

LA MEMORIA MUSICAL: ALGUNOS APUNTES SOBRE LA MEMORIZACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA (I)

Ángeles Gallardo Lorenzo

Las palabras de Alfredo Casella "*Una composición no retenida mentalmente no está del todo asimilada*"¹ nos sirven para introducirnos en el tema eje de las siguientes líneas: la memoria musical, reconocida por la gran mayoría de profesionales de cualquiera de las áreas de la música como relevante en el proceso de materialización de una idea intelectual musical en material acústico. Efectivamente, la capacidad de hacer y comprender música a través de la ejecución² instrumental es un proceso de gran complejidad física y psíquica que exige el desarrollo y la integración de diferentes destrezas técnicas y el uso de ciertos recursos, como es el caso

que nos ocupa de la memoria sensomotora y auditiva.

La memoria, en sentido general, tamiza la percepción y la integración cognitiva de los estímulos externos, es decir, da contexto al mundo que nos rodea, permite expresarnos a través del lenguaje o tener sentido de nuestra propia identidad, entre otras funcionalidades. No podemos, por tanto, hablar de la existencia de una única memoria, sino de una serie de sistemas complejos interconectados que, aún comportándose de manera diferente, cumplen la misma función: almacenar información para una futura utilización.

¹ CASELLA, ALFREDO: *El Piano*. Ricordi & C., Milán, 1937. Trad. esp.: El Piano. Traducción de Carlos Floriani. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1957.

² "*Interpretación*" y "*ejecución*" han sido utilizados a lo largo del artículo como sinónimos, aunque, en ciertos contextos, el término "*interpretación*" conlleva connotaciones más expresivas y "*ejecución*" se asocia cuando se habla de mera destreza técnica: *...Entre el ejecutante, pura y simplemente tomado como tal, y el intérprete propiamente dicho, existe una diferencia de naturaleza que es de un orden ético más que estético... no se puede exigir al ejecutante más que la traducción material del intérprete tenemos el derecho de exigir, además de la perfección de esta traducción material, una complacencia amorosa...*" en STRAWINSKY, I.: *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977, p 123/124.

Los estudios acerca de la memoria se los debemos principalmente a psicólogos y lingüistas, que junto a las actuales aportaciones de la Neurociencia³ en el estudio de los mecanismo y funcionamiento del cerebro, han formulado teorías que nos han permitido conocer los mecanismos de funcionamiento de la memoria, que imponen para su verificación una gran cantidad de condicionamientos que conllevan, a su vez, a formularse nuevos interrogantes para los que, como ocurre con todo interrogante teórico relacionado con el conocimiento, la búsqueda de respuestas objetivas no resulta tarea fácil.

La razón de tal dificultad, radica en el hecho de que todos aquellos aspectos relacionados con la inteligencia, como es el caso de la memoria, incluyen habilidades o destrezas que no pueden ser medidas por instrumentos convencionales⁴. Así, si dividimos el cerebro en las áreas generales que determinan las funciones asociadas a la inteligencia -funciones que presentan un carácter dinámico e integral- nos

encontramos que el área posterior del cerebro está dedicada a la codificación físico-sensorial, a quien se le atribuye el alojar -junto a las habilidades del deporte y las artes de escenario como la danza- las destrezas que nos permiten tocar un instrumento musical (motoras, viso-espaciales, de coordinación bimanual, etc.); por otro lado, en el lóbulo frontal encontraríamos gran parte de nuestras habilidades de anticipación (intuitivas), abstracción e inferencia y, por último, la corteza auditiva, que cuenta con conexiones al lóbulo frontal mismo -sección determinante en la percepción e inteligencia musical- donde se cree que radican funciones integradoras de las demás áreas del cerebro.

En otras palabras, nos encontramos que las áreas *frontal* y *posterior* del cerebro -dos partes fundamentales de la inteligencia y donde se albergan muchas de las habilidades que requiere la comprensión e interpretación de la música- no ejercen acceso directo al lenguaje. Por ende, resulta más sencillo evaluar con un enfoque científico el efecto

3 PARNCUTT, R. & MCPHERSON, G. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002

4 AWAD, DR. EMIL, "Arte Con Ciencia, Ciencia Con Arte" en Web Universidad Veracruzana -México-, consultado en <http://www.uv.mx/acf/Paginas/Arte-1.htm>. (Consultado en Julio de 2007).

de una composición en el cerebro -su efecto psicológico en la mente- y el contexto histórico de una composición, compositor o instrumento musical, que los aspectos de los cuales parte casi toda investigación vinculada al hecho musical, como la composición propiamente dicha, o, en este caso, aquellos aspectos relacionados con la interpretación musical.

Es por ello que nos movemos en un terreno hasta cierto punto hipotético, en el que resulta difícil formular respuestas del todo verdaderas, a pesar de contar con innumerables investigaciones realizadas que tratan de esclarecer la valoración y el papel de cada uno de los factores que entran en juego en el proceso de estudio y en los resultados finales en la interpretación de una partitura musical⁵. Tales estudios vienen a confirmar determinados aspectos que, en la práctica, son fáciles de observar y, a su vez, vienen revelados por la propia experiencia de los grandes profesionales de la interpretación, aplicados, genéricamente, en las distintas metodologías de estudio y en las prácticas instrumentales.

Ambos marcos de reflexión, uno fundado en los preceptos de la ciencia y otro en la intuición, resultan reveladores para una coherente aproximación al verdadero papel que cumple la memoria musical, confirmando su protagonismo dentro de la asimilación del repertorio musical, así como su interacción y sus posibles implicaciones con otros aspectos en la práctica instrumental. Todo lo expresado, nos acercaría a la comprensión de los procesos de memorización y su función dentro del *proceso de enseñanza-aprendizaje*, lo que nos facilitaría poder definir criterios metodológicos acordes a la naturaleza de la enseñanza en cuestión para su posterior aplicación al terreno de la interpretación instrumental.

Ahora bien, hemos hablado indistintamente de memoria y del acto de la memorización, ambos términos han sido utilizados como sinónimos, pero precisan una diferenciación que podemos deducir de su propia definición. Por ejemplo, al observar el proceso de estudio de una pieza musical, es fácil encontrar quienes, sin saber exactamente cómo, son capaces de ejecutarla de memoria.

5 **HIGBEN, Z.; PALMER, C.:** "Effects of auditory and motor mental practice in memorized piano performance", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, N° 158, 2004, pags 58-67

Sin embargo, diferentes estudios al respecto vienen a demostrar que la memoria, como acto, es decir, *la memorización*, se revela como un proceso activo y específico, no *un mero recordar*, y que por lo tanto, precisa de: una intencionalidad, un análisis, una síntesis y una consolidación a largo plazo.

No obstante, *la memorización* es aún más compleja, requiriendo de la integración de ciertas representaciones internas (simbólicas, auditivas, visuales y kynestésicas) y, si tenemos en cuenta que la acción de retener se produce tras una previa experiencia que puede ser *perceptual* (auditiva o visual, bien de la grafía musical o del teclado), *cognitiva* (comprensión tonal o rítmica, memoria gramatical de las convenciones de los símbolos musicales, etc.), *emocional* o *Kinestésica* (con o sin automatismo), y, teniendo en cuenta que las funciones musicales tienen su origen en las destrezas motoras-perceptuales, y la música, como lenguaje, emplea un sistema de símbolos y expresa estados subjetivos, podemos llegar a afirmar que la memoria musical de un intérprete

profesional incluirá -o mejor dicho, debe de incluir- toda esas variedades de experiencias.

De todo ello se deduce que la memoria musical⁶ no es un concepto absoluto, y que tampoco podemos simplificarlo con las expresiones habitualmente utilizadas, tales como "*tocar sin partitura*" o "*tocar de oído*". El concepto es mucho más amplio y complejo, la memorización presenta diferentes campos de actuación, indistintamente de su incidencia en el canto, en la composición o en la interpretación instrumental. Igualmente, en su elaboración intervienen diferentes elementos, cuya integración constituye lo que se conoce como la *memoria total*, entendiéndose ésta como la suma de una serie de memorias intermedias: *memoria acústica*⁷, *gráfica*, *motriz*, *topográfica* y *reflexiva*. Todos estos términos -que nos sirven para distinguir y describir cada una de las llamadas *memorias parciales*- son en realidad el resultado de la observación y estudio de las diferentes formas, técnicas o métodos por las que se llega a la memorización de la música.

6 (AA.VV): "Psychology of Music, III, Memory" en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited (1ª ed. Londres, 1980), 1995, vol. XV, págs 410- 427.

7 LAVIGNAC, ALBERT: *La educación musical*. Buenos Aires, 1950.

Desde esa observación, la memorización musical puede ser abordada bajo dos perspectivas. Por un lado, resultan obvias las ventajas que proporciona el hecho de la fijación de la música en la mente, ya que favorece la comprensión y exégesis del significado del hecho musical en sí, así como su vinculación con la propia esencia del verdadero músico. Por otro lado, la memorización es utilizada, principalmente, como recurso, es decir, para dar respuesta a la práctica funcional de prescindir del papel pautado en la interpretación pública, o, desde un plano de concreción más básico, la simple superación de inconvenientes como la distracción de seguir la partitura o el nada desdeñable obstáculo del paso de página, cuando el interés debiera de estar centrado en la propia interpretación.

Llegando a este punto, y reflejando el debate abierto, es la conveniencia o no del uso de la memoria en la interpretación pública, lo que suscita mayor controversia, especialmente cuando se hace referencia a la interpretación solista. La tradición ha convertido la ejecución de memoria en los actos públicos (conciertos,

concursos o exámenes) en un imperativo, no en una opción, antecediendo a la valoración de los demás aspectos que entran en juego en la actuación artística.

*¡Qué puerilidad y qué vanidad, fuente de trabajo inútil, es esta especie de concurso y de proeza de la memoria, cuando de lo que se trata es de hacer buena música que llegue al auditorio!*⁸

Un breve recorrido por la historia de la interpretación nos permite observar los acontecimientos que propiciaron el surgimiento del gran mito del "tocar sin papel", aunque de mayor interés, dejando a un lado la polémica, es poder constatar a través de la propia evolución de la interpretación, la intrínseca relación de la memoria musical en su más amplia definición con la interpretación.

Efectivamente, a lo largo de la historia de la ejecución musical, instrumental o vocal, la *memoria musical* y el *hecho musical* han convivido como dos formas de una misma realidad, pudiendo

⁸ Palabras recogidas en una entrevista realizada al mítico y reconocido pianista S. Richter por el diario *El País* (05/01/1995)

encontrar el principio psicológico y metodológico de otros aspectos vinculados al propio acto de la memorización, como es el caso de la improvisación o la creatividad. Así, remontándonos al período anterior al siglo X, vemos como la *tradición oral* utilizará la memoria para el aprendizaje, retención y posterior reproducción de las melodías a interpretar. A partir de esta fecha, se da el primer paso para facilitar la interpretación y la transmisión de la música, apareciendo, en terreno de la música litúrgica⁹, las primeras huellas de notación musical. Aún así, la memoria seguirá formando parte de la ejecución, puesto que el uso de los *neumas*, los primeros signos gráficos-musicales desarrollados en la música occidental que tuvieron como referente los acentos gramaticales, eran signos que no daban más información que el número de notas utilizadas, sin determinar exactamente la altura de los sonidos o su duración, por lo que únicamente servían como ayuda memorística para aquel que ya conocía la melodía¹⁰. En el citado contexto, requiere un apartado especial que

el uso de la memoria discurría paralelo al de la improvisación, entendida de dos formas, la improvisación propiamente dicha, en cuanto variación que nacía de la creación de los compositores que utilizaban como material básico las melodías ya existentes, y la variación que surgía de la necesidad de compensar los fallos en la recuperación de la memoria, dándose así la consecuente transformación.

Sin adentrarnos en lo que constituirá el largo y costoso proceso de evolución del sistema de escritura, que se extendió hasta bien entrado el XVIII, podemos observar cómo la mayor parte de la música instrumental seguía siendo improvisada, y ésto a pesar de la precisión alcanzada en cuanto a simbología musical y a la creciente recurrencia de la escritura para la composición. Así, a la práctica del bajo continuo, hay que sumarle la práctica de la ornamentación, y el hecho de que el pianista era, al mismo tiempo, compositor e intérprete. Dado que éste debía compaginar ambas actividades, a menudo leía a primera vista, componía de forma

9 La identificación de la música litúrgica con la música occidental del primer milenio, se debe a que, sólo de la música desarrollada en el seno de la Iglesia se han conservado fuentes fiables para su documentación. Ver: HOPPIN R. H.: *La música medieval* (trad. Pilar Ramos López), 1ª d, W.W. Norton & Company, 1978, Ed. Akal, 1991.

10 PLIEGO DE ANDRÉS, V.: "Oír y ver: la sinestesia como soporte para la comprensión musical a través de la escritura" en *Música y Educación*, nº 26, Junio Madrid 1996, págs 26 -60.

económica -en cuanto a tiempo se refiere- y, como resultado, solía realizar una escritura que, al ser abreviada y esquemática, debía de ser completada en el mismo momento de la interpretación, por lo que se puede afirmar que la improvisación, entendida como memorización de ciertos patrones rítmicos, melódicos y armónicos, siguió siendo parte intrínseca de ambas actividades.

En el siglo XIX, con la expansión del concierto público de pago, nace la figura del virtuoso-concertista, capaz de sorprender y agradar a un público que esperaba precisamente eso, ser sorprendido. En este marco, la improvisación se convirtió en una particular prueba de habilidad con la que impresionar al público, aunque para ello tuvo que sacrificar la espontaneidad que caracteriza a la *verdadera improvisación*, ya que, por su propia naturaleza, no siempre aseguraba éxito. Recordemos que una improvisación, considerada como auténtica, está basada en fórmulas técnicas predeterminadas (esquemas armónicos, rítmicos, fórmulas de variación

de temas o de escritura instrumental específicas), que, a su vez, son consideradas como nexos de unión del verdadero acto creativo del ejecutante. Sin embargo, en la práctica de la improvisación del XIX, estas fórmulas se convirtieron en gran parte la esencia de la improvisación, dando lugar a lo que vulgarmente llamamos *improvisación preparada*¹¹, con un evidente menor valor desde el punto de vista artístico, y que, en cierta manera, se asemejaba a lo que en manos de los pianistas-virtuosos más relevantes de esta época, como Clara Wieck, Franz Liszt, Hans von Bülow, etc.¹², comenzaron a poner de moda: *la ejecución de memoria del repertorio pianístico*.

Esta moda llegó a convertirse en parte imprescindible del protocolo habitual del concertista-solista en su actuación pública. Tal innovación¹³ es atribuida a Clara Wieck (Schumann), quien en 1837 ofrece en Berlín un concierto donde ejecutó, por primera vez, el repertorio *sin partitura*, cuya práctica sufrió las críticas de los coetáneos por el *engaño* al que podía llevar el tocar de

11 RATTALINO, P.: *Historia del piano*. Labor, Barcelona, 1988, p 119.

12 SCHONBERG, H.C.: *Los grandes pianistas*. Ed. Javier Vergara, Buenos Aires 1990.

13 HILDEBRANDT, D.: *Pianoforte, la novela del piano*. Muchnik Editores, Barcelona, 1986, pags 159-169.

memoria, dada su similitud con la improvisación, o al hacer pensar que la obra ejecutada era de propia autoría. No obstante, superada la novedad y junto con la creciente especialización del pianista como intérprete del repertorio de *otros*, supuso un punto determinante para el abandonado progresivo de la práctica de la improvisación que, durante el siglo anterior, había constituido una exigencia para cualquier músico que se preciese, e hizo que apareciese en su lugar el llamado *espejismo de la recreación*¹⁴.

Este concepto se desarrolla en torno a tres parámetros: la idea de que la interpretación solista debe parecer espontánea, que los límites entre la partitura del compositor y su realización sonora en manos del intérprete se confunden, se complementan y se unifican, y, finalmente, en que la *ejecución de memoria* -que todavía no se considera como una exigencia artística- se empieza a reconocer como una habilidad, que, a su vez, evoluciona hasta llegar a nuestros días, tal y como apuntábamos en párrafos anteriores, hacia una consideración bien distinta, transgrediendo

el simple grado de apreciación positiva de su origen, o en otras palabras, la búsqueda del efecto escénico -que ha traído consigo el fenómeno del *concertismo*- no sólo requiere el prescindir de la partitura sino que su uso es interpretado como una limitación de las capacidades mostradas por el solista.

Dejando a un lado las consideraciones estéticas que rodean al acto creativo de la interpretación, e independientemente de la capacidad o talento natural para la fijación de la partitura, un acercamiento más teórico al tema de la memoria debería iniciarse con la definición de algunos de los principales componentes que hemos descrito como fundamentales en su mecanismo, como es el caso de la *audición*. Nos referimos a la llamada *memoria acústica o auditiva*¹⁵, aquella que nos permite recordar alguna o todas las características acústicas del sonido: altura, timbre, duración o, incluso, un ritmo (*memoria rítmica*), aunque también podemos hablar de memoria auditiva en relación a la capacidad de recordar una melodía, en tanto ésta se conforma de una serie de intervalos de tonos o alturas que

14 CHIANTORE, L.: "Historia de la técnica pianística", Alianza Música, Madrid, 2001

15 SANDOR, G.: On Piano Playing. Motion, Sound and Expression. Schirmer Books, Nueva York / Collier Macmillan Publishers, Londres, 1981.

dibujan lo que se conoce como contorno melódico.

Sin embargo, por paradójico que pueda parecer, la memoria auditiva es la menos relevante para un músico profesional, si realmente hablamos de *memoria auditiva pura*. Este tipo de memoria consiste en un recuerdo sonoro despojado de cualquier reflexión musical, siendo la responsable de que - aún careciendo de formación musical- se pueda recordar tal o cual canción. Pero en el caso de aquellas personas que presentan formación musical, la inevitable traducción al propio lenguaje musical no permite que se dé en ellas este tipo de memoria en estado puro. Es por ello que en el caso de los instrumentistas, y de los pianistas en particular, la memoria auditiva haría referencia al procedimiento por el que, a través de la lectura teórica de la obra y sin necesidad de utilizar el instrumento, nos pone en contacto con el significado musical. En definitiva, consistiría en escuchar y grabar mentalmente el reflejo musical de la escritura.

Tal premisa encuentra su evolución ulterior en los estudios de Finney y Palmer¹⁶, que

han venido a demostrar que la ausencia de sonido en el estudio de una pieza inédita no impedía su asimilación, siempre y cuando se disponga de la escritura o notación, lo que vendría a confirmar que, junto a la *audición*, existe otro elemento de similar importancia: la *visualización*. Y aunque se constató que la utilización de dicho elemento como recurso exclusivo perjudicaba a los resultados finales en la interpretación de memoria -hasta que ese momento de la interpretación llega-, el contacto con el signo o imagen gráfica con el que se expresan los sonidos y su consecuente traducción -fruto del estudio, reflexión y análisis de una sintaxis melódica, armónica, rítmica y contrapuntística- generará en la mente del músico una *imagen visual*. Ésta, que aunque puede llegar a provenir de la *auditiva*, se basa principalmente en los grafismos de la partitura, lo que nos permite retenerla con una mayor fiabilidad, en tanto que la imagen es más perdurable que lo efímero del sonido.

Una de las consecuencias que han traído consigo estas argumentaciones, nos conduce a la descripción de la denominada *práctica mental*, definida por

16 FINNEY, S.A. & PALMER, C.: Auditory feedback and memory for music performance: Sound evidence for an encoding effect. *In press, Memory & Cognition*, 2003, 31, pags 51-64.

Coffman como *el ensayo imaginario de una habilidad sin la acción muscular o el sonido*¹⁷. Se trataría, pues, de aunar el conocido como *oído interno* - considerado como uno de los elementos que determinan la calidad y cualificación de un músico- y el elemento psicológico, producto de la capacidad imaginativa. Desde un punto de vista más funcional, la memoria que se genera mediante este procedimiento es la que debiera, según algunos pedagogos, entrar en juego en la primera fase de la metodología del estudio de una obra¹⁸, fase que encuentra su fundamento en el análisis y reflexión de todos aquellos elementos presentes en la partitura sin la necesidad del acercamiento físico al teclado.

Sin embargo, no nos resulta del todo extraña la experiencia de necesitar recurrir a la ejecución de una pieza cuando somos preguntados por una digitación o articulación en particular, o que el grado de complejidad o velocidad de algunos pasajes supera toda capacidad de retentiva visual o de reflexión¹⁹. Es el

momento de poner en práctica, al menos para los pianistas, lo que comúnmente se conoce como la *memoria de dedos*. Resultado, por un lado, de la *memoria motriz o táctil*, con la que se hace referencia al desarrollo de una serie de reflejos técnicos-mecánicos imprescindibles para la ejecución instrumental, y que sería fruto de las constantes repeticiones parciales o totales que tienen lugar en todo proceso de estudio conducente a la ejecución de la pieza musical, y, por otro, de la llamada *memoria topográfica*, factor que la complementa, que surge por el continuo contacto de los dedos y de la vista en relación, como su nombre indica, a la topografía del instrumento, es decir, sus distancias o sus extensiones. Ambas memorias encuentran su origen en lo que la sabiduría popular conoce como el *saber para olvidar*, es decir, el *automatismo*. La propia historia de la interpretación, que resumíamos en párrafos anteriores, nos muestra cómo la memorización ha sido el resultado de un necesario automatismo, que lejos de ser entendido en un sentido negativo,

17 COFFMAN, D. D.: Effects of mental practice, physical practice, and knowledge of results in piano-performance. *Journal of Research in Music Education*, 38, 1990, pgs 187-196.

18 COSO, J. A.: *Tocar un instrumento. Metodología del estudio. Psicología y experiencia auditiva en el aprendizaje instrumental*. Ed. Mudana, 1988.

19 HOFMANN, J.: *Piano Playing with Piano Questions Answered by Josef Hofmann*. Th. Pressler, Filadelfia, 1920. Facsímil: Dover, Nueva York, 1976, pgs 112-117.

se revela como un instinto, no sólo muscular sino psicológico, es decir, la capacidad de reproducir de forma inconsciente un vocabulario compuesto por ciertos patrones melódicos, armónicos y rítmicos que se pretenden reelaborar o repetir. En definitiva, una acción fruto de un intérprete que pasa horas trabajando siguiendo el método didáctico que, desde el XIX, ha constituido la base metodológica de la enseñanza del piano. Ello queda ejemplificado en la obra didáctica de Muzio Clementi, Cramer, Kalkbrenner o C. Czerny²⁰, entre otros, quienes fundamentan sus *estudios o ejercicios técnicos* -eje de todo el edificio pedagógico- en el principio de repetición de una figura o fórmula de escritura de apenas dos o tres o compases, la que se repite decenas de veces, conllevando, inevitablemente, su asimilación mimética.

Volviendo a los datos aportados por las investigaciones realizadas en este campo, nos encontramos con estudios (Finney y Palmer, 2003; Palmer Meyer, 2000; Ross, 1985)²¹ que han evaluado la importancia de

dichos movimientos kinestésicos, incluyendo experiencias de asimilación de piezas basadas en ejercicios realizados con el uso del teclado pero eliminando el factor de la audición. Los resultados revelaron cómo ello no afectó a la exactitud en la ejecución, mientras que se visualizaba la notación musical, sin embargo los resultados no fueron tan óptimos en la ejecución de memoria. También vinieron a demostrar cómo los novatos dependían más de los recursos motores (posición de manos y uso de la digitación) que un pianista experto. Así mismo, se puso de manifiesto que el grado de error disminuía en función de la capacidad auditiva del ejecutante.

En recapitulación: éstas y otras experiencias, a pesar de no ser definitivas, nos acercan a la comprensión de la especial importancia de la mecanización de los hábitos motores, que asegura que la interpretación -y por extensión la memoria²²- se muestre en las mejores condiciones, pero también nos han hecho entender que el funcionamiento de la memoria en los procesos musicales

20 RATTALINO, P.: *Historia del piano*. Labor, Barcelona, 1988, p 117

21 CHAFFIN, ROGER ; IMREH, GABRIELA; CRAWFORD, MARY : *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance* (Hardcover), Lawrence Erlbaum, 1 edition (May 1 2002)

22 MATTHAY T.: *On Memorizing and playing from memory and on practice generally*. Oxford University Press, London.

es el resultado de la unión tanto de tareas cognoscitivas (memoria auditiva y visual) como de acciones motoras.

Por último, no podemos dejar de mencionar todos aquellos aspectos menos objetivos que rodean el arte en general, y el al ámbito musical en particular, responsables, por ejemplo, de la ansiedad o el miedo escénico que aparece en las actuaciones en público, una de las causas que explican los fallos en el proceso final de recuperación de la memoria. Entramos, así, en lo que sería dominio de la psicología experimental, encargada de aclarar todo lo relacionado con los aspectos afectivos que interactúan con los cognitivos dentro del proceso de retención de la música.

La psicología, igualmente, encontrará respuestas que nos ayudarán a comprender cómo la intencionalidad, la motivación y la *práctica deliberada* se constituyen como elementos decisivos en todo proceso de adquisición de una destreza²³. La mencionada temática, junto a otros de igual importancia -como es la búsqueda de estrategias para potenciar cada una de las etapas y los elementos de los mecanismos que entran en juego en la memoria-, serán abordadas, con posterioridad, en la segunda parte del presente trabajo, *Apuntes sobre la memorización musical (II)*.

23 CHASE W. G. Y ERICSSON K. A.: Skilled memory. Cognitive skill sand their acquisition. JR Anderson. Erlbaum, Hillsdale, NJ , 1981