



La memoria musical es un elemento inherente a la propia música que surge desde el mismo momento en que ésta comienza a existir. Por tanto la memoria se presenta como un factor siempre vigente en la vida de todo músico, si bien no es sino para los pianistas condición prácticamente indispensable. La evolución de la historia de la interpretación de este instrumento ha llevado a sus ejecutantes a la necesidad de asumir un rol no sólo de músico, capaz de transmitir emociones a través del sonido, sino también de "acrobata", que ha de vencer todo tipo de obstáculos técnicos y memorísticos. No existe pianista que se precie que no haya de superar el lastre de la memoria musical, cosa que no ocurre con el resto de instrumentistas. Por supuesto, entendiéndose por memoria musical no solamente la ejecución sin partitura ante el público, sino como el vasto y complejo concepto del que se trata. Sin embargo, a pesar de su vital importancia, no suele ser objeto de trabajo específico en los planes de estudio de los conservatorios, limitándose con frecuencia los intérpretes al mero ejercicio repetitivo tan característico de todo aprendizaje instrumental, soslayando los aspectos intelectuales ineludibles en toda acción memorística. Desgraciadamente, los adversos resultados de este proceso son demasiados frecuentes y frustrantes como para permitirnos ignorar el hecho de que la interpretación de la música sin partitura constituye, cuando menos, un problema importante para cualquier instrumentista y de primer orden en el caso de los pianistas.

LA MEMORIA MUSICAL

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

EN LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

LA MEMORIA: FISIOLÓGÍA, ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO

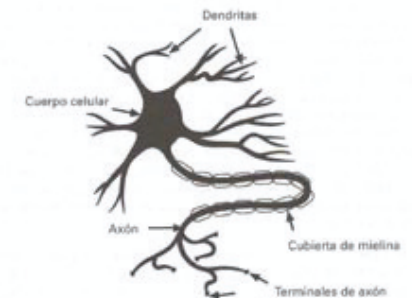
El aprendizaje y la memoria se tratan de dos procesos complementarios que conforman una de las características más importantes del sistema nervioso de los mamíferos: su capacidad para modificar el comportamiento del organismo basándose en experiencias ya vividas. La **memoria** es la facultad psíquica de conservar y retener hechos o imágenes pasadas y reconocerlas como tal. Su base radica en el **aprendizaje**, aunque entre ambos procesos se da un escalón intermedio denominado **sobreaprendizaje**, que consiste en repetir y practicar el material aprendido hasta el punto en que quede firmemente establecido en el sistema nervioso central, momento en el que se produce la memorización.

La **base física** de la memoria en el sistema nervioso central la componen los **anagramas**, huellas hipotéticas de la memoria en el cerebro. Asimismo se cree que la memoria posee una estructura física basada en **conexiones entre neuronas** mediante la red nerviosa cerebral, a través de la que se procesa y transmite la información sensorial, de manera que al recordar, los datos retenidos en las diferentes zonas de la corteza cerebral se unen para recomponer el recuerdo. Fisiológicamente, una neurona es similar a cualquier célula: consta de un núcleo incluido en un cuerpo celular, todo ello rodeado de una membrana protectora. A la hora de realizar la conexión para transmitir la información, se crea en el cuerpo de la neurona-origen una sustancia química llamada albúmina, la cual es enviada a través de las ramificaciones denominadas axones (recubiertos por mielina) hacia su extremo opuesto, donde se encuentra la sinapsis, una protuberancia que realiza la conexión con la neurona-destino al entrar en contacto con sus dendritas (ramificaciones que rodean el cuerpo celular).

Durante el proceso de memorización, la información recibida a través de diferentes estímulos sigue una **estructura** que recorre diversas fases: en un primer momento los estímulos sensoriales pasan a la **memoria a corto plazo o memoria primaria**, que se caracteriza por su corta duración (desaparece en segundos) y su limitada capacidad. El flujo de la información que circula es en gran parte controlado por el propio individuo, quien, si posee motivación o voluntad por memorizar la información, la repetirá y repasará de manera que se acceda a un segundo estadio: **memoria a largo plazo o memoria secundaria**, permanente y de capacidad infinita. Dicha información seleccionada se copia y se transfiere de un almacén de

la memoria a otro, no se saca del original, si bien en cada uno de ellos será organizada de maneras diferentes: en la memoria primaria será codificada en un único término: auditivo-verbal-visual, etc.; mientras que en la memoria a largo plazo se realizará en términos independientes: auditivo, visual, gustativo, verbal... Aquella que, sin embargo, no haya sido repetida en la memoria primaria el sujeto la olvidará. Por otro lado, si el estímulo inicial recibido se trata de un estímulo visual, habrá un paso previo a la memoria primaria: la **memoria icónica**, que retiene momentáneamente la imagen captada.

Al margen de la estructura que la información atraviesa cuando es recibida, el acto mnemónico, por otra parte, se produce a través de una serie de **etapas** diferentes: **observación**, donde la información es recibida por los sentidos; **concentración** dirigiendo la atención hacia los estímulos sensoriales; **comparación**, cotejando la información recibida con los conocimientos que se poseen; **asociación** al relacionar la información entrante con la ya poseída, produciéndose de este modo la memorización que se pretendía. Sin embargo, cuando se trata del aprendizaje y memorización de **habilidades motoras** se sigue un proceso diferente, debido a sus peculiares características. En este caso, el sujeto deberá coordinar sus respuestas musculares de manera que produzcan una pauta coherente y constante, para así dirigir dichas pautas de movimientos motores hacia el mismo fin, empleando el resultado de dichas conductas para ajustar y controlar las respuestas al mismo tiempo



en que éstas se están produciendo (a lo que técnicamente se denomina “feedback” o conocimiento de los resultados). Lo que caracteriza y da forma a la habilidad motora, por tanto, es la totalidad de la suma todas las respuestas, no la acción de cada una de sus partes de manera independiente.

LA MEMORIA MUSICAL

Durante la práctica musical pueden intervenir numerosos tipos de memoria. Los diferentes autores que han estudiado acerca de ello muestran distintas clasificaciones de sus componentes¹. Sin embargo, atendiendo a los distintos parámetros que intervienen a lo largo de una interpretación se pueden establecer finalmente hasta **siete tipos diferentes de memorias** participando de la memoria musical²: muscular y táctil, auditiva, visual, emocional, nominal, rítmica y analítica o intelectual.

Por lo tanto, la memoria musical está formada por un cúmulo de memorias particulares que posibilitan su existencia, cada una de las cuales realiza un aspecto determinado dentro del grupo. Sin embargo será su acción coordinada y conjunta la que origine la memoria musical propiamente dicha, la totalidad que la conforma prima por encima de la suma de sus partes (observando así un gran paralelismo con el proceso de aprendizaje de las habilidades motoras anteriormente mencionado). No obstante, sus componentes no suelen aparecer desarrollados de manera homogénea, como es recomendable de cara a una memorización con éxito. Para ello es conveniente que previamente se individualicen y potencien por separado para así conseguir su perfeccionamiento, cosa que no ocurrirá si únicamente actúan en bloque.

MEMORIA MUSCULAR Y TÁCTIL

Se trata de la más útil de las memorias, ya que es la encargada de automatizar los movimientos, de manera que permite prestar atención a diferentes aspectos de la interpretación al liberar la mente de la correlación mental-muscular. La base para su educación radica en la repetición, la cual ha de llevarse a cabo con total atención y concentración, buscando desde el comienzo la consecución de la imagen sonora anhelada. Toda repetición realizada sin control, cometiendo errores o realizada de manera diferente de las demás, sólo conseguirá ralentizar y entorpecer el automatismo, adquiriendo malos hábitos difíciles de corregir. Por otra parte, es importante buscar en todo momento la economía de movimientos (evitando todo aquel que sea innecesario) y lograr que éstos sean lo más perfectos y precisos posibles, ya que, a menor cantidad y mayor concreción de movimientos, más perfecto será su automatismo y más fácil su memorización. Esta memoria se manifiesta a través de dos aspectos de igual importancia: tensión y relajación. Durante la ejecución pueden darse distintos estados de tensión: memoria táctil, localizada en las pulpas de los dedos antes de la acción; memoria del toque, que hace referencia a las presiones y retiro del dedo, destinada a toda la gama de articulaciones y pasajes *cantables* con diferencias de toque sutiles; memoria de la digitación, que cuida la acción del dedo para producir el sonido en sí en pasajes de dificultad técnica (pero no se preocupa de refinamientos en el toque); por último, memoria muscular, localizada en los músculos más voluminosos de mano, brazos, espalda y hasta los pies.

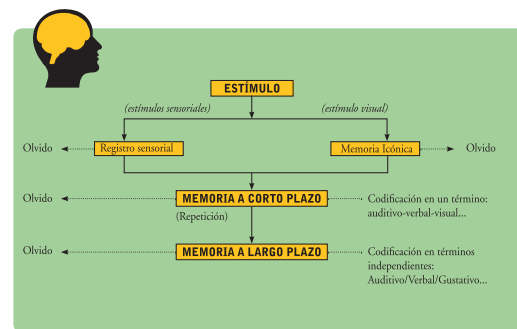
MEMORIA AUDITIVA:

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. Existen dos tipos de

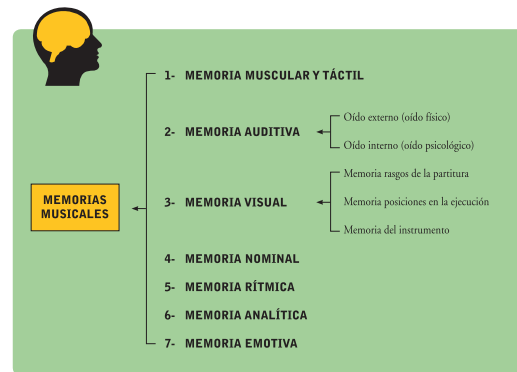
memoria auditiva: la memoria del oído externo y la correspondiente al oído interno u oído psicológico (también denominado “oído musical”). Para desarrollar esta memoria es necesario educar el oído exterior en cada una de las cualidades del sonido (altura, duración, intensidad y timbre) a través ejercicios donde sean trabajadas tanto por separado y como en su conjunto. Dicho proceso de educación auditiva se producirá en tres momentos: oír, recepción física de las ondas sonoras; escuchar, fusión en una sola impresión del placer producido por los diferentes aspectos del sonido; finalmente, relacionar, aplicando los conocimientos poseídos a la audición. A pesar de desempeñar esta memoria un importante papel, no se trata, sin embargo, de una base sólida para la memorización general, sino que su trabajo fundamental se orienta más hacia el control y la crítica de dicha interpretación que a su memorización.

MEMORIA VISUAL

Es la capacidad que permite retener lo captado a través de la vista. Su aplicación musical consiste en la memorización de los rasgos más significativos de la partitura, la memorización de las posiciones necesarias para la ejecución, así como también el desarrollo de la memoria visual del instrumento (construyendo



Esquema de la estructura de la memoria y el procesamiento de la información



Esquema clasificación de las memorias musicales



Alumnos del Conservatorio de Música del Principado de Asturias

la imagen mental de la topografía y distancias del mismo). Las dos últimas se desarrollan simultáneamente y de manera paralela a la memoria muscular. La primera de ellas, por su parte, lo hará fundamentalmente a través de dos ejercicios: la lectura a primera vista y el desarrollo de la capacidad para comenzar el estudio de las obras desde cualquier punto, leyendo exactamente desde el mismo, sin ayuda de ninguna posición previa (eliminando así la arraigada costumbre de empezar siempre desde los mismos lugares).

MEMORIA NOMINAL

Es la memoria verbal que dicta el nombre de las notas mientras son tocadas. A pesar de que el nombre es independiente de su entonación, se trata la memoria nominal de un aspecto de la memoria auditiva, ya que los nombres de las notas durante la ejecución son considerados como oídos y no como leídos, tal y como se puede observar en el caso de algunas enarmonías. Por otro lado, es una memoria muy veloz, capaz de actuar de forma simultánea a la interpretación y a su misma velocidad, al no necesitar pronunciar realmente el nombre de cada nota, sino que es suficiente recordar el concepto mental que actúa al mismo tiempo del que dirige automáticamente la ejecución. Se desarrolla fundamentalmente a través del solfeo, y es muy útil para confiarle los errores y las notas que las demás memorias no son capaces de retener con facilidad.

MEMORIA RÍTMICA:

Se trata de la facultad de recordar ritmos y movimientos rítmicos. Es una memoria difícilmente aislable: por un lado apela a la memoria del movimiento basada en el automatismo muscular; por otro lado, al ser los ritmos leídos, se vincula con la memoria visual, y éstos al ser ejecutados en el instrumento, la relacionan con la auditiva; asimismo, los ritmos se leen a través de sus notas, por lo que también interviene la memoria nominal, junto con la analítica, que aparece en el rastreo de repeticiones y transformaciones de diferentes ritmos. El principal ejercicio para potenciar la memoria rítmica, al igual que en el caso anterior, consiste en la práctica del solfeo. Igualmente la utilización del metrónomo favorecerá su desarrollo, ya que impondrá la exactitud, evitando los habituales problemas de alteraciones del pulso cuando el instrumentista está habituado a la práctica individual; así como también reforzará las velocidades metronómicas en la memoria.

MEMORIA ANALÍTICA

Es la facultad de analizar y retener lo leído. Se trata de la memoria más intelectual de todas las que intervienen en el proceso musical, actuando como una de las principales ayudas en

caso de sobrevenir amnesias durante la ejecución, ofreciendo un punto de referencia seguro. Un recurso muy útil en estos casos consiste en salvar el obstáculo con un salto hacia delante (nunca hacia atrás), procedimiento deberá ser practicado durante el estudio de la obra de manera que se pueda llevar a cabo con musicalidad, seguridad, a tiempo y evitando los peligros que conllevan los nervios en una interpretación ante público. Otra práctica recomendada que desarrolla enormemente esta memoria es la lectura con todo detenimiento de la obra fuera del instrumento (en este caso, del piano). A través de esta actividad se prepara la lectura de partituras, se desarrolla a su vez la memoria del oído interno al evocar mentalmente el sonar de lo leído así como también a través de los saltos en dicha lectura se realizan comparaciones de transformaciones temáticas, desarrollos, repeticiones y demás detalles que durante la ejecución pasan desapercibidos y sin analizar debido a que el transcurrir de la interpretación lo impide. Por otra parte, dentro de esta misma memoria se incluye una memoria de carácter aritmético extramusical: la memoria numerativa, encargada de recordar la cantidad de repeticiones de frases o motivos, de ritmos iguales, la numeración por grados de los bajos, etc.

MEMORIA EMOTIVA

A pesar de lo que comúnmente se suele entender, la interpretación de una obra musical no se abandona al libre albedrío, a la improvisación o a la “inspiración” del momento, sino que la interpretación es un concepto mucho más complejo. Se trata de un plan previamente establecido, con una gradación minuciosamente analizada de un conjunto de elementos muy sutiles pero realmente importantes que darán forma a la expresión y sentimiento de la obra. La memoria emotiva será la encargada de la memorización de dicho plan interpretativo para la ejecución. A modo de ayuda para su memorización puede resultar útil la recreación de imágenes mentales, ideas sugeridas por el texto musical, palabras o frases, sentimientos, etc. sin embargo, al tratarse de una memoria interior y subjetiva, no existen pautas concretas en este aspecto. Por otro lado, señalar que se trata de una memoria íntimamente ligada a la auditiva, ya que la música, como lenguaje que es, debe propiciar una comunicación, la cual, si la interpretación no obtiene su correlación en el sonido resultante, no se llevará a cabo.

Llegados a este punto, se puede establecer una **jerarquía de las memorias** atendiendo a la función que desempeñen dentro del conjunto. La ejecución musical se trata, en una primera instancia, de una habilidad motora, que, como se ha expuesto, ha de coordinar una serie de movimientos para producir un fin, utilizando el resultado obtenido para ajustar y controlar las respuestas al mismo tiempo en que se producen. Sin embargo a su



Grabado de un concierto del joven Mozart. A la derecha, pintura de Liszt sentado al piano

vez coexisten otros aspectos de tipo artístico, susceptibles de variar y fluctuar a cada momento, que han de ser supervisados paralelamente al resto de elementos que intervienen en la misma interpretación. Es por ello por lo que durante la actividad musical resulta inviable coordinar conscientemente todos sus componentes, produciéndose así la necesidad de automatizar aquellos concernientes a los movimientos musculares, de forma que permita dirigir la atención al resto de aspectos. Por consiguiente, la base fundamental para la memoria musical radica en la muscular, ya que se trata de una memoria funcional y de gran inmediatez (basada en automatismos). El resto conforman un grupo de memorias auxiliares, de tipo intelectual, que necesitan de un tiempo de reflexión que la ejecución a tiempo real no concede, por lo que desempeñan un papel más orientado a la interpretación, aportando aspectos interesantes para el conocimiento y entendimiento en profundidad de la obra, que a la memorización en sí. Sin embargo, son asimismo componentes útiles ya que, aunque no sean eficientes como base exclusiva para la memoria, sí se tratan de importantes elementos de ayuda, necesarias para acudir en auxilio de la memoria muscular cuando se produce alguna amnesia en el automatismo aprendido.

¿Por qué se producen amnesias durante la interpretación pública?

Las amnesias o los fallos en la interpretación de memoria surgen en el momento en que se produce una desconexión con el automatismo muscular adquirido. Éste puede verse interrumpido por causas de diversos tipos: motivos técnicos (fallos de coordinación y sincronización entre manos, mala adecuación del gesto pianístico a la música, entendimiento erróneo de la técnica, existencia de tensiones y contracciones musculares que entorpecen los movimientos...); debido a la anticipación, o la necesidad de adelantarse al momento musical para verificar el conocimiento de lo que viene posteriormente como consecuencia de la ansiedad provocada por la ejecución ante un auditorio (esta situación, por un lado, supone una falta de concentración con el momento musical que se está tocando, por otro, al no producirse habitualmente producirá una incertidumbre que desembocará en una ruptura con el automatismo, por otra parte puede ocurrir que no se encuentren respuestas inmediatas por lo que se creará una situación de nerviosismo que ori-

ginará probablemente una amnesia). Asimismo existen causas de tipo emocional: las ejecuciones ante público producen en el intérprete "trac"³ lo que le genera gran tensión, modificando el estado natural y habitual al interpretar, desconectando por tanto con el automatismo. Por otro lado, el nerviosismo produce temblor de manos y contracciones musculares, provocando falta de asentamiento en el teclado (especialmente en los comienzos) lo que nuevamente alterará la situación en la que habitualmente se recrea el automatismo. Por lo general son susceptibles de producir rupturas en el automatismo todos aquellos fragmentos que implican pérdida de contacto con el teclado y de la continuidad muscular del gesto pianístico.

LA MEMORIA EN LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

A pesar de ser la memoria un componente consustancial a la propia música, en la profesión musical se trata de una necesidad relativamente reciente. Resulta paradójico el hecho de que en épocas y períodos estéticos donde el repertorio era más restringido y menos complejo, se tocaba siempre con partitura. Esto no puede explicarse por una falta de capacidad para la memorización de los ejecutantes del momento, sino por una diferente sociología musical, es decir una forma distinta de entender la relación del intérprete con la música que interpreta y con el público hacia el que la proyecta.

Progresivamente, la concepción del concierto público, así como la posición social del propio músico fueron evolucionando hasta llegar al Romanticismo.

Surge el pianista virtuoso, pianista y compositor, el cual deberá complacer las exigencias de un público con frecuencia superficial y amante del espectáculo, por encima de la música misma. Los conciertos se encontraban más cercanos al concepto de exhibición de facultades físicas e intelectuales. Se valoran toda suerte de proezas y acrobacias instrumentales, así como la capacidad para la improvisación. En este entorno surge el **Recital**, como nuevo género encabezado por F.Liszt, quien será el primero en ofrecer una interpretación sin la compañía de ningún otro músico.

Será en este contexto donde surjan las primeras interpretaciones públicas sin partitura a la vista. Esta nueva aparición

“ Surge el pianista virtuoso, pianista y compositor, el cual deberá complacer las exigencias de un público con frecuencia superficial y amante del espectáculo, por encima de la música misma. Los conciertos se encontraban más cercanos al concepto de exhibición de facultades físicas e intelectuales.

Retratos de Clara Schuman y Sviatoslav Richter (abajo), que en los programas de mano de sus recitales dejaba constancia de por qué no tocaba de memoria.



será una consecuencia directa, por un lado del mencionado desarrollo del instrumento. La literatura que se escribe en estos momentos aprovechará al máximo todo su potencial, lo que unido a la ampliación de las dimensiones del piano y la tendencia al virtuosismo imperante, impedirán ejecutar determinados pasajes sin la ayuda del control visual del teclado, lo que dificultará la lectura de la partitura. Por otro lado, la memoria musical constituiría en sí misma una importante demostración de habilidad y capacidad por parte del intérprete ante el público, un alarde más del virtuosismo tan arraigado en el momento, lo que favorecerá la rápida implantación de esta práctica.

Será así como, en 1837 en Berlín, por primera vez un pianista interprete sin partitura en un concierto: Clara Schumann ejecutó la Appassionata de Beethoven de memoria. Las críticas que recibió a causa de ello fueron muy numerosas, debido a que al comienzo de la década de los 40 aún se consideraba una falta de respeto hacia el compositor y hacia la música el hecho de prescindir de la partitura. Esta artista continuó sus conciertos públicos de memoria hasta llegar a cierta edad, en que volvió a tocar con partitura.

Si bien Clara Schumann fue la primera en tocar en un concierto público de memoria, será **Franz Liszt el primer pianista virtuoso que ofrezca un recital íntegro de memoria** en Londres en el año 1840.

A partir de este momento sus contemporáneos seguirán sus pasos en lo que a la memoria musical se refiere. Lo que para Liszt resultaba producto de su capacidad musical innata (una vez tocaba algo no lo olvidaba nunca más) pasó a extenderse al resto de virtuosos, independientemente de sus aptitudes memorísticas particulares. Así se encuentran grandes pianistas con gran talento para la ejecución memorística, como **Hans Von Büllow**, alumno de Liszt, quien poseía una intelectualidad apasionada y una gran capacidad: tocaba y dirigía de memoria). **Arabella Goddard**, que debutó con la Hammerklavier de Beethoven, en 1853 en Londres, de memoria. **Tausig**, un gran genio frustrado por una muerte prematura a los treinta años de edad. Alumno de Liszt, del que se decía que era la fusión del talento y colorido de su maestro, junto al intelecto de Von Büllow, ya que poseía una gran capacidad y tocaba siempre todo de memoria. **Antón Rubinstein**, quien poseía un repertorio colosal gracias a su gran memoria. Interpretó siempre de memoria hasta los cincuenta años, momento en que comenzó a tener olvidos y volvió a recurrir a la partitura. **Camille Saint-Saëns**, de grandes cualidades y poseedor de una capacidad innata para la lectura musical (en este sentido se le sitúa a la altura de Liszt), así como una memoria formidable: podía tocar Tristan de Wagner sin la partitura, sin olvidar ningún giro ni tema secundario. Pero, por el contrario, se conocen diversos casos de pianistas excepcionales y brillantes, cuyas carreras musicales como solistas se vieron truncadas por falta de una memoria musical suficientemente desarrollada. Tal es el caso de **Henselt**, cuya técnica era impresionante siendo comparado con Chopin y Liszt. Sin embargo era incapaz de tocar en público. Según A. Diehl, fue debido a que en sus comienzos tuvo un fallo de memoria, dejó el escenario y rehusó de volver.

Un caso similar se dio con **Valentin Alkan**, quien tocaba poco en público y se centró en la enseñanza.

En definitiva, la interpretación pública de memoria aparecerá en el Romanticismo como un elemento más de alarde virtuosístico. A partir de ese momento, la memoria se generaliza y se extiende no sólo al repertorio Romántico, sino



Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart

también a los períodos estéticos previos y posteriores. Sin embargo es una generalización relativa, y francamente curiosa: la memoria se aplica únicamente al piano. Los instrumentos de características morfológicas similares, a los que se puede denominar “históricos”, (como en el caso de los instrumentos de la familia del clave o el órgano), parecen exentos de esta imposición social. Por otra parte, dentro de cualquier estilo existe un repertorio en el que hay que recurrir a la memorización y otro que no. No hará falta interpretar de memoria la música de cámara, ni el repertorio orquestal como tutti; sin embargo esto pasará a ser necesario en el momento en que el piano toque solo o bien en calidad de solista. Este hecho demuestra que se considera la memoria musical como un elemento diferenciador respecto al resto, es decir, se recurre a ella si se pretende resaltar sobre el tutti. Puede darse la posibilidad de que otros instrumentos distintos del piano lleguen a tocar sin partitura a la vista, pero en tales casos, será siempre debido a este último aspecto: la demostración de superioridad respecto al resto a través de la memorización; y exclusivamente en el caso de los solistas.

Al margen de lo expuesto, es necesario valorar las ventajas e inconvenientes que suponen el afrontar una interpretación de memoria. Ciertamente conlleva una mayor vinculación con la obra, en el sentido de que ésta se hace más personal al interiorizarse con mayor profundidad. Sin embargo no hay que olvidar que también acarrea un alejamiento de la partitura, por lo que se produce una separación respecto a la realidad del texto original, lo cual puede resultar peligroso. Cometer errores en una ejecución no es solamente equivocar notas. La interpretación

es un concepto mucho más amplio, el equivocar y modificar elementos básicos de una partitura, al margen de sus propias notas, constituye, a su vez, una falta grave en el contexto de la ética interpretativa. Por otro lado, abordar una interpretación de memoria supone asumir ciertos riesgos añadidos, en cuanto que implicará una mayor incidencia de los fenómenos englobados en el concepto de *trac*: nerviosismo, inseguridad, miedo, etc. Por supuesto, es innegable que el proceso de memorización de una obra musical es mucho más largo y costoso que el montaje de la misma con partitura a la vista.

Llegados a este punto, debe uno cuestionarse el valor de la memoria en la interpretación: ¿es realmente importante la memoria para una buena ejecución musical?, ¿aporta algún beneficio al resultado sonoro final?, ¿podría existir igualmente música de calidad sin memorización? Es obvio que la respuesta última es afirmativa. ¿Acaso las grabaciones discográficas no se realizan con partitura a la vista, y se trata de versiones aceptadas por los máximos expertos y críticos musicales? Es menester de cada intérprete el valorar todos los citados aspectos, sopesar hasta qué punto verdaderamente se necesita del gran esfuerzo y trabajo añadido que supone el suprimir la partitura de la ejecución ante el público, y por otro lado, estimar hasta qué nivel se está sobrevalorando la memorización en la interpretación, queriéndola llevar a cabo a toda costa, aún anteponiéndola a aspectos básicos y determinantes para la buena calidad de una interpretación.

Actualmente, desde hace unos años hasta el momento, grandes pianistas en la cumbre de sus carreras se plantearon las cuestiones anteriores, y a raíz de ello comenzaron a ofrecer sus

recitales con partitura. Buen ejemplo de ello dio Sviatoslav Richter, quien en los programas de mano de sus recitales dejaba constancia de por qué no tocaba de memoria, transmitiendo testimonios tales como “*qué puerilidad y qué vanidad, fuente de trabajo inútil es esta especie de concurso y de proeza de la memoria, cuando de lo que se trata es de hacer buena música que llegue al auditorio. La llamada incessante al orden de la partitura daría menos licencia a esta libertad (...). He aquí un consejo que yo daría gustosamente a los jóvenes pianistas: que adopten este método sano y natural, que les permitirá no abrumarse toda la vida con los mismos programas sino vivir la música de manera más rica y variada.*”

La reacción del público, ha sido casi siempre positiva ante este hecho cada vez más frecuente, encontrándose los principales detractores, curiosamente, en el mundo profesional.

Resulta evidente que la capacidad de memorización musical es, aún hoy en día, una facultad necesaria para poder llevar a cabo cualquier carrera musical. Por ello, pese a todo, será necesario desarrollar y potenciar la capacidad personal en este aspecto. Sería muy conveniente en ese sentido que estuviera incluida como materia de estudio durante la formación académica musical, ya que, como se ha visto a lo largo del trabajo, se trata de una capacidad que se perfecciona con su uso, por lo que, cuanto antes se comience a desarrollar, más posibilidades nos podrá ofrecer.

En definitiva, a día de hoy la memoria musical es una realidad en la interpretación pianística, por lo que es conveniente potenciarla. Sin embargo no debemos sobreestimar su importancia por encima de su valor en cuanto a su aportación real al resultado sonoro final.

Sviatoslav Richter (abajo), en los programas de mano de sus recitales dejaba constancia de por qué no tocaba de memoria.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARDILLA, A.: *Aspectos biológicos de la memoria y el aprendizaje*. México: Editorial Trillas, 1985.
AUSUBEL, D.P., NOVAK, J.D., HANESIAN, H.: *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. México: Editorial Trillas, 1990.
BADDELEY, Alan D.: *La psicología de la memoria*. Madrid: Debate, 1983.
BADDELEY, Alan: *Su memoria: cómo conocerla y dominarla*. Madrid: Debate, 1984.
BADDLEY, Alan: *La memoria humana*. Madrid: McGraw Hill, 1999.
BARBACCI, Rodolfo: *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1965.
BERGAN, J. R., DUNN, J. A.: *Psicología educativa*. México: Limusa, 1990.
LINDZEY, G., may, C. S., THOMPSON, R. F.: *Psicología*. Barcelona: Omega, 1985.
MARTÍN, Juan Francisco: “La memoria: introducción a la memoria musical.” En: *Música y Educación*, nº 60, diciembre 2004.
SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes pianistas*. La música y los Músicos. Buenos Aires: Javier Vergara editor, 1990.
WILLEMS, E.: *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Audeba, 1961.

NOTAS

- LAVIGNAC, Albert: *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1950. El autor establece tres tipos básicos de memoria musical: “la memoria del oído” o memoria auditiva, la de “los ojos”, memoria visual y, finalmente, la “memoria de los dedos” (memoria táctil). WILLEMS, E.: *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Audeba, 1961. Se matiza la diferencia entre la memoria musical propiamente dicha y la memoria instrumental, agrupando en la primera las memorias rítmica, auditiva, mental e intuitiva; y en la segunda la visual del instrumento, la táctil y la muscular.
- Clasificación sugerida por Rodolfo Barbacci: BARBACCI, R.: *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1965.
- Trac* es una palabra francesa que define el conjunto de síntomas negativos tales como el temor, la angustia, la náusea, el malestar... que se producen en el artista cuando tiene que aparecer públicamente para un acto del que él es parte importante. Proviene sobre todo del temor a fallos en la memoria, raramente son debidos a dificultades técnicas o interpretativas.

