

Cómo estudiar pasajes difíciles según el principio de la concentración rotante

Texto Original: Gerhard Mantel.
Comentado y Traducido por: MAURICIO
MORENO HÖFFMANN.

De los diferentes tipos de problemas que enfrentamos, bien sea como estudiantes, docentes o músicos de orquesta y/o concertistas al estudiar una obra o simplemente practicar un instrumento, quiero referirme a uno en especial, el cual nos absorbe la mayor parte del tiempo y de la energía al estudiar. En pocas palabras: los llamados "pasajes difíciles". Podríamos polemizar acerca de lo que entendemos por "pasaje difícil", alguien puede decir - con cierta razón- que: no existen los pasajes fáciles. Sin embargo, limitaremos o consideraremos aquí, únicamente como tales, los pasajes de cierta rapidez, que son percibidos como "difíciles" a partir de su velocidad impuesta y solamente en la medida en que nos acercamos a ésta, afloran los tropiezos, las fallas y los errores.

Todos sabemos que la práctica implica repetición. Pero cualquiera sabe también que repetir indiscriminadamente sin concentrarse y sin elegir un aspecto determinado del material que se quiere asimilar, sobre el cual podamos enfocar -como un rayo láser- nuestra atención, puede tirar por la borda largas horas de estudio, obstaculizando este proceso hasta la completa ineficacia, y -lo que es peor aún- ocasionar daños irreparables:

La repetición es capaz de llegar a fijar de tal forma ciertos errores, hasta lograr grabarlos de manera casi imborrable en la memoria motriz del músico, y después, solamente a través de un penoso y arduo proceso de desaprendizaje y un nuevo acercamiento, los logre sanar.

Hay que partir de la siguiente base: la capacidad de concentración del ser humano es mucho más limitada de lo que generalmente se cree. Siendo más precisos: nuestra atención es dirigible únicamente a un solo punto. Lo que explica ciertos fenómenos cotidianos que pueden contradecir aparentemente esta premisa, como por ejemplo: somos capaces de sintonizar y escuchar la radio, o cualquier otro proceso simultáneo al conducir un auto sin importar que el tránsito esté congestionado en ese momento. El hecho de que seamos capaces de ejecutar y protagonizar más de un suceso al mismo tiempo tiene como única explicación y sólo es remitible a la sencilla razón de que uno de los dos se ha logrado automatizar. En este caso, las maniobras relacionadas con la conducción del vehículo se están cumpliendo en un plano piloteado por reflejos, de forma tal que nuestra verdadera atención queda libre para dirigirse hacia algo distinto.

Además, en cierto sentido, nuestra captación también es limitada. Tomemos un ejemplo: si alguien lanza unas monedas al suelo y nuestra tarea impuesta es determinar en el menor tiempo posible el número de ellas -sin contarlas una por

una- debemos concluir, con cierta resignación, que si la cifra sobrepasa un número de cinco van aflorando ciertas dificultades. A partir de siete o más monedas la cuestión se puede tornar imposible, a menos que: las monedas que yacen sobre el suelo estén formando algún patrón que me sea reconocible, bien sea asociándolo con la distribución simétrica y "ya conocida" del número 7 del naipe en la baraja. Se nos facilita captar a primera vista sin ayuda de la asociación una cantidad no mayor a 4 monedas.

Las fronteras de la concentración aquí descritas obedecen a leyes naturales y difícilmente se dejan cambiar. A pesar de que pueden diferenciarse de una persona a otra, no son del interés de este artículo los hechos excepcionales.

Un "pasaje difícil" envuelve tantos aspectos y en él se pueden observar tantos elementos (notas, dedos o digitación, ritmos, cambios de registro o de posición, de cuerda, etc.) que en un principio nuestra atención se verá gateando. Para reducir entonces el quantum del material asimilable podemos entrar aplicando diferentes estrategias:

1. Tocamos el pasaje lentamente: de esta forma contamos con suficiente tiempo entre cada nota como para alcanzar a tomar decisiones correspondientes. En todo caso, siempre que el texto sea relativamente desconocido, es recomendable el estudio lento. Aunque -por otro lado- se sabe que en ciertos casos, según el material, el más lento y concienzudo de los estudios no nos conduce a la meta. Existen determinados problemas que sólo aparecen a partir de cierta velocidad y esto los hace practicables estrictamente a partir de la velocidad correspondiente. Aquí estamos chocando ya con la frontera descrita que propone mantener reducido el número de elementos a dominar simultáneamente. Para poder tocar a tiempo el pasaje en cuestión,

Ya habiendo logrado resumir una cantidad de notas, estaremos con esto ampliando en cierta medida nuestra capacidad de captación

tendríamos -primero que todo- ser capaces de vislumbrarlo como un todo (el naipe), es decir, detectar simultáneamente y bajo la misma mirada, un número mayor de elementos de los que nos permite, de hecho, nuestra concentración.

2. Ya habiendo logrado resumir una cantidad de notas (por ejemplo cuatro) en forma de patrón (=figura melódico-interválica y/o rítmica), estaremos con esto ampliando, en cierta medida, nuestra capacidad de

captación. En vez de almacenar únicamente cuatro o cinco notas ("bytes"), podremos expandirnos a cuatro o a cinco grupos (patrones) de notas. La formación de patrones constituye uno de los fenómenos más importantes al estudiar. (Algunos de los nombres más usados familiarmente en habla hispana son: "células rítmicas", "variaciones rítmicas" o "figuraciones"). En la teoría informática se habla de "formación de super-signos", cuya finalidad es multiplicar la cantidad de información elaborable.

Otro aspecto, incluso más interesante, de la formación de patrones es el siguiente: un patrón es mucho más estable que una serie de elementos sueltos y yuxtapuestos sin relación alguna entre sí (notas), no sólo a nivel cognoscitivo, sino también a nivel motriz. Cada uno de los elementos que componen el patrón se corroboran, sostienen y apoyan mutuamente. Un número telefónico, por ejemplo, se nos queda para siempre anclado en la memoria si lo recordamos como patrón, es decir, si lo relacionamos con algo ya conocido (del archivo), como una fecha, un verso o la suma de los mismos números que lo integran.

Una posibilidad de formar patrones que sean dominables al primer vistazo y ejecutables a tempo la constituyen las "variantes rítmicas".

El texto es, por así decirlo, segmentado por líneas verticales imaginarias que contienen figuras compuestas por pocas notas que van hasta la siguiente "pausa" o variante rítmica que queremos trabajar. Durante la pausa (o nota larga del conjunto) nos podemos anticipar, premeditando el siguiente patrón como totalidad y sobre la marcha controlándolo también como tal.

Este tipo de metodología acusa un problema al tratar de coser todas estas figuraciones (patrones o células) entre sí sin que se note la "costura": se llega a una fase en el estudio en la que hemos logrado que cada "célula" o "patrón" fluya libremente, en forma aislada, pero sin embargo no nos surte efecto al unirlos.

Para esto se recomienda aplicar una solución técnica que desplace de tal manera las variantes rítmicas hasta que las "costuras" sean igualmente desplazadas. De esta manera se formarán nuevos patrones que sanarán la falta de fluidez de las antiguas costuras. Para lograrlo basta, a veces, con un desplazamiento ficticio de la barra de compás. Inclusive a este grupo de consejos y ejercicios pertenece también el método recomendado por Sevcik, que consiste en ir aumentándole partículas (notas, grupos de notas o compases enteros) al trozo ya dominado, bien sea comenzando del final hacia atrás o bien del comienzo hacia adelante.

Todos estos ejercicios tienen en común que operan con base en líneas verticales o interrupciones, -por así decirlo- dentro del material, con el fin de hacerlo más controlable durante la ejecución rápida. Se caracteriza también por movilizar el proceso de aprendizaje a través de la repetición, el cual conduce paulatinamente a la formación de patrones, aligerando la concentración requerida (en carga y tiempo) y así, finalmente, automatizar y emparejar paulatinamente el proceso motriz.

Estos métodos de estudio han sido puestos a prueba y descritos ampliamente en la literatura especializada desde distintos puntos de vista. A pesar de todo delatan una deficiencia significativa: los patrones así logrados se refieren por lo general a grupos de notas (entre dos y ocho más o menos) que son mentalmente concebidos como una unidad técnica. Luego como consecuencia, nuestra reserva y

concentración se agotan, razón por la cual debe insertarse una pequeña pausa bien sea para formar "sobre la marcha" o "controlar" el siguiente patrón hasta tanto no se haya automatizado el proceso. El típico "pasaje difícil" también es un caso común: al principio fluye descomplicado y luego, sin motivo aparente, se torna cada vez más y más difícil, a pesar de que los patrones que lo integran también fluyen parejos. Como ya se ha dicho la respuesta es obvia: el canal de grabación, es decir, la memoria inmediata o como queramos llamarla (atención, concentración) está "full", llena, agotada y ya no puede vigilar en forma soberana el rápido movimiento de los dedos, están automatizados, más no bajo control. A esta altura los dedos han alcanzado, tal vez, un grado demasiado alto de automatismo, que rebasa el necesario para brindar una posibilidad de control. Este grado de automatismo precoz - alcanzado relativamente pronto- confunde levemente al ejecutante acerca de su verdadera capacidad de concentración.

Antes de sugerir aquí métodos más concretos, deberíamos abordar el problema del "pasaje difícil" desde otra perspectiva, simbolizada en las siguientes preguntas: ¿Qué lo hace tan difícil exactamente? ¿Dónde radica la falla en un pasaje que tal vez ha sido estudiado de acuerdo a todas las reglas que propone el arte más sagrado y que, sin embargo no proyecta seguridad ya sea a nivel rítmico, de afinación o simplemente en la claridad y precisión de su impulso?

Nos encontramos aquí con un fenómeno peculiar dentro del terreno de la mente humana que por lo general nos facilita el aprendizaje y que es conocido comúnmente bajo el concepto de: "analogía". El hombre posee la capacidad (y tiene la tendencia) de transportar sus experiencias a situaciones "análogas". Esto es válido también para el centro encargado de los movimientos. Lo observamos y experimentamos ya desde la gestación del habla en el niño: dice por ejemplo "lelo" en vez de "cello" o en vez de "cielo"; dice "dandín" en vez de "jardín"; "choizo" en vez de "chorizo", etc. Es decir, una de las consonantes es sencillamente utilizada dos veces, de tal manera que podría ser posible una segunda versión: "jajín" en vez de "jardín" o "zoizo" en vez de "chorizo".

El poder de asociación y de formar analogías transportado al terreno de la motricidad puede tener también un lado negativo, por ejemplo: una figura musical comienza con una determinada secuencia de movimientos. Al enfrentarse de nuevo a una secuencia similar ("análoga"), existirá -a nivel inconsciente y subrepticio- una fuerte tendencia a aplicar por segunda vez los automatismos de la secuencia anterior, por ejemplo soluciones de digitación, a pesar de que allí sea más apropiada una solución diferente. Qué pasa? La primera secuencia motriz aún juega latentemente su papel de "solución". A este fenómeno fisiológico se le llama inervación parcial y eventualmente -no siempre- se percibe.

Este tipo de intromisión, que está diseñado en nuestro sistema nervioso como un tipo de ayuda, parece indiscutiblemente -en estos casos- como una falla en el sistema; algo así como un reflejo involuntario.

Molestias de este tipo producidas por nuestro comportamiento asociador (análogo) no se limitan -para ventaja o desventaja- al terreno de la digitación. Cambios de posición y/o de cuerda; impulsos repetitivos de fraseo operan con estas ondas cerebrales en donde abundan las analogías. Estos diferentes terrenos o focos de concentración los llamaremos parámetros.

Donde una secuencia motriz tenga cabida en un pasaje musical análogo realmente idéntico o muy parecido, entonces no entrarán fallas al sistema. Por el contrario, las dos secuencias de movimiento se reafirmarán y se fortalecerán mutuamente. Pero si llegaran a presentarse las dos secuencias diferentes en cualquiera de los parámetros, se sabotearían mutuamente. Se puede hablar entonces de "errores o fallas analógicas" (analogías falsas), las cuales son más mañosas entre más

profundo sea el plano inconsciente en el que moran. Lógicamente estas fallas analógicas sólo se manifiestan a partir de cierta velocidad en el tiempo.

Si uno logra detectar este tipo de "auto-engaños" y dominarlo, proporcionándoles un patrón de estudio estable que se adecúe a sus elementos particulares, podremos contar con un medio infalible para afrontar en forma directa la dificultad, cualquiera que fuese, que propone el texto.

En lugar de las líneas divisorias verticales, tendremos entonces un listado ordenado de "parámetros" horizontales que nos proporcionarán distintos puntos de vista desde los cuales atacar un mismo fragmento. Dentro de la óptica especializada de cada parámetro (digitación, cambios de registro, etc.), el número de elementos a atender será muy reducido, lo cual facilita enormemente el control, así como la formación de un patrón para cada parámetro y lo mejor: la concentración permanece alerta y vigilante, gracias a que la repetición del fragmento se hace bajo la óptica de un nuevo parámetro (parámetros rotantes).

Imaginemos entonces dichas ópticas o planos de pensamiento: Como punto de partida tomemos el caso del violín, la cuerda al aire y todos los dedos de la mano izquierda. Cada uno de los dedos podría representar por sí mismo uno de los parámetros. Esto significa, además en la práctica, que todo pasaje difícil que se quiera someter al "microscopio" debe inicialmente dejarse fluir a un tempo no muy cómodo para llamar a la superficie las posibles fallas y hacer luego una lista de desastres*. Al tiempo que se procede a concentrarse durante cada repetición en



En lugar de las líneas divisorias verticales, tendremos entonces un listado ordenado de "parámetros" horizontales que nos proporcionarán distintos puntos de vista desde los cuales atacar un mismo fragmento.



La concentración permanece alerta y vigilante, gracias a que la repetición del fragmento se hace bajo la óptica de un nuevo parámetro (parámetros rotantes).

un solo dedo, por ejemplo el índice, tratando de percibir exactamente el "patrón" de movimiento que este primer dedo dibuja, dirijo la atención durante las repeticiones hacia ese único parámetro (índice mano izquierda) hasta que consiga ordenar todas las notas que son tocadas por este dedo, componiendo y fundiendo con ellas un primer patrón de movimientos al cual se vean subordinadas.

Conviene mantener la suma de elementos por parámetros como por ejemplo: la cantidad de veces que es utilizado el primer dedo, en un máximo de 3 a 6 veces -ojalá menos- de forma que no se excedan las fronteras de lo vislumbrable. Si dejamos alargar demasiado su dimensión es porque, generalmente, ya estaríamos tratando con el siguiente "pasaje difícil" al mismo tiempo. Cuántas veces repetir cada parámetro lo determina el grado de complejidad del material que se está trabajando. Usualmente y por estadística, un promedio de 8 veces.

Procedemos entonces de la misma manera con el segundo, tercer y cuarto dedo; eventualmente el pulgar y la cuerda al aire.

No deberíamos dejar ninguno de los parámetros por fuera cuando se trata de pasajes muy complicados. Inclusive si durante el pasaje uno de los dedos no interviene para esto y a una información valiosa que un alivio a la mano, al liberando de "pracial", ocasionada

nada, constituye una información perceptible de estar nos una "inervación" posiblemente

por este dedo en estado de espera ("stand-by").

Como siguiente parámetro podemos dedicarnos a observar los impulsos (o acentos). Por ejemplo las primeras notas de cada grupo de cuatro semicorcheas; es decir, con ellas determinamos sobre qué dedo recae cada uno de estos "acentos" o impulsos y construimos a partir de esta información un nuevo patrón. En otras palabras, repetimos nuevamente el pasaje en un tiempo de estudio hasta captar qué nuevo patrón están describiendo estos "dedos impulsores".

Los cambios de cuerda representan otro parámetro. Se pueden practicar, si se quiere, los cambios "al desnudo", es decir, sin mano izquierda o bien junto con la mano izquierda, pero sin dejar de comparar los dedos que protagonizan el salto para formar con base en ellos un patrón.

Un parámetro más sería observar en qué partes del compás o de los grupos de notas tiene lugar el salto; dado que algunos pasajes aparentemente difíciles se solucionan tan pronto nos damos cuenta (información valiosa), que en el temido sitio -el primer grupo de 4 semicorcheas- el cambio de cuerda tiene lugar una semicorchea más tarde que en el segundo grupo (aparentemente "análogo").

De igual manera -según el grado de dificultad- es posible elegir como nuestro nuevo blanco de atención los cambios de posición y formar, con base en estos, nuestro nuevo patrón, dos veces ahacia arriba, o una hacia abajo, etc.). La disponibilidad del brazo y la del cuerpo entero cambian radicalmente, proporcionando movimientos con preparación que se auto-programan y que entran aportándole al pasaje la propiedad y naturalidad que le faltaban, es decir, que los cambios de posición son también sutilmente capaces de ser aislados y entrar a nuestro consciente como un "patrón rítmico tácito".

Podríamos continuar con el parámetro: dirección del arco (punta o talón).

** Paul Dessene: Taller de Música de Cámara y Metodología de Estudio del Cello. Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, 1993.*

Hay secuencias tan rápidas en donde controlar el ir y venir del arco en cada sitio, dejaría de ser controlable. Lo que sí se puede es determinar la dirección del arco al inicio de cada cambio de posición, cada cambio de cuerda, cada "nota impulsora" o acento, etc., y vigilar estos dos procesos simultáneamente (el cambio de arco en relación con uno de estos factores y luego con el siguiente factor, etc.), hasta fijar esta información en forma de nuevos patrones.

En este momento podemos inclusive proporcionarnos más "información valiosa", es decir, crear nuevos parámetros comparando simplemente los parámetros entre sí, como por ejemplo: ¿cuáles son todas las secuencias que se impulsan con el mismo dedo? o ¿qué dedos inician ciertas secuencias o grupos de notas perfectamente análogas?, etc. Finalmente tomaríamos bajo la lupa el parámetro de la administración del arco y del "punto de contacto"

El punto de contacto es en gran parte responsable y juega un reconocido papel en el desempeño y seguridad de la mano izquierda. El dominio pleno y soberano de éste se alcanza una seguridad en los movimientos de todo el cuerpo, los cuales a su vez definen la seguridad de la mano izquierda.

Lo importante en este tipo de método de estudio es que la atención rote, es decir, que no se repita por repetir, sino que al "repetir" se enfoque cada vez un parámetro distinto hasta retornar al parámetro inicial. El retorno sobre algo (reconocer) es una condición y un requisito decisivo para el aprendizaje.

El estudio con base en la concentración rotante, como se describe aquí, parece exigir un inmenso esfuerzo, pero en realidad es todo lo contrario. Estamos tratando con un medio notable de aligeramiento, esclarecimiento y reducción del proceso de estudio. El proceso de aprendizaje y de pensamiento, así como el sistema de memoria motriz son captados, gracias a esto, en su estructura más interna. Las fuentes posibles de error y los factores provocadores de fallas son desconectados sistemáticamente. Inclusive, a nivel de motivación, podemos agregar un gran punto a favor: tenemos constantemente la sensación de estar poniendo en forma firme y constructiva una piedra sobre otra.

Podríamos antojarnos de más parámetros para pasajes específicos o enumerar algunos que tengan que ver con la voz o con instrumentos de viento y respiración en general, pero los ya enunciados son los más frecuentes e ilustran suficientemente la idea. Estudiar un pasaje efectuando un rastreo tan fino y detallado hace a un lado toda molestia posible en forma muy rápida. Además, sobra decir que se han enumerado varios parámetros y en la práctica, normalmente, tan sólo hace falta aplicar unos pocos -a veces uno solo- para solucionar la dificultad del pasaje.

Hemos visto como un patrón es una entidad estable en sí misma y esto es válido para los patrones descritos y estudiados al interior de cualquiera de los parámetros (ópticas), pero así mismo no sólo es válido para aspectos técnicos, sino también para aspectos formales, como ejemplo el "patrón" que pueda describirse al interior de una unidad musical. Es decir tener en cuenta que un patrón no es un eslabón perdido e inconexo -mucho menos uno musical- ya que representa una unidad a nivel de pensamiento, sensibilidad y motricidad, y, por lo tanto también una unidad técnica -y mucho menos uno musical- no es un eslabón perdido e inconexo. Generalmente no nos es difícil establecer el sitio exacto de la falla técnica, pero por lo dicho anteriormente nos conviene empalmar y llevar bajo el microscopio de las ópticas adquiridas el fragmento o pasaje inmediatamente anterior al eslabón trabajado -por fácil que éste sea-, para integrar las nuevas actitudes y aptitudes al trozo musical en una forma fluida y completar así la cadena sin que se noten las "soldaduras". La finalidad es evitar "analogías falsas" ocultas dentro de "pasajes fáciles". (Chorizo: la "ch" es trasladada dos más sílabas adelante en vez de la "z", a pesar de que el niño sepa pronunciar la "z").

Haber estudiado una parte de alguna obra con este método equivale a poner en marcha un proceso que no ha terminado ¡apenas empieza! Si después de obtener un éxito medible, estudiamos al día siguiente el mismo pasaje, es muy posible que no quede nada de él.

Es por eso de vital importancia que el proceso siga su marcha, se continúe, y el

estudio del mismo pasaje se vuelva a efectuar bajo el método de la concentración rotante. Entonces vivenciaremos que el inventario a través de los parámetros transcurrirá mucho más rápido; que de igual manera nos acordamos de ciertas relaciones o asociaciones dentro del discurso musical y que por lo tanto -para la misma sesión de estudio- estaremos necesitando menos repeticiones y gastando menos tiempo para conscientizar los patrones. Un par de días más y el proceso de estudio con todos sus logros técnicos (de ejecución y de aplicación) se habrán automatizado y tanto el proceso junto con la dificultad podrán ser olvidados.

Un proceso de aprendizaje no transcurre en forma acumulativa o como una sumatoria, sino como una unidad; al principio las impresiones son débiles y borrosas, pero con la repetición se van fijando y automatizando. Automatizar en el buen sentido, entiéndase sin dar cabida, desde un principio, a vacíos de pensamiento, ni analogías falsas que ocasionen las consabidas "mañas" o "trastabilleos" incurables, trastabilleos provocados por abuso y sobreestimación de nuestra propia concentración. Una buena semejanza al proceso de aprendizaje sería el revelado fotográfico: la imagen de la foto sobre un papel fotosensible, que nada dentro del líquido de revelado, va apareciendo ante nuestros ojos, no centímetro a centímetro como un "scanner", sino como un todo que va de lo tenue a lo definido. Saber esto nos ahorra confusiones y evita los vicios relacionados con el estudio, en la medida en que pierden sentido posturas como: creer que uno es capaz de continuar con el estudio al día siguiente, exactamente en el sitio donde lo abandonó el día anterior, es decir, sin retomar, o por ejemplo creernos capaces de concentrarnos en todo a la vez.

Por todo lo anterior salta a la vista en forma contundente que el principio de la concentración rotante también es aplicable a otros campos del aprendizaje como en la corrección de problemas de postura; en cuestiones de sonoridad (buscando varios parámetros que intervengan en ésta y rotándolos), inclusive en el análisis musical y muy especialmente en la memorización de trozos, movimientos u obras completas. Se trata siempre de construir un patrón

basado en varios elementos del mismo parámetro.

Esto llevado a lo formal también es representable: las tres partes transitorias de una forma sonata o los fragmentos correspondientes a un primer movimiento (exposición y reexposición "análogos"). A este respecto hay una gran verdad y que los elementos de la memorización se entremezclan con los de la estructuración musical: reconocer la estructura es la condición para estructurar y no solazarse simplemente con los pasajes bonitos.

Finalmente se deduce de todo lo anterior un gran principio básico de la asimilación del conocimiento: un patrón consta mínimo de dos notas o elementos. Dos elementos que componen un patrón (notas, dedos, compases o cambios de posición, etc.) se reafirman mutuamente mientras que dos elementos, supuestamente "memorizados", pero sin relacionarse entre sí tienden a perturbarse mutuamente, inclusive corren el riesgo de ser confundidos el uno con el otro.

Podemos entonces afirmar que no es sensato, ni deberíamos grabarnos nunca un elemento por sí mismo, aislado e inconexo, sino como mínimo siempre dos simultáneamente, que ojalá sean remitibles a algún parámetro en común.

La búsqueda y la aplicación de parámetros adecuados para pasajes correspondientes es de hecho un acto creativo y hace del estudio -por técnico que sea su carácter- una ocupación llena de fantasía!

Y por último, como se trata aquí en primera instancia de un método mental de estudio, también nos sirve para mantenernos ocupados en casos de aburrimiento o imposibilidad de tener el instrumento a la mano, aplicándolo con la imaginación sobre la partitura, diseñando así nuestra siguiente sesión de estudio.