
La memoria en la interpretación guitarrística. Una aproximación a su problemática¹

An Approach to Memory Problems in Guitar Performance

M^a José Eguilaz Aranguren

Escuela de Música "Hilarión Eslava"
31600 Burlada –Navarra- (España)

mj.eguilaz@wanadoo.es

Recibido: mayo, 2009. Aceptado después de evaluación favorable: junio, 2009

Resumen

Lo habitual es que los guitarristas toquen de memoria y, en consecuencia, ésta es una importante competencia a desarrollar por todo estudiante de guitarra. Sin embargo, no se tiene constancia de que existan estudios sistemáticos que aborden este tema. El presente estudio se plantea como una aproximación a los procesos cognitivos que desarrollan los guitarristas al memorizar música, para lo que se realiza un análisis cualitativo de los datos obtenidos en un foro de discusión en el que participan seis estudiantes de grado superior. Los resultados se organizan tomando como referencia clasificaciones temáticas utilizadas en estudios sistemáticos sobre memoria e interpretación musical realizados por Chaffin y sus colaboradores. En este estudio se observa que los guitarristas recurren a un uso combinado de diferentes tipos de memoria, que existe poca confianza en los procesos de memorización automática y que, en consecuencia, se hace un amplio uso de la memoria conceptual, como se refleja en la importancia que se concede a la estructura formal y armónica de la obra como elementos articuladores de la práctica. También se observa una tendencia a abordar simultáneamente los aspectos técnicos y los aspectos interpretativos de una obra, algo que se manifiesta en una cierta especialización de las manos, ya que la atención consciente a cuestiones básicas (técnicas) parece centrarse en la mano izquierda, mientras que la mano derecha parece ser atendida más bien desde una perspectiva interpretativa.

Palabras-clave: memoria, guitarra, interpretación musical, práctica

Abstract

Guitarists usually play from memory. Therefore, it becomes an important competence to be developed by guitar students. Nevertheless, this topic seems not to have been studied in a systematic way. The present study approaches the cognitive processes developed by guitarists when memorizing music. It was carried out a qualitative analysis of data obtained from a discussion forum, in which participated six guitar students. In order to organize the results, it was taken into account the topic classification used in systematic studies on memory and music performance carried out by Chaffin and colleagues. In this study it's observed that guitarists combine different types of memory, that they don't rely much on automatic memorization and, therefore, they make a wide use of conceptual memory. This is reflected in the importance attached to the formal and harmonic structure of a piece and its use to organize the practice. It's also observed a tendency to work simultaneously on technical aspects and interpretive aspects. This last seems to lead to a sort of specialization of the hands: conscious attention to technical issues is focused on the left hand, but attention to the right hand is paid from an interpretive point of view.

Key words: memory, guitar, music performance, practice

¹ El contenido de este artículo forma parte de un trabajo de investigación más amplio elaborado dentro del Programa de Doctorado "Educación musical y cultura estética" de la Universidad Pública de Navarra y dirigido por la Dra. Dña Ana Laucirica Larrinaga.

1. Introducción

Hoy en día en el ámbito de la llamada *música clásica* es habitual ver tocar de memoria a los diferentes solistas, y los guitarristas no son una excepción. Ello hace que la memoria se convierta en una importante competencia que debe desarrollar todo estudiante de guitarra.

Sin embargo, no se tiene constancia de que se hayan estudiado sistemáticamente los procesos cognitivos que desarrollan los guitarristas al memorizar música, ya que la investigación psicológica sistemática de la memoria aplicada a la interpretación musical, tal como apuntan Aiello y Williamon (2002), ha comenzado recientemente y se ha centrado en gran medida en pianistas. De ahí que se haya considerado conveniente abordar su estudio.

2. Marco teórico

A nadie se le escapa la gran importancia de la memoria en el desarrollo del ser humano, por lo que no debe sorprender que haya sido y siga siendo objeto de estudio en innumerables investigaciones, tanto en el ámbito de la psicología como en el de la biología. Pretender resumir en unas pocas líneas todo el conocimiento acumulado hasta la fecha resulta materialmente imposible, razón por la que en este marco teórico únicamente se van a abordar aquellos aspectos más directamente relacionados con la investigación realizada.

2.1 Música y memoria

Aiello y Williamon (2002) recogen las aportaciones de los primeros músicos y pedagogos, todos ellos pianistas, que escribieron sobre la manera como los músicos memorizan las obras que interpretan, aportaciones que se remontan a las primeras décadas del siglo XX. Entre estas aportaciones están las de Edwin Hughes (1915), Tobias Matthay (1913, 1926), y Gieseking y Leimer (1932/1972). Estos autores describieron tres formas principales de memorizar la música, y así hablan de una memoria auditiva, una memoria visual y una memoria cinestésica. Aunque en sus escritos se insiste en que es necesario el conocimiento de la armonía y la forma musical, y, en el caso de obras polifónicas, del contrapunto y la fuga, para memorizar inteligentemente, ninguno de ellos clasificó este conocimiento como un cuarto método para memorizar música.

Comentarios recogidos en diversas fuentes (Aiello y Williamon, 2002; Chaffin *et al.* 2002) indican que la memoria cinestésica es una de las más cuestionadas por los pianistas y ya en las primeras fuentes se concedía menos importancia a este tipo de memoria que a la auditiva y a la visual. Así, Gieseking y Leimer (1932/1972; cit. en Aiello y Williamon, 2002) explican que los dedos son los servidores del cerebro y se limitan a realizar las acciones que ordena éste. En consecuencia, si el cerebro, gracias a un oído bien educado, tiene claro cómo tocar correctamente, los dedos realizarán su trabajo correctamente.

Por su parte, Chaffin (2007) considera que, al interpretar música, las memorias auditiva y motora (cinestésica) son primordiales. Añade que el alto grado de práctica que requiere preparar obras para su interpretación en público permite crear al músico una memoria implícita, automática, de las secuencias de movimientos requeridas para tocar. Sin embargo, el problema de confiar en una memoria implícita motora es que, cuando algo falla, el músico no tiene recursos, y tiene que arreglárselas improvisando y esperando que algo proporcione una clave de recuperación que devuelva la música a su senda.

En lo que respecta a la memoria auditiva, Ginsborg (2004) destaca la importancia que tiene este tipo de memoria para los músicos que no se apoyan en una notación musical para memorizar, sino que memorizan mediante la escucha y la imitación de lo que oyen. Para esta autora existe, además, una herramienta relacionada con la memoria auditiva que tiene gran importancia para los músicos que trabajan a partir de partituras. Se trata de la habilidad de imaginarse cómo va a sonar una obra. Gieseking y Leimer (1932/1972; cit. en Ginsborg, 2004) denominan a este proceso *visualización*.

Finalmente, refiriéndose a la memoria visual, Ginsborg (2004) indica que aunque hay alguna evidencia, más bien anecdótica, de músicos que poseen una memoria fotográfica de las partituras (especialmente directores), la investigación empírica sobre la memorización pura de información visual es escasa.

Como se ha visto, inicialmente no se consideró el uso de la *memoria conceptual*² como un método de memorización musical. Chaffin *et al.* (2002) analizan diversas entrevistas realizadas a pianistas, y concluyen que falta una terminología común para hablar sobre la misma y que no se ha entendido bien su importancia. Sin embargo, aunque la describan de forma diferente, la mayoría de los artistas reconocen que la memoria conceptual es importante, si bien su importancia queda oscurecida por la gran relevancia de otras formas de memoria.

Con el fin de poder comprender de qué manera utilizan los músicos los diferentes métodos de memorización y, por tanto, comprobar qué importancia tienen las estrategias analíticas, Hallam (1997) y Aiello (1999, 2000a, 2000b y 2001; cit. en Aiello y Williamson, 2002) han realizado estudios mediante entrevistas a diversos intérpretes. En el primer caso los entrevistados fueron músicos profesionales de diferentes especialidades orquestales, un organista y un director de orquesta, así como estudiantes de cuerda. En el segundo caso los entrevistados fueron todos pianistas.

A partir de estos estudios se puede llegar a varias conclusiones. La primera es que no se observa una superioridad clara de unas estrategias de memorización sobre otras, si bien el recurso a estrategias analíticas parece desarrollarse con la experiencia. Pero también se observa que la confianza en una memorización automática, implícita, varía en función del instrumento que se toque. Esta confianza parece ser mayor en instrumentistas que tocan

² Chaffin *et al.* (2002) utilizan con frecuencia el término *memoria conceptual* para referirse a lo que generalmente en psicología se conoce como *memoria declarativa*, debido a que consideran que este término acerca mejor la idea a los no psicólogos. Con estos términos se hace referencia a una recuperación consciente de la información desde la memoria a largo plazo.

instrumentos melódicos que en instrumentos, como el piano, en los que se necesita procesar más de un plano musical al mismo tiempo. A este respecto resulta ilustrativa la referencia que se hace en el estudio de Hallam (1997) a un participante que indica que encuentra mucho más difícil memorizar música con el piano que con la trompa.

2.2 Competencia y memoria expertas

Los últimos estudios sobre memoria e interpretación musical realizados se encuadran dentro del área de conocimiento de la competencia experta, campo en el que se destaca la enorme importancia que tiene la práctica para que un individuo alcance el nivel de experto.

Así, los estudios sobre la memoria experta constituyen una parte importante de los estudios desarrollados en el ámbito de la competencia experta. Según Ericsson y Smith (1991, cit. en Chaffin *et al.*, 2002), más de tres décadas de investigación en este ámbito permiten concluir que, en lo que respecta a la amplitud de la memoria de trabajo, no hay diferencias entre los individuos. En consecuencia, las diferencias se deben a la habilidad del experto para agrupar la información en bloques significativos de mayor tamaño gracias a una experiencia acumulada que le permite reconocer secuencias y patrones con los que está familiarizado.

A partir de estudios realizados en campos como el ajedrez, la física, la medicina, la escritura o el atletismo se han propuesto varias teorías que intentan explicar cómo los individuos son capaces de desarrollar y mantener una habilidad memorística excepcional (Aiello y Williamon, 2002; Williamon y Valentine, 2002).

La primera de las teorías fue propuesta por Chase y Simon (1973) y se trata de la *hipótesis del agrupamiento* o *chunking hypothesis*. Según esta teoría, basada en el estudio de la conducta de jugadores de ajedrez, la memoria experta se apoya en una amplia base de conocimientos específicos del campo de actividad del experto, en la que continuamente se recopila información formando patrones específicos de elementos (bloques o *chunks*).

Chase y Ericsson (1982; cit. en Ericsson y Kintsch, 1995) formularon la *teoría de la memoria experta*³ (*Skilled Memory Theory*) con el fin de resolver ciertos problemas de la teoría anterior. Según esta segunda teoría, la memoria de los expertos se basa en la creación y el uso eficiente de unos mecanismos llamados *estructuras de recuperación* (*retrieval structures*). Los expertos asocian la información que memorizan con unas claves de recuperación apropiadas. La organización de estas claves da lugar a una estructura que permite al individuo recuperar la información almacenada de forma eficiente y sin necesidad de una larga búsqueda.

Finalmente, Ericsson y Kintsch (1995) ampliaron la teoría de la memoria experta con la teoría de la *memoria de trabajo a largo plazo* (*Long-Term Working Memory [LT-WM]*

³ Teniendo en cuenta que no parece haber una traducción aceptada con carácter general, se ha preferido traducir el término *skilled* como "experto" porque se considera que refleja mejor que otros términos más literales el sentido que se expresa en esta teoría.

Theory). Esta teoría intenta resolver las dificultades que presentan los modelos tradicionales de memoria de trabajo, considerados como almacenes temporales, para explicar las grandes exigencias que se plantean al realizar tareas propias de una competencia experta. Para Ericsson y Kintsch (1995) la memoria de trabajo a largo plazo es una capacidad que se adquiere en campos de experiencia concretos con el fin de satisfacer las demandas específicas de almacenamiento y recuperación que impone una actividad concreta y, por tanto, no es una capacidad generalizable a otros campos.

Chaffin (2007) indica que las manifestaciones de memoria experta se deben a una combinación de conocimiento, estrategia y esfuerzo, y resume los principios en los que se basa. En primer lugar, el conocimiento que los expertos tienen de su campo de experiencia les permite codificar nueva información en forma de patrones (*chunks*) previamente almacenados en la memoria (Miller, 1956). En segundo lugar, un experto usa un esquema de recuperación para acceder a los bloques o *chunks* que forman parte de la memoria (Ericsson y Oliver, 1989; cit. en Chaffin, 2007). En tercer lugar, la práctica prolongada incrementa enormemente la velocidad de recuperación hasta el punto que un experto, para realizar tareas para las que la mayoría de los individuos confiaría en la memoria de trabajo, puede confiar en la memoria a largo plazo (Ericsson y Kintsch, 1995).

2.3 Competencia y memoria expertas en el ámbito de la interpretación musical

La música, tal como lo indican Williamon y Valentine (2002), es uno de los ámbitos más ricos para el estudio de la competencia experta, constituyendo un campo de pruebas único y fructífero para valorar las teorías existentes sobre su adquisición y ejercicio.

Una importante razón para ello es el hecho de que la práctica musical puede ser observada de forma abierta. Ello ha dado origen a una importante línea de investigación orientada hacia la observación directa del modo como trabajan los músicos, método de investigación que también se ha aplicado recientemente al estudio de los procesos de memorización musical de diferentes intérpretes.

Chaffin *et al.* (2002) relacionaron la estructura formal de una composición musical con las estructuras jerárquicas que expertos de otros ámbitos utilizan como esquemas de recuperación, lo que dio origen a que estos autores desarrollaran una investigación de gran envergadura en torno a la manera como concertistas de piano trabajan y memorizan una obra nunca tocada antes (Chaffin e Imreh, 1997, 2001, 2002; Chaffin *et al.* 2002, 2003). En esta investigación se observó de manera sistemática el trabajo desarrollado durante 10 meses por Gabriela Imreh mientras preparaba el tercer movimiento del *Concerto italiano* de J.S. Bach para su posterior grabación en un CD. Este estudio confirma que la estructura formal de la obra es la herramienta básica a partir de la que se construye la representación mental de la música, sirviendo además para organizar la práctica de los intérpretes. La representación conceptual desarrollada proporciona las claves que activan la realización motora de la música, permite al intérprete mantener el control de dónde está, ayuda a desarrollar una interpretación expresiva al permitir pensar en las emociones que se quieren transmitir y proporciona una manera de

continuar la interpretación en caso de que surjan problemas, al facilitar el acceso a otro punto de la obra a partir del que continuar tocando.

La segunda gran aportación de esta investigación es el concepto de *claves cognitivo-interpretativas (performance cues)*⁴. Para Chaffin (2007) y Ginsborg *et al.* (2006) las claves cognitivo-interpretativas son los puntos de referencia que un músico experto utiliza para controlar el discurso de una obra durante su interpretación. Estas claves forman un mapa mental mediante el que se pueden dirigir y controlar las acciones rápidas y automáticas de las manos, lo que proporciona al intérprete una flexibilidad para recuperarse de errores y para ajustarse a las necesidades del momento.

En esta investigación se diferencian tres tipos diferentes de claves cognitivo-interpretativas, *claves básicas*, *claves técnico-interpretativas* y *claves expresivas*⁵. A estas claves añade Chaffin (2007) las *claves estructurales* con las que se representan los puntos donde comienza o finaliza una sección y los puntos donde se producen variantes de un mismo material musical.

La tercera conclusión importante a la que se llega en esta investigación es que, tal como se indica en Chaffin *et al.* (2002), el proceso que sigue un intérprete al preparar una obra musical se ajusta a la teoría de la memoria experta desarrollada por Anders Ericsson y sus colaboradores, demostrándose que la memoria conceptual o declarativa tiene tanta importancia para un concertista de piano como para un experto en otro campo.

Pero además, 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. En esta etapa la pianista prepara la interpretación de la obra atendiendo a las claves expresivas de modo que es capaz de pensar en la pieza en función de las emociones que quiere comunicar y 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 *et al.*, 2002; Chaffin e Imreh, 2002).

Los estudios anteriores exigieron el desarrollo de una metodología de investigación específica que ha servido como base a otros estudios que extienden a otras situaciones particulares del ámbito de la interpretación musical la validez de unas conclusiones obtenidas en un estudio de casos (Chaffin, 2007; Ginsborg *et al.*, 2006; Lisboa *et al.*, 2004, 2007; Noice *et al.* 2008; Williamon y Valentine, 2002).

⁴ El término *performance*, tal como se utiliza en los estudios realizados por el equipo de Chaffin, plantea dificultades de traducción al castellano. Su traducción habitual en el ámbito de la música es *interpretación*, por lo que la traducción natural de *performance cues* sería *claves interpretativas*, pero esta versión generaría confusión con el término *interpretive performance cue*, también utilizado en esta investigación, por lo que se ha optado por traducir *performance cues* como *claves cognitivo-interpretativas*, ya que son éstas las claves elaboradas cognitivamente a las que va a recurrir el intérprete durante el acto de interpretar.

⁵ Con el fin de evitar confusiones terminológicas se ha preferido traducir *interpretive cues* por *claves técnico-interpretativas* en lugar de por *claves interpretativas*, ya que el sentido que se da al término *interpretive* hace referencia a aspectos de la interpretación de carácter técnico.

2.4 Guitarra y memoria

Como ya se ha indicado, no se tiene constancia de que se hayan estudiado de manera sistemática los procesos de memorización en guitarristas. Sin embargo es algo que no debe extrañar, ya que la investigación en el campo de la psicología de la música ha prestado poca atención a este instrumento. En consecuencia, también son pocos los estudios, cuyo objeto de estudio sea la guitarra y tengan alguna relación tangencial con el presente trabajo. Así Royo (2006, p. 17), al hablar de las dificultades con las que se encuentran los guitarristas al preparar obras no tonales, comprueba que una de ellas es la memorización, pues *"el guitarrista se ve en la necesidad de interiorizar la obra a veces más teniendo en cuenta la memoria muscular que la musical"*, debido a *"los obstáculos que encuentra para dotar de sentido a la obra"*.

Probablemente, la investigación que tiene una relación más directa con el presente estudio es la realizada por Theiler y Lippman (1995), en la que se compara la efectividad de varios modos de práctica mental en guitarristas y cantantes. De resultados obtenidos a partir del análisis y valoración de interpretaciones realizadas tanto con partitura como de memoria se concluye que, en lo que respecta a guitarristas, la codificación cinestésica y las imágenes son particularmente importantes para estos instrumentistas.

Dados los pocos datos obtenidos por esta vía, conviene considerar otros datos obtenidos a partir de la experiencia de guitarristas. Así, De Contreras (1998) recoge una serie de consejos dados en diferentes cursos por el insigne guitarrista David Russell, entre los que se incluyen varios que tienen relación con el presente estudio. Algunos de ellos reflejan conclusiones a las que se llega en estudios sistemáticos sobre la memoria en el ámbito de la interpretación musical. Otros, sin embargo, muestran estrategias específicas para este instrumento.

En consecuencia, un estudio sistemático de la manera como memorizan los guitarristas inevitablemente va a tener que tomar como referencia los estudios realizados con intérpretes de otras especialidades instrumentales, siendo de esperar que aparezcan matices específicos.

Como ya se ha indicado, la mayor parte de los estudios sobre memoria se han realizado en el ámbito del piano. Según Theiler y Lippman (1995), piano y guitarra comparten el hecho de que en ambos instrumentos las alturas se definen en el espacio y que los instrumentistas pueden tocar más de una nota simultáneamente (habitualmente, un acorde con una línea melódica). Sin embargo estos dos rasgos se materializan en la práctica de forma diferente en los dos instrumentos. Respecto de la definición en el espacio de las alturas, mientras que en el piano cada altura tiene una posición física única y visualmente clara, en la guitarra cada altura suele poder producirse en varios puntos diferentes de un diapasón que, aunque tenga trastes, no proporciona claves visuales claras. El segundo rasgo apunta hacia la interrelación entre los planos vertical y horizontal de la música. En el caso del piano en general se observa una especialización de las manos, de modo que la mano derecha suele ocuparse más de los desarrollos melódicos mientras que la mano izquierda está más implicada en el plano armónico o vertical de la música. En el caso de la guitarra, ambas manos están implicadas por igual en la realización de los dos planos.

Otros instrumentos a tomar como referencia son indudablemente los instrumentos de cuerda frotada. Al igual que en la guitarra, en estos instrumentos los brazos se coordinan de

forma asimétrica. Estos instrumentos también comparten el que una altura determinada pueda realizarse en más de un punto del diapasón, pero a partir de ahí todo son diferencias. La primera diferencia es el tipo de afinación de las cuerdas al aire, que en el caso de los instrumentos de arco es regular, mientras que en la guitarra es irregular, ya que está pensada para favorecer el desarrollo armónico de la música. Una segunda gran diferencia es el tratamiento básicamente *monofónico* que se hace de los instrumentos de arco frente al tratamiento *polifónico* de la guitarra. La tercera diferencia importante es el modo de producción del sonido, un arco que puede mantener la duración del sonido frente una pulsación de un dedo que produce un sonido que empieza a extinguirse inmediatamente después de su producción.

3. Estudio empírico

El estudio que se describe a continuación es el estudio preliminar de una investigación más amplia y consiste en el análisis cualitativo de los comentarios recogidos en un foro de discusión.

3.1 Objetivos

Con este estudio se pretende obtener una primera aproximación a las cuestiones que con carácter general se plantea un guitarrista cuando debe interpretar de memoria una obra, abordando el tema desde que se produce el primer contacto con una obra hasta el momento de su interpretación en público.

El segundo objetivo de este estudio es ver en qué medida las cuestiones que se plantean al memorizar música para guitarra son similares a las que se observan en otras especialidades instrumentales y en qué medida surgen aspectos que puedan ser considerados específicos de este instrumento, para lo que se tiene como principal referencia los instrumentos de tecla y los de cuerda frotada, ya que son los que comparten más rasgos con la guitarra.

3.2 Metodología

3.2.1 Método

En este estudio se ha empleado un método de análisis descriptivo de carácter cualitativo. Para la obtención de datos se organizó un foro de discusión, el cual tuvo lugar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid utilizando el tiempo de clase de una de las sesiones de la asignatura *Didáctica de la Guitarra*, impartida en el citado centro. Con anterioridad se habían solicitado los permisos pertinentes, se habían expuesto los objetivos del estudio y se había garantizado la confidencialidad de los datos que se aportaran, así como el anonimato de los participantes.

La sesión, que fue grabada utilizando una grabadora digital y posteriormente transcrita, fue conducida por la autora de este estudio. Para su desarrollo se tuvo como base un guión previamente elaborado a partir de temas que aparecen en Chaffin e Imreh (2001) y Chaffin *et al.* (2002, 2003), y que incluía aspectos considerados específicos de la guitarra. El guión había sido supervisado previamente por tres expertos.

3.2.2 Sujetos

En el foro de discusión participaron 6 estudiantes (4 chicas y 2 chicos), todos ellos alumnos de Grado Superior en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en la especialidad de Guitarra, con una edad que oscilaba entre los 22 y los 24 años. De los 6 participantes, 5 estaban cursando la asignatura de "Didáctica de la Guitarra", 4 de los cuales tenían ya finalizado el 4º Curso de Grado Superior de Guitarra. Las dos participantes restantes estaban matriculadas en 3º y 1º curso de Grado Superior de Guitarra, respectivamente.

3.2.3 Procedimiento de análisis de los datos

Los comentarios recogidos fueron agrupados en función de los temas abordados, dándose con frecuencia el hecho de que un mismo comentario se relacionaba con varios de ellos. Por otra parte, muchos de los 41 temas tratados estaban igualmente relacionados entre sí, por lo que se procedió a realizar una nueva clasificación que permitiera un análisis más ordenado de los datos obtenidos, para lo que se tomó como referencia la clasificación temática realizada por Chaffin y su equipo (Chaffin *et al.*, 2002, 2003; Chaffin e Imreh, 2001). Debido al carácter metacognitivo de la actividad desarrollada, algunos de los temas inicialmente identificados se relacionan nuevamente con más de un apartado incluido en la clasificación final.

Para realizar este estudio no se optó por el uso de programas informáticos, como Aquad o Nudist, para categorizar la información, ya que ni el número de participantes ni el volumen de datos obtenido hacían necesario su uso.

3.3 Resultados

3.3.1 Dimensiones básicas

De acuerdo con el modelo de clasificación de temas adoptado, en este apartado se incluyen todos aquellos aspectos que, dentro del proceso de aprendizaje y memorización de música para guitarra, requieren atención para *dar las notas* escritas en la partitura (Chaffin *et al.*, 2002, 2003; Chaffin e Imreh, 2001, 2002; Chaffin, 2007). En los estudios mencionados estas dimensiones se refieren fundamentalmente a digitaciones, dificultades técnicas y a la

identificación de unidades conceptuales conocidas, como escalas, acordes, etc., a las que denominan *patrones familiares*.

En lo que respecta a *digitaciones*, los datos recogidos indican que, al hablar sobre este aspecto, implícitamente se habla de la mano izquierda aunque sin indicarlo expresamente. Respecto a los criterios que se siguen a la hora de digitar, parece buscarse un compromiso entre resultado musical perseguido y capacidad física para realizar los movimientos requeridos. Además, se considera que una mala digitación entorpece el proceso de memorización de una obra, por lo que se trabaja en ello desde el inicio del aprendizaje, si bien es un aspecto revisable en cualquier momento del proceso, tanto por razones técnicas como por razones musicales. Finalmente, se observan dos actitudes diferentes ante las digitaciones que aparecen en las obras editadas, una más crítica y otra en la que se tiene en cuenta la notoriedad de la persona que ha escrito la digitación.

En cuanto a la resolución de *dificultades técnicas*, nuevamente aparece una tendencia a concentrar el esfuerzo en la mano izquierda. Sin embargo, algún comentario sugiere que una atención muy volcada hacia dicha mano puede ser fuente de problemas en la mano derecha. No obstante, algún otro comentario apunta a que se intenta buscar soluciones técnicas equilibradas entre ambas manos. Finalmente, se considera que precisamente la memorización previa de un pasaje es una estrategia que ayuda a resolver dificultades técnicas.

Respecto del último aspecto considerado en las dimensiones básicas, la búsqueda de *patrones familiares*, el análisis de los comentarios recogidos indica que la búsqueda consciente de patrones que puedan simplificar el proceso de aprendizaje y memorización de una obra no es una práctica habitual entre guitarristas, aunque sí se reconoce que se aplican numerosos patrones técnicos referidos a la mano derecha, por ejemplo al pulsar acordes o arpeggios, patrones que se aplican de una manera bastante automática y poco consciente. Por otra parte, hay más tendencia a reconocer patrones de tipo musical, por ejemplo patrones melódicos, para los que se intenta buscar un resultado sonoro homogéneo, algo que no se traduce necesariamente en un uso de digitaciones similares.

3.3.2 Dimensiones técnico-interpretativas

Siguiendo con el modelo de clasificación de temas adoptado, las dimensiones técnico-interpretativas serían aquellos aspectos que contribuyen a formar el carácter musical de una obra (Chaffin *et al.*, 2002, 2003; Chaffin e Imreh, 2001, 2002; Chaffin, 2007). En los estudios citados, referidos al piano, este apartado incluye cuestiones relativas al fraseo, la dinámica, el tempo y el uso del pedal. En el caso de la guitarra este último apartado se sustituiría por cuestiones relativas a articulación y sonido, al considerarse que los aspectos tímbricos tienen una mayor importancia en este instrumento que en el piano. Sin embargo, los comentarios

recogidos no permiten hacer una clasificación temática que se ajuste a este esquema, por lo que el apartado se trata de manera global.

De los datos recogidos se desprende que los aspectos técnico-interpretativos son tenidos en cuenta desde el primer momento en el que se comienza a trabajar una obra y que la interpretación se articula tanto alrededor de ideas melódicas como de ideas armónicas. Otro aspecto que se destaca en este nivel es la necesidad de diferenciar los diferentes planos sonoros que se generan por la interacción entre el plano vertical, armónico, y el plano horizontal, melódico, de la música. Finalmente, el sonido, considerándolo como algo global que incluye tanto aspectos dinámicos y agógicos como tímbricos, es un elemento esencial en la articulación interpretativa de las obras para guitarra.

3.3.3 Dimensiones cognitivo-interpretativas

Según el modelo de clasificación de temas adoptado, las dimensiones cognitivo-interpretativas serían aquellas que están más directamente relacionadas con el hecho de tocar de memoria (Chaffin *et al.*, 2002, 2003; Chaffin e Imreh, 2001). En consecuencia, las cuestiones relativas a la memoria ocupan una buena parte de las reflexiones que se reflejan en este apartado, si bien también se incluyen aspectos relativos a la estructura musical de la obra, el uso de la partitura y la focalización de la atención.

Al analizar los comentarios sobre la *memoria*, una primera conclusión que se obtiene es que, los guitarristas suelen recurrir al uso asociado de varios tipos de memoria, si bien la terminología utilizada en algunos casos genera dudas respecto a su clasificación dentro de los tipos básicos utilizados habitualmente en música. Se considera que un buen funcionamiento de la *memoria cinestésica* es esencial para tocar de memoria. Además hay comentarios que sugieren que muchas veces la memoria cinestésica se apoya en un componente visual, aunque la *memoria visual* en general no es mencionada de forma explícita. Otro tipo de memoria al que se concede mucha importancia es la *memoria auditiva*. De todos modos, hay algún comentario que indica que no siempre se es capaz de reproducir a través del instrumento la imagen mental de tipo auditivo que se ha construido en la memoria. También aparecen referencias a una *memoria nominal* asociada al nombre de las diferentes notas, unas veces vinculada a la altura del sonido al que se refiere el nombre y otras como sucesión pura de nombres de notas. Finalmente, entre los participantes en el foro de discusión no parece percibirse en general una confianza excesiva en la memoria automática, ya que solo un comentario hace referencia a una búsqueda expresa de la automatización.

Los datos recogidos en este estudio indican que el conocimiento consciente de la *estructura formal* de la obra a memorizar e interpretar se considera algo fundamental. Pero, en el caso de la guitarra, además parece ser de gran importancia el conocimiento del desarrollo armónico de la misma, si bien no siempre se es capaz de pensar conscientemente en él al tocar.

Respecto al *uso de la partitura* durante el proceso de aprendizaje y memorización de una obra, no hay una postura común entre los participantes, ya que hay quién se despega del papel casi inmediatamente, mientras que hay quien no se despega prácticamente nunca de él. Además, algún comentario sugiere que a veces resulta más difícil quitarse la partitura en una obra sencilla de lectura que en una obra más compleja debido a la estrategia de trabajo aplicada. Finalmente, de algún comentario se deduce que al leer una partitura, además de transformarse la imagen visual de la misma en una imagen de tipo auditivo, tal como lo indica Ginsborg (2004), en el caso de la guitarra además puede producirse una transformación de dicha imagen visual en una imagen de tipo *viso-cinestésico*.

Pasando a aspectos relacionados con la *atención*, nuevamente se observa que también al tocar se presta en general más atención a la mano izquierda, si bien algún comentario indica que eso se hace por no dispersar la mirada. Diversos comentarios indican que pensar en cuestiones básicas mientras se toca puede generar problemas, de ahí que se centre la atención fundamentalmente en la interpretación. Pero también hay comentarios que indican la dificultad de mantener de forma continuada dicha atención en el plano musical. Sin embargo, hay quien parece ser capaz de cambiar el foco de atención en un momento dado del plano interpretativo al plano técnico sin que ello le descentre.

3.3.4 Dimensiones metacognitivas

El último apartado del modelo de clasificación de temas adoptado es el correspondiente a las dimensiones metacognitivas, es decir aquellas cuestiones que implican una reflexión sobre el proceso de aprendizaje y memorización de una obra (Chaffin *et al.*, 2002, 2003; Chaffin e Imreh, 2001). Aquí se plantean, entre otros temas, cómo se aborda la autoevaluación y qué estrategias se aplican en cada situación.

En lo que respecta a *aprendizaje y memoria* no hay una visión unánime. Así hay quienes consideran que el proceso consciente de memorización comienza después del aprendizaje de la obra, mientras que para otros son dos procesos que discurren en paralelo. Además, algún comentario indica que una memorización de tipo implícito, a base de realizar sucesivas lecturas de la partitura resulta lenta y poco segura. Por otra parte, se observa una tendencia a realizar un trabajo tipo *holístico*, es decir, resolviendo simultáneamente cuestiones técnicas y cuestiones interpretativas.

Al hablar del *proceso de aprendizaje y memorización de una obra*, no parece que se diferencien etapas de manera consciente. Respecto de la *fase exploratoria* (Chaffin, 2007; Chaffin *et al.*, 2002, 2003), ésta es una etapa que se considera importante, pero que no siempre

se lleva a cabo. En lo que parece haber un acuerdo general es en la necesidad de hacer un trabajo muy segmentado, pero respetando la estructura formal de la obra.

Los diferentes comentarios también permiten concluir que se concede mucha importancia a la *autoevaluación*, observándose que se recurre a la grabación como herramienta de autocrítica.

Otras *estrategias aplicadas al aprendizaje y memorización de una obra* son la visualización, la repetición no mecánica y la práctica lenta en pasajes complejos.

Finalmente, en lo que respecta a la *crítica de la edición*, además de lo ya indicado en relación con las digitaciones, se observa una tendencia a buscar fuentes originales y a realizar transcripciones propias a partir de tablaturas originales.

3.4 Discusión

Dado el carácter de aproximación que tiene este estudio preliminar y por la perspectiva cualitativa adoptada, las conclusiones a las que se llega no pueden considerarse generalizables. Sin embargo, este estudio sí saca a la luz ciertos aspectos que parecen tener mucha relevancia para los guitarristas.

La primera conclusión a la que se llega es que los guitarristas parecen conceder mucha importancia al conocimiento de la organización formal de la obra a interpretar, utilizando esta estructura como base para articular la práctica. Esto coincide con resultados de otros estudios (Chaffin e Imreh, 1997, 2001, 2002; Chaffin *et al.*, 2002, 2003; Chaffin, 2007; Lisboa *et al.*, 2004, 2007; Williamon y Valentine, 2002; Ginsborg *et al.*, 2006; Noice *et al.*, 2008),

Además, los datos obtenidos en este estudio apuntan a que para los guitarristas el conocimiento de la organización armónica de la obra parece tener una especial relevancia, aunque no se puede determinar si este aspecto es más importante en la guitarra que en otros instrumentos.

En lo que respecta a la organización de la práctica, se observa que los aspectos técnico-interpretativos parecen estar presentes en el trabajo desde el inicio, lo que es coherente con los resultados que proporcionan los análisis de regresión efectuados por Chaffin *et al.* (2002).

Por otra parte, en este estudio se observa que se concede mucha importancia a los aspectos auditivos y cinestésicos de la memoria, algo en lo que se coincide con Chaffin y sus colegas. Además, los datos que sugieren una falta de confianza en el funcionamiento automático de la memoria podrían ser indicativos de que los guitarristas hacen un amplio uso de la memoria conceptual al tocar.

Como consecuencia de lo anterior se puede deducir que la imagen mental de una obra que construyen los guitarristas tiene tanto componentes auditivos y cinestésicos, como componentes conceptuales. Además, esa imagen mental parece contener un fuerte componente visual, lo que coincide con resultados de Theiler y Lippman (1995).

Al considerar las diferentes dimensiones analizadas, llaman especialmente la atención algunos datos obtenidos respecto de las dimensiones básicas. Así el primer dato llamativo es el hecho de que, cuando se habla de digitaciones, implícitamente se habla de digitaciones de mano izquierda. Sería interesante analizar en qué medida influye en ello el hecho de que las partituras impresas para guitarra suelen contener gran cantidad de indicaciones referidas a dicha mano izquierda y prácticamente ninguna referida a la mano derecha, tal como se puede observar en los diversos fragmentos de obras que aparecen en Gilardino (1988). Sin embargo, esto también puede ser un reflejo del hecho de que los guitarristas por lo general parecen prestar mucha más atención consciente a la mano izquierda que a la derecha, tal como se observa en este estudio, algo que, por otra parte, contrasta con lo observado en violonchelistas (Lisboa *et al.*, 2004, 2007), donde las cuestiones relativas a movimientos del arco y cambios de cuerda son un importante centro de atención.

Siguiendo con aspectos relacionados con las digitaciones, éstas parecen estar sometidas a un proceso de revisión continuo que contrasta con las metas que se establece la pianista cuya práctica estudian Chaffin *et al.*, (2002), para quien fijar las digitaciones es la primera prioridad con el fin de que los programas motores estén automatizados lo antes posible y así evitar interferencias en la memoria. Probablemente la actitud hacia las digitaciones de los guitarristas se sitúa en un punto intermedio entre la actitud anterior y la que manifiesta la violonchelista del estudio de Lisboa *et al.* (2004), quien indica que incluso estando en el escenario podría llegar a cambiar una digitación o un arco.

Otro resultado que merece comentario es el considerar la memorización como estrategia para resolver dificultades técnicas. Los datos del estudio no permiten concretar más esta afirmación, pero ello puede explicar el que los guitarristas tiendan a *despegarse* de la partitura muy pronto en el proceso de aprendizaje de una obra y que se interprete de memoria todo tipo de repertorio.

Pero, quizá, el resultado más llamativo es la escasa búsqueda de patrones familiares que realizan los guitarristas. Chaffin *et al.* (2002) indican que, en lo que respecta al piano, cada patrón familiar tiene una secuencia motora asociada con él y aquí puede estar la clave de por qué esta estrategia no parece ser muy utilizada con la guitarra. En este instrumento, debido a que una misma nota puede producirse en más de un punto del diapason, un patrón musical determinado puede tener más de una posible realización técnica, lo que impide desarrollar asociaciones fijas entre patrones musicales y secuencias motoras. Este rasgo aleja el proceso de aprendizaje y memorización en la guitarra del que se sigue con el piano y, sin embargo, lo aproxima al que se sigue con el violonchelo, ya que, como se observa en Lisboa *et al.* (2004, 2007), la búsqueda de patrones familiares no parece ser un foco de atención importante en ese instrumento.

Por otra parte, la explicación de la escasa atención consciente que los guitarristas parecen prestar a la mano derecha también podría encontrarse en el escaso uso consciente de patrones familiares. Teniendo en cuenta que el repertorio de movimientos básicos que realizan los dedos de mano derecha es mucho más reducido que el que realizan los dedos de mano izquierda y que, por tanto, las acciones básicas que realiza el brazo derecho pueden estar muy automatizadas, es muy probable que, cuando un guitarrista indica que al trabajar una obra presta atención desde el principio a los aspectos técnico-interpretativos, lo que esté indicando es que, desde que comienza a trabajar una obra, la atención que presta a la mano derecha está más orientada hacia una búsqueda global del sonido requerido por la interpretación que hacia la solución de cuestiones puramente técnicas.

Como ya se ha indicado, las conclusiones a las que se llega en este estudio tienen un carácter de aproximación y, por tanto, necesitan ser contrastadas con la práctica real, lo que constituye el principal objetivo de otro estudio incluido en la investigación realizada.

Agradecimientos

Quisiera agradecer el apoyo recibido en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y de forma muy especial a Miguel Ángel Jiménez y a los estudiantes que voluntariamente colaboraron en este estudio.

Referencias bibliográficas

- Aiello, R. (1999). Strategies for memorizing piano music: Pedagogical implications. Trabajo presentado en *The Eastern Division of the Music Educators National Conference*. Nueva York. (Citado en Aiello y Williamon, 2002).
- Aiello, R. (2000a). The analysis of the score as a basis for memory. Póster presentado en *the Music Cognition / Music Pedagogy Group, Society for Music Theory*. Toronto, Canadá (Citado en Aiello y Williamon, 2002).
- Aiello, R. (2000b). Memorizing two piano pieces: The recommendations of concert pianists. En C. Woods, G. Luck, R. Brochard, F. Seddon y J.A. Sloboda (Eds.), *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele, UK: Department of Psychology, Keele University (Citado en Aiello y Williamon, 2002).
- Aiello, R. (2001). Playing the piano by heart: From behavior to cognition. En R.J. Zatorre e I. Peretz (Eds.), *The Biological Foundations of Music*. Annals of the New York Academy of Sciences, 930, 389-393. (Citado en Aiello y Williamon, 2002).
- Aiello, R. y Williamon, A. (2002). Memory. En R. Parncutt y G.E. McPherson (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning* (pp. 167-181). New York: Oxford University Press.

Chaffin, R. (2007). Learning *Clair de Lune*: Retrieval Practice and Expert Memorization. *Music Perception*, 24(4), 377-393.

Chaffin, R. e Imreh, G. (1997). "Pulling Teeth and Torture": Musical Memory and Problem Solving. *Thinking & Reasoning*, 3(4), 315-336.

Chaffin, R. e Imreh, G. (2001). A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information About the Goals of Expert Practice. *Psychology of Music*, 29, 39-69.

Chaffin, R. e Imreh, G. (2002). Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory. *Psychological science*, 13(4), 342-349.

Chaffin, R., Imreh, G. y Crawford, M. (2002). *Practicing Perfection – Memory and Piano Performance*. Mahwah NJ 07430: Laurence Erlbaum Associates.

Chaffin, R., Imreh, G., Lemieux, A.F. y Chen, C. (2003). "Seeing the Big Picture": Piano Practice as Expert Problem Solving. *Music Perception*, 20 (4), 465-490.

Chase, W. G., y Simon, H. A. (1973). The mind's eye in chess. En W. G. Chase (Ed.), *Visual information processing* (pp. 215-281). New York: Academic Press.

Chase, W.G. y Ericsson, K.A. (1982). Skill and working memory. En G.H. Bower (Ed.), *The psychology of learning and motivation* (Vol. 16, pp. 1-58. New York: Academic Press (Citado en Ericsson y Kintsch, 1995).

De Contreras, A. (1998): *La técnica de Russell en 165 consejos*. Sevilla: Cuadernos Abolays. En línea: http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/archivos/david_russell_165.pdf (Consulta: 13-10-2005).

Ericsson, K.A. y Kintsch, W. (1985). Long-Term Working Memory. *Psychological Review*, 102(2), 211-245.

Ericsson, K.A. y Oliver, W.L. (1989). A methodology for assessing the detailed structure of memory skills. En A.M. Colley y J.R. Beech (Eds.), *Acquisition and performance of cognitive skills* (pp. 193-215). Chichester: Wiley (Citado en Chaffin, 2007).

Ericsson, K.A. y Smith, J. (1991). Prospects and limits of the empirical study of expertise: An introduction. En K.A. Ericsson y J. Smith (Eds.), *Towards a general theory of expertise: Prospects and limits* (pp. 1-37). Cambridge: Cambridge University Press (Citado en Chaffin *et al.*, 2002).

Gieseeking, W. y Leimer, K. (1932/1972). *Piano technique*. New York: Dover. (Citado en Aiello y Williamon, 2002 y en Ginsborg, 2004).

Gilardino, A. (1988): *Manuale di storia della chitarra, volume 2 - La chitarra moderna e contemporanea*. Ancona: Ed. Bèrben.

Ginsborg, J. (2004). Strategies for memorizing music. En A. Williamon (ed.), *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 123-141). New York: Oxford University Press.

Ginsborg, J., Chaffin, R. y Nicholson, G. (2006). Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, 34(2), 167-194.

Hallam, S. (1997). The development of memorisation strategies in musicians: implications for education. *British Journal of Music Education*, 14, 87-97.

Hughes, E. (1915). Musical memory in piano playing and piano study. *Musical Quarterly*, 1, 592-603. (Citado en Aiello y Williamon, 2002).

Lisboa, T., Chaffin, R., Logan, T. y Begosh, K. (2007). Variability and automaticity in highly practiced cello performance. En A. Williamon, *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, Oporto, (pp.161-166). En línea: www.performancescience.org . (Consulta: 10-2-2008).

Lisboa, T., Chaffin, R., Schiaroli, A.G. y Barrera, A. (2004). Investigating Practice and Performance on the Cello. En S.D. Lipscomb, R. Ashley, R.O. Gjerdingen y P. Webster (Eds.), *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition*, Evanston, IL. Adelaide (pp. 161-164). Australia: Causal Production.

Matthay, T. (1913). *Musical interpretation: Its laws and principles, and their application in teaching and performing*. Boston, MA: Boston Music. (Citado en Aiello y Williamon, 2002).

Matthay, T. (1926). *On memorizing and playing from memory and on the laws of practice generally*. Oxford: Oxford University Press. (Citado en Aiello y Williamon, 2002).

Miller, G.A. (1956). The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information. *The Psychological Review*, 63(2), 81-97.

Noice, H., Jeffrey, J., Noice, T. y Chaffin, R. (2008). Memorization by a jazz musician: a case study. *Psychology of Music*, 36(1), 63-79.

Royo, A. (2006). El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra. *LEEME, Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 17. En línea: <http://musica.rediris.es>. (Consulta: 21-10-2006).

Theiler, A.M. y Lippman, L.G. (1995). Effects of mental practice and modeling on guitar and vocal performance. *Journal of General Psychology*, 122 (4), 329-343.

Williamon, A. y Valentine, E. (2002). The Role of Retrieval Structures in Memorizing Music. *Cognitive Psychology* 44 1-32.

REVISTA ELECTRÓNICA DE

LEEME

LISTA ELECTRÓNICA EUROPEA
DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN

© MARÍA JOSÉ EGUILAZ
"LA MEMORIA EN LA INTERPRETACIÓN GUITARRÍSTICA. UNA APROXIMACIÓN A SU PROBLEMÁTICA"
REVISTA ELECTR. DE LEEME (LISTA EUROPEA ELECTRÓNICA DE MÚSICA EN LA EDUCACIÓN)
Nº 23 (JUNIO, 2009) [HTTP://MUSICA.REDIRIS.ES/LEEME](http://musica.rediris.es/leeme)
ISSN: 1575-9563