

Piano didáctico: senso-percepciones y evocación

Autor: Torres Martínez, María Ascensión (Licenciada en Piano, Profesora de Piano en Junta de Andalucía).

Público: Enseñanzas de Piano (Régimen Especial). Músicos. **Materia:** Piano. **Idioma:** Español.

Título: Piano didáctico: senso-percepciones y evocación.

Resumen

La memoria es el proceso mediante el cual el cerebro puede retener, clasificar y relacionar gran cantidad de datos y sensaciones que son percibidos constantemente a través de los sentidos. El receptor almacenará dicha información sensorial asociándola a nuevos estímulos y a los ya conservados, dotándola además de un significado personal. Esta facultad mental es esencial para llevar a cabo cualquier actividad humana, si bien adquiere especial relevancia en el campo de la interpretación musical, la cual implica una intensa actividad intelectual.

Palabras clave: Música, interpretación pianística, enseñanzas de Piano.

Title: The art of memory.

Abstract

Memory is the process used by the brain to retain, classify and relate large amount of data and sensations that are constantly being perceived through the senses. The recipient will store such sensory information associating it to both new and already preserved stimuli, which will provide it with a personal meaning. This mental faculty is essential to carry out any human activity, but is especially relevant in the field of musical interpretation, which implies an intense intellectual activity.

Keywords: Music, piano performance, keyboard studies.

Recibido 2016-03-04; Aceptado 2016-03-08; Publicado 2016-04-25; Código PD: 070005

La educación de la memoria musical debe desarrollarse desde los estudios preliminares y de forma progresiva, convirtiéndose en requisito cuando es referida a un instrumento solista como es el piano. Es necesaria no sólo para el intérprete que la exhibe frente a un auditorio sino para el estudiante, al que la memorización permite desligarse de la dependencia de la partitura para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y prestar mayor atención al aspecto interpretativo, logrando así una completa realización musical.

1. RESONANCIA MANUAL

La función musical desarrolla dos experiencias auditivas: el sentido físico del oído exterior (o externo) y el oído interno (psicológico o imaginativo). El oído interno es el verdadero "oído musical", sede de las cualidades que se conocen por "musicalidad".

Según Gordon (2003), la capacidad auditiva varía en cada pianista y se manifiesta básicamente de dos formas:

- Forma externa: por medio del sonido físico del instrumento el músico reconoce los sonidos que le son familiares.
- Forma interna: el músico es capaz de imaginar los sonidos y darles un significado dentro del contexto musical.

Más que en todos los demás tipos de memoria (que analizaremos a continuación), la auditiva necesita una concentración muy intensa poder ser analizada. Aquí reside una causa de múltiples deficiencias técnico-instrumentales: normalmente el alumno no escucha atentamente lo que toca. La memoria auditiva, por sí sola, no es una base sólida a la que se deba confiar la ejecución. Es controladora y correctiva, ya que se da a posteriori (inmediatamente después de oídos los sonidos que producen los dedos movidos por otras memorias). Así pues, la memoria auditiva confirma o corrige la correcta o incorrecta ejecución en cada momento. El instrumentista debe comenzar a educar su oído musical desde las primeras lecciones. Debe escucharse atentamente, formando así el hábito de valorar las diferentes cualidades del sonido y siendo crítico con sus deficiencias. De la frecuente audición de instrumentistas, cantantes y orquestas de calidad, el pianista recordará por memoria auditiva cualidades del sonido y del fraseo muy útiles para mejorar su interpretación.

La pianista, compositora y pedagoga Marie Jaëll (1897) hablaba de *résonance manuelle*, como si los dedos estuvieran dotados de pequeños oídos que permitieran sentir el sonido antes de que éste se produzca. En la misma dirección se encuentra el concepto de *oído interno*, de uso mucho más extendido. Podemos definir el oído interno como "la capacidad

de crear y transformar mentalmente imágenes sonoras" o bien "la capacidad de escuchar mentalmente en ausencia de sonido físico".

Un oído entrenado musicalmente es aquel capaz de interactuar entre el mundo sonoro-musical y su simbolización. Una persona tiene oído interno o audición interna cuando es capaz de crearse representaciones sonoro-musicales mentales y comprende el significado de sus componentes en el contexto del lenguaje musical. Es importante señalar la diferencia entre "crearse representaciones" y recordar esquemas sonoro-musicales. Cuando se recuerda cómo suena una obra no se están creando representaciones, sino que se están activando mecanismos de recuperación de memorias. La capacidad de almacenar y recuperar estas memorias es parte fundamental para la creación del oído interno, pero es solamente una de sus condiciones.

De acuerdo con estas observaciones, el tipo de oído que más requiere un músico en su práctica profesional es aquel que, más allá de poder crearse imágenes sonoras mentales sin referencia externa, es capaz de hacer valoraciones entre representaciones sonoras y representaciones escritas. Para hacer estas valoraciones, los músicos se apoyan en la mencionada recuperación de esquemas y memorias sonoras.

2. SENTIDOS Y SENSIBILIDAD

La ejecución musical es memorizada frecuentemente a través de la repetición. Pero la memoria musical tiene que conservar millones de datos mentales para llevar a cabo infinidad de precisos movimientos y no puede limitarse a la precaria seguridad que se puede obtener con la simple repetición sin método ni consciencia. Es necesario, por tanto, un plan de entrenamiento para perfeccionar la agudeza sensorial y contribuir al desarrollo progresivo y permanente de cada aspecto a memorizar.

La denominada *memoria sensorial* es la capacidad de registrar las sensaciones percibidas a través de los sentidos. Constituye la fase inicial del desarrollo del proceso de la atención. Esta memoria tiene una capacidad para procesar gran volumen de información a la vez, aunque durante un tiempo muy breve.

Existe una serie de almacenes de información provenientes de los distintos sentidos que prolongan la duración de la estimulación. Esto facilita, generalmente, su procesamiento en la llamada *memoria operativa*.

Los almacenes más estudiados hasta el momento han sido los sentidos de la vista y el oído:

- El almacén *icónico* se encarga de recibir la percepción visual. Se considera un depósito de gran capacidad. Los elementos que finalmente se transferirán a la memoria operativa serán aquellos a los que se presten atención.
- El almacén *ecoico* mantiene almacenados los estímulos auditivos hasta que el receptor haya recibido suficiente información para procesarla definitivamente en la memoria operativa.

3. TIPOLOGÍA

Desde las primeras décadas del siglo XX, pianistas y pedagogos describieron distintas formas de memorizar música.

Leimer y Giesecking (1931) describieron como formas principales la memoria auditiva, visual y cinestésica. De forma similar, Lavignac (1950) diferencia tres tipos de memorias básicas: auditiva, digital y visual.

Willems (1961), en cambio, matiza la diferencia entre la memoria musical propiamente dicha y la instrumental. Agrupó en la primera la rítmica, auditiva, mental e intuitiva y en la segunda la visual, táctil y muscular.

Aunque una de las clasificaciones más completa y más orientada a la práctica instrumental es la de Barbacci (1965), distinguiendo hasta siete tipos de memoria:

- Muscular (también conocida como *táctil*, *motriz*, *motora* o *cinestésica*): Las constantes repeticiones parciales o totales que son necesarias en el progresivo perfeccionamiento de una obra musical, van configurando la memoria de los múltiples movimientos que hacen posible la ejecución. Es la más utilizada, por ser la encargada de automatizar los movimientos, lo que permite prestar atención a diferentes aspectos de la interpretación al liberar la mente de la correlación mental-muscular. Si durante la ejecución el alumno desvía la atención hacia algo ajeno a la música que está tocando sin interrumpirla, denota que posee memoria muscular eficiente.

Aunque las memorias muscular y táctil tienen características propias, se las suele agrupar 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 y tendones al punto requerido. Por otra parte, la memoria táctil es la que ejerce el control final de la posición de los dedos, decidiendo la presión y todos los matices del *toque (tocco)* así como sus correlaciones entre los sonidos sucesivos y simultáneos que constituyen la realización física de la ejecución artística.

La memoria muscular se manifiesta en dos aspectos: tensión y relajación. Ambos se complementan y se suceden, ya que evidentemente, no se puede tocar en completa relajación ni en constante tensión.

- Auditiva o acústica: Como comentamos anteriormente, es la memoria propia de toda actividad musical. Se encarga del control auditivo, proporcionando al intérprete juicios de valor acerca de la calidad de la ejecución y desarrolla dos experiencias distintas: el sentido físico del oído externo y el oído interno psicológico. Consiste en escuchar y grabar mentalmente el reflejo musical de la partitura, y su importancia reside en que aprendiendo a escuchar atentamente los infinitos matices, se preparan las experiencias para formar el verdadero oído musical del intérprete creador. Falta esta memoria cuando el estudiante pulsa por error teclas equivocadas sin darse cuenta del cambio sonoro provocado o toca un pasaje con la mano desplazada de su posición justa (sin percatarse hasta que la topografía del teclado señale el error de desviación a la memoria muscular). Conviene la frecuente audición comparada de grandes intérpretes por parte del alumnado para recordar cualidades de sonido y fraseo, potenciando así esta memoria imprescindible.

- Visual o gráfica: Es la utilizada para retener lo captado a través de la percepción visual, es decir, es el recuerdo fotográfico que la visualización de la obra impresa deja plasmado en la memoria. Consiste en la memorización de los rasgos más significativos de la partitura. Se desarrolla con actividades como la lectura a primera vista o repentización. Otra estrategia para su aprendizaje consiste en comenzar la interpretación desde cualquier punto de la obra, eliminando el hábito mayoritario que consiste en comenzar desde puntos cómodos o retornar al comienzo. Debe diferenciarse totalmente la memoria visual del concepto *visualización*, término utilizado por Leimer y Gieseking (1931) para referirse a la habilidad o proceso de imaginarse cómo va a sonar una obra.

- Nominal: Es la memoria verbal que dicta el nombre de las notas mientras son tocadas y según Eguilaz (2009), puede aparecer vinculada a la altura del sonido al que se refiere dicho nombre o bien como una sucesión pura de nombres de notas.

- Rítmica: Si durante la ejecución de pasajes de ritmo definido el intérprete puede conservarlo aun errando o cometiendo notas falsas, hay memoria rítmica. Cuanto más seguro sea el conocimiento del lenguaje rítmico de la obra a interpretar, más segura será esta memoria.

- Analítica o reflexiva: Es la más intelectual de las memorias musicales. Consiste en el análisis y retención de lo que se ha leído, en la comprensión de los elementos estructurales que constituyen una obra musical (armónicos, formales, expresivos...). Representa una sólida estructura que puede salvar ciertos lapsus de otros tipos de memoria y será tanto más efectiva cuanto mayor preparación cultural posea el pianista. Hay que señalar la importancia de que el análisis debe llevarse a cabo antes de estudiar la partitura en el piano. Falta memoria analítica cuando se olvidan pasajes de clara estructura como reexposiciones, transformaciones o variaciones de un tema. Pero cuando en una obra memorizada con memoria auditiva y muscular se presenta una amnesia durante la ejecución, la memoria analítica puede evitarla ofreciendo un punto de referencia seguro, pues ofrece un recurso para salvar obstáculos al haber analizado por secciones.

- Emotiva: Es una memoria interior formada por la coordinación de aspectos de las memorias rítmica, muscular, auditiva y analítica. Recoge el plan interpretativo de la obra (previamente pensado e interiorizado), que no puede abandonarse a la improvisación libre.

- Total: Coso (1992) razona que cada tipo de memoria por sí sola no es de gran utilidad a los propósitos musicales que perseguimos. Por tanto, es fundamental establecer una memoria que integre todas las demás, creando una base sólida donde construir un minucioso, completo y profundo recuerdo de la obra. La acción de aprender a escuchar la música escrita (mentalmente sin ayuda del instrumento) y grabar su recuerdo, fijar la imagen fotográfica de las diferentes secciones, desarrollar la memoria motriz, disfrutar de la seguridad que proporciona la memoria *topográfica** y reforzar todo ello con la memoria reflexiva, constituye la memoria total.

* Coso incluye y denomina memoria *topográfica* refiriéndose al permanente contacto de los dedos, y en muchos casos de la vista, con la topografía del instrumento, que genera un tipo de memoria que de alguna forma aglutina las memorias acústica, gráfica y motriz. Para su manifestación o activación necesita del contacto directo de los dedos (y/o de la vista) con el teclado.

- Conceptual y experta: El término memoria conceptual, utilizado por Chaffin (2002) se refiere a una recuperación consciente de la información desde la memoria a largo plazo. Eguilaz (2009), recoge estas aportaciones de los últimos estudios sobre memoria e interpretación musical encuadrados dentro del área de conocimiento de la competencia experta. La memoria experta sería "la habilidad del experto para agrupar la información en bloques significativos de mayor tamaño gracia a una experiencia acumulada que le permite reconocer secuencias y patrones con los que está familiarizado". Según estos estudios, la estructura formal de la obra es la herramienta para construir la representación mental de la música y organizar la práctica de los intérpretes, utilizándola como esquema de recuperación. Los puntos de referencia que un músico experto utiliza (claves cognitivo-interpretativas o *performance cues*), forman un mapa mental que dirige y controla las acciones rápidas y automáticas de las manos, proporcionando al intérprete una flexibilidad para recuperarse de errores y para ajustarse a las necesidades del momento. Se diferencian varios tipos de claves cognitivo-interpretativas: claves básicas, claves técnico-interpretativas, claves expresivas y claves estructurales.

La interpretación pianística presenta una característica no tratada por los principios de la memoria experta, el reagrupamiento o *rechunking* que ocurre durante la etapa de perfeccionamiento. Consiste esta etapa en que el pianista prepara la interpretación atendiendo a las claves expresivas y emociones, reelabora todos los detalles creando un nuevo nivel de claves expresivas mediante las que accede a una jerarquía de recuperación que funciona del mismo modo que lo hace la estructura formal de la obra (Chaffin, 2002).

No obstante, y de acuerdo a las características tipológicas individuales (físicas, psicológicas, emocionales...) en cada músico siempre se hace más evidente el predominio de una o varias de las memorias mencionadas, aún haciendo uso de la memoria total como medio más eficaz para recordar mentalmente la obra en su interpretación. De esta forma, todo estudiante debe descubrir cuál es el tipo o tipos de memoria más afines a su forma de ser para desarrollarlas al máximo y complementarlas con la aplicación de las restantes.

4. FACTORES Y PROCESOS MENTALES

"La memoria es una de las cualidades más eminentes del hombre, compañera inseparable del genio" (Casella, 1936).

Para potenciar la memoria debemos observar su naturaleza: a largo plazo (que guarda los recuerdos de situaciones pasadas) y a corto plazo o memoria inmediata; analizando qué tipos de factores intervienen en ambas:

- Factores internos que determinan la memoria, como son: la experiencia, la salud y la motivación. Si existe una experiencia negativa por desilusión o fracaso, el aprendizaje se bloquea y los conocimientos desaparecen mediante un olvido automático.
- Factores externos determinantes serían: la naturaleza de la información, necesidades, habilidades y motivos que influyen en la memorización; así como el tiempo y grado de atención dedicado.

Se dice que la memoria constituye un proceso creativo producto del deseo, la atención, la visión y la consciencia. Sólo comprendemos aquello a lo que prestamos atención, y prestamos atención a lo que queremos. Así, si la memoria falla es porque algún eslabón de esta cadena está roto. En suma, una memoria que funciona bien y a largo plazo es el resultado del aprendizaje que se ha hecho de forma correcta, consciente y sobre todo constante. Se retiene fácilmente lo que bien se ha comprendido.

Por tanto, el estado del pianista (tanto físico como mental) y la actitud son factores muy importantes en la práctica de la memoria musical. El estado incluye la fatiga mental, el cansancio, el nivel de concentración, etc.; y en la actitud es importante la motivación del alumno por la actividad: "El poder de la memoria es directamente proporcional a la intensidad de la atención dispensada" (Barbacci, 1965). El grado y tipo de motivación que el alumnado tenga sobre el aprendizaje de una obra condicionará el desarrollo de la memoria.

La motivación puede ser de dos tipos:

- Intrínseca: cuando nace del interés por la tarea en sí misma.
- Extrínseca: cuando se basa en reforzadores externos (aprobación del profesorado, aplausos del público, premios, etc.). Cuando ésta prima, el intérprete se torna más vulnerable y su motivación se debilita. Por ello, es de vital importancia desarrollar el reforzamiento interno.

En los casos en que el nivel de motivación es bajo, esto condiciona el desarrollo de la enseñanza e impide que el alumnado alcance las cotas máximas en el aprendizaje, desencadenando incluso que éste llegue a sentirse bloqueado. Esto puede deberse a cuatro factores:

- La falta de confianza en los propios recursos.
- La falta de interés por la actividad que se está realizando.
- El agotamiento psicológico que puede aparecer por el estrés.
- El desánimo como consecuencia de malos resultados anteriores.

Como hemos dicho, la memoria se fortifica y perfecciona cuando éste se lleva a cabo en un estado de atención, siendo ésta directamente proporcional al grado de concentración durante el estudio. Aumentando el grado y la duración del hábito de la concentración dirigida a un objetivo preciso, se obtendrán los mejores resultados en todos los aspectos de la memoria musical. Así como la concentración permite una memorización más eficaz, en reciprocidad, la memorización favorece una mayor concentración durante la interpretación.

Es de gran utilidad conocer las etapas en el proceso de memorización, recogidas por García (2002) y los factores que intervienen en éstas:

- Impresión a través de los sentidos: es un acto puramente físico (primero hay una impresión que es la imagen de la partitura) que será tanto más eficaz cuanto más perceptibles sean los estímulos que excitan a los sentidos y éstos están más predispuestos a percibirlos debido a la mayor atención prestada.
- Percepción de la partitura: mediante la comprensión, el cerebro compara cada estímulo con los datos almacenados que constituyen la experiencia y cultura adquiridas. Será más intensa y eficiente a mayor atención.
- Comprensión: será mayor cuanta más información se tenga a todos los niveles .
- Retención: será más duradera al ser archivada a través de la comprensión. El estímulo es clasificado convirtiéndose en un dato más archivado por el cerebro. La sucesiva utilización o no de estos datos hará que se refuercen en la memoria o que sean olvidados. Cuantos más aspectos comunes podamos encontrar entre una nueva impresión y datos ya registrados en la mente, más fácil será retener dicha impresión. Esto explica por qué a mayor repertorio registrado correctamente en la memoria, con más facilidad se memorizarán obras nuevas.

Veamos, por el contrario, algunos factores que influyen negativamente en el proceso de memorización:

- La mayor dificultad didáctica de la educación de la memoria reside en la erradicación de los malos hábitos de estudio del alumnado. Si la lectura es errónea, el alumno tendrá una memorización con notas falsas u otro tipo de fallos. Y sucede a la inversa, el empleo inadecuado de la memoria en la práctica instrumental también puede ser causa de incorrecciones.
- Otro factor que conduce al fracaso de la memoria es la distracción: por sí sola o bien relacionada con el nivel técnico del alumno. Es decir, cuando el pianista trata de vencer una dificultad técnica y simultáneamente existe un problema interpretativo, posiblemente no culmine ni una ni otro.
- Olvido natural: después de cierto tiempo sin trabajar la obra se debe repetir o rehacer el proceso.
- Exceso de información momentánea: ejemplos frecuentes son las eventualidades surgidas al tocar en una sala desconocida, en un instrumento desconocido o ante una situación de estrés.

5. APLICACIONES PRÁCTICAS

El alumnado debe adquirir hábitos que ayuden a prevenir la aparición de cansancio, tensiones o lesiones y favorezcan, en cambio, las condiciones físicas y mentales indispensables para poder trabajar la memorización. Tomando en consideración las aportaciones de Longueira (2006) y Nieto (2006), se presentan las siguientes pautas y propuestas, que deberán ser secuenciadas para cada curso y grado de las enseñanzas de Piano:

5.1. Relajación:

- Realizar ejercicios de estiramientos, relajación y respiración antes de la práctica predisponen al pianista para descargar tensiones, aislarse del exterior y concentrarse en la tarea musical.
- El control de la respiración (lenta y diafragmática) permite mantener el cuerpo bien oxigenado a la vez que facilita el proceso de relajación física y mental. Durante la interpretación procuraremos la sincronía entre la respiración física y la musical, logrando así una mayor fluidez expresiva.

5.2. Concentración:

- Alternar apropiadamente el tiempo de estudio y el de descanso, con el fin mantener la concentración y evitar la fatiga muscular que puede desencadenar en tecnopatías.
- Escucharse activamente en todo momento, controlando los resultados sonoros.
- Evitar la repetición mecánica, fomentando el estudio consciente y la creatividad.
- Estudiar en un lugar y con unas condiciones favorables para ello: aislado de ruidos, con un horario adecuado, buena iluminación y temperatura, con un piano en buen estado, evitando distracciones, etc.
- Realizar ejercicios de concentración, no exclusivamente de índole musical.

5.3. Motivación:

- Autoevaluación que refuerce los progresos a la vez que fomente el compromiso personal de procurar avanzar en la calidad interpretativa.
- Sentir interés en cada aspecto de la cultura musical, vía de comunicación y expresión personal.
- Afán de superación y perfeccionamiento respecto a la actividad del estudio y la interpretación.
- Actividades escénicas frecuentes en público, vía de comunicación y momento de especial socialización que debe contribuir a reforzar la autoestima del músico.
- Asistencia a cursos, concursos y otros eventos musicales que sirvan de estímulo.

5.4. Planificación:

- Practicar la memorización con planificación, en base a un plazo global distribuido en plazos temporales.
- Entrenamiento permanente y progresivo, adaptado al nivel y experiencia de cada discente.

5.5. Aplicación clasificada según la tipología retentiva:

5.5.1 Memorias sensoriales.

a) Memoria acústica:

- Tomar consciencia del sonido (parámetros, calidad sonora.).
- Trabajar el sonido en el espacio (acústica de la sala, resonancia, etc.).
- Trabajar la interpretación buscando un sonido propio, reflejo de la personalidad artística.
- Tener consciencia del oído estructural: oír y comprender (voces, intervalos, armonías, frases, tensiones, etc.).
- Practicar cantando el nombre de las notas (en voz alta e interiormente).

b) Memoria táctil:

- Practicar con manos separadas, controlando distintas dinámicas y velocidades.
- Fijar la digitación para automatizar lo antes posible los mecanismos motores.
- Relacionar la digitación con la estructura (repetición de estructuras análogas con iguales digitaciones).

- Prestar atención al sentido del espacio (topografía del teclado, intervalos).
- Desarrollar la técnica digital (gama de ataques y movimientos).
- Repetición de movimientos.
- Practicar en pianos diferentes para desarrollar la rapidez de adaptación de la memoria muscular-táctil a distintas *caladas* (recorrido) de la tecla.

c) Memoria visual:

- Prestar atención a la imagen de la partitura y sus peculiaridades: edición, tamaño, claridad de lectura, anotaciones clave, etc.
- Utilización de una única edición de la partitura a memorizar (manejar distintos ejemplares perturba la fijación).
- Localización de zonas estructurales que ayudan a fijar la memoria analítica.

5.5.2. Memoria estructural:

- Realización de un estudio reduccional* de la melodía.
- Practicar con el "esqueleto armónico" o estructura de acordes relevantes.
- Realizar un análisis íntegro de la obra para su comprensión, poniendo especial énfasis en: las diferencias o "bifurcaciones"*, transiciones, repeticiones, cadencias más importantes, etc.
- Prestar especial atención a los pasajes de la obra cuya velocidad sea lenta respecto al resto, donde las dificultades técnicas se reducen y la memoria muscular no aporta tantas ventajas.

Ejercicios recomendables para afianzar y fijar la memoria a largo plazo son:

- Comenzar sin titubeos en cualquier punto de la obra.
- Escribir fragmentos ya memorizados.
- Visionado de conciertos o audiciones comparadas de grandes intérpretes (detectando las diferencias con la propia interpretación) y audición de la propia interpretación (comprobando con la partitura delante si ha cometido algún error interpretativo debido a una memorización inexacta).
- Revisar periódicamente todo el contenido de la partitura para asegurarnos de "no viciarlo", es decir, para evitar la fijación de errores.

REEXPOSICIÓN Y CODA

Según Casella (1936) "una composición no retenida mentalmente no está del todo asimilada".

La utilización de la interpretación musical de memoria surgió durante la etapa del Romanticismo, en su asociación con la figura de los grandes intérpretes y virtuosos del piano, ya que la puesta en escena del pianista desprovisto de la partitura, era entendida por el público asistente y por los colegas de profesión como sinónimo del talento musical del concertista (Peral, 2006).

La memoria, como el resto de las cualidades musicales, está más desarrollada en unos estudiantes que en otros. Pero para todos resulta sumamente importante que conozcan los mecanismos, diferentes tipos de memoria y las técnicas para aplicarla. De esta forma podrán alcanzar el dominio suficiente que les permita abordar la interpretación sin la visualización directa de la partitura. Podemos concluir que la memoria muscular suele ser la preponderante en el estudio, basándose en el automatismo y la repetición mecánica. Sin embargo, la inclusión en la programación de obras extensas requerirá el uso de otros tipos de memoria y estrategias como la visualización, análisis y práctica lenta de pasajes complejos.

* Entre los métodos de análisis que plantean el proceso de reducción a estructuras básicas podemos destacar el de Schenker, aplicable a la música tonal.

* Según Nieto "es aquel punto a partir del cual se establece una diferenciación entre dos o más fragmentos iguales de una obra (exposición-reexposición, la segunda vez después de una barra de repetición, progresiones, etc.)".

Al margen de la básica memoria subconsciente constituida por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos sin los cuales la ejecución instrumental sería impensable; la memorización es un excelente auxiliar en el estudio, ya que puede suponer desligarse de la dependencia de la partitura impresa para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y expresivos; jugando un papel primordial en la comprensión unitaria y global de la obra.

Es necesario que el alumnado de piano aprenda a valorar la importancia que el desarrollo de la memoria tiene en su formación como intérprete, pues viene a completar y facilitar otros procesos y asignaturas como son la lectura a primera vista, la improvisación y la práctica de conjunto. Debe conocer además las ventajas que son básicas para su motivación: la interpretación de memoria supone una mayor capacidad de concentración que proporciona el estar libre de supeditación visual, el mayor grado de asimilación de la obra que exige por parte del intérprete e incluso el mayor grado de atracción que ejerce sobre el público.

Bibliografía

- BARBACCI, R. (1965). *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- CASELLA, A. (1936). *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi.
- CHAFFIN, R. E IMREH, G. (2002). "Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory" en *Psychological science*, nº 13.
- COSO, J. A. (1992). *Tocar un instrumento*. Madrid: Música Mundana.
- EGUILAZ, M. J. (2009). "La memoria en la interpretación guitarrística. Una aproximación a su problemática" en *Revista electrónica LEEME nº 24*.
- GARCÍA CALERO, P. (2002). *Estrategias de Innovación Didáctica para el desarrollo de la Creatividad en la Interpretación Pianística*. Tesis. Sevilla.
- GORDON, S. (2003). *Técnicas maestras de piano*. Barcelona: Robinbook.
- JAËLL, M. (1897). *Le mécanisme du toucher : l'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile*. París: A. Colin.
- LAVIGNAC, A. (1950). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- LEIMER K. Y GIESEKING W. (1931). *La moderna ejecución pianística*. Mainz: Schott.
- LONGUEIRA MATOS, S. (2006). *Profesores de Conservatorio. Cómo elaborar la Programación y las Unidades Didácticas*. Alcalá de Guadaíra: Mad.
- NIETO, A. (2006). *Contenidos de la técnica pianística. Didáctica y aprendizaje*. Barcelona: Boileau.
- PERAL HERNÁNDEZ, S. (2006). "La memoria musical en la interpretación pianística" en *Resonancias nº 2*.
- WILLEMS, E. (1961). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.