practicarla cuando se pueda.

Además de las respiraciones normales indicadas, hay otras tres muy importantes, especialmente por los beneficios que aportan a la salud de la memoria por el camino de la atención.

*Respiración purificadora*, limpia los pulmones y alivia la fatiga. Consiste en:

- a) Inhalar una respiración completa.
- b) Retenerla algunos segundos.
- c) Expeler el aire, por la boca, a lentas intermitencias, a través de los labios fuertemente apretados, sin hinchar las mejillas y ofreciendo con esa presión una resistencia a su salida. Este esfuerzo permite remover el fondo de las células pulmonares y arrojar las sustancias impuras que se han acumulado.

*Respiración estimuladora de los nervios:*

- a) De pie, cuerpo erguido, sin rigidez, inhalar una respiración completa.
- b) Extender los brazos hacia adelante, relajados, con la sola tensión muscular para mantenerlos en esa posición.
- c) Cerrar lentamente los puños y flexionar los brazos llevándolos a los costados del cuerpo, a la altura de los hombros, apretando mientras tanto, y siempre más, los puños hasta que sean sacudidos en un intenso movimiento trepidatorio.
- d) Conservando la tensión alcanzada, regresar los brazos a la posición b). Repetir varias veces c) y b).
- e) Expeler fuertemente el aire por la boca como en el punto c) de la respiración purificadora.
- f) Efectuar varias veces la respiración purificadora completa.
- g) Relajar completamente durante medio minuto.

*Respiración rítmica.* Puede realizarse de pie, sentado o caminando. Consiste en respirar completamente a tiempo, siguiendo ya el ritmo del pulso, ya el del paso, o el de una marcha musical lenta.

- a) Se inhala una respiración completa contando mentalmente 8 tiempos mientras se llenan los pulmones en forma suavemente continuada, no a impulsos o sacudidas.
- b) Se retiene el aire durante 4 tiempos similares.
- c) Se expela en 8 tiempos.
- d) Se hace una pausa con relajación durante 8 tiempos. Se repite el ejercicio varias veces. Con la práctica se debe llegar a calcular los ritmos sin necesidad de contar los tiempos.

## INDIVIDUALIZACION Y DESARROLLO DE LAS MEMORIAS MUSICALES

Todo órgano sensorial tiene su memoria que depende de las células y del entrenamiento del sistema nervioso. Así como la función hace al órgano, el entrenamiento de la memoria perfecciona sus sentidos. El más alto desarrollo de todas las memorias musicales, su sublimación, produce en el genio la memoria de la intuición musical, base del poder creador, memoria interior e imaginación, que pueden manifestarse como reproductiva, constructiva y creadora.

Las memorias auditiva y rítmica son las que más se valen de un don de naturaleza en lo musical; en cambio, los arquitectos, escultores y pintores, especialmente retratistas, se valen y desarrollan más la memoria visual.

Cada sentido tiene y desarrolla su memoria conforme a la necesidad-interés del individuo. Los catadores de vino, café, perfumes, recuerdan y clasifican sus especialidades con resultados que parecen asombrosos a los meros consumidores de tales productos. Los ciegos desarrollan sensibilidad y memoria táctil que les permite leer rápidamente en el sistema Braille, captando cantidad y ubicación de uno a seis puntos en relieve de su sistema, donde un dedo no ejercitado sólo aprecia una superficie granulosa.

Memorias muy desarrolladas en un sentido pueden ser deficientes en otros que no han interesado o sabido desarrollar. La práctica musical exige y desarrolla hasta siete tipos de memoria: Muscular y táctil - Auditiva interna y externa - Visual - Nominal - Rítmica - Analítica (o intelectual) - Emocional.

Para poder desarrollarlas eficientemente hay que individualizarlas. No se pueden perfeccionar si sólo actúan en bloque. El proceso de individualización es eminentemente psicológico. Psicología de profundidad que no puede exigirse a un niño, pero sí al profesor, que lo hará por él. Algunos tipos de memoria permiten individualizarse por sencillo procedimiento que la experiencia posterior permitirá perfeccionar.

**MEMORIA VISUAL:** recordar lo visto, leído por su imagen gráfica y no por su contenido ideológico. Ver la página, la imagen ausente. Raramente es tan clara esta visión que permita leer el texto por completo. Generalmente retiene los rasgos más salientes, como viendo la página a media luz o a distancia. Si durante una ejecución memorizada al sobrevenir una imprevisa amnesia, ésta se soluciona rápidamente al presentar el texto sin indicar el punto de la falla, sin señalar dónde está tocando y lo localiza de inmediato, hay memoria visual. Igualmente la hay si la ejecución procede más tranquila con el texto abierto a mucha distancia, desde donde sólo se pueda apreciar algunos detalles. Falta memoria visual si a la presentación del texto empieza a buscar el punto y tarda en encontrarlo. Con alumnos avanzados hay que aclarar si cuando lo encuentra fácilmente es porque se ha ayudado con la memoria analítica o simplemente con la visual. Tiene buena memoria visual, si escuchando ejecutar (al profesor, un colega o un disco) una obra estudiada, sabe decir en qué punto de cada página corresponde el momento señalado. Estos instrumentistas, si han aprendido una obra en un manuscrito aún confuso, prefieren tocarla con él más que con una desconocida edición bien caligráfica. A veces en un original borroso la retienen más tenazmente por el esfuerzo visual cumplido durante el estudio.

**MEMORIA AUDITIVA:** Si durante la ejecución de una obra memorizada superficialmente, al producirse ruidos (radio, máquinas de oficina, tráfico, conversaciones, otros instrumentos practicando cercanamente, o variaciones a la misma obra ejecutadas por el profesor en el mismo instrumento), se confunde y no puede proseguir, indica que la memoria auditiva es la que sostiene el peso de la ejecución. Una obra que en el propio piano procede sin fallas, pero en otro de diferente sonoridad ofrece dificultad, indica memoria auditiva. Falta memoria auditiva cuando el pianista puede tocar algunos sonidos con la mano desplazada de su posición justa, sin darse cuenta hasta que la topografía del teclado le señale el error o la memoria muscular su desviación. Falta memoria auditiva cuando al producirse una nota falsa instintivamente mira el teclado para controlar con la vista. La hay cuando de inmediato sabe, sin mirar, acomodar la mano en la posición debida sin dudar si el sonido equivocado es más grave o más agudo del justo. Hay memoria auditiva, si tocando de memoria, al producirse una amnesia, trata de recordar "buscando" en el teclado el sonido u acorde perdido, y esto es la única memoria que funciona cuando unos sonidos falsos lo hace perder irremisiblemente y sólo atina a comenzar desde un principio.

**MEMORIA ANALITICA:** Si la ejecución, al producirse una falla prosigue tranquilamente saltando a otro período lógico, o prosiguiendo con una sola mano eliminando lo dudoso, o inventando musicalmente algo lógico que permite proseguir, hay memoria analítica. Puede haber ayuda de la memoria visual. A veces esto se descubre por la elevación de la vista hacia una altura donde ni el teclado ni el instrumento interfieren la imagen de la página que trata de captar la memoria visual. Viceversa falta memoria analítica si es ella la que ha olvidado un fragmento o ha invertido el orden, o confundido la ubicación de una variante. Falta memoria analítica (caso muy común en todos los alumnos a los cuales no se les ha enseñado a analizar, ya que por sí solos difícilmente llegan a hacerlo), cuando, pese a tener las otras memorias bastante desarrolladas, se olvidan de pasajes de clara estructura, reexposiciones sencillas, transformaciones características, traslado de un tema ya ejecutado, etc.

**MEMORIA MUSCULAR:** Si durante la ejecución, el instrumentista debe contestar una pregunta, mirar alguna persona, leer alguna frase no correspondiente al texto que ejecuta, y al hacerlo no interrumpe su ejecución, señala que posee memoria muscular eficiente. Estas distracciones producen detención en los casos de memoria visual o analítica. Una respuesta tartamudeada puede indicar un proceso de memoria nominal que interfiere la fonación de otras palabras. Siendo la memoria muscular la que sostiene el peso de las ejecuciones técnicamente difíciles, su deficiencia está denunciada por la imperfección de la ejecución. Es una de las memorias más descubiertas y su entrenamiento está en la base de toda sana técnica instrumental. Falta memoria muscular en los principiantes que practican poca técnica y sólo tocan a tiempo lento. Se denuncia cuando sencillos cambios de posición, extensiones o saltos fáciles exigen control visual previo; cuando pasajes con fórmulas comunes son leídos nota por nota sin captar la fórmula. Es el típico caso de los alumnos que al tocar ejercicios típicos (Hanon, Schmitt, Pischna, Pozzoli, etc.) prefieren leerlos nota por nota y se pierden si se les cierra el cuaderno; si se les interrumpe dudan el comenzar en un compás que no es el inicial y hasta se ponen nerviosos si se les hace proseguir algunas octavas más la fórmula que han podido tocar en extensión más limitada.

**MEMORIA RITMICA:** Si durante la ejecución de pasajes de claro y definido ritmo pueden conservarlo aún equivocando

o variando sonidos, hay memoria rítmica. Si un pasaje rítmico, difícil, pueden ejecutarlo facilitándolo en cuanto a notas pero conservando el ritmo, que marcarán claramente, hay memoria rítmica.

Falta memoria rítmica, que a menudo es consecuencia del deficiente estudio del solfeo, y falta análisis de los ritmos, cuando al comenzar de nuevo la página cambian el tiempo sin proponérselo y sin darse cuenta; cuando un mismo ritmo presentado en otro aspecto no se beneficia del anterior estudio, cuando un mismo ritmo al pasar de una mano a otra (especialmente de la derecha a la izquierda), se vuelve flojo y vacilante; cuando tardan en recordar un ritmo que se les enseña de oído, sin leer el texto, y más tarde al repetirlo, lo varían sin darse cuenta.

**MEMORIA NOMINAL:** Cuando el instrumentista encuentra ayuda en su propio dictado de notas tiene memoria nominal. Es posible que de por sí sola no salve una amnesia porque el solo nombre de la nota, si no ayuda la memoria auditiva, visual o muscular no tiene ubicación precisa en el teclado, pero si alguna otra memoria colabora, puede ser de mucha utilidad. No la poseen sino los músicos que han practicado mucho el solfeo. Se los reconoce por cuanto al solicitarles entonen una melodía lo hacen más fácilmente nombrando las notas que entonándola con cualquier sílaba. Falta memoria nominal, cuando en el momento de la amnesia, el dictarles el nombre de la nota que puede salvar el caso, ni los ayuda y más bien los sorprende. Si en vez de dictarles la nota se la toca y esto ayuda será señal de su falta.

Faltan memoria nominal, visual y analítica, y sólo la hay muscular, cuando un pasaje no difícil que se domina de memoria con una mano, no puede tocarse repentinamente con la otra, aún algo más lento.

Si tocando de memoria se ayuda canturreando, hay memoria auditiva (se nota por mayores vacilaciones si se lo hace callar). Hay memoria nominal si de un pasaje se le pide que lo solfee sin mirar el texto, ni el teclado ni ayudándose con movimiento de los dedos. Si le resulta difícil, la carencia de memoria nominal será indudable.

Cuando el alumno toca un estudio, aún sin haberlo memorizado, y se confunde cuando el profesor lo acompaña ejecutando a la octava superior o haciendo algunas variantes, su ejecución está basada en la memoria auditiva. Menos se confunde si se ayuda con las memorias visual, muscular o analítica y aún nominal. Habrá memoria muscular si al cambiar el instrumento por uno desafinado la ejecución procede sin tropiezos. Será indicación de memoria auditiva, si desafinación o sonoridad muy diversa causan amnesia.

*Ejercicios de individualización de memorias.* Es conveniente al perfeccionamiento de las memorias poder definir cuáles se emplean y con qué resultado. Entre compañeros de clase pueden llevarse a cabo ejercicios en tal sentido:

1) El que tenga una obra memorizada aún imperfectamente, la "ejecuta" sobre el instrumento, sin producir sonido; sin presionar las teclas, pero llevando los dedos por encima de donde les correspondería en la ejecución.

Si al producirse una amnesia, ésta se soluciona al hundir las teclas y producir sonido, intervino memoria auditiva. Si al dictarse los nombres de las notas (o dictarlos el compañero) habrá memoria nominal; si se le muestra posición y movimiento de la mano ejecutando en el aire lo que corresponde (movimiento de arpeggio, posición de acorde, un bajo alejado, un intervalo, etc.) se ayudará la memoria muscular; si se le indica página, línea y compás se ayuda la memoria visual, más aún si se le muestra un corte instante la página, etc.

2) Se transcribe de memoria una obra memorizada, sin probar en el instrumento ni ayudarse moviendo los dedos sobre la mesa, recurriendo sucesivamente al aporte de las diversas memorias. Antes la analítica, disponiendo armadura de la clave indicación de compás, de tiempo y enseguida entre ésta, la nominal y la visual, se transcribe todo lo que se recuerda, dejando en blanco lo olvidado. Terminada una página, siempre sin tocarla, ni entonarla ni realizar movimientos de ejecución, se la vuelve a leer tratando de completar lo escrito con aportes de memoria analítica, visual y nominal. Cuando nada se puede agregar y el texto permanece incompleto, con lápiz de diferente color se completará ayudándose con movimientos de ejecución sobre la mesa (memoria muscular), corrigiendo y agregando su aporte. A continuación, con otro color, se completará tocando en el instrumento la página (de memoria) un par de veces para refrescar recuerdos, que se agregarán al texto. Finalmente se colocará en el atril lo escrito y se leerá tocando para revisión final. Una vez agotados los recursos se controlará con el impreso señalando en él todo lo olvidado, que deberá repasarse con toda atención. El día siguiente, puede tomarse nuevamente el incompleto manuscrito y continuar su escritura del mismo modo.

3) Se escoge un Estudio de técnica aplicada de un curso inferior al que se cursa, preferiblemente con abundantes fórmulas (repeticiones, fórmulas cadenciales comunes, ritmos repetidos, acordes y arpeggios reiterados, etc.). Se le hace leer un fragmento de unos 8 compases concediéndole el tiempo equivalente a tres veces su ejecución, pero sin tocar. Al cabo de esta lectura comienza a tocar lo recordado. Si comienza a tocar notas justas pero olvidando alteraciones propias, habrá fallas en el análisis, lo mismo si toca una 8ª más alta o más baja. Si las notas son justas pero el ritmo equivocado habrá igualmente falta de análisis. Si el ritmo no está equivocado pero no es claro y definido, defectará la memoria rítmica. Si trata de mirar las teclas buscando con la vista las notas, no habrá memoria visual, que la hay si trata de mirar en el vacío la página leída antes; si dispone la mano y casi le pide que avance, trata de valerse de la correlación lectura-memoria muscular; si toca notas vagas o erradas y prosigue buscando los sonidos justos puede estar ayudándose con la memoria auditiva interna que evoca la correlación texto-sonido; si reemplaza un acorde por su inversión o un equivalente y prosigue sin perderse, habrá memoria analítica. En este punto, agotadas las posibilidades de recordar y no habiendo llegado al término de los 8 compases, se le ayuda interrogándole sobre los restos de su lectura preguntando cuántos compases hay en la primera línea, cuántos acordes por compás, qué notas forman un ritmo definido o qué ritmo es aunque no recuerde las notas. Una segunda lectura al texto será una experiencia valiosa, porque en ella tratará de poner la máxima atención en los detalles olvidados, completando lo leído hasta poderlo ejecutar todo de memoria.

## MEMORIA MUSCULAR Y TÁCTIL

"Estúdiese, al principio, lentamente; después más lento aún, y al fin muy lentamente". — C. Saint Saëns.

Es la facultad de poder ejecutar movimientos rápidos y complicados, sin necesidad de tener que pensar en ellos. Correctamente practicados y atentamente repetidos durante el estudio, pasan con mayor o menor facilidad (esto depende de las condiciones naturales) al subconsciente, volviéndose automáticos.

Esta memoria es, para el instrumentista, la más útil. Sin ella no es posible ninguna forma de ejecución. La técnica fundamental de todo instrumento es memoria muscular y táctil. Todos los pasajes de agilidad, cuanto más complicados son, recurren para su ejecución a esta memoria.

La acción de los dedos de un hábil instrumentista alcanza complejidad y velocidad de movimiento superiores a los que normalmente puede coordinar la mente en estado consciente durante la ejecución, ocupada además por muchos otros pensamientos; al volverse automáticos, la dejan en libertad librándola de los más complicados procedimientos de correlación mental-muscular.

Aunque las memorias muscular y táctil tienen características propias, se suele agruparlas en un mismo proceso físico y mental porque sus acciones, además de complementarse, se llevan a cabo simultáneamente. La memoria muscular es la que lleva los dedos, músculos, tendones, al punto requerido; en los cantantes tensiona las cuerdas vocales hasta el punto necesario a la exacta afinación. La memoria táctil es la que ejerce el control final de la posición de los dedos, decide la presión y todos los detalles del "toque" y sus correlaciones entre los sonidos sucesivos y simultáneos que constituyen la realización física de la ejecución artística. Este último aspecto la conecta con la memoria emotiva.

La agilidad de un experto pianista desaparece al pasar al teclado de una máquina de escribir si no es además dactilógrafo, y la de un violinista es nula en el teclado del piano; porque en realidad no se trata de una agilidad y destreza aplicables a toda clase de teclados, sino una ejercitación especial para cada caso, que la automatización, por medio de la memoria muscular y táctil, permite reproducir con la perfección y velocidad requeridas.

Un pianista que en su teclado emplea con perfectamente sistemática digitación sus diez dedos, puede ser un dactilógrafo de dos o tres dedos solamente, para el cual los restantes más fastidian que ayudan.

La memoria muscular y táctil, siendo básica para todo instrumentista, requiere un entrenamiento muy cuidado para evitar errores repetidos porque forman fácilmente hábitos que demoran y traban el automatismo. Así como un papel que ha sido doblado en un sentido, necesita un tratamiento largo para perder la costumbre y la huella, también en la memoria muscular es largo el proceso correctivo y en ambos ejemplos es tanto más difícil la reeducación cuanto más pequeña es la diferencia.

Por esto es necesario practicar con toda perfección de movimiento las primeras ejercitaciones del texto a estudiar y no limitarse a tocarlo varias veces en cualquier forma, creyendo que con muchas repeticiones (variadas!) se llega igualmente a su perfecto automatismo. El memorizar los ejercicios técnicos fa-

cilita su perfecta ejecución y al eliminar la acción visual concede más libertad a la concentración en la acción muscular.

Los movimientos más perfectos y precisos, por el camino más corto y seguro, sin variantes parásitas son las bases de una buena y segura memoria muscular. El entrenamiento debe hacerse sin mirar el instrumento y con la vista al texto a fin de que la imagen visual se coligue al conjunto de las acciones musculares coordinadas y posteriormente automatizadas. La posterior visión del mismo texto se beneficiará de la experiencia y correlación anteriormente ejercitadas. Tocar mirándose los dedos o las teclas, la dificulta y los estudiantes que tienen ese hábito no llegan a ser buenos lectores a primera vista y sus ejecuciones memorizadas no poseen seguridad de automatismo muscular.

El control visual de la acción de los dedos dificulta la misma lectura del texto al llevar la vista alternativamente del papel al instrumento (causando además un mayor cansancio mental y físico), pero encierra un peligro mayor aún al dejar pasivo el oído. El principiante que sólo controla su ejecución con la vista (a menudo no controla y sólo satisface un hábito) no aprende a calcular las distancias, ni las más directas posiciones, y al pasar el control a la vista, el oído queda pasivo, trabando el normal desarrollo de este sentido precisamente desde las primeras lecciones que es cuando más fácilmente puede comenzar su educación. La sonoridad no puede nunca controlarse con la vista, y la vista no puede además estar en el papel y en el instrumento al mismo tiempo. Las manos ocultan parte del teclado y la vista no puede abarcar toda la extensión del instrumento. El oído sí puede controlar hasta una entera orquesta, de allí que todo control musical debe ser confiado al oído, con lo cual la memoria muscular podrá desarrollarse libremente.

Los instrumentistas que no han entrenado su ejecución hacia el mínimo esfuerzo muscular y más coordinado cambio de posiciones realizan un exceso de movimientos que se denominan parásitos. Una misma página tocada por un inexperto alumno y por un hábil instrumentista acusará a la vista una diferencia fundamental: una será un mariposeo de movimientos y posiciones para pocos sonidos, la otra un coordinado y sencillo engranaje de posiciones perfectas que evitan un sinnúmero de movimientos. A menor cantidad de movimientos más fácil memorización y más seguro automatismo. La técnica fundamental del instrumento ayuda esta memoria.

El complejo de las memorias muscular-táctil incorpora a la mente no sólo las sensaciones físicas del movimiento sino también las de la resistencia y características táctiles de la superficie y bordes de las teclas, de las cuerdas, de las llaves de los instrumentos. A esta memorización colabora la memoria auditiva, porque las acciones musculares-táctiles conducen y se controlan en su función sonora.

Para el completo entrenamiento de estas memorias es conveniente acostumbrarse a diversos instrumentos y diversas salas, para que su adaptación, de pasadas experiencias a nuevas exigencias, se cumpla en forma rápida. Los aficionados que sólo se han acostumbrado a un tipo de experiencias derivadas de un solo instrumento suelen experimentar inconvenientes no por imprecisos menos fastidiosos al tocar en otro instrumento o en otro ambiente. Los profesionales, ampliamente acostumbrados a estos cambios, tienen muy desarrollada la rapidez de adaptación de sus memorias muscular-táctil. La diversidad de instrumento-ambiente ayuda igualmente al rápido control auditivo y por lo mismo al perfeccionamiento de este sentido. El instrumentista que ha practicado en la sala vacía, antes del concierto, notará sensibles diferencias cuando bajen cortinajes, fondos y cuando el público absorba con sus vestimentas gran parte del sonido. Los que no saben controlar de inmediato, tranquila y eficazmente

la alternación sonora caen en inconsultas acciones, en improvisaciones que anulan el resultado de muchos ensayos realizados durante el estudio. El músico debe saber adaptarse a las variantes condiciones que la actividad profesional impone, y los problemas indicados requieren de una sensibilidad auditiva y táctil suficientemente entrenadas para solucionar de inmediato todo problema sin caer en los peligros del "trac".

El niño prodigio Pepito Arriola, a los 3 años de edad improvisaba maravillosamente en el piano y asombraba a los músicos que lo escuchaban, pero su habilidad pianística era elementalmente muscular y sólo sabía tocar en SU piano y en ningún otro, y su piano era viejo, de teclas muy blandas y de horrible sonoridad! Posteriormente, en Alemania, pudo reeducar su técnica y completar su capacidad instrumental librándose de esta molesta limitación.

La memoria muscular se manifiesta en dos aspectos igualmente importantes: tensión y relajación. Sin relajación, las tensiones pierden su punto neutro de referencia, además de imponer un esfuerzo constante insostenible. Los estados de tensión que son los que corresponden a la ejecución admiten cuatro aspectos:

1) Memoria táctil que se localiza en las pulpas de los dedos (y a lo cual M. Jaël ha dedicado valiosos estudios): se apoya en ella la regulación del dedo antes de la acción, corrigiendo instantáneamente si la colocación no es la correcta. Obran los dedos como antenas muy sensibles; rozan con teclas negras y saben de inmediato la exacta posición de la mano, perciben la unión entre dos teclas y se desvían hacia la que corresponde.

2) La memoria del toque, que se refiere más propiamente a las presiones y al retiro del dedo. Destinado a la variada gama de articulaciones, libera y compromete la acción de un conjunto de músculos semivoluntarios y cumple la elevada misión de obtener la calidad del sonido que el artista requiere.

3) La memoria de la digitación, es de aporte más automático y no se ocupa de las sutilezas del toque; cuida de la acción del dedo para producir el sonido en sí. Los pasajes de cantabile, de refinadas alternaciones de toques se basan en la memoria anterior. La ejecución de pasajes de dificultad técnica y pocos refinamientos, se valen de ésta.

4) Finalmente, la memoria muscular se localiza más en los músculos más voluminosos de las mano, brazos y espalda, y según el instrumento, hasta en los pies.

La gran pianista francesa Margarita Long, dice, refiriéndose a sí misma: "Incontestablemente bien dotada, yo había tomado la costumbre de leer mientras hacía, durante horas, los ejercicios de Hanon. Puede ser que sea ese el secreto de mis dedos ágiles". Como ella, muchos grandes pianistas (Liszt y Gottschalk entre ellos) practicaban horas leyendo una novela colocada en el atril del piano. Si bien esto no puede aconsejarse como sistema por cuanto es de todo punto de vista preferible el hacerlo en forma atenta y meditada, cabe aplicarlo, fuera de las horas de estudio, simultaneizando la hora de lectura libre con una extra de práctica de ejercicios técnicos. Además de aprovechar de una hora que no le estaba destinada, acostumbra la mente a trabajar en dos aspectos diversos y favorecerá el automatismo muscular que es la base de la memoria muscular. Los estudiantes nerviosos e inconstantes no se resuelven sino raramente a dedicar a la repetición de los ejercicios técnicos, a las fórmulas más comunes, sino pocos minutos. De allí que no lleguen a tener segura memoria muscular, escaso automatismo, y en consecuencia limitada e inestable técnica. Posiblemente, este recurso de lectura y técnica simultáneas puede representarles una gran ventaja. Los primeros días, seguramente experimentarán alguna dificultad en coordinar ambas funciones, pero con toda seguridad al cabo de

una semana de ensayos, dispondrán de horas dobles que les serán de mucho provecho<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Permítaseme atestiguar con mi caso personal. En mi juventud practiqué diariamente este sistema de leer novelas durante algunas horas sin dejar un instante de tocar escalas, arpeggios y millares de repeticiones de ejercicios de Hanon, Herz, Pischna, Pozzoli, Philipp. El sistema no surgió como un ensayo pedagógico, sino de mi deseo de leer novelas simulando estar estudiando. De esto resultó la posibilidad de tocar obras sencillas (acompañando clases de ballet) al mismo tiempo de leer un libro colocado en el atril del piano. (Recuerdo la observación de la madre de una alumna bailarina, que viéndome tocar leyendo un libro sin pentagramas, lo creyó un nuevo sistema de escritura musical, y encontró novedosa la "nueva" notación musical!). De esa práctica de varias horas de técnica automatizada en cada día (que de otro modo, sin novela, no hubiera ciertamente realizado) me ha quedado un automatismo muscular que, aún al cabo de un cuarto de siglo de no estudiar nunca y sólo ejecutar durante las clases alguna demostración técnica a los alumnos, me permite mantener "dedos".

## MEMORIA AUDITIVA

Los malos músicos sólo oyen sonidos y no la música:  
 Los mediocres podrían oírla, pero no la escuchan;  
 Los medianos oyen lo que han tocado;  
 Los buenos músicos oyen lo que van a tocar;  
 Los artistas oyen lo que aún no está escrito.

E. Willems (libre traducción).

Es la más musical e importante de las memorias musicales, aunque no la más ejecutiva. La función musical desarrolla dos experiencias auditivas: el sentido físico del oído exterior y el oído interno, psicológico, imaginativo; reflejo coordinado de las impresiones registradas por el oído externo. El oído interno es el verdadero "oído musical", sede de ese cúmulo de cualidades, en gran parte innatas, que se conocen por "musicalidad".

Desarrollando la acuidad del sentido del oído exterior, aprendiendo a escuchar atentamente (no simplemente a oír), descubrir los infinitos matices del mundo sonoro, intercambiándose en cada detalle del sonido en sus tres cualidades: altura, intensidad y timbre, se preparan las experiencias para formar el verdadero oído musical intérprete y creador.

La educación del oído requiere material apropiado, instrumentos o por lo menos grabaciones preparadas con ejercicios de análisis auditivo de:

**Altura:** con series de sonidos producidos por diapasones que produzcan exactamente la escala temperada<sup>1</sup>. Después series de sonidos "desafinados" a distancias mínimas (hasta 1 X mil) en más y en menos. Con audiciones de la serie de diapasones exactos alternados con los desafinados, se ejercitará el oído hasta reconocerlos en todos sus detalles. Posteriormente las mismas series exactas y desafinadas se practicarán con sonidos emitidos por instrumentos musicales con progresiva riqueza de armónicos: flautas, oboes, clarinetes, etc., y en toda la amplitud de 7 a 8 octavas (ámbito musical práctico) en octavas sucesivas y simultáneas y en alternación de timbres.

A continuación series de bicordes exactos y posteriormente con un sonido desafinado, para ser reconocido. Acordes tonales de 3 y 4 sonidos con todos los sonidos exactos y después con algunos desafinados en + y en -. Posteriormente acordes disonantes y alterados. Series de sonidos dispuestos didácticamente para ser reconocidos en armonio con la octava dividida en cuartos, octavos, 16vos, 32vos, de tono y hasta 53 sonidos diversos por octava.

**Timbre:** Frases idénticas ejecutadas por todos los instrumentos en su registro medio, grave y agudo; sonidos aislados emitidos por los diversos instrumentos, antes en su registro normal, después en los extremos. Bicordes y acordes ejecutados por instrumentos diversos de distintas familias, después de una misma, muy distanciados entre sí, posteriormente en posición cerrada, encuadrados, superpuestos (clarinete sonando sobre la flauta, fagot sobre el oboe, etc.).

Los sonidos emitidos por campanas son en razón de la cantidad de armónicos que los acompañan, particularmente difíciles de reconocer oyéndolos muy cerca del instrumento. Además la afinación suele ser "dudosa". Conviene preparar series de campanitas de bronce y graduar sus sonidos hasta formar series de 8 equidistantes dentro de un tono. Se las afina limando la parte superior para bajar la afinación y limando en la base para elevarla. El oído puede reconocer, en situaciones favorables, la

diferencia de una vibración sobre mil (reconoce un sonido de 1.000 diferenciándolo de uno de 1.001 vibraciones) y divisiones de un centésimo de tono. Musicalmente estos microtonos tienen la utilidad de entrenar el oído a mayor exigencia y precisión, aunque sólo sea necesaria en la práctica para poder diferenciar hasta el 16vo. de tono (base del sistema musical del "Sonido 15" del prof. mexicano Julián Carrillo). Superando el reconocimiento de diferencias mínimas y captando el timbre de todos los instrumentos en sus diversas zonas, se facilita el reconocimiento de las mínimas diferencias en los acordes de 3 y 4 sonidos.

**Combinación de altura y timbre:** Unísonos levemente desafinados entre instrumentos diversos; contrapuntos a 2 y 3 voces con algunas notas desafinadas entre diversos instrumentos. Contrapuntos y acordes con sonidos "normalmente" desafinados por agrupación de instrumentos de afinación temperada (piano, órgano, celesta, carillón, arpa, campanas tubulares), física (instrumentos de 3 émbolos) y pitagórica (guitarra, mandolina, maderas) e intermedia u oscilante (cuerdas que promedian según el conjunto donde actúan).

**Intensidad:** Series de sonidos provenientes de un mismo instrumento emitidos en los 8 principales matices: ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff, antes en forma progresiva, después salteada. Posteriormente con las articulaciones comunes: picado seco, picado, medio picado, staccato, portato, etc., antes progresivos y después salteados y combinados con los diversos matices.

**Combinación de altura, timbre e intensidad,** acumulando los ejercicios anteriores. Corales a 4 voces ejecutados con 4 instrumentos idénticos, preparados para señalar cuando una voz aumenta o disminuye indebidamente su sonoridad, cuando desafina levemente, o cuando altera la perfecta simultaneidad en los acordes resultantes. Después Corales con diversos instrumentos de una misma familia (maderas, bronce), posteriormente combinaciones de maderas con bronce, cuerdas con maderas, voces humana con saxófono o clarinete, voces con cuerdas, etc. Frases al unísono y a la octava ejecutadas por conjuntos, en los cuales algún instrumento, alternativamente, deja de tocar y regresa a la acción; otro desafina muy levemente, otro altera el matiz, o la articulación o el ritmo y simultaneidad.

Discos con ruidos musicales (instrumentos de percusión) en sus variantes de timbres, altura, intensidad.

Lamentablemente la industria del disco no ha demostrado aún interés en este aspecto, y estos ejercicios y los similares, comunes a las Escuelas de Dirección de Orquesta, deben realizarse con material didáctico preparado particularmente en cada caso. No obstante esta deficiencia, la educación del oído para el simple instrumentista (no así para el director de orquesta que debe dominar la sonoridad de toda la falange orquestal y vocal) puede ayudarse con una constante y concentrada atención en toda clase de sonidos y sus combinaciones hasta llegar a la audición de obras sinfónicas seguidas con partitura y con un guía que le acostumbre a percibir defectos, aciertos, insuficiencias mecánicas, humanas y las imperfecciones naturales de nuestros instrumentos, llegando así a la audición crítico-comparativa de dos o más ejecuciones de una misma obra.

El instrumentista debe comenzar a educar su oído musical desde las primeras lecciones. En principio debe escuchar todo muy atentamente, formando así el hábito de valorar las diferen-

<sup>1</sup> Con "LA" a 880 vib. la serie temperada tiene estas vibraciones: 880 - 932,33 - 987,76 - 1.046,50 - 1.108,75 - 1.174,65 - 1.244,50 - 1.318,51 - 1.396,91 - 1.479,97 - 1.567,98 - 1.661,21 - 1.760.

tes cualidades del sonido y criticando sus deficiencias, acostumbrándose al mismo tiempo a encontrar el término preciso para expresarse y hacerse comprender.

El profesor debe estar alerta durante la clase para aprovechar toda ocasión para despertar el interés auditivo del alumno. Ni el oído físico ni el interno nacen perfectos ni tanto menos completos, sólo hay en algunos individuos una mayor predisposición a su desarrollo. El entrenamiento dura toda la vida (cuando un sentido no se ejercita se embota), pero es en las primeras semanas de estudio, cuando el niño ingresa en el mundo de la música, cuando debe despertarse el interés en escuchar atentamente todos los sonidos, sus timbres, los ruidos, los silencios.

Los principiantes, cuando el profesor les corrige con el ejemplo tienen la tendencia de mirarle las manos y no el texto. Salvo se trate de una corrección de carácter técnico con demostración de posición o acción de los dedos, debe imponerse al alumno leer el texto y escuchar atentamente, para que la corrección ingrese por control auditivo, de lo contrario, aparte de no desarrollar este sentido pasando a la vista lo que no le corresponde, al regresar a leer el texto no se habrá producido la correlación: imagen visual con impresión auditiva (texto-ejecución).

La educación del oído, en la práctica musical se desarrolla en tres momentos:

**OIR:** recepción física de las ondas sonoras (sonidos y ruidos) en sus tres cualidades de altura, timbre e intensidad.

**ESCUCHAR:** el placer físico de la audición, el goce de la melodía, el soporte de la armonía, el tejido del contrapunto, la variedad del colorido orquestal y el empaste de todas estas características fusionadas en una sola impresión.

**RELACIONAR:** la inteligencia y la cultura aplicadas a la audición, que el estudio desarrolla y que forma la base del talento del eximio ejecutante y del creador de talento.

Igualmente importante, para la educación del oído, es enseñar y acostumbrar al niño a escuchar el silencio. En condiciones favorables, relajado, con los ojos cerrados si esto no lo pone nervioso, tranquilo física y espiritualmente, se le prepara para hacerle oír un dulce sonido, un gong muy suavemente percutido, una cuerda dulcemente punteada, un acorde en campanitas tubulares. Dejarlo extinguir lentamente mientras que el niño sigue el declinar del sonido hasta su extremo audible. Al cabo deberá expresar su opinión. Otros sonidos y opinión comparativa. La dificultad que generalmente experimentan los niños en expresarse no es falta de emotividad sino de vocabulario o timidez o falta de comunicatividad.

Del silencio se regresa al sonido, avisando que ponga atención a un sonido muy dulce que se le hará oír (la receptividad será mayor si sabe que el sonido será dulce y suave). Si se dispone de una cinta grabada con el sonido desde su percusión hasta su extremo final y este proceso vuelto a grabar al revés, desde el extremo hasta su nacimiento, será más fácil obtener interés en esta prueba. El niño deberá hacer una suave señal cuando percibe el renacer del sonido, así como su apagarse final.

Para iniciar al niño en el reconocimiento de los sonidos, que llevará al oído absoluto, hay varios ejercicios útiles, de los cuales la parte más importante es la constante práctica para que se forme el hábito de reconocer todos los sonidos y ubicarlos mentalmente en el pentagrama.

1) Tocar el Do central; repetirlo varias veces, suave y lentamente hasta que lo reconozca bien. Se le informa que se lo volverá a tocar para que lo aprenda de memoria, y después

deberá reconocerlo entre dos diversos. Posteriormente entre 3 (ej. fa, la. DO: si, sol, DO). Más adelante entre más sonidos, a mayor velocidad.

2) Se toca un acorde tonal, sencillo, varias veces, algunas con los sonidos en forma sucesiva. Se le indica que la prueba consiste en indicar cuando uno de los 3 sonidos cesará de sonar, después de haber sido tocado junto con los otros. Si en posición cerrada resulta difícil se comenzará por acordes espaciados en posición abierta.

3) Variante al anterior: Acordes con un sonido más débil. Indicar cuál es.

4) De dos o tres sonidos indicar cuál (con su orden numeral) es el más agudo o el más grave.

5) Presentar un acorde de 3 sonidos; señalar uno de ellos, y en sucesivas ejecuciones de ese acorde en diversas inversiones y disposiciones deberá señalar la colocación del sonido indicado.

6) Indicar el nombre de algunos sonidos vecinos. Se le hace oír un DO, y a continuación debe indicar el nombre de algunos ejecutados a continuación, por ej. mi, si, etc.

7) Ejecutar una frase tonal, sencilla, interrumpiéndola antes de su conclusión, que deberá proponerla el alumno.

8) Tocar un sonido algunas veces hasta que sea reconocido. Después tocar una frase que lo contenga una o dos veces. Deberá indicar en qué lugares lo ha reconocido, antes, en el momento del reconocimiento, posteriormente indicando en qué lugar estaban.

9) Ejecutar un intervalo (5º M., 5ª J., etc.) y pedir que lo señale cuando lo reconoce en una frase que se ejecutará a continuación, la cual deberá contenerlo una sola vez; posteriormente uno de los sonidos que lo forma deberá aparecer formando otros intervalos.

10) Al principio de la clase tocar una sencilla frase, preferiblemente característica pero nueva para el niño. Después de algunos minutos pedir que la repita.

11) Ejecutar una frase tonal, sencilla, sin que el alumno vea el teclado. A continuación indicarle una nota de partida diversa para que él la ejecute a partir de ella. (Esto antes de que posea conocimientos de transporte).

12) El profesor toca un trozo fácil, que el alumno pueda seguir cómodamente. De intento eliminará algún sonido, algún acorde, equivocará alguna nota y olvidará algunas alteraciones. El alumno, siguiendo el texto deberá indicar cuándo sorprenden errores; posteriormente deberá corregirlos. Más adelante los errores consistirán además en ritmos equivocados, y matices.

13) El alumno deberá inventar un título a un corto trozo que se ejecutará a continuación (personalmente o disco o grabación de obra desconocida). Si no puede un título, por lo menos un calificativo a lo oído. Estas pruebas desarrollan la memoria auditiva junto con la emotiva, al tratar de revocar la sensación experimentada.

14) En una sala se colocan distanciados varios niños, cada uno de ellos con un instrumento de percusión distinto (triángulo, platillo, maraca, bloque de madera, etc.). El que se somete a la prueba se coloca en el centro con los ojos vendados. Deberá indicar qué instrumento y dónde está colocado al sonar que harán a callada señal del profesor. La posición de los alumnos instrumentistas se variará algunas veces durante la prueba.

15) El profesor tocará un par de acordes tonales, una fórmula cadencial. El alumno deberá buscarlos en el instrumento. Posteriormente se agregarán acordes de séptima, y alterados.

16) Con un texto de solfeo en 2, 3 o más claves, según la capacidad del alumno, con dos ejemplares, uno que ejecutará

en el piano el profesor y otro a distancia leído por el alumno. Este deberá indicar los errores que el profesor introduzca en su ejecución. Estos deberán ser graduados a la capacidad del alumno, ante notas claramente perceptibles y omisiones, después error de octava, especialmente al ocurrir un cambio de clave.

17) El mismo ejercicio anterior, pero el alumno deberá recordar los errores y enunciarlos al final, recordando sin anotaciones dónde ocurrieron y en qué consistieron. Para esta variante es útil usar un estudio u obra ya estudiada por el alumno.

18) Se hace escuchar una serie de sonidos tonales, pero de escasa ilación melódica, con saltos. El alumno, a continuación debe repetirlos. Posteriormente se agregan elementos para la memoria analítica, por repetición de sonidos, de intervalos, series transportadas, invertidos, etc.

19) Serie dodecafónica (antes media serie) dentro del ámbito de la octava, sin ritmo. Al cabo de ejecutarla dos veces, algunos segundos de meditación y el alumno deberá repetirla. Posteriormente se aumentará el número de sonidos y si hace falta, más repeticiones antes de la prueba.

20) Series dodecafónicas con ritmos y algunos bicordes. Mayor cantidad de repeticiones antes de que el alumno deba repetirla. Sonidos espaciados en el ámbito de 2, 3 y hasta 4 octavas.

21) Media serie dodecafónica que el alumno deberá repetir a la inversa, comenzando por el último sonido. Posteriormente aumentar los sonidos hasta llegar a la serie completa.

22) Cortos fragmentos de serie (3 ó 4 sonidos) emitidos lentamente, que el alumno deberá recordar pero tocar duplicando los intervalos (semitonos en tono, tonos en 3ª mayores, 3ª menores en 4ª aumentadas, etc.).

23) Cortos fragmentos de serie, dentro del ámbito de una octava, que deberá repetir con inversión de sus intervalos: ascendentes los que fueron descendentes. (Ej. la serie re, do #, la, si b, fa, mi b, mi, do, la b, sol, fa #, si [Schoenberg, Op. 37] resulta: re, mi b, sol, fa #, si, do #, do, mi, sol #, la si b, fa). En los ejercicios con series dodecafónicas deberá concederse un prudencial tiempo para meditación, pero no tomar apuntes, ni colocar los dedos en el teclado. Posteriormente agregar ritmos.

24) El alumno debe inventar una serie dodecafónica de la cual se señala antes de comenzar, la ubicación obligatoria de algún sonido: Ej. fa en el 5º lugar; si b en el 8º.

25) Oír una obra orquestal (si es difícil, una de cámara) e indicar qué instrumentos están sonando.

26) Hacerle oír un fragmento de una obra ejecutado sucesivamente por diversos intérpretes. Indicarle quiénes son, y posteriormente repetir las ejecuciones en diverso orden, de las que deberá indicar el intérprete.

27) Cuando la cultura musical del alumno lo permita, someterle a la vista fragmentos de 8 compases de obras, estudios, música de cámara, que conozca y que a sola vista y oído interno deberá reconocer. Para alumnos de dirección de orquesta, la prueba deberá ser con partituras.

Para que estas pruebas no se valgan de la memoria visual como ayuda a la auditiva, las transcripciones de fragmentos deberán ser hechas variando la escritura original, colocando accidentales las alteraciones propias, agregando alteraciones de precaución, pasando a otra clave o transportando el fragmento.

28) Especialmente para alumnos de dirección de orquesta. Leer un fragmento de partitura (dificultad progresiva) y después del análisis, imaginar intensamente cómo sonará, tanto en sonidos, timbres, ritmos, etc. Cuando cree tener una audición interna

segura, aunque imaginada, proceder a la audición de la grabación, comprobando aciertos y diferencias.

El perfeccionamiento del oído físico e interno, a lo cual se dirigen los ejercicios indicados (y los que el profesor señalará) y sobre todo la atenta concentración durante el estudio y la audición de música en general, permitirán al ejecutante perfeccionar su técnica por cuanto el oído exigirá siempre más, sabrá discernir entre dos versiones, cuál es la que es defectuosa y cuál es la causa precisa, técnica, instrumental, o expresiva. Permite al compositor encontrar la más acertada disposición gráfica para la vaga idea de su inspiración, que con sucesivos ensayos, alcanzará una precisión en el oído interno que le permitirá componer sin necesidad de buscar en el piano una realidad más concreta a la vaguedad de su inspiración. Beethoven valiéndose de su oído interno pudo componer la mitad de su producción sin poder recurrir al oído físico.

Más que en todas las otras memorias, la auditiva necesita en los comienzos una muy intensa concentración para que la audición y subsiguientes procesos psicológicos sean analizados y recordados objetivamente, porque a este sentido y a su memoria suelen llegar impresiones auditivas que el estudiante se "figura" que son y sólo son fruto de su imaginación condescendiente. Aquí reside una causa de múltiples deficiencias técnico-instrumentales. El alumno no escucha atentamente lo que toca y se imagina que suena mucho mejor y más perfectamente de lo que es en realidad.

La memoria auditiva (oído externo) es a menudo el único talento de algunos directores de orquesta que gustan dirigir sin partitura, pero sin conocer realmente la obra, limitándose a seguir la orquesta y no a guiarla.

La memoria auditiva, por sí sola, no tiene sólida base para promover una ejecución instrumental, y es grave riesgo confiar demasiado en ella para sostener el peso de la ejecución memorizada de una obra importante. Las repentinas fallas que se presentan en una ejecución en público y sin poderlas remediar, se deben casi siempre al haber confiado demasiado en el poder ejecutivo de esta memoria. La memoria auditiva es controladora y correctiva. Obra a posteriori y es más importante como crítica que ejecutiva; es fundamental al director de orquesta, que en realidad no es un ejecutante, sino un oído perfectísimo y un coordinador rítmico.

De la frecuente audición de cantantes e instrumentistas y orquestas excelentes, el pianista recordará por memoria auditiva cualidades de sonido y de fraseo, muy útiles para mejorar su ejecución, por más que nunca podrá llegar a una imitación que el mismo instrumento impide.

## MEMORIA VISUAL

"Una ilustración equivale a mil palabras".

La facultad de retener en la memoria lo que la vista ha captado, constituye la memoria visual. La vista obra como una máquina fotográfica de altísima velocidad. Impresiona millones de placas diariamente, pero la gran mayoría no se fijan ni se archivan, se borran inmediatamente. Otras quedan clasificadas un tiempo y después se van borrando. Algunas quedan permanentemente reveladas y correctamente archivadas: son las que corresponden a hechos o imágenes que han excitado poderosamente la atención en el momento de la toma. (Presiones psicológicas pueden, posteriormente, "retocar" estas imágenes mejorándolas o alterándolas, según el interés subconsciente).

Para la memoria visual, el instrumentista retiene imágenes de compases, líneas y hasta páginas enteras. Fija a través de sucesivas tomas, antes los rasgos salientes (como en una fotostática de escasa exposición) y a mérito de sucesivas lecturas, se van aclarando y grabando detalles conforme al interés que se haya puesto en ellos. Las anotaciones que se hacen con lápiz para correcciones favorecen las tomas de la memoria visual. Progresiva gama de colores en estas anotaciones son aprovechables como recurso didáctico que señala los errores en sucesivas clases a fin de llamar siempre más poderosamente la atención sobre nuevos o recalcitrantes errores, procediendo con lápices de progresivo color: negro, azul, amarillo, verde, rojo, etc., en cada lección.

Los músicos no suelen desarrollar mucho esta memoria, que es más bien base técnica de otras profesiones<sup>1</sup>.

La memoria visual se asegura mejor si se practica siempre con el mismo ejemplar, y si este está nítidamente impreso. De todos modos, cuando la memoria visual ha trabajado sobre una página, aún manuscrita, le resultará más familiar ésta, que el mismo texto impreso claramente.

La memoria visual se desarrolla con la lectura a primera vista y eliminando durante el estudio (defecto de muchos principiantes) la costumbre de recomenzar siempre en puntos preferidos, cómodos, para salvar el error, casi con el empuje de la ejecución arrancada desde una base cómoda. Se desarrolla comenzando en cualquier punto: preferible en el punto preciso del error, leyendo exactamente sin ayuda de posiciones previas facilitantes.

Como a todos los sentidos, el ejercicio la refuerza, y conviene practicar en toda ocasión un variado repertorio de ellos. He aquí algunos:

1) Con un texto desconocido, no más difícil de lo que se pueda locar normalmente a primera vista. Sin tocarlo, leer un par de compases, hasta recordar *visualmente* lo escrito. A fin de individualizar el solo aporte de esta memoria no se debe llamar a colaboración otras memorias eliminando precisamente los aportes de la memoria analítica y nominal.

2) Tocar lo que se ha leído, tratando de "ver" en el fondo del recuerdo lo que se ha podido retener. Si se ha cumplido correctamente se procede con los compases siguientes; de lo contrario, después de los esfuerzos posibles, se realiza una segunda lectura, para captar los detalles olvidados, confirmando lo dudoso y aclarando lo que no fue bien fijado; también es importante averiguar en un rápido examen mental las causas de los olvidos. Estos pueden ser descuido de lectura (armadura

de la clave, clave, compás), confusión de notas, de ritmos (que pueden haber sido leídas las notas correspondientes, pero despreciados los valores o equivocada su realización).

Aún sin pretender un exhaustivo examen del texto, es conveniente practicar un examen del aspecto visual: cantidad, compases en la línea, si hay repetición exacta o transportes un mismo dibujo musical, tipo de acompañamiento, disposición de los acordes, repeticiones y posiblemente matices y algún detalle de diglación que pudiera favorecer la ejecución.

La sonorización en el instrumento deberá ser a tiempo lento y cauteloso, para dar tiempo al revelado y llegada de las sucesivas imágenes que en la lectura anterior se han tomado.

5) Escribir en papel pautado lo que se recuerde después de cada lectura, siempre sin recurrir a las otras memorias y menar aún a la ejecución. Preferible es no pensar tampoco en los movimientos que puede exigir la ejecución, ni mentalmente selear lo leído, ni imaginar con el oído interno el sonar del fragmento. En resumen, no recurrir a ninguna otra memoria.

Si se ha tenido la precaución de usar lápices de diversos colores para anotar lo que se ha retenido después de cada lectura, o por lo menos diferenciar con dos colores lo que se ha retenido en la primera y lo que se ha corregido, agregado, asegurado en la segunda, se tendrá un importante elemento de análisis para un proceso correctivo de la lectura y la memoria visual.

Los sentidos se perfeccionan ejercitándolos en profundidad y en extensión, y da buenos resultados ejercitar la memoria visual no solamente en su aspecto musical, sino también en otros:

Siempre sin mirar el objeto y tratando de recordarlo visualmente:

4) Dibujar el instrumento propio u otro que se ha mirado muchas veces.

5) Reproducir la carátula de varias obras musicales estudiadas, o de libros, revistas, y similares.

6) Pasar frente a la vitrina de un establecimiento musical mirar su contenido durante algunos segundos, sin tomar apuntes ni tratar de recordar por análisis. Después, cerrando los ojos recordar y ubicar lo visto. Al llegar al límite forzar el recuerdo extrayendo todas las posibles imágenes captadas. Ahora se puede tomar apuntes (croquis o nombre del objeto) y después sin consultar lo anotado, proceder a otra intensa inspección visual. Finalmente consultar la suma de lo retenido con el apunte tomado, analizando olvidos, confusiones e invenciones.

7) Pensar en la calle en que se vive y trazar un croquis de los edificios y demás detalles que se recuerdan. Lo mismo puede hacerse con la distribución de las habitaciones de nuestro domicilio, de sus muebles, de los libros de la biblioteca. Esto acostumbra a mirar bien, objetivamente y a recordar lo que puede ser de interés. El interés y la preparación desarrollan el poder de la memoria visual<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Del pintor Horacio Vernet se cuenta que le bastaba un par de instantes exactos para realizar, ya sin modelo, un retrato exactísimo.

<sup>2</sup> Una pareja camina por la calle y ve acercarse una bella joven, elegante y garbosa. Ambos la miran atentamente durante algunos segundos, se cruzan y volviendo la cabeza le observan otra mirada. El hombre, inquirido sobre los detalles que haya retenido posiblemente sólo podrá dar vagos informes, porque sólo se ha deleitado en la contemplación y no ha retenido, por falta de análisis, detalles concretos. La mujer en vez, podrá informar sobre tela del vestido, zapatos, peinado, modelo, hechura, etc., con mucha precisión porque conoce esas cosas y ha observado fría y objetivamente. Pero si el hombre es profesional en moda y belleza femenina, su examen será muy superior tanto en rapidez, amplitud y exactitud de detalles, al de la mujer.

También se perfecciona la memoria visual desarrollando la rapidez de sus tomas. Esto es de mucha importancia y aplicación para el músico profesional que debe tocar a primera vista de manuscritos con borraduras, correcciones, repeticiones, etc. El ejercicio de la atención concentrada en captar imágenes jerarquizándolas de inmediato según la importancia que sus detalles tengan musicalmente es de importancia, porque si no todo puede verse bien debe acostumbrarse a retener bien por lo menos lo principal:

Otros ejercicios más variados:

8) De un texto leer solfeando o ejecutando sólo los compases 1º, 3º, 5º, etc., o bien sólo los pares: 2º, 4º, 6º, etc.

9) Cambiando de página, solfear los compases: 1, 3, 2, 4, 3, 5, 4, 6, etc.

10) Con otro texto, solfear los compases: 1, 4, 2, 5, 3, 6, 4, 7, etc.

11) Con otro texto, solfear (o ejecutar) desde el final: último compás, penúltimo, pero cada compás de izquierda a derecha.

12) Con otro texto: solfearlo o ejecutarlo nota por nota desde el final.

13) El ej. 11 en combinación con los ej. 8), 9) y 10) y combinaciones similares, siempre variando de página.

14) Con un texto similar, ejecutar: 1º. compás, último, 2º, penúltimo, etc.

15) Con un texto mucho más fácil (y para desarrollar simultáneamente la memoria analítica) invertir el cuaderno y leer las notas como resultan en su posición normal.

16) A un texto de mediana dificultad numerar los compases en forma salteada y completamente arbitraria. Por ej.: suponiendo 32 compases, ponerle sucesivamente estos números: 5, 2, 14, 7, 32, 18, 4, 50, etc., hasta el final, sin números repetidos. Leer ese texto ejecutándolo en el orden numeral anotado a los compases: 1º, 2º, 3º, 4º, etc., sin hacer pausa para buscar el número siguiente. Durante la ejecución de un compás, que deberá haberse leído con una sola mirada, se buscará el siguiente en forma que se lo encuentre antes de concluir la ejecución del anterior. Este ejercicio debe hacerse con varios textos y puede servir de concurso entre alumnos, para apreciar grado de concentración y rapidez visual y grado de retención de esta memoria.

17) De una serie de "papeletas" preparadas cada una de ellas con un acorde alterado, un fragmento (progresivo) de serie dodecafónica de 3, 4, 6 sonidos, un ritmo sobre una misma nota. Todo a compás seguido, sin lógica musical. Se informa al alumno que le será concedido para la lectura un tiempo suficiente para dos lecturas, después de lo cual deberá ejecutarlo todo (o bien escribirlo, teniendo en cuenta que escribirlo exige un mayor tiempo de permanencia en el recuerdo).

18) De una serie de "papeletas" con fragmentos musicales sencillos, copiados con evidentes errores de notas, alteraciones, ritmos, etc., se presentan al alumno el cual debe tocarlos de inmediato corrigiendo al instante los errores, sin ninguna detención.

19) De un cuaderno de Corales a 4 voces (Bach tiene en ediciones comunes series de hasta 371) se tocará el texto eliminando una o dos voces que se indicarán al momento de la prueba con las iniciales: S A T B, S y B (Soprano y Bajo) - T y A (Tenor y Alto) - S y T - S y A - A y B - B y T - S, T y B - S, A y B., etc., variando de Coral después de cada dos pruebas.

Además de la memoria visual referente al texto, los instrumentistas de piano, arpa, órgano, contrabajo, etc., necesitan des-

arrollar la memoria de las distancias en el mismo instrumento. Esto ayuda mucho a la memoria muscular y tanto que no puede escindirse ni en lo que las conforman ni en lo que aportan a la ejecución. La memoria visual del instrumento es la que permite a los inventores "ver" el teclado, que nunca han visto con el sentido, y ejecutar en él como si recurrieran al sentido de la vista.

Desde los primeros ejercicios se forma el hábito que llevará o no al desarrollo de esta memoria. Especialmente los alumnos de piano, cuando concluyen los ejercicios sobre posición fija deben comenzar a educar esta memoria de las distancias en el instrumento. Si cuando deben extender un dedo o toda la mano para alcanzar una octava, o contraerla, antes de calcular mentalmente la distancia y la nueva posición de la mano, prefieren mirar el teclado, se formarán dos hábitos igualmente nefastos: la memoria visual no se desarrolla y el cálculo de las distancias que en esta etapa es fácil de comenzar a educar será siempre esclavo de la vista, y la educación del oído que deberá controlar el sonido al producirse, permanecerá indiferente porque se limita al previo control visual.

Si el alumno ya ha adquirido este hábito, debe hacerse presente el cúmulo de inconvenientes que encontrará, y para ayudarlo a erradicarlo por lo menos durante la clase debe interponerse un cuaderno entre la vista y el teclado para que se acostumbre a buscar al tacto las nuevas posiciones. En su hogar resultará más conveniente interponer una larga tabla de unos 20 centímetros de ancho por algo más del largo del teclado, apoyando sus extremos sobre el respaldar de dos sillas. Así no podrá mirar el teclado, controlará con el oído y no dañará el instrumento.

## MEMORIA NOMINAL

Es la memoria verbal, que dicta el nombre de las notas mientras se las ejecuta. Independiente de su entonación, es sin embargo un aspecto de la memoria auditiva, pues los nombres de las notas, durante la ejecución se los considera como oídos y no leídos (que sería memoria visual).

Muchos músicos tienen memoria auditiva que se manifiesta recordando los sonidos junto con su nombre. El sonido les llega al oído, rotulado. El procedimiento psicológico de la memoria musical tiene en el profesional muchos recursos que se desarrollan según su práctica y su instrumento. Los que tocan instrumentos de aliento, al tener la boca y la lengua ocupadas, desarrollan poco la memoria nominal porque los órganos exteriores de la fonación no pueden practicarla. Los sonidos instrumentales que perciben los cantantes, para ubicarlos en la escala y rotularlos, los relacionan, imitándolos previamente con un rápido atisbo de fonación, como buscando en la tensión de sus cuerdas vocales la correspondiente a su entonación.

Los que han practicado mucho tiempo el solfeo suelen tener facilidad para la memoria nominal, y para ellos es de gran ayuda porque siendo independiente de las otras puede ayudarlas dado que no necesita que el pasaje musical tenga características definidas (como aspecto gráfico, ritmo, sonido, etc.) para recordarlo. El nombre es todo y pueden confiársele las notas que resulten reacias a las demás memorias. Por ello se la aprovecha para recordar lo que las demás memorias no suelen recoger: notas del comienzo de partes internas del tejido polifónico, errores recalitrantes, bajos difíciles de recordar por memoria auditiva o analítica. Se convierte así en un auxiliar de todas las otras memorias.

La velocidad a que la memoria nominal puede dictar los nombres de las notas que se ejecutan es mayor que la de su más virtuosística ejecución porque no necesita, en realidad, pronunciar el nombre de cada nota, sino recordar el concepto mental que actúa al mismo tiempo del que dirige automáticamente su ejecución.

En los casos más sencillos, cuando la velocidad de ejecución no es excesiva y la memoria automático-muscular no tiene importante acción, el concepto mental del nombre del sonido se manifiesta con un reflejo leve de la glotis, como si estuviera pronunciándolos. Esto se llega a percibir apoyando los dedos cerca del pomo de Adán. A mayor velocidad actúa como un complemento de las memorias visual-auditiva interna. El mismo proceso mental que decide el movimiento muscular para ejecutar tal pasaje, los rotula automáticamente al instante de su ejecución.

Suelen tenerla bastante desarrollada los profesores de piano que dando clase en sucesivos instrumentos de despareja afinación, se guían para control, más por el nombre que por el sonido; de allí que suelen nombrar las notas exactas aunque los sonidos no sean en realidad esos, por estar el instrumento algunos semitonos más bajo. Pocos instantes les bastan para que un Do escrito se reciba como un Si o un La porque así es la desafinación del instrumento.

Su utilidad en la memorización consiste en que se le confía lo que las demás memorias no retienen. Refuerza la memoria auditiva (que es de control) anticipándose con el dictado de la nota y además mantiene despierta la atención y ayuda también la memoria rítmica al pronunciar los nombres con precisión de valores. El nombre, que se ha tomado del texto impreso, refuerza también la memoria visual por la interrelación de las diversas memorias que actúan como un engranaje complejo. Como ejercicio no necesita más que solfeo y su práctica. Como recurso: confiarle los errores y notas que las demás memorias no retienen fácilmente.

## MEMORIA RITMICA

Es de orden fisiológico y apela a la memoria del movimiento basada en el automatismo muscular. Es la primera memoria musical que desarrollan los niños y es patrimonio de la más rudimentaria manifestación musical de los pueblos primitivos, aún salvajes. Tiene mucha importancia para los instrumentistas de percusión, bailarines y directores de orquesta.

El ritmo es elemento vital en la música, y aunque asociado comúnmente al compás es necesario diferenciar ambos conceptos. El ritmo está en la música y no requiere del compás para manifestarse. Se siente, es elemento vital. El compás es razonamiento, una de varias formas de anotarlo, así como el vestido para un cuerpo vivo que aún sin él palpita, vive su propia vida. Los tiempos fuertes y débiles deben coincidir en la escritura con la vida rítmica propia, adaptando el compás a las pulsaciones del ritmo y nunca a la inversa. Por esto es necesario que la práctica del ritmo sea anterior a su lectura e independiente, para que su exactitud forme hábito psicológico y no sea simplemente un elemento de lectura.

El ritmo es más interesante, más vital, para los niños a una velocidad superior a la del adulto. A éstos, en general, un ritmo resulta más agradable a 72/76 tiempos (pulsaciones) por minuto, mientras que a un niño resulta más interesante entre 100 y 104. Aumentando la velocidad se obtiene mayor agitación, excitación; reduciéndola se notará, especialmente en el niño, relajación, distracción, hasta vacíos mentales.

El sentido rítmico y su memoria se desarrollan más libremente en el niño si no se le traba con las complicaciones teóricas del compás y su escritura, que deben estudiarse más tarde cuando ya no puedan provocar confusión entre lo que ES el ritmo y lo que se escribe en el compás.

La habilidad rítmica y su memoria generalmente van paralelas con la facilidad y rapidez de la lectura musical, esto, independiente de la perfección y de la inteligente deducción que de ella se obtenga. El niño tiene más placer en el ritmo que en la melodía, y estos ejercicios, que desarrollarán posteriormente su memoria deben practicarse mucho y muy exactamente con las primeras lecciones (que generalmente carecen de ritmo definido e interesante).

Es una memoria difícilmente aislable. Pertenecce al complejo de las memorias muscular-táctil y está en conexión con la memoria auditiva. Se desarrolla con éstas, que la fortifican y perfeccionan. La memoria rítmica se vale además de las memorias nominal y analítica y es más segura si los conocimientos solfísticos lo son, porque se recuerdan mejor los ritmos que mejor se comprenden.

Cuanto más precisamente se divide un ritmo al comienzo del estudio más fácilmente se lo recordará, y como los ritmos se manifiestan en una acción muscular, si la técnica es segura y sin movimientos indecisos, más segura será la memorización rítmica.

La músicaailable moderna ha desarrollado en la juventud el sentido del ritmo (adormeciendo en cambio el del matiz y la expresión) y ha formado instrumentistas de gran seguridad e intuición rítmicas que se vinculan preponderantemente a la ejecución percusionista. La literatura didáctica tradicional descuida la importancia del ritmo y sólo las variantes rítmicas a ejercicios y estudios de las ediciones modernas tratan de subsanar esta

deficiencia. E. Jaques Dalcroze ha dedicado al ritmo casi la razón de su vida, pero de su absorbente sistema muy poco se suele aplicar fuera de Suiza y un poco en Francia; y especialmente en la América Latina, sólo se aplica en Jardines de infancia. No obstante es conveniente que el profesor lea la obra más difundida de Dalcroze: "Ritmo, música y educación" para aplicar en las clases individuales los principios prácticos que considere convenientes y posibles.

La memoria rítmica, al practicar ritmos leídos se apoya en la memoria visual, y si son leídos en la auditiva. Todo lo que sea exacta división con Máximo Común Divisor, rastreo de repeticiones y transformaciones pertenece a la memoria analítica. En la memoria total la melodía se relaciona con el ritmo, ritmo con memoria nominal y su realización con memoria muscular-táctil. La misma evocación de ritmos de instrumentos de percusión, en muchos músicos se relaciona, para su enunciación, más fácilmente con el nombre de las notas que con una sílaba indefinida.

"En principio era el ritmo", dijo Hans von Bülow en su conocida frase de Génesis bíblica. Un dicho popular recuerda que "Al músico viejo sólo le queda el compás".

La precisión en la práctica del Solfeo rítmico es fundamental para el desarrollo de su memoria. Para ello se ha recomendado practicarle con la ayuda del metrónomo, que en su inflexibilidad impone una exactitud que raramente suele observar el alumno. Marcar el compás con el pie forma en el instrumentista que no tiene frecuente ocasión de tocar en conjunto, el hábito de llevar SU tiempo y no el exacto; pie y metrónomo es bueno.

Los estudiantes que no suelen practicar música en conjunto acusan frecuentes fallas de ritmo, no tanto en errores sino en alteraciones por correr, especialmente, lo cual es tanto más grave en cuanto lo desconocen.

El frecuente uso del metrónomo para el estudio del Solfeo, de la técnica y de los estudios, contribuye a evitar este fastidioso defecto.

El dictado rítmico, muy importante en la educación musical, puede practicarse después de pocas semanas de estudio. En cuanto el alumno conozca los valores de las figuras, debe comenzar a relacionar la escritura con su ejecución. El profesor entona, toca o golpea un ritmo muy sencillo, alegre. El niño lo repite en la misma forma unas 20 veces, hasta asegurarlo y recordarlo perfectamente. Una pausa. Sin que le sea repetido debe el niño volver a ejecutarlo. Otra pausa más larga y nueva ejecución del niño. Alguna otra actividad musical durante la clase y nuevamente se le pide que repita el ritmo. Al final de la clase, nueva repetición. Se le informa que la próxima lección deberá repetirlo otra vez. Durante la semana el niño lo practicará y posiblemente le introducirá variantes. Estas serán corregidas y practicado nuevamente el mismo ritmo exactamente. Después se le enseñará a escribirlo, haciéndole captar las pulsaciones (partes más fuertes) y en base a ellas anotar los valores correspondientes. Al final se le ayudará a buscar un compás correspondiente. Nunca antes el compás.

Los ritmos preferibles para los primeros ensayos son los comunes en las Marchas: corchea con puntillo y semicorchea; tresillo de corcheas; negras alternadas y repetidas, y con variantes de silencios, etc.

Cooperación creadora del alumno: el profesor inicia un ritmo e invita al niño a completarlo. A continuación éste debe practicarlo en forma exacta y se prosigue como en el ejercicio anterior.

Otro ejercicio: El profesor marca pulsaciones y el alumno inventa un ritmo sobre ellas, y para desarrollar la memoria emotiva, le pedirá que el ritmo que invente debe ser alegre, o marcial, o triste, vigoroso, cansado, heroico, lánguido, etc.

Se ejecuta un ritmo que será repetido por el alumno. Mientras que prosiguen las repeticiones, se ejecuta otro que sea una variante cómodamente superponible. El alumno debe continuar con su ritmo sin confundirse. El profesor graduará las variantes según la capacidad memorística del alumno.

Preparar una serie de papeletas con los ritmos característicos de diversas obras que los alumnos pueden conocer, anotados en esqueleto (sin pentagrama), para que después de pensar libremente algunos días, indiquen a qué obra corresponden.

Dar papeletas con otros temas musicales característicos, conocidos por el alumno, pero anotadas en pentagrama, sin ritmo, y sin valores (cabeza de negra solamente), sin acompañamiento ni indicación de compás. El alumno debe reconocer el tema y anotar o ejecutarlo con su ritmo original.

Para la prontitud en el cambio de tiempo y para la exactitud rítmica, es útil el ejercicio de duplicar la velocidad. En una lección de mediana dificultad (solfeo o instrumental), el profesor dará la voz (¡hop!) cuando el alumno debe duplicar exactamente la velocidad al pasar al compás siguiente; a otra señal, regresar al tiempo inicial. Otro ejercicio consiste en agregar un tiempo de silencio en un punto preestablecido (transformando un compás de 3 en uno de 4 tiempos) a señal del profesor.

La práctica diaria con metrónomo, tanto para aprender a conservar el tiempo como para recordar las velocidades metrónicas, da buenos resultados para fortificar la memoria rítmica.

La libertad rítmica de los que no suelen tocar bajo dirección ajena se manifiesta también en el caso de los directores de orquesta. Se ha relatado un episodio muy interesante, ocultando piadosamente el nombre de los protagonistas. En un salón mundano se hallaban reunidos varios músicos famosos. La conversación recayó precisamente sobre la dificultad de mantener un tiempo uniforme ya en la ejecución ya en la dirección. Para convencer a los que no aceptaban esta deficiencia en músicos de valor, se improvisó una prueba. Dos famosos directores de orquesta se pusieron de espaldas, como duelistas. Se les hizo oír durante algunos segundos el ritmo de un metrónomo y ellos comenzaron a marcar ese tiempo a su exacta velocidad. Poco después, silenciado el aparato, los directores seguían marcando el tiempo inicial. Al cabo de un par de minutos, una gran carcajada de los presentes suspendió la prueba. Ambos directores, creyendo conservar el tiempo inicial estaban completamente fuera de tiempo y cada uno llevaba SU tiempo diverso del original.

## MEMORIA ANALITICA

Se retiene fácilmente  
lo que bien se ha comprendido.

Es la más intelectual de las memorias musicales. Consiste en el análisis y retención de lo que se ha leído. Este análisis será tanto más efectivo cuanto más cultura técnica posea el ejecutante; pero aún un principiante, ayudado, puede analizar en función de memorización y obtener de ello una buena ayuda para la memorización de la obra. No por inculto debe dejarse al principiante descuidar esta facultad, porque su incultura técnica corre pareja con la facilidad de los primeros ejercicios, que pueden someterse a un eficiente análisis sin necesidad de recurrir a ningún término técnico que el niño desconozca.

La memoria analítica ayuda a las demás memorias y salva de amnesias en los momentos igualmente importantes: antes de producirse y al instante del olvido dándole oportunidad de proseguir la ejecución, obrando como la sólida estructura de un edificio que lo mantiene erguido y en funciones, pese a la caída de partes accesorias.

Cuando en una obra memorizada con memoria auditiva y muscular se presenta una amnesia que detiene la ejecución, la memoria analítica puede evitarla ofreciendo un punto de referencia seguro, un puerto salvador. Este recurso de salvar un obstáculo con un salto hacia adelante (¡nunca hacia atrás!) deberá ser ensayado para poderlo realizar con musicalidad, a tiempo, seguridad y evitando los peligros del "trac".

Desde el comienzo del estudio el alumno debe, ayudado, analizar los ejercicios técnicos y los estudios, después las piezas. Todo antes de comenzar a estudiarlos. En esta etapa el niño aprende antes el nombre de la tecla que su escritura en el papel sobre todo cuando no ha estudiado previamente nada de teoría o solfeo.

Cuando los estudios teóricos están a cargo del mismo profesor del instrumento o cuando éste se informa de las materias que estudia en otro curso, deben relacionarse en la práctica. Cuando conoce intervalos deben mencionarse por su nombre técnico y hacerlos nombrar en toda ocasión, cuando ha aprendido inversión de acordes (o arpeggios), la experiencia anterior de que "la nota de abajo pasa a una 8va. más arriba y así sucesivamente" tendrá su nombre propio. Se ayuda a que el alumno aplique estos conocimientos dándole ejercicios a ejecutar en la clase, mencionados (no escritos), según su precisa definición técnica. Ej.: la serie de sonidos: do, sol, fa, sol, mi, sol, re, sol; se indicará: 5ª ascendente, 2ª descendente, 2ª ascendente y sucesivamente ampliando de grado en grado los intervalos. No darle ejemplo, obligarlo a comprender pensando en los términos técnicos.

El análisis debe aplicarse también a los ritmos, fuera de lo que la memoria rítmica tiene como tarea propia. Las variantes rítmicas que se aplican a los estudios y ejercicios es conveniente hacerlas escribir por el alumno después de oídas, y variar las variantes indicándole de palabra en qué sentido debe proceder. Toda la obra debe recorrerse antes del estudio anotando en la mente todos los detalles comparativos (que no suele ser realizado cuando se toca con el texto en el instrumento), matices, repetición de frases, variación de acompañamientos, y todos los detalles que en cada obra juzgará oportuno señalar el profesor.

Leer con todo detenimiento la obra a estudiar, en estudio y estudiada, lejos del instrumento, es un complemento al estudio

que favorece mucho la memoria analítica y prepara la lectura de partituras. Cuando la obra está en estudio, la memoria del oído interno se desarrolla recordando el sonar evocado en la silenciosa lectura. Se desarrolla así la correlación entre ambas facultades. La lectura de un texto con regresos y saltos para comparar transformaciones, desarrollos, variaciones, repeticiones, y todos los detalles que a la ejecución pasan y no se analizan ni comparan porque el fluir de la música y los problemas de su ejecución lo impiden, se puede hacer lejos del instrumento. Cuando el alumno pueda leer un método de análisis musical (armónico y formal) ampliará mucho el alcance de estas lecturas, pero no debe dejarse para más tarde lo que en la facilidad de los textos de principiantes encontrase un comienzo muy conveniente.

La importancia del análisis y de ello el desarrollo de la memoria analítica surge de inmediato en cuanto se tome en cuenta este ejemplo: Una serie de acordes, arpeggios, escalas, etc., sometidos a la memorización de un instrumentista de experiencia y a un alumno principiante que puede ejecutarla pero que no sabe analizar su contextura, será memorizada fácilmente por el que haya podido captar las relaciones y las fórmulas concurrentes y costosamente por el que todo tiene que memorizarlo nota por nota. Algunos estudios, pueden ser memorizados por un experto instrumentista con una sola lectura-análisis más rápida que la ejecución del fragmento y necesitarán mucho tiempo para un alumno inexperto. Una serie de números de los que se capte la relación, podrá ser recordada en pocos segundos por quien sepa captar su relación, pero requerirá mucho tiempo para memorizarlos si dicha relación permanece oculta.

La composición musical, a diferencia de la literaria, contiene muchas repeticiones de fórmulas que facilitan la memorización en cuanto se las comprenda. Es tarea del profesor, desde las primeras lecciones ayudar a que la mente del niño aprenda a ver dichas fórmulas y a recordarlas. La misma corrección de los errores que cometa, debe ser aprovechada para aclarar la mente infantil y ayudarle a comprender la estructura elemental de la escritura musical. Al corregir un error debe apuntar a la causa y no al efecto. Si toca un bemol por un sostenido (caso frecuente en un principiante) la corrección deberá aclararle la confusión y no solicitarle la alteración debida, que el niño cree haber ejecutado. Si se equivoca una nota, hay que averiguar, antes de corregir, si se debe a error de lectura, u olvido de alteración, o error muscular, o por rutina de repetir un pasaje anterior que ha sido variado o por haber tomado el número del dedo por la nota (frecuente en principiantes), por haber leído en otra clave, etc. Apuntando a la verdadera causa del error, y no dictando la nota debida sino imponerle un reexamen del caso para que por sí solo descubra su error.

Si ha cometido el error de tocar una variante (existente en la obra pero en otro punto) la corrección no puede consistir en dictar las notas equivocadas, que el estudiante sabe que existen así, sino en demostrarle que ha confundido de ocasión y que esa variante está en otro lugar. Estos casos exigen que se haga una demostración completa del caso, para que la memoria analítica capte y retenga el error para evitarlo en forma definitiva, haciendo lo que se suele llamar un "escándalo" sobre el error.

La corrección de todos los errores debe ser analítica e inmediata. No hay errores sin causa precisa, y descubrir ésta es, ya se dijo, más de la mitad de su corrección. Para ello debe detenerse INSTANTANEAMENTE al producirse el error y no quitar ni un dedo del instrumento. Así "con las manos en la masa" descubren (profesor y alumno) cuál es la causa del error. Así se podrá acostumbrar al alumno a estudiar psicológicamente, averiguando en cada error la causa y no solamente el efecto.

Todos estos procesos mentales favorecen la memoria analítica, y cuanto más ejercitada mejores resultados dará la memorización de una obra.

Cabe mencionar, finalmente, otro aspecto de la memoria analítica, que en algunos casos tiene manifestaciones muy destacadas: la memoria numerativa, que consiste en recordar cantidad de repeticiones, de ritmos iguales, de análisis numeral de ritmos, de repeticiones de frases, numeración por grados de bajos de acompañamiento. Se vale de la memoria aritmética extra musical y la emplean muchos bailarines, instrumentistas de percusión y directores de orquesta.

## MEMORIA EMOTIVA

La correcta interpretación con el exacto grado de emoción que en el estudio se ha juzgado más oportuno para cada frase, cada instante de la obra, no puede librarse en el momento de la ejecución al sentimiento libre y descontrolado que en ese instante puede sentir. Es necesario recordar el plan interpretativo con las subjetivas relaciones de fuerza, velocidad, acentos, y calor para que la versión final concuerde con el conjunto de detalles que se han ensayado durante su apronte, a la luz de intenciones propias, consejos, ejemplos ajenos y ensayos empíricos o accidentales, que, fundidos en el crisol del criterio, sensibilidad y cultura del instrumentista constituyen su interpretación. Mil detalles imponderables, perfectamente reconocibles, graduables, pero no posibles de escribir deben recordarse por medio de una memoria que llamaremos *emotiva*.

Es una memoria interior formada por coordinación de aspectos tenues de las memorias rítmica, muscular, auditiva y analítica.

El artista maduro que domina los recursos técnicos hasta sus infinitos matices y cuya experiencia interpretativa sabe regularlos de inmediato, puede improvisar la interpretación de una obra sencilla, así como puede improvisar completamente una obra creándola en todos sus aspectos en el momento de su ejecución. Pero no es posible hacer de las improvisaciones un sistema de composición ni uno de ejecución artística.

El estudiante debe ensayar todo el "catálogo" de las disponibilidades interpretativas, aunque deba limitarse provisoriamente a las posibilidades de su técnica. Una vez ensayado y escogido, le es necesario recordar ese resultado, para reeditarlos sin olvidos, confusiones o exageraciones, tanto más posibles cuanto en el momento de la ejecución concurren no sólo los problemas de la memoria sino los de la técnica, algunas de perentoria preeminencia. El artista disciplinado preferirá interpretar del modo que mejor ha podido hacerlo durante el tranquilo estudio; el fatuo desordenado confiará en su "genialidad" confundiendo arrebato con calor, improvisación con discernimiento, lógica con frialdad. Pero la más cuidada interpretación no es fácil de recordar si no se tiene experiencia. Es algo así como recordar el exacto matiz de un color, las dimensiones no medidas de diversos objetos, el grado de luz de ambientes diversos. La interpretación musical es difícil de anotar e imposible de escribir para otros. No disponemos de más signos que los comunes de nuestra escritura musical, que no son más que hitos indicadores de un camino entre los cuales hay mucho espacio libre.

Disponiendo de un preciso vocabulario, para uno mismo, cada momento, cada acierto interpretativo puede beneficiarse de un signo, de una expresión, de un grupo de palabras que ayudarán a reevocarlos. Tales apuntes pueden extraer ideas de la literatura, de la pintura y la naturaleza y de las mismas experiencias vividas.

Raramente oí hablar de esta memoria a los músicos. En cambio es bien conocida por los artistas de teatro y de cine, sin la cual no podrían recordar ni transmitir al espectador, sin esfuerzo emocional, la psicología y las emociones del ocasional personaje, a través del tiempo y del desorden argumental habitual de las tomas de una filmación. El artista de teatro no puede emocionarse libre y descontroladamente durante su interpretación, por dos razones fundamentales: una cosa es la propia emoción, que se manifiesta en una forma y otra es la que el oyente necesita captar para sentir el mismo estado emocional que se le quiere transmitir; el artista no puede experimentar en la escena la pasión desenfadada porque sus medios vocales se resentirían. Debe dar más la impresión que la realidad, y para ello debe saber lo que se exterioriza, más que lo que siente, después de... haberlo sentido<sup>1</sup>. No podemos indicar ejercicios, pero sí aconsejar a captar analizando críticamente las emociones de todo orden que nos llegan, examinar objetivamente en qué consiste el efecto de la interpretación de un artista, porque en tal punto uno obtiene un efecto y otro artista, con las mismas notas otro completamente diverso. Si no se analizan las verdaderas fuentes del efecto, se caerá en la improvisación de evocarlo para sí mismo pero no se transmite nada.

Recuerdo dos interpretaciones del Scherzo op. 39 de Chopin. Al llegar al Re b (Meno mosso), un artista tocaba los acordes como imitando un coral, un órgano, y manteniendo con pedal la sonoridad del último de cada frase, imitada con los arpeggios quebrados descendentes, un dulce revolotear de palomas, tocando muy suave y dulcemente. El otro artista, al llegar a los acordes, que tocaba violentos y rápidos, pasaba a los arpeggios que atacaba con un virtuosismo agresivo, una ametralladora de notas cuya ráfaga de... notas cortaba bruscamente. El efecto era completamente diverso en ambos casos; en el uno poseía mística, en el otro, dramatismo, vehemencia, agresividad. La diferencia, técnicamente, está en: tiempo algo más lento, sonoridad de los acordes más ligada y con suave crescendo, último acorde con un muy discreto calderón antes de comenzar el arpeggio; éste, muy suave, fluido y casi disminuyendo, permitiendo percibir las armonías subyacentes del acorde final del corto coral. Recordando los detalles técnicos y por memoria emotiva la poesía del episodio, se puede llegar a transmitir el mismo efecto, sobre todo si en el ejemplar del estudio se anotan las expresiones que pueden evocar el sentimiento que ayude la expresión: "religioso", "profético", "profundo", "largamente tenido", al coral; "como vibrar de alas", "suave y ágilmente", "sobre el acorde final sin cubrirlo", "voluble", "sin emoción" a los arpeggios. El que tenga facilidad de dibujo puede valerse de ella para dibujar la imagen de un orante con las manos juntas, y la mirada al cielo, donde revolotean avecillas, o de rodillas en el templo, mirando la cúpula y los rayos del sol poniente que se quiebran en haces de luz coloreada al pasar por los vitrales.

Toscanini dirigía una mañana una de las mejores agrupaciones de New York pero no obtenía en un pasaje el efecto deseado. Después de varios intentos imaginó un ejemplo diverso: extrajo su pañuelo de seda, hizo una pelota y lanzándolo a lo alto mostró su lento desplegar y su suave caída: "¡Así deseo que suene!", y los músicos entendieron enseguida el efecto deseado.

<sup>1</sup> En forma similar procede la escenificación de los ruidos, para dar la impresión correcta. El viento no se produce con aire sino con una gruesa tela girando sobre un alambreado; un trueno se imita con bolas de hierro rodando sobre el escenario; un litigazo con el entrecruzar de dos tablitas, etc.

Anotar estas expresiones, recuerdos de escenas de ballet, de paisajes, cuadros y poesías. Si es posible, un completo argumento o escenas como este ejemplo: La Balada Op. 10 N° 1. de Brahms está inspirada en la Balada escocesa "Edwards" de Herder, la cual se refiere al interrogatorio de una madre a su hijo que se resiste a confesar que ha matado a su propio padre. Este argumento, aparte lo desagradable, me ha parecido siempre sin ninguna relación con la música y sin posibilidad de ser evocado para la memoria emotiva. Imaginé, y ha dado buenos resultados con algunos alumnos, otro, completamente diverso: Un castillo medieval, en el momento en que los heraldos trompeteros del jefe guerrero muerto en batalla, reúnen a los vasallos para informarles de la acción bélica y preparar los funerales: Los toques de las trompetas entre bélicos y lúgubres; los "mi-la" de los compases 2 y 5 evocan el toque de los clarines resonando por las salas del castillo. El episodio siguiente (compases 9 y sig.) evocan la acción bélica que podemos pormenorizar con el recuerdo de las novelas de capa y espada de nuestra juventud. Al "Allegro", la pugna ha llegado a su apogeo, con el fastuoso desplegar de los estandartes y clamoroso sonar de los clarines excitando las huestes en pugna. Al pesante (compás 45) la batalla llega a su fin, las huestes se reúnen frente al castillo y comentan la muerte del jefe. El episodio final, repetición del comienzo, a media voz, refleja el dolor de los presentes que rodean el cadáver. Los tresillos con silencio de la mano izquierda, me gusta imaginarlos sollozos que se van apagando con las sombras de la noche, hasta que todo queda en sepulcral silencio.

## CONSEJOS FINALES

1) APRENDER por la memoria y no solamente RETENER lo aprendido. Memorizar toda la técnica, gran parte de los estudios y todas las obras, desde los primeros cursos. Practicar mucho la memorización a sola vista, lejos del instrumento (memoria visual y oído interno), sin tocar los fragmentos aprendidos hasta dominarlos mentalmente en todos sus aspectos. Al tocarlos controlar el texto no sólo para guía sino para minucioso control de lo leído y comparando la imagen sonora que se ha formado del trozo la memoria del oído interno, con la realización efectiva en el instrumento. Volver a leer el texto, atentamente, y sucesivamente agregar fragmentos similares y reparar muchas veces con la sola vista desde el principio de la obra.

2) No pretender aprender una obra importante repitiéndola muchas veces después de haberla aprendido leyendo el texto simplemente de corrido hasta tenerla en dedos. Nunca se dominará y las facultades mental-musicales no se desarrollan. La memorización sólida procede como la construcción de un edificio: estructura sólida y después ladrillo por ladrillo. Es absurdo poner ladrillos en cualquier forma, pretendiendo después de asentados, arreglarlos, enderezarlos, cambiarlos, reforzar su unión. Se pierde tiempo, nunca se tiene la obra dominada y sobre todo no se desarrollan las más importantes cualidades de la mente.

3) Si la práctica para el desarrollo de la memoria musical se impone al niño en forma de deberes, ejercicios, muy posiblemente se desinterese de los principales y más preciosos detalles, pero si se la presenta como un juego y se le promete que con su exacta y repetida observación podrá pronto tocar muchas piezas bonitas, sin papel, como un pianista "de verdad", su interés, indudablemente será mucho mayor.

Desde la más tierna infancia está latente en el niño el placer de crear, de expresarse. Todo lo que él puede considerar un juego y en su práctica le parezca dirigir, ganar, crear, todo lo que satisfaga su imaginación creadora, es para él alegría irremplazable.

El niño estudiará con más interés una pieza que un estudio. Esta preferencia no reside en el valor musical de la página, ni en la emoción que de ella puede recibir. Depende de factores más aparentes que reales; principalmente si al niño le parece o no "pieza". El estudio que por primera vez tiene cruce de manos puede hacersele pasar por "pieza": del mismo modo todo lo que tenga algo nuevo, más aparente en su ejecución que en su contenido. Si en el Método, algunos estudios tienen título (sistema común en varias modernas ediciones americanas) puede hacersele creer que es una pieza muy bonita y así aumentará su interés en ella, y sobre todo podrá programársela para que la toque en el primer acontecimiento familiar que él mismo indicará. Es conveniente en esta etapa que el profesor le haga oír la pieza con bellos matices, pedal y todo el oropel que se suele emplear cuando se desea influir en la elección e interés del niño. Cuidar no caer en el peligro de que la página parezca difícil, porque lo desanimará. Para estas páginas que serán estudiadas con más interés y más largamente, se reservan los ejercicios más importantes para el desarrollo de la memoria musical.

4) Todos los ejercicios que se han propuesto en los capítulos anteriores deben ser graduados y repetidos por el profesor a fin de que el alumno pueda realizarlos sin fracasar. Si no son superados no se deberá de ninguna manera abandonarlos ni subrayar la deficiencia, sino aprobarlos como casi vencidos y explicarlos nuevamente, facilitarlos y más bien atribuyéndose a sí mismo la culpa de no haberlos sabido explicar claramente. La repetición facilitada a fin de que sean superados, dará confianza e interés al alumno.

Después de la explicación, dejarle unos instantes para que medite; si es necesario, se hace algún ensayo, alentándolo en las dudas. Al terminar la prueba, la reacción del profesor debe ser de entusiasmo espontáneo (cualquiera sea el resultado). Un ¡muy bien! estimulará al alumno; y sobre esta base se corregirá todo lo que se deba. El éxito estimula, exalta; el fracaso deprime, anula, acompleja.

5) La excelente costumbre europea de comenzar los estudios musicales anteponiendo a la práctica del instrumento un corto curso de solfeo, teoría, rítmica y educación del oído, no es muy frecuente en América, especialmente en la enseñanza particular, en la cual, el mismo día que coloca las manos en el instrumento, el niño debe aprender nombre de las notas, ubicación en el pentagrama, valores de las figuras, posición de las manos en el instrumento y obtención de los primeros sonidos. Este sistema, con los métodos europeos, tradicionales representa un cúmulo de dificultades para niños muy pequeños, pero los editores americanos lo han solucionado prácticamente editando Métodos sumamente fáciles e infantiles, con ilustraciones, lecciones con títulos, pentagramas anchos y figuras gruesas, tonaditas melódicas y sobre todo el aprendizaje simultáneo de las claves de SOL y de FA (sistema de los Solfeos de Pozzoli), sin estudiar antes una y después "reformular" lo aprendido para rotular las notas en la otra clave. Estos Métodos permiten enseñar música, fácilmente, a niños de 4 ó 5 años de edad, con mucho agrado de ellos, y además, son excelentes para el ejercicio de la memoria.

Debe señalarse que todos los méritos que presentan para los primeros cursos no abonan a su favor para los siguientes, en los cuales es necesario pasar a cuadernos más severos y de contenido más sustancial.

6) Se suele comenzar el cultivo de la memoria musical después de algunos años de práctica del instrumento y comenzando por una obra escogida casi por el alumno, pensando que tal preferencia conducirá a un mayor y más intenso interés en su estudio. El procedimiento se reprueba completamente por tardío y erróneo. Tardío porque después de años de práctica el alumno ya tiene algunos hábitos de memorización incompleta adquiridos personalmente, sin control; y erróneo porque la obra escogida casi siempre será melódica, tonal, seguramente ya oída varias veces, o sea un trabajo a medio realizar, con hábitos propios y seguramente por corregir. Se fomenta con estas obras el cultivo preponderante de la memoria auditiva exterior, dándole a ésta, en el primer ensayo serio de memorización, mayor importancia de la que debe tener, y, dada la inclinación que instintivamente tienen los principiantes por cultivar sólo esta memoria (en lo mental, y la muscular en lo físico), se llega a capitalizar a su favor los antecedentes que la pieza escogida tiene en la experiencia del alumno.

7) Si el alumno nos llega con años de estudio y sin haber nunca ejercitado sistemáticamente su memoria, es absolutamente necesario comenzar el trabajo con los ejercicios técnicos y los estudios. Cuando sea necesario abordar una obra, debe ser corta, fácil, sin complicaciones de lectura, a fin de estar seguros de que el resultado será excelente. Preferible una obra con más dificultad técnica que de lectura, porque al vencer la parte ejecutiva, en la que suelen demorar más tiempo, se pueden realizar todos los ejercicios destinados a la memorización, sin cansar al alumno. Este primer éxito servirá para contar con mejor colaboración para los estudios siguientes. Generalmente el alumno que lleva años estudiando sin haber podido memorizar bien algunas obras, tiene complejos contra ellas, se creará incapaz. Estos complejos se destruyen de inmediato con los ejercicios cortos indicados en los capítulos anteriores. Primero aprovechar de las ventajas de la memoria analítica, que seguramente nunca ha ejercitado, agregar las ventajas posibles de la nominal, que igualmente habrá mantenido ociosa. Un corto panorama de todas las posibles memorias, aplicado a un fragmento muy corto y que se le hace memorizar durante la clase, bastará para demostrarle que tiene memoria (de lo contrario no hubiera podido ni siquiera leer) pero no la ha ejercitado, lo cual no tiene mayor importancia si tiene fe en el nuevo profesor y realiza los ejercicios en la forma sistematizada que él le solicitará.

Las prácticas de memorización no deben ser largas en los principiantes. Con sesiones de 5 minutos con niños de 7 a 10 años; hasta 10 minutos de 11 a 14 años. No más de media hora sin descanso para alumnos mayores. Trabajar con la mente cansada no tiene objeto. Más valen sesiones cortas limitadas a pocos compases que agotador trabajo sobre fragmentos más largos.

8) Cuando se ha terminado de memorizar un estudio o una obra, es común dar por terminado su estudio. Aquí es donde en cambio, debería comenzar el trabajo de perfeccionamiento, que sólo es posible cuando las dificultades de lectura y ejecución han quedado a un lado. En lo que a la memoria se refiere es necesario repetir lo aprendido durante algunas semanas, diariamente, varias veces hasta dominarlo en los dos aspectos de perfección y seguridad técnica y mental.

Cuando se tienen algunas piezas memorizadas, subentra el peligro de que por estudiar una nueva obra, se abandonan las anteriores, y así nunca se llega a tener un repertorio importante y seguro en toda oportunidad. El sistema para conservarlo sin exceso de trabajo consiste en distanciar el repaso de las obras en forma rítmica y progresiva, acostumbrando la memoria a este sistema.

Al tener 3 obras memorizadas, aparte de los demás estudios y del aprendizaje de una nueva, se debe repasarlas en los días:

- Obra A) los días 4, 7, 10, 13, 16, 19, etc.
- Obra B) los días 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, etc.
- Obra C) los días 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, etc.

Es fundamental que el día que corresponde a una obra, ésta debe ser practicada hasta su perfecta ejecución. Conveniente es principiar la tarea leyéndola un par de veces sin tocarla, después tocarla con texto; nuevamente otra lectura silenciosa y después los repasos necesarios hasta dominarla nuevamente. Tomar en cuenta los puntos que se han debilitado entre un día y otro y analizar en el instante de la amnesia la posible causa del olvido consultando con el profesor para la identificación de la memoria que ha fallado.

Cuando las obras memorizadas son 4, aunque pueden repasarlas dos por día, es preferible acostumbrarse a distanciar los

repasos para asegurar la tenacidad del recuerdo, aliviando el peso de la tarea de repasos diarios. W. Giesecking, el gran pianista, decía que no necesitaba estudiar nunca cuando estaba en gira de conciertos. Le bastaba un recital para repasar las obras y mantenerse "en dedos".

Con 4 obras en repertorio, el ritmo de repasos será cada 4 días:

- Obra A) los días 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, etc.
- Obra B) los días 2, 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30, etc.
- Obra C) los días 3, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 31, etc.
- Obra D) los días 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, etc.

Es fundamental que no debe dejarse la obra correspondiente a determinado día, hasta que se haya asegurado nuevamente.

9) El repertorio del futuro concertista se forma desde el curso medio. Más o menos desde el 4º curso deben estudiarse sólo obras que merezcan conservarse en repertorio y escogidas para que formen programas homogéneos y equilibrados con clásicos, románticos y modernos y programas históricos. No desperdiciar ninguna ocasión para tocar en público, aunque éste lo constituya una pequeña reunión familiar. Exigir silencio y atención y tocar con toda la concentración posible. Nunca tocar para salir del paso o para divertir a los familiares mientras conversan. Se debe tocar siempre lo mejor posible, porque así lo exigen las obras y la propia conveniencia. Tocar siempre como si el maestro estuviera escuchando. El tocar de memoria concentradamente con público atento permite oírse mejor, y el perfeccionamiento es posible si se analizan posteriormente las impresiones propias percibidas durante la ejecución. La sensibilidad auditiva se agudiza cuando tocamos en público.

10) La fragmentación de un trozo en proceso de memorización debe hacerse siempre en fragmentos cortos, simples compases cuando se trata de alumnos principiantes. Posteriormente podrán agregarse más compases a la tarea diaria, pero no abordar más compases simultáneamente; proporcionados a su dificultad de lectura más que de ejecución. He aquí una idea para la división de un estudio y su rol de repeticiones:

Primer día: compases: 1 - 2; 1 y 2; 3 - 4; 3 y 4; 1,2,3,4. —

Segundo día: compases: 1 y 2; 3 y 4; 1,2,3,4; 5 - 6; 1 a 6; 7 - 8; 1 a 8. —

Tercer día: compases: 1 a 4; 5 a 8; 1 a 8; 9 - 10; 9 y 10; 11 - 12; 9 a 12; 1 a 12. —

Cuarto día: compases: 1 a 8; 9 a 12; 13 - 14; 13 y 14; 15 - 16; 15 y 16; 13 a 16; 1 a 8; 9 a 16; 1 a 16. —

Quinto día: compases: 1 a 8; 9 a 16; 1 a 16. — Aplicación de las variantes indicadas en los capítulos anteriores. Por ej. tocar el compás 2º, el 4º, el 8º, etc., saltados, solos y de memoria, y así sucesivamente, repasando abundantemente lo aprendido. Si la mente no tiene "agarre" al momento de iniciar la tarea diaria de memorización, es preferible estudiar otra cosa (lectura, técnica) o leer, sin tocar, lo aprendido hasta despertarla. Es importante no agregar compases si no se dominan, por lo menos en lo que a la memoria se refiere, los anteriores.

11) Las obras en forma de Variaciones, o con interrupciones durante el tiempo, pueden presentar un pequeño problema de memoria cuando se las estudia separadamente. Es posible que en la ejecución se confunda el orden de las variaciones o se produzca una amnesia al terminar una. Se evita este inconveniente, uniendo, durante el estudio el final de una con el principio de la otra. Con mayor dominio mental, al terminar una variación, aunque se haga una pausa, mentalmente se tiene que pasar de inmediato a la siguiente, encadenándolas mentalmente, y si es necesario apoyar los dedos en las teclas que corresponderán al comienzo de la variación siguiente.

El ejecutante experimentado sabrá aprovechar de estas interrupciones para fines interpretativos, sin el peligro de la amnesia.

12) Una obra bien estudiada debe someterse a diversas pruebas (varias ya indicadas) para dominarla en todos sus aspectos y para estar seguros de que en cualquier punto se puede comenzar. Muy útil es tocar una obra memorizada, eliminando una mano (pensándola), o eliminando los bajos y tocando sólo los acordes de la izquierda; o tocando los bajos y eliminando los acordes (por ej. en Valses). De una obra polifónica, por ej. una Invención a 3 voces de Bach, eliminar una voz, la cual será solfeada; y después "oída" por el oído interno sin tocarla ni solfearla<sup>1</sup>.

13) Para control final de una obra memorizada y entrenamiento para salvar amnesias, da buen resultado este ejercicio, que también puede ser practicado como un "juego" entre estudiantes de una misma clase. Se practica en dos formas:

1º) El profesor, o un compañero de clase toca con texto la obra aprendida de memoria por otro alumno. Este, sentado a otro piano, sin mover los dedos sigue atentamente la ejecución. Esta se interrumpirá repentina e imprevistamente. El alumno sometido a la prueba deberá continuar desde ese preciso momento la ejecución. Al mismo tiempo debe comprobar a qué tipo de memoria ha recurrido para seguir la ejecución ajena y a cuál para iniciar la propia y si ambas han dado buen resultado.

2º) Para alumnos muy adelantados, la ejecución puede estar a cargo de una grabación propia o ajena, la cual se interrumpirá en los momentos menos previstos o que tengan especial importancia mnemónica. Este manipuleo del aparato debe hacerse a espaldas del pianista y sin que éste pueda prever el instante de la interrupción.

14) El profesor o la Academia deben preparar el material que en los capítulos anteriores se ha preconizado para los ejercicios. Es conveniente que sea recogido y preparado por los alumnos adelantados, especialmente por los que se dedicarán a la enseñanza. Es un excelente entrenamiento didáctico y los cuadernos así formados, con ejercicios para todas las memorias musicales adecuados a cada curso, debe ser una obra de consulta y utilización práctica para cada clase. Su preparación definitiva sólo puede darse por alcanzada después de haberlos utilizado durante años con alumnos de diversa preparación. Generalmente se tiene la tendencia de hacerlos muy difíciles y escasos.

15) Aunque la audición de música en sistema dodecafónico pueda repugnar al hábito de la mayoría de los alumnos, para los cuales música bella es sólo la tonal, didácticamente es de la mayor importancia ampliar la experiencia con el aporte muy importante de este sistema. Los tratados de composición en los 12 sonidos (Jachino, Eimert, Jelínek, Hauer, Krenek, etc.) informan ampliamente sobre las "series" y sus transformaciones. El uso de estas series debe ser lentamente progresivo, limitándose antes a fragmentos de 4, 6 u 8 sonidos. Antes sin ritmos y dentro del ámbito de la 8ª; después completarlas con ritmos, extensiones y saltos de octavas, con silencios y matices. El trabajo con las "series" comienza para el principiante con las 5 notas diatónicas. Es importante que éste entienda qué es serie y no busque tema o tonadita. Objetivando el material, relacionándolo, al principio con un ordenamiento numeral, se intelectualiza el desarrollo mnemónico evitando sea el oído físico el que trate de retener todo el material sonoro.

No pretendo profetizar sobre el porvenir de las modernas tendencias de las series de sonidos, ritmos, matices, timbres (Schoenberg, Messiaen, Boulez, Webern, etc.) ni sobre el devenir de la tonalidad, politonalidad, atonalidad, pantonalidad, pero es evidente la importancia didáctica que tiene el incursionar en estos caminos. El material de estudios usuales es decididamente anticuado. En general, en técnica y estudios no se pasa de Czerny, cuya excelente producción (limitada a tonalidades fijas y ritmos elementales y acordes tradicionales) permitía un completo aprendizaje para la música de su época (contemporáneo de Beethoven). Los ensayos que se han publicado posteriormente para ampliar con el aporte moderno el material didáctico, no han tenido el éxito deseado, principalmente porque los compositores didácticos no han podido poner "Música" en sus estudios. Los cuadernos de Jaques Dalcroze, de Ferraría, de Koechlin, etc., resultan áridos y no alcanzan el objetivo necesario. El "Mikrokosmos" de B. Bartok y cuadernos similares, tienen "música" pero poca técnica y estudios. Un ensayo interesante, limitado a las escalas de 5 sonidos (A. Tscherepnin, "Technische Studien", Petert N° 4456), es un aporte muy importante, pero limitado al pentafonismo. Se necesitan técnicas y estudios para 12 sonidos, politonalidad y demás técnicas y estéticas modernas. Algunas pasarán de moda rápidamente (como el hexafonismo de Debussy), pero de todos modos los ejercicios y estudios deben seguir de inmediato a la producción valiosa contemporánea. Sólo así se apoyará prácticamente la labor de los creadores. El tiempo dirá si son avances o desvíos errados.

16) Copiar "Invenciones" a 3 voces de Bach y Fugas a 3 y 4 voces, eliminando ya una ya otra voz. Estos textos preparados deberán ser sometidos a los alumnos que han memorizado esas obras para que, leyéndolos agreguen la voz faltante. Esto puede hacerse solfeando la parte eliminada, o en dos pianos, uno toca el texto preparado y otro la voz eliminada.

<sup>1</sup> Ensayaba el director finlandés Kajanus la 2ª Sinfonía de su compatriota Jan Sibelius. Faltaba en la orquesta el 3er. trompeta, que estaba enfermo. Sibelius escuchó el ensayo durante unos cuantos minutos, pero, poniéndose siempre más nervioso, terminó levantándose, y le dijo al director:

—Permítame que me vaya... no hago más que "oir" la tercera trompeta que no está, ¡y ya no puedo resistirlo más! (De "1.550 Anécdotas musicales", de R. Barbacci).

17) Para ejercicio de lectura sobre varios pentagramas, preparación a la lectura de la partitura de orquesta y al mismo tiempo para profundizar el estudio de las Fugas, es excelente ejercicio transcribirlas a un pentagrama por voz y así leerlas. Se ha publicado la colección de las Fugas del "Clavecín" de Bach en partitura, en edición de Germer, ya agotada y 6 Fugas de Bach, puestas en partitura y comentadas por Le Couppey (Ed. Hamelle). También existen así ediciones de "El arte de la Fuga" de Bach (Breitkopf & Härtel y Peters N° 3940) ambas en partitura y simultáneamente en 2 pentagramas.

18) Igor Stravinski, al referirse a sus comienzos como ejecutante al piano de su Concierto, con lo cual comenzó su actividad de intérprete de sus propias obras, señala que según sus observaciones, el "trac" proviene sobre todo del temor de una falla en la memoria. Esta constatación, exactísima, podrán hacerla todos los que padecen diversos grados de "trac". Verán que raramente son dificultades técnicas o interpretativas las que originan ese angustioso temor y lo constatarán de inmediato al comprobar que al tocar con música a la vista, desaparece casi por completo. Este malestar se atenúa mucho cuando frecuentes presentaciones públicas coronadas por el éxito, han demostrado al intérprete la seguridad de su memoria.

19) Ejercicios complementarios para el desarrollo de las memorias musicales:

**Nominal y visual:** Leer un texto sin tocarlo; después solfearlo con los ojos cerrados.

**Rítmica y visual:** Leer, sin tocar, un fragmento y solfearlo con los ojos cerrados marcando el compás y acentuando fuertemente el ritmo y los acentos.

**Muscular:** Transportar once veces cromáticamente los pasajes que revistan dificultad después de haberlos leído, pero sin volver a leerlos durante los transportes, para aislar la memoria muscular de la ayuda que puede aportar la imagen visual.

**Auditiva:** Imaginar la instrumentación que puede corresponder a la obra estudiada, pensando en las características sonoras de los instrumentos de la orquesta. Aportar ese colorido a la propia ejecución pianística. Se ha dicho que el piano debe sonar colorido como una orquesta y una orquesta precisa como un pianista.

**Rítmica:** Reproducir el ritmo general de toda una obra, solo, en una misma tecla o con un lápiz sobre una mesa, sin leer el texto ni evocar el ritmo con acción muscular. Puede recurrirse a la memoria visual y nominal.

**Todas:** Cuando la obra se ha practicado en todas las formas indicadas, ejecutarla con los ojos cerrados, fijando sucesivamente la atención en cada una de las memorias: Visual, leyendo mentalmente la página; Auditiva, escuchando internamente los sonidos previniéndolos como dirigiendo la ejecución; Nominal, nombrando las notas a medida que se ejecutan, o si es posible, un instante antes. La memoria que a su turno, aún permitiendo una correcta ejecución, haya permanecido pasiva, deberá practicársela por separado, hasta asegurarla, según se ha indicado oportunamente.

20) PUNTOS DONDE ES MAS FRECUENTE OLVIDARSE:

a) Al comenzar un fragmento cuya solución de continuidad no haya sido bien comprendida, o que sencillamente no ha mucha lógica en su composición.

b) Al comenzar una nueva variación del tema, especialmente si sólo tiene poca variedad melódica y rítmica, y cuya variación consista más bien en armonías o contrapuntos.

c) Cuando un tema o voz secundaria aparece con modulaciones que no han sido analizadas minuciosamente hasta comprender su estructura.

d) Pasajes más lentos que el resto, cuando la dificultad técnica es muy reducida y la memoria muscular no aporta sus ventajas y sobre todo cuando no se ha confiado la memorización al tipo que le corresponde.

e) En general, en la música polifónica cuando no se ha practicado mucho este género de composición, no se ha analizado la estructura y no se han practicado las voces por separado.

f) Cuando se da importancia a los ruidos de la sala y al movimiento de los oyentes, pensando más en la opinión que éstos se estarán formando que en la concentrada ejecución.

PUNTOS DONDE RARAMENTE HAY OLVIDOS:

a) Pasajes donde comienza nuevamente el tema inicial.

b) Donde hay acentos más vigorosos, acordes vibrantes o elementos rítmicos muy característicos.

c) En pasajes de crescendos y acelerandos que no tengan especiales dificultades de modulación.

d) Al comienzo de un tiempo o al final del mismo, y en todo momento donde la lógica de la composición haya sido bien comprendida.

e) Cuando llega una parte melódica de especial agrado o de rasgos más claramente definidos.

f) Cuando aparece un pasaje cuya escritura se destaca visualmente en la página o cuya ejecución, sin ser difícil, es novedosa (notas repetidas, cruce de manos, escalas o arpeggios).

g) Los pasajes de tipo técnico con fórmulas comunes y los que hayan sido trabajados con todas las variantes técnicas de transporte y ritmos.

21) Llegados al final de este trabajo, es necesario poner en guardia al vehemente alumno que pueda pensar que ya ha encontrado fórmulas mágicas, a la invocación de las cuales los resultados serán deslumbradores e inmediatos.

Más que en otros procesos del aprendizaje de una obra, su memorización exige repeticiones, muchas repeticiones concentradas. "La repetición es la madre del aprendizaje" es un axioma que debe tener presente el estudiante y practicar los ejercicios con mucha perseverancia, sobre todo en los primeros meses, mientras se forma el sistema mental de la memorización intelectual.

Evitar el apresuramiento y dar por obtenida victoria fácil, cuando aún falta solidificar lo retenido. Analizar constantemente los tipos de memoria empleados, individualizando, desarrollando y perfeccionando cada una de las memorias musicales, valiéndose de las que son más eficientes, pero no descuidando las que acusan deficiencias. Por eso he insistido mucho en que la educación de esta facultad debe comenzarse con las primeras lecciones, cuando no hay prisa por tener un repertorio memorizado, y sin exigir resultados prematuros.

## BIBLIOGRAFIA

Inexplicablemente, dada la importancia didáctico-musical del tema, la bibliografía especializada es sumamente parca. Muy escasas las obras dedicadas íntegramente a este tema. La mayoría de lo citado contiene sólo un capítulo, algunos párrafos. Esta escueta bibliografía podrá ciertamente completarse mediante la movilización de un laborioso sistema de referencias y documentaciones que en Sud América es de precaria solución. En tema musical, nuestras bibliotecas poco registran, y el investigador debe limitarse casi siempre a la bibliografía que particularmente ha podido reunir con previsora anticipación.

La bibliografía que en este tema puede aportar EE. UU. contiene una infinidad de artículos de revistas más o menos especializadas, tesis universitarias y cortos trabajos de seminario, donde a menudo se alternan millonarios elementos de trabajo, investigación y estadística, con conclusiones superficiales y dilettantescas. América Latina, como siempre, esperanzada más en la genialidad individual y en la improvisación que en el estudio metódico y en el largo trabajo de equipo.

- L. LAMBOTTE: *L'education de la Mémoire musical* (Max Eschig, París, 1936).
- L. E. GRATIA: *L'étude du piano* (Delagrave, París, 1938).
- G. CUMBERLAND: *Memorizing Music* ("Musical opinión", London, Diciembre, 1925).
- T. MATTHAY: *On Memorizing and playing from memory and on Practice generally* (Oxford University Press, London).
- E. WILLEMS: *Las bases psicológicas de la educación musical* (Eudeba, Buenos Aires, 1961).
- J. HOFMAN: *Piano playing* (Th. Presser, Philadelphia, 1920).
- F. J. POTAMKIN: *Modern Piano Pedagogy* (Elkan-Vogel, Philadelphia, 1956).
- C. G. HAMILTON: *Piano Teaching* (Oliver Ditson Co., Philadelphia, 1910).
- A. FOLDES: *Claves del teclado* (Ricordi, Buenos Aires, 1958).
- T. ANDRADE DE SILVA: *La moderna enseñanza del piano* (A. Aguado, Madrid, 1940).
- J. ROMEU: *L'art du pianiste*.
- A. LAVIGNAC: *La educación musical* (Ricordi, Buenos Aires).
- A. MARMONTEL: *Conseils d'un professeur sur l'enseignement du piano* (Heugel, Paris).
- F. LE COUPPEY: *De l'enseignement du piano* (Hamelle, Paris, 1937).
- B. JUNOD: *Dell'insegnamento del piano e dello studio musicale* (1889).
- H. PARENT: *L'etude du piano*.
- H. VAILLANT: *L'enseignement de la musique a l'usage du pianiste amateur* (1904).
- C. E. SEASHORE: *The Psychology of Musical talent* (Sirver, Burdet Co., Boston, 1919).
- J. L. MURSELL & M. GLENN: *The Psychology of School Music Teaching* (New York, 1951).
- A. JONAS: *Escuela magistral del piano* (Fischer, New York).
- T. MATTHAY: *Musical interpretation* (The Boston Music, 1915).
- VAN SYNGHEI: *Mnemotechnie musicale* (1850, mimeógrafo, no publicado).
- C. EDGAR ROSE JR.: *An experimental Study of the Effect of Analytical Guidance in Music memorization* (Ann Arbor University, 1961).