

FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA (SINOPSIS)

4° CLASE (29-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

Función gradual de la memoria

- COMBINATORIA (Interferencia) (orden de construcción)
 - Micro estructura
 - Macro estructura
- ITERACIÓN – Mímesis
- FIJACIÓN GRADUAL
- EXPRESIÓN FORMAL

Percepción visual - Ve

- GRAFISMO
 - Unidad de sección
 - Unidad integral
- SIGNO --- LÍNEA
 - Lo sucesivo (contrapunto)
 - Lo simultaneo (armonía)
 - Fraseología (esquema – estructura)
- LO PROPIO (Visión interior)
 - interno (contenido)
 - externo (actuante)
- ACCIÓN TACTIL
- POSICIÓN de ELEMENTOS
- ENTES RECEPTIVOS (oyentes) (Intérprete – absolutismo)

Percepción táctil

- POSICIÓN de ACCIÓN (topología)
 - invasión táctil
 - Unidad integral
- ARTICULACIÓN CORORAL (peso)
 - línea de grafismo
 - línea de movimiento (automatismo)
-
- ESTRUCTURA - ritmo
- MECANISMOS del APARATO
- TÉCNICA de EXPRESIÓN
- TIENTA LO PROPIO
 - interno - externo
 - IRRADIACIÓN (temor)
- Cuanto ve
- Cuanto oye
- Espacio sonoro

Toca

Tienta
Invita
Pide

Percepción Auditiva

- COMBINACIÓN SONORA – (Construcción) – Orden rítmico
- CONSECUCIÓN SONORA (tránsito)
- OYE
 - Pequeña Unidad (Micro-estructura)
 - Gran Unidad (Macro-estructura)
 - LO PROPIO
 - SILENCIO CIRCUNDANTE (Continente) (Silencio receptivo)
 - RESONANCIA CIRCUNDANTE

Olvido - Total privación de memoria - no ser

Grados

Olvido parcial	<ul style="list-style-type: none">- LATENCIA de MEMORIA - Tiempo _____ retiene-sumerge- MEMORIA INCOMPLETA- NOCIÓN DE OLVIDO
-----------------------	--

- ASOCIACIÓN {
- cercana
- analógica - familiaridad de elementos

- Rearmar la congruencia de la imagen

Experimento sobre grafismo - (Sonata K.551 – D. Scarlatti)

Distancias concordantes

Entre	- lo EFECTUANTE y lo EFECTUADO
-------	--------------------------------

Entre	<ul style="list-style-type: none">- LO MUSICAL- EL INSTRUMENTO- TÉCNICA- PROPIO CUERPO- ACTO MUSICAL (sentido ideal)
-------	--

FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA

FUNCIÓN DE LA MEMORIA EN LA ESTÉTICA

4° CLASE (29-10-87)

Curso de perfeccionamiento realizado en la Escuela Superior Municipal de Música de Concepción del Uruguay, Entre Ríos, por el profesor Rodolfo Daluisio, los días 21,22,28 y 29 de octubre de 1987.

Retornamos hoy lo establecido ayer, sobre una función gradual referente a la percepción, y en lo que atañe a la memoria.

Recuerdan que, en principio teníamos los elementos de la atención que recibe, la retención que elabora, y la intención que expresa. Se resume allí la totalidad de la acción expresiva.

Como sabemos, en este accionar expresivo, interviene el intérprete, individuo, realizador, y el instrumento, el cual lleva a cabo la realidad de la combinación sonora.

Habíamos dado un orden gradual, respecto a este accionar expresivo.

La memoria procede siempre por orden de grados.

Recuerdan que, al principio, decíamos, que hay un estado expectante, hay un esperar. Luego se produce el inicio sonoro y hay un transitar de estos elementos sonoros, que vienen: de no ser, pasar por ser y llegan luego a no ser más.

Hay siempre una función de grado por grado. Ninguno de estos grados puede anticiparse al otro, ni sobreponerse, si esto no forma parte de la acción.

A este orden conseguido le llamaremos combinatoria. Todo mecanismo contiene la combinatoria.

El aprendizaje tiene como función llegar a manejar estos grados, para llegar luego a la internalización de los elementos.

La percepción, decíamos, que en un principio depende de lo sensible, de la sensación. Se percibe a través de la sensación. Podemos sintetizar a la sensación a través de: la percepción auditiva, la percepción visual y la percepción táctil.

Son las tres principales, porque la olfativa y la gustativa, pueden entrar en unidad con la táctil. Aunque estas dos tienen importancia en la valoración musical. Nosotros decimos: esto me gusta, aquello no me gusta.

Así lo digo, porque lo estoy sintiendo. Llego a una conclusión que, en cierto modo, me llega por el tacto. Estas fuerzas perceptivas de la sensación ingresan al ser, y se combinan.

Por combinarse producen lo que se llama: una interferencia. Se interfieren una con otra en su accionar. Se interfieren, no como interrupción o molestia, sino como acción combinada. Una se sirve de la otra para completar su labor.

Lo visual guía a lo táctil; lo auditivo guía a lo táctil; lo táctil guía a lo auditivo; lo visual guía lo auditivo.

De esta interferencia funcional surge el orden general de los elementos. Cuando este orden actúa siempre procede de lo mínimo a lo máximo. La conformación de lo musical procede de lo más chico, para rearmar lo más grande.

Con más propiedad diríamos, que el proceso determina su orden desde la micro-estructura hacia la macro-estructura.

Algunos procederes del entendimiento requieren, a veces, pensar desde la unidad de lo máximo hacia la determinación de la sección de lo mínimo. Pero para el primer armado de la estructura musical en la memoria conviene iniciar de la sección pequeña, y por acumulación o acopio llegar a la gran sección.

Existe un elemento de extraordinaria validez, para todos los tipos de elaboración que se realicen propias de la música. Cuando se percibe la sensación que hace imagen, la imagen se fija en lo interior, y luego se expresa en realidad musical, todo ello se consigue mediante un mecanismo que actúa en todos los procederes.

Este es el mecanismo de la iteración.

Para que un elemento musical pueda ingresar al interior del ser, y luego, ya dentro retenerlo, este elemento, esta estructura, esta sección musical necesita ser confirmada varias veces.

Es necesario que un trozo sea repetido muchas veces para que pueda ser fijado en lo que se quiere.

Diríamos que en música es imprescindible el repetir. A este estado de identidad en la repetición la llamamos iteración.

En las más grandes técnicas para dominar el arte, existe este proceso de aprender haciendo "lo ya hecho". En las técnicas de dibujo existe el copiar lo ya hecho, para adquirir un dominio que se transmite. Es un saber que se transmite.

En pintura, lo mismo existe lo del repetir en la obra lo ya hecho, para conseguir una intromisión en la técnica de lo admirable ya conseguido.

En música, la exigencia es mayor, dado que existen una serie de elementos que forman una trama muy compleja, la cual, es necesario que, en todas sus partes, esté debidamente retenida. Entonces necesito de este proceso de la iteración.

En los procesos propios de la composición, el compositor no queda, casi nunca, limpiamente con la idea inicial, sino que la vuelve a oír, la vuelve a probar, la repite en sí misma para ver, si en verdad, el orden de elementos se ubica en lo que él quiere. El repetir es parte de la elaboración.

El repetir, iterar, es también primordial, como una especie de mecánica histórica, por la cual una obra musical perdura.

Una obra se interpreta por vez primera (de Beethoven, de Mozart, de Rossini) y a través del tiempo perdura según se vuelva a oír.

Ella se repite a sí misma. Se diría que por un lado, sigue teniendo las cualidades primigenias y propias, pero pueden re-coordinarse en sentidos diferentes a través de las épocas.

Lo mismo, a través del tiempo y de las repeticiones, se pueden revelar nuevas cualidades, las que tal vez, no podían verse en otro momento.

También, el ser humano es una razón repetida de su misma forma genérica.

Me identifico con el ser humano, porque soy ser humano. Soy la iteración y la reiteración de lo humano, de la forma de lo humano, que se repite cada vez y se confirma en razón de perdurabilidad. A veces molesta que en música se tenga que estar repitiendo, pero en verdad, es una mecánica imposible de evitar, porque sin la repetición no se obtiene la fijación de los elementos. Pero hay una condición importantísima para que la iteración sea, no solo efectiva, sino correcta. Se debe repetir aquello que ya tiene un orden exacto, aquello que tiene un cierto grado de perfección. Si esto no es así, estaría repitiendo errores, o repitiendo elementos mal ordenados.

De modo que para repetir, o sea, para someter un trozo al proceso de la iteración, cuyo fin es la fijación, ese trozo debe estar de algún modo, casi ya dominado.

Nuestra conclusión aquí, estaría en que, para poder fijar una obra es necesario que primero la sepa y la maneje, que la tenga en la realización. Entonces sí puedo establecer una mecánica de la memoria.

De modo que teniendo este principio de la iteración, podré idear un sistema de estudio, podré indagar cuál sistema me conviene, o de qué manera trabajaré. Entramos ahora al estudio de la percepción, tanto visual, auditiva, como táctil.

Iniciamos por la percepción visual por una razón práctica. Aunque deberíamos empezar por la percepción auditiva, porque en la música es el fundamento. Pero en razón de nuestro trabajo y para aclarar mejor ciertos elementos comenzamos con la percepción visual.

Esta percepción visual, según la práctica común, va a percibir aquellos elementos reunidos en la representación gráfica de la música.

El grafismo musical, del cual ya hemos hablado, representa una de las superaciones más extraordinarias que haya conseguido el ser humano; ya que con ello pudo llegar a sintetizar los elementos abstractos de un lenguaje (la música), en caracteres representables, como son las figuras del grafismo.

Además, que eso, pueda ser entendible, transmisible y perdurable. Si nos referimos a percepción visual la primera condición se da en el grafismo musical.

Este grafismo posee unidades internas, o unidades de estructura. Como antes habíamos dicho, de proceder de lo mínimo a lo máximo.

Aquí, en el grafismo, se aplicará esto para establecer unidades. Unidad de idea a través del grafismo. Unidad de estructura, y síntesis.

Todo esto, y el mismo grafismo, ya conforman una manera, un método, para ser aplicado al trabajo de la memorización.

Pero lo importante dentro del grafismo, radica en que el grafismo establece figuras, y las figuras se conforman por líneas.

De manera que al percibir lo visual, para luego retenerlo en mi interior, procederé a un trabajo de recepción de elementos: 1º- por unidad de sección o estructura, y 2º - esta unidad siempre se da por líneas.

Estas líneas (la música se da por consecución de líneas en lo horizontal, y por acumulación de puntos en línea vertical) son las que van a conformar las imágenes internas de los procesos musicales.

Habíamos dicho que la música es una continuidad, es un transcurrir, es un transitar que tiene su constancia.

Pues, ese transcurrir se produce a través de una línea constante. Entonces, la condición principal de la percepción visual está en que percibo líneas conductoras.

Y en el grafismo percibo la continuidad del trazo, lo cual me da una unidad de conducción.

Otro aspecto de la percepción visual, está en que el individuo intérprete ve lo propio.

Por un lado se ve a sí mismo y ve al instrumento.

También, ve lo que él realiza, que es todo aquello que ha elaborado.

El orden que ha fijado en la memoria y ahora lo debe llevar a cabo, lo ve allí.

Estas razones del "ver", me indican hasta qué punto se debe estar preparado, en la memorización, para saber esperar a estos elementos que, al actuar, yo los veo allí, realizarse frente a mí.

Es importante aclarar, que al verlos allí, no me tienen que resultar extraños a mí. Debí haberlos preparado para tener que verlos allí actuar.

Entiéndase, que cuando decimos que los elementos se ven, no es solo porque el intérprete los está mirando, ni tampoco porque sea necesario que los esté mirando permanentemente, o controlándolo con la mirada o con la atención.

Porque hasta, esto último, podría ser perjudicial. Nos referimos a un estado de percepción a través de la mirada, mediante lo cual se le presenta, al intérprete, una visión interior.

Podría ejecutar con los ojos cerrados y tener la visión de todo.

Vamos ahora a detallar las cosas que él ve de lo propio. Pues, el intérprete, ve de sí mismo la acción táctil.

Él ve lo que toca.

No es que va a controlar dedo por dedo, porque es impropio; sino que ve el proceder del tocar. Los movimientos de los brazos y las manos proceden siempre por líneas de modo que él, en el tocar, ve el transcurrir de estas líneas que se combinan.

El intérprete ve líneas en lo que toca: un arpeggio, una escala, ve movimientos lineales. En esa combinatoria de ver y tocar, se contiene una de las principales interferencias funcionales:

El ver guía al tocar - Y el tocar indica cómo se debe ver.

Otro aspecto de la percepción visual es que el intérprete ve la posición de los elementos.

En principio él ve su propia posición. Relaciona su posición, por un lado con aquello que tiene que realizar y también con el instrumento. Por tanto: ve al instrumento, y ve lo que él mismo hace.

Luego, ve lo que está a su alrededor, que está allí en función de él. Es decir, ve el ámbito que lo contiene (escenario) cuyo espacio está lleno de la emanación de su actuar. Pues, lo ve como se ve a sí mismo.

Si hay un público, el intérprete ve la expectativa de ese público. Ve, además, el efecto que produce cuanto él realiza.

Él ve al ente receptivo (al que oye). Aunque no lo mire, lo va a considerar por intuición interior, por percepción. Eso que asusta tanto a veces, el público, el intérprete bien preparado ve al público, ente receptivo, como participante de su visión general. Aunque él se aísle y se aparte de todo y esté en ausencia por su función de actuar, aquel ente receptivo está dentro de su actuar.

En la percepción, el público depende del intérprete.

El público le pertenece a él, le pertenece a su interior.

Es como decir, que el intérprete tiene al público puesto dentro de sí, y lo maneja y lo domina. Porque el público recibe de él, cuanto a él se le ocurre dar.

Aunque el público tenga su propia reacción, cualquiera sea, esto no le interesa al intérprete, porque esa reacción está fuera de su interior y de su consideración activa.

El ente receptivo, pues, está dentro del que toca.

De modo que el intérprete, en su elección domina, y puede dar algo muy profundo, como puede elegir para sí, dar algo muy extraordinario, o algo superficial, o con mucho fervor, o muy tranquilo.

Es necesario tener en cuenta este aspecto.

Porque, si yo dependo de la consideración de los entes receptivos (*el público*) se produce, y estoy admitiendo, una interferencia perniciosa, porque estoy dejando que elijan por mí.

En la elección de su actitud el intérprete es absolutista, es un absoluto total. Nadie puede discutirle absolutamente nada. Le podrán discutir después; hasta lo podrían echar del lugar, pero todo después que él ha realizado lo suyo. Entonces, cuando realiza es absolutista.

Así sea un nenito que recién comienza a tocar: *do, re, mi, fa, sol*, mientras él toca esto, quien lo oye debe esperar a que lo realice, y podrá juzgarlo, solamente y así, como fue hecho, posteriormente.

Lo corregirá mucho o poco, pero cuando él realizó nada se podía interponer. Todo esto, al menos, nos puede traer aquello de la visión, la visión interior. Cuántas conclusiones debo sacar a través de lo visual, cuando se considera que la música no se ve. ¿ Qué les parece?

Pasamos a la percepción táctil.

De la percepción táctil, se deduce para un intérprete musical, la acción muscular, aquella acción muscular que el intérprete desarrolla para el manejo del aparato instrumental.

Ahora bien, él toca, pero cuanto toca y acciona, está regido por la posición de acción.

La posición del actuar, que no se refiere solamente a los dedos de la mano, o en sí la mano, o el antebrazo, o el brazo, lo cual de por sí lleva gran parte del orden de la técnica.

Sino también, el intérprete está dispuesto a tocar, es decir, está predispuesto y está puesto. Ha adquirido una posición desde todo punto de vista. Pues, la primera condición táctil será: la posición de acción.

De manera que, cuando sube al escenario, el intérprete ya efectúa una invasión táctil.

Se lo ve entrar y adquiere la posición activa: él ya está tocando.

Entonces va, inmediatamente toma la posición de toque, y acomoda todo lo que corresponde a cada movimiento.

Se puede llevar esto a una manera de estudio. Allí, todas las posiciones de acción tendrán un orden, cualquiera sea ese orden.

También, en el estudio tengo que fijar lo visual del grafismo, y trasladarlo a las posiciones activas: como se pone la mano, el brazo, el pié, lo que fuere.

Diremos que en la posición, en este poner, se entiende, siempre de la mejor manera, es decir, de la manera que mejor me rinda de acuerdo a lo que tengo que hacer. Esto se ajusta a cada tipología de aprendizaje, de escuela de toque, etc.

Tengamos en cuenta que cada detalle tiene que estar resuelto en la memoria, y que todo se realice con sencillez.

Inmediatamente de la posición sobreviene la articulación corporal, es decir, la acción propiamente dicha, que articula y realiza.

Se adquiere pues, la posición de articulación.

Esta posición de articulación se da por la micro-estructura hacia la macro-estructura.

Por secciones pequeñas que voy acopiando en la memoria, y voy fijando ya con antelación, de modo que en el momento esté ya todo combinado.

En el estudio se van fijando, por la repetición, sección por sección, según la imagen visual y según la realización táctil muscular. Y si existe una retentiva, una memoria visual, por la repetición adquiero un estado de automatismo visual-táctil. Y ya, de por sí, lo veo todo.

El intérprete entra a su campo de acción (escenario), se sienta y toca según lo que expresa: la visión le viene, la visión integral.

De aquello que antes hablábamos: la visión de los movimientos y la visión espacial.

Respecto a lo muscular, existe un condicionamiento, que me lleva también al automatismo, es decir, a lo que se mueve por sí solo.

Automatismo es aquello que tiene una fuerza propia de movimiento, que no necesito estar controlándolo como si no supiese lo que sucederá, sino que por sí solo acciona cuanto se ha preparado.

Ello debe suceder en un ejecutante, porque si no es así, él no puede tomar entonces la suficiente distancia de su acción muscular, y poder estar entregado a la acción de la unidad total. Dentro de lo cual hay una actividad, diríamos, subjetiva, que expresa un estado intangible de lo musical.

Vamos a enumerar otros elementos que se producen con la acción del tocar. El tocar indica siempre un estado de fuerza. Es un tentar.

Es también, un estado interior, un sentir interiormente, que sobre aquello que preparé mucho, voy con cuidado, y un poco a tientas, para que en el tentar, el tacto tome posición y realice.

Ahora bien, en el tocar, se produce que las líneas del grafismo se combinan con las líneas del ejecutar, y de mover los elementos del aparato-instrumento.

Aquellas líneas que tengo escritas las voy a trasladar al instrumento, por la visión, al tacto. Aquí ya poseo otra posible interferencia entre tacto y visión.

Aquello que veo, lo veo dentro mío, y yo, lo tengo que hacer de esto una línea de movimiento. A esas mismas líneas las debo hacer técnica de expresión.

Aclaremos que, cuando el músico toca, cuanto él toca llega, como efecto, más allá de lo que realiza: llega al público, llega a una noticia posterior, en los días subsiguientes, y a otros lugares alejados.

Pero, en principio, hay una razón táctil en el espacio sonoro que está dentro de la sala. Todo ello está dentro del dominio táctil.

Por eso atemoriza tanto el tocar en público, porque el tocar es un estado de irradiación.

Es como un entrometerse dentro de la persona que oye.

Y como el intérprete sabe que el otro se va a sentir tocado en algo, siente un cierto temor como alguien que avasalla.

Pero si yo lo manejo, lo organizo y en la memoria lo tengo bien ordenado, lo entrego confiadamente. No tengo porqué temer.

De manera que la dificultad de los nervios y otros estados que surgen como dificultad o interposiciones extrañas, pertenecerán a otras fuerzas.

Si se dominan los elementos visuales, táctiles y se los distribuye, se los entrega, se dan, para que sean recibidos, es algo que se siente y se ve como una unidad.

Es decir, todo esto, corresponde a una unidad de expansión del intérprete. Son elementos enteros que son entregados y distribuidos.

No los debo tomar pues, como intromisiones indebidas por sobre los demás, lo cual me produce un resquemor, un tipo de temor extraño.

Pasamos ahora a la percepción auditiva, que contiene a las demás, pues cada una contiene a las otras. Toda la combinación sonora que se produce en una obra musical entra en la percepción auditiva.

Se prepara por secciones que se van enlazando y entrelazando por grados, y se van acopiando en la memoria. Y luego se confía en que, si la memoria los acopia bien, los va a dar en su orden. Porque ya, en ello, se ha adquirido una facultad podríamos decir que hay una combinación sonora, que comprende a lo sonoro de la obra mientras la estoy preparando, y una combinación general que se produce al ejecutar.

En el tránsito de la música, en lo consecutivo, se oye siempre lo que voy teniendo en el momento. Pues, de lo pequeño se oye lo grande. Porque lo grande no se oye todo de una vez, sino por sus partes. Se oye en partes siempre pequeñas, o un poquito más grandes. Pues, no se oye el todo.

Del mismo modo con que se produce la música, que va pasando gradualmente, así la debo incorporar en mí. Eso se produce de a poco.

Viene la primera partecita, la primera sección. Al venir la que sigue, ahora pasó y está en el recuerdo. Al venir la segunda la relaciono con el recuerdo de la primera. Parecería que las dos se ponen en un punto en la memoria.

Estoy permanentemente recordando lo que pasó, sin tenerlo presente, y habiéndolo dejado puesto en la memoria, siempre lo puedo relacionar. Entonces, se oye la microestructura, y se le pone un límite. Este límite es voluntario de quien oye. Porque aclaramos, que en sí la memoria, no conocemos que posea un límite de acumulación de elementos.

Hay intérpretes que saben innumerables conciertos de piano, o de otros instrumentos, muchos tipos de obras, todas alojadas en la memoria.

Nadie dice que se pueda establecer un límite en esto.

Aún el mismo vivir introduce un cúmulo indecible de elementos en la memoria. Y aunque no siempre se tenga la memoria inmediata, en la frescura de lo inmediato, no significa que no esté en la memoria. Pues el individuo se podrá cansar, hastiar, agobiar y él mismo dirá basta, o bien pondrá un límite en esto.

El límite pues, está ajustado a la condición propia del individuo que se agobie, que tenga razones muy valederas para poner un límite. Ese límite de la capacidad intelectual, que si bien ocupa químicos, también ocupa funciones que coordinan entre sí. Por esto, nosotros conocemos un límite en el tiempo, es decir, si algo sucede a la función corporal que no permita memorizar.

Aclaramos que la gran estructura, lo global, lo total de la obra: se tiene, se posee, en la audición, por una síntesis.

Por esta síntesis se percibe, mentalmente, por una unidad que se refiere como atemporal, porque a esta síntesis la engloba la memoria y no transcurre ningún tiempo para esto.

Decimos también, que el intérprete oye lo propio, es decir, cuanto él realiza, aquello que ha preparado y que ha organizado. Y él lo oye de sí mismo. En esta audición, lo controla, lo vuelve a organizar y lo reordena en el momento de hacerlo.

Decíamos antes, que la percepción auditiva es la síntesis de todas las demás percepciones, porque en la auditiva es donde se van a verificar: si la percepción visual fue correcta, si estoy interpretando el grafismo correctamente; y todo con respecto a lo que sale, como resultado sonoro.

Un factor a tener muy en cuenta aquí es el resultado sonoro.

Porque no estamos muy habituados a elaborar siempre por la percepción auditiva; por el oír, dado que pues, la música es "oír".

La música que yo percibo es aquello que oigo; no diré, es aquello que se ejecuta y que suena, sino es lo que yo oigo. Hay una diferencia.

Aclaremos esto porque en el oír, se produce todo el complejo de la percepción que ya hemos analizado, y el juicio a emitir por ello, corresponde a cómo se ve una imagen interior. De manera que el oír es propio del sujeto. Cuanto se ejecuta es el resultado de la acción de los mecanismos del instrumento que entregan un sonido.

Este sonido tiene un significado en mí, cuando ha penetrado en mí. Porque bien puede haber diferencias entre lo que ha sonado, y la imagen que me hice yo al oír.

Pues bien, si del ejecutante depende, los elementos serán condicionados, controlados y cerciorados por el oído. El oído dirige, establece, acepta, rechaza, pero siempre es el que guía, porque la última resultante es lo sonoro.

Nos detenemos ahora en decir, que en principio se oye lo propio.

Esto es importante aplicar al intérprete, en especial a los alumnos, y en primer lugar al alumno que soy yo de mí mismo. Debo oírme a mí mismo, tomando si es posible una distancia de mi propia acción personal, así podré determinar si la sonoridad que resulta de mi empeño en tocar es aquello que se busca, y eso en sí forma concepto.

Luego decimos: el intérprete que oye, lo propio, fuera de él, oye el silencio circundante.

Él está ejecutando siempre en un silencio.

Ustedes ahora me oyen a mí y llegan a entenderme (eso espero). ¿Porqué?, Porque están en silencio.

En silencio para afuera y en silencio internamente.

Internamente, se están diciendo y repitiendo todo lo que yo digo, dándolo a la memoria, para ver si luego lo pueden volver a entender repitiéndoselo desde adentro.

Para esto, para oír internamente, tendrán que volver a estar en silencio en sí mismos adentro, y así volver a decirse las mismas cosas.

Sin silencio no tenemos sonido

Cuando estudio la música ¿no les parece que tendrá que ser muy importante eso? ¿será importante que yo esté en silencio para poder corroborar y comprobar que los efectos sonoros sean correctos?

Este es un silencio receptivo, es un silencio que espera.

Es silencio expectante dispuesto a organizar lo que se recibe en el oído.

Porque allí el oído oye al silencio, que en su cavidad, diríamos, es el receptáculo del sonido.

Luego, como un tercer grado, el intérprete oye también la resonancia de lo propio sobre el silencio de los demás.

Los entes receptivos oyen (público), allí el intérprete también oye esa resonancia por sobre los demás. El músico dice: " ¡Qué público frío es este, no recibe nada de lo que yo toco". Aquella frialdad resuena en él.

Si no puede decir : "Oh, qué público, cuando hice el primer acorde noté que había una interioridad, una recepción ardorosa y benéfica".

Por eso, quien estudia, que se oiga a sí mismo, que ponga el oído en lo que hace. Lo visual, lo táctil se condiciona a lo auditivo, y el ejecutante se pone él, como este receptivo. Se pone fuera de cuanto realiza, para comprobar cómo será esto que él dará a los demás. Entonces tiene que ir a buscar esta resonancia exterior.

De allí que no basta: tocar bien, cumplir y leer exactamente, y hacer todo muy extraordinario, debo además, indagar la resultante de todo esto.

Comprobaré: ¿lo que se oye fuera de mí, es así como yo creo que es ? ¿Se entenderá cuál es mi intención?

Pretendemos que todo esto pueda significar a los principios, los fundamentos de una cierta organización de la memoria. Pero, recordar que, al realizar, hay que dar tiempo a que los elementos vengan, y correctamente. En la elaboración, darle lugar a que maduren.

Volver siempre a repasar, y repetir aquello que se quiera dominar. Si hay una falla, un olvido, esperar a que el elemento se ordene, pacientemente buscarlo en la mente. Buscarlo, ponerlo en su lugar, sin temor, que él se va a ordenar muy bien. Porque con el trabajo asiduo se adquiere una pericia.

Será necesario ya, entrar en un trabajo individual, donde se pueda dilucidar un sistema detalle por detalle.

Nosotros damos los principales fundamentos constitutivos del mecanismo de la memoria integral.

Pero, podríamos acotar que en un trabajo individual, es aconsejable contar ya con la obra íntegra. Es decir, haber conseguido un primer paso de tener la obra ya sabida de memoria, para realizar luego el verdadero trabajo definitivo de la fijación de trozo por trozo.

Del mismo modo se aconseja el poder prescindir de la música escrita, llegado el momento en que todo se ha puesto en orden. Y si se producen pequeños olvidos, siempre se podrá recurrir al papel como un recurso a la mano.

En este tipo de trabajo mucho depende de la actitud personal y de la eficacia de esa actitud.

No podemos dejar de mencionar, como un elemento consecuente en la memoria, que es el olvido. El concepto del olvido total, es el no ser completo.

Ya habíamos dicho nosotros, que en el ser podía existir cualquier minusvalía, hasta la más tremenda, pero siempre que pudiese percibir algo del mundo exterior tendrá un estado receptivo de memoria. El olvido total es la nada, es el vacío, en cierto modo, es un estado de muerte.

De manera que siempre, todo olvido, resulta ser parcial.

Si resulta ser parcial, quiere decir que de aquello que olvidé, no todo lo olvidé. Pues habrá una parte que recuerdo.

Tendré que establecer cuál es la parte que recuerdo, para poder construir o asociar la memoria integral.

Pues, en este olvido parcial hay una memoria latente. Hay una memoria esperando. Aquello que he olvidado y no puedo traer del todo al recuerdo, está allí, en algún lugar, esperando ser repuesto en ese recuerdo.

Si bien, antes decíamos que es muy importante el tiempo en la memoria, pues hay que saber esperar a que los procesos se produzcan, aquí debo considerar que también es el tiempo el que va escondiendo a la memoria.

Si una obra que ya sé de memoria, la abandono, la dejo, poco a poco se va disipando y borrando su recuerdo. Pero nunca el olvido va a ser total, siempre habrá algo que recuerdo, entonces, olvido parcial.

En eso, pues, hay una memoria latente y tendré que volver a poner en su lugar aquellas cosas que han sido escondidas por otras, o alejadas. Las tendré que poner nuevamente en acción.

Este también es un mecanismo propio de la memoria.

Pues, "no hay que temer al olvido."

No hay que temerle porque ya se sabe de antemano, que es necesario siempre reponer los elementos. Si se han perdido o se han alejado dentro de la memoria, si se procede con un cierto orden, vuelven perfectamente a reubicarse en lo que estaban. Es así que vuelven a través de muchas imágenes internas.

No solamente por las imágenes de percepción sensorial, sino también por imágenes afectivas. Porque me acuerdo que este o aquel pasaje me gustaba mucho, me emocionaba; o bien, porque sé que aquello estaba construido de tal o cual manera. Hay muchos elementos que puedo asociar para volver a tener la memoria. Y volvemos a insistir, hay que dar tiempo a esto también.

No violentar exigiendo y pidiendo en una inmediatez impropia a aquello que se le ha infligido un tiempo de abandono. Nosotros diríamos que para recuperar lo que se ha ensombrecido en la memoria, debo volver a armar la congruencia de la imagen.

La imagen que antes tenía, ahora la tengo que volver a hacer, a armarla en lo que era.

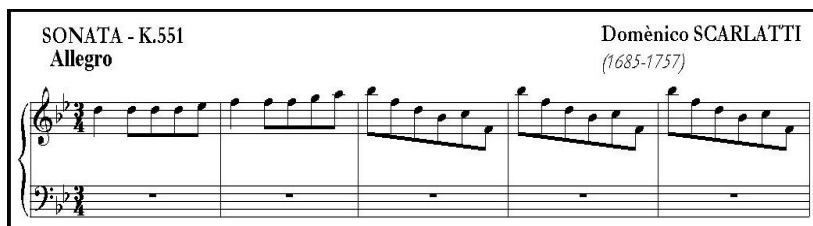
Ahora haremos un experimento.

Tomamos una parte de una música ya seleccionada, elegida para esta ocasión, para que nos sirva a nuestro fin de mostrar una práctica.

El ejemplo utilizado, es la parte escrita de la SONATA en Si bemol mayor (K.551-L.396) de Domènico SCARLATTI.

Haremos una primera organización.

- Determinamos la tonalidad: *Si bemol mayor*.



Consideramos que los dos Pentagramas conforman una "línea" de continuidad de dicción.

Si digo: tomamos la primera línea (sistema), ya establezco un límite de sección.

Si la complejidad lo requiere el límite será menor, y tanto más chico como más compleja sea la música. El límite de la sección se fija según se considere cuál será la mínima estructura que yo podré memorizar íntegramente, y manejar con soltura.

- ¿Cuántos compases tiene esta primera línea?: cinco compases.
- ¿Cuántas unidades rítmicas tiene cada compás?: cada uno 3 pulsos. (3/4)

Aunque considere que estos elementos se retienen automáticamente para quien tiene práctica de lectura, sin embargo es necesario retenerlo de otra manera, más fijamente, porque significa un esquema de organización, al cual mentalmente, lo deberé tener en cuenta.

- Luego digo: ¿qué razones rítmicas tengo en la primera unidad de compás?: 1 negra y 4 corcheas.
- ¿Qué tengo en la segunda unidad de compás?: 1 negra y 4 corcheas.

En esto hay una identidad que tendré bien en cuenta. Principio de iteración. Retengo pues, esta identidad del 1° con el 2°.

Ahora bien, tomo el primer compás y digo:

- inicia con la primera del (supuesto) acorde de Si bemol mayor (lo tomo así ya que estoy ubicado en la tonalidad).

Si veo el segundo compás (idéntico orden rítmico) establezco:

- la primera nota es la quinta del (supuesto) acorde de Si bemol mayor.

Vuelvo al primero: las 4 corcheas subsiguientes a la negra contienen: tres veces la nota RE , sumado y enlaza el MI para enlazar (estas cuatro corcheas) con el FA del segundo compás.

Tomamos una sección aparentemente simple para nuestro trabajo de ahora, pero la dificultad del trozo elegido va de acuerdo al grado de preparación de quien estudia.

Hacemos un repaso. Tengo pues, una primera línea que contiene cinco compases, una unidad de ritmo de 3 pulsos cada compás.

Luego, en el primer compás tengo: negra y 4 corcheas, de las cuales la primera es RE, las 4 que siguen: tres RE y un MI.

Se reconstruye las veces que sea necesario.

Puedo saber o no cómo sonará. Lo sabré pues si tengo mucha práctica. Retengo y trato de recordar.

Se pueden reproducir las imágenes: del primer compás, de su contenido.

El segundo compás, decíamos que igualmente tiene: una negra y 4 corcheas. La negra es FA (resolución de lo anterior); de las cuatro corcheas hay : dos FA ; un SOL y un LA. Conecta a un SI bemol del siguiente compás.

Con lo retenido va una alumna al piano para reproducirlo.

Las dos primeras veces no acierta con la exactitud de lo retenido.

La tercera vez, pudo, ella sola, reconstruir lo recordado y ejecutar con precisión.

Es preciso tener en cuenta que: la mano debe saber bien sus posiciones, la mano ya tiene que saber tocar. Tiene que estar en condiciones de realizar táctil y auditivamente.

Luego de practicar sin ver lo escrito, y cuando creí tenerlo seguro, lo verifico con lo escrito, lo compruebo, lo corroboro y lo reafirmo; y estoy bien seguro.

Entonces cuando se deba ejecutar, así sea en circunstancias muy comprometidas, ya se sabe con detalle y en profundidad cuanto se debe hacer.

Y cuanto se deba hacer se lo siente, se lo oye, pues veo y oigo la expresión definida. Ya la tengo oída y juzgada por mí, como si fuese un público muy atento.

En lo hecho ha quedado de lado un detalle, el cual al verlo lo dejamos por sentado, y lo memorizamos sin considerarlo.

Se trata de la mano izquierda.

Trabajamos con la derecha, pero mientras la otra ¿qué hace?, pues, está en silencio.

Esta consideración se daba por sí sola al ver el silencio, tácitamente considerada.

Puede quedar así, si tengo el dominio de la lectura y del instrumento, de lo contrario debo determinar muy bien la quietud de la mano, que estando en silencio, espera entrar en posición. Su trabajo es acompañar con su quietud, la labor de la derecha.

En el tercer compás tenemos seis corcheas, de las cuales las 4 primeras, son siempre descendentes, organizando un arpegio de Si bemol mayor (desc.) El arpegio se da exacto grado por grado sin que falte ninguno.

Ya me establezco en la imagen el orden exacto de este arpegio.

Tengo allí una unidad comprensiva, así me olvide de las notas, recordaré la unidad de arpegio.

La mayor cantidad de elementos que pueda incorporar a la imagen visual interna, contribuirá a la mejor retención.

Decíamos: las primeras 4 corcheas son descendentes (arpegio de Si bemol). Pero para esto debo considerar la primera nota (si bemol) de dónde provenía: grado conjunto ascendente del compás anterior.

Del arpegio descendente de si bemol, me faltan dos para completar el compás. ¿qué son?: DO - FA . Lo enlazamos por intervalo: de la última corchea del arpegio (si bemol inferior) (va) segunda ascendente DO, y luego quinta descendente FA.

Si tengo presente el teclado del piano ya puedo seguir la consecución de la línea de toque.

Estoy, pues, viendo y realizando el movimiento táctil sin el teclado. Lo tengo hecho en la mano. Solamente debo ir al instrumento y ubicar lo que ya tengo ubicado en mi capacidad de hacer.

Luego, veo que el cuarto y quinto compás que son idénticos al tercero; se dan por "iteración".
Lo que ahora me falta completar de esta identidad de 3º, 4º y 5º, como así el enlace entre uno y otro.

Deberé estudiar esto muy bien; el salto de oncenena (II°).

Ya pues, estamos acopiando y acumulando elementos.

Ahora lo debo retener y luego, en el estudio sobre el instrumento lo tengo que elaborar.

Es allí, recién, que empieza el estudio, en esa elaboración retentiva. Solo allí es efectivo el estudio, cuando yo ya sé muy bien lo que debo tocar.

Se estudia sobre lo que se sabe.

Aclaremos que todo esto anterior, forma parte de un procedimiento técnico posible, el cual podrá cambiar y adaptarse a diferentes maneras, según los casos y las condiciones requeridas.

Lo que sí se impone es tener algún orden de procedimiento exacto, para que luego se pueda dejar liberado todo un mecanicismo adquirido. Trabajar con insistencia sobre los elementos, para luego dejar liberado a la realización. Que cada elemento trabajado fluya en su naturalidad.

Puede ser peligroso hacer depender todo de ese mecanicismo condicionado solamente, ya que solo debe servir para la liberación ejecutiva del instrumentista.

Los elementos mecánicos deben estar a su servicio; y debe estar al servicio del lenguaje que está expresando.

Todo lenguaje expresa algo, según una idea, según una concepción y un cierto sentido.

Pero aún, todo lenguaje es un medio, maravilloso, superior, pero un medio de la manifestación de la interioridad del ser. La música está entre los más elevados lenguajes.

En nuestro estudio hemos hecho una introspección, hemos inspeccionado por dentro del ser, para saber cómo conducir las propias facultades, que a través del lenguaje salen a luz.

Existe siempre un punto aún más recóndito en el ser; del mismo modo más allá de toda técnica de expresión, existe una trascendencia imponderable.

Algo que se refiere a estos aspectos podemos nosotros aclarar.

En el curso de la acción misma de los elementos se manifiestan dos unidades de acción:

lo efectuante y lo efectuado.

No todo en la música será siempre organización de memoria, ni orden de técnica ejecutiva, sino que por intermedio de ese orden se expresa lo hondo inexpresable del ser.

De por sí, ya existe, entre lo recóndito del ser y la realidad de lo expresado, que continúa con su influjo de comunicación, entre ambos factores, pues: entre lo efectuante y lo efectuado, existe una distancia.

Trataremos de detallar algunos de los grados de distancia que se producen en la acción expresiva.

Hay una distancia, entre, el efectuable y en sí lo musical. Aquí lo musical lo referimos a cuanto antes hemos dicho y todo lo que cada uno pueda saber.

A su vez, en esta unidad integral de lo musical, encontramos grados propios de distancia.

Por ejemplo, se debe encontrar cuál ha de ser la distancia a establecer entre: el ejecutante y el instrumento. Ejecutante e instrumento conforman un conjunto funcional.

Por un lado, el ejecutante debe llegar a un dominio de lo instrumental, que significa tener una incorporación interior, para hacerse dueño de aquellos elementos instrumentales, para poderlos activar cuánto y cómo se quiere. Pero se debe tener presente el mantener una distancia, pues no todo en música es lo puramente instrumental.

Por ello, el músico ejecutante no se debe dejar "atrapar" por lo absorbente instrumental, y dar solo dedos en la música, y dar solo digitación en la música.

Hay una distancia, entre la expresión de lo intrínseco y la exactitud de la articulación sonora.

Esta distancia, se la debe utilizar para aquel fin de la expresión interna.

Muchas veces, cuántos afanes existen por querer dominar un instrumento a través del virtuosismo de ciertas obras, y las cosas quedan luego, en el instrumento en sí, quedan en las teclas, en los dedos y nada más.

Pues, la música tiene que trasuntar, tiene que ir más allá. De manera que si no se toma cierta distancia, se puede producir una interferencia o una molestia perniciosa.

Otro grado de distancia a considerar es aquel que existe entre el efectuante y la técnica mecánica utilizada, o bien, de aquellas metodologías ordenativas de la conducta del músico.

Imprescindible será el poseer una técnica, la cual dé una unidad de proceder al músico, que le indique caminos graduados que conduzcan a lo efectivo, en arte. Pero como el fin de su labor no es en sí lo técnico, debe establecer una distancia.

Como el trabajo de estudio superior se refiere a facultar al individuo para que él sea un ente expresivo, existe allí, un poderoso trabajo de preparación que se realiza sobre ese "sí mismo".

Pues, necesario será que el efectuable, el músico, introduzca también una distancia con su sí mismo.

Pues, en la música y en su acción propagadora, es de cuidar que el individuo, el ejecutante, el efectuable no se interfiera a sí mismo en su propio actuar, y más que eso, luego, no interfiera el curso de lo musical que él va dando.

Queremos decir: el realizador no debe él, ponerse delante de la música que va a realizar, tomar una distancia, saberse distanciar de lo que se realiza respecto a su sí mismo.

Este sí mismo puede actuar, ya sea por el estado mental anímico interior, ya sea el estado corporal con sus alternancias.

Se debe establecer una distancia entre la efectividad interior, es decir, de lo efectivo que actúa desde lo interior, y lo corporal propiamente dicho.

Esta distancia se refiere a algo así, como un estado de renuncia profundísimo del ser que está entregado a su disciplina.

Se suele decir de los grandes músicos, los que consiguen alturas y maravillas inconcebibles: "están como fuera de sí", han tomado una distancia de su sí mismo y parece que no toca los sonidos pero los sonidos se producen, parece que el instrumento no se conmueve, pero suena, y algo de eso existe.

Estamos hablando de algo que parecería estar fuera de todos los elementos organizados.

Existe, pues, una distancia, y eso le da un grado superior.

Y bien que se puede producir ese grado superior, no solamente por los altos academicismos, sino también por otros medios en donde el lenguaje contenga un alto grado de perfección.

Es esta distancia, es este dejar que los elementos superiores tomen su posición y actúen, al mismo tiempo que desde una unidad, cada uno actúe desde la excelencia de su propio saber.

Así el arte pueda contenerse en una trascendencia, y lleve consigo, la trascendencia del alma humana.

Porque siendo el arte fruto de la labor humana, y del llamado del alma a lo superior, debe contener un germen de perdurabilidad y poder darse entre los seres como algo perenne.

FIN de 4° CLASE (29-10-87)