



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

La importancia de la memoria en el estudio de la trompeta.

Interpretación de memoria de *Oberto Fantaisie* de Jean-Baptiste Arban.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: ANDREA IBÁÑEZ MICÓ



Grado Superior de Música

Curso académico

Director/a del TFG: Emilio José Gómez Argumánez

2022 – 2023



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecer a cada uno de los profesores que me han acompañado en estos años de formación, pero en especial, agradecer de corazón a Emilio J. Gómez Argumánez, mi profesor de trompeta y tutor de este trabajo, gracias por todo lo que me has enseñado, por tu profesionalidad y tu cercanía.

Gracias a cada uno de los compañeros que han estado a mi lado en esta etapa de mi vida, por todos los momentos que hemos pasado en estos cuatro años.

Pero sobre todo a ti Carlos, gracias de corazón por acompañarme en cada momento, apoyarme y estar dispuesto hacer cualquier cosa para ayudarme.

Y como no a mi familia, por todo el esfuerzo que habéis hecho en estos años, por estar dispuestos a apoyarme y ayudarme en todo momento, mil gracias.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo investigar qué importancia tiene la memoria en el estudio de la trompeta, además de exponer que tipos de memorias es capaz de desarrollar el ser humano, así como las diferentes memorias musicales que existen y como afectan en un intérprete. Del mismo modo, se investigará sobre los pros y contras a los que se enfrenta un intérprete al exponerse a una audición o concierto interpretando una obra de memoria. Además, se realizará una encuesta sobre la memoria y sus beneficios en diferentes intérpretes, que servirá para valorar la importancia de la misma, así como cuáles han sido sus puntos de vista de cada uno y sobre todo si hacen uso de ella o no.

También se realizarán dos propuestas pedagógicas para abordar la obra de memoria enfocadas a intérpretes, con el fin de desarrollar en ellas dos métodos de trabajo diferentes para lograr una visión más clara y segura de la misma, poniendo en práctica una de las diferentes técnicas de memorización que existen, con la finalidad de poder realizar una interpretación de memoria con mayor seguridad de cara a una audición o un concierto.

Por último, después de una contextualización de *Oberto fantasia* de Jean Baptiste Arban se interpretará de memoria con el propósito de poner en práctica todo lo investigado en este trabajo, además de un análisis estructural y formal de la propia obra para lograr una mejor comprensión de esta y una interpretación de memoria con más sentido, aplicando y ampliando los conocimientos tanto de las técnicas de memorización como criterios musicales de la obra.

ABSTRACT

The object of this project is to investigate the importance of memory in the study of the trumpet, in addition to exposing what types of memories the human being is capable of developing, as well as the different musical memories that exist and how they affect a performer. In the same way, the pros and cons that an interpreter faces when exposing themselves to an audition or concert interpreting a work from memory will be investigated. In addition, a survey will be carried out on memory and its benefits in different interpreters, which will serve to assess its importance, as well as what their points of view of each one have been and especially if they use it or not.

Two pedagogical proposals will also be made to address the memory work focused on interpreters, in order to develop in them two different working methods to achieve a clearer and more secure vision of it, putting into practice one of the different memorization techniques that exist, in order to be able to perform an interpretation from memory with greater security for an audition or a concert.

Finally, after a contextualization of Oberto fantasia by Jean Baptiste Arban, it will be interpreted by memory in order to put into practice everything investigated in this project, as well as a structural and formal analysis of the project itself to achieve a better understanding of it and an interpretation of memory with more sense, applying and expanding the knowledge of both memorization techniques and musical criteria of the project.

RESUM

El present treball té com objectiu investigar quina importància té la memòria en l'estudi de la trompeta, a més d'exposar quins tipus de memòries és capaç de desenvolupar l'ésser humà, així com les diferents memòries musicals que existeixen i com afecten en un intèrpret. De la mateixa manera, s'investigarà sobre els pros i contres als quals s'enfronta un intèrpret en exposar-se a una audició o concert interpretant una obra de memòria. A més, es realitzarà una enquesta sobre la memòria i els seus beneficis en diferents intèrprets, que servirán per valorar l'importància de la mateixa, així com quins han sigut els seus punts de vista de cadascun i sobretot si fan ús d'ella o no.

També es realitzaran dues propostes pedagògiques per a abordar l'obra de memòria enfocades a intèrprets, amb la finalitat de desenvolupar en elles dos mètodes de treball diferents per a aconseguir una visió més clara i segura d'aquesta, posant en pràctica una de les diferents tècniques de memorització que existeixen, amb la finalitat de poder realitzar una interpretació de memòria amb major seguretat de cara a una audició o un concert.

Per últim, després d'una contextualització d' Oberto Fantasia de Jean Baptiste Arban s'interpretarà de memòria amb la finalitat de posar en pràctica tot l'investigat en aquest treball, a més d'un anàlisi estructural i formal de la pròpia obra per a aconseguir una millor comprensió d'aquesta i una interpretació de memòria amb més sentit, aplicant i ampliant les coneixements tant de les tècniques de memorització com criteris musicals de l'obra.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN	1
1.1. Justificación.....	1
1.2. Antecedentes y estado de la cuestión	1
1.3. Objetivos	2
1.4. Metodología	3
2.MARCO TEÓRICO.....	5
2.1. Importancia de la memoria humana.....	5
2.1.1. Memoria sensorial.....	6
2.1.2. Memoria a corto plazo	7
2.1.3. Memoria a largo plazo	8
2.2. Memoria musical.....	9
2.2.1. Mecanismo de la memoria	10
2.2.2. Grados de la memoria musical.....	14
2.2.3. Técnicas para mejorar la memoria musical.....	15
2.2.4. Efectos de la música en la función cerebral.....	18
2.2.5. Ejercitación mental	20
3. MARCO PRÁCTICO	27
3.1. Jean-Baptiste Arban	27
3.2. <i>Oberto Fantaisie</i>	29
3.2.1. Contextualización	29
3.3. Análisis formal y estructural de la obra.....	30
3.4. Encuesta realizada a diferentes intérpretes.....	35
3.5. Propuestas pedagógicas para abordar la obra de memoria.....	45
4. CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA	51
6. WEBGRAFÍA	53
ANEXOS	61
Anexo I. Análisis de <i>Oberto Fantaisie</i>	61
Anexo II Partitura trompeta <i>Oberto Fantaisie</i>	68

1.INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

La utilización de la memoria en el estudio de la trompeta es un hábito que suele tener problemas al comienzo de su uso. Sin embargo, cabe destacar que existen fórmulas para corregir dichos problemas, así como las características para llegar a perfeccionar y completar su eficacia en la educación de la memoria musical.

Del mismo modo, en cuanto a esta técnica de interpretación musical se puede destacar algunos de los beneficios que se pueden apreciar a la hora de estudiar de esta manera, como es la seguridad en sí mismo, poder frasear sin estar pendiente de partituras, realizar dinámicas, agógicas... además de poder interpretar todo el concierto sin tener la obra delante, sin preocuparse de la lectura, llegando alcanzar una máxima seguridad en la interpretación de la misma.

1.2. Antecedentes y estado de la cuestión

Tras realizar una búsqueda exhaustiva en la web, libros y tesis encontramos información sobre la investigación de la memoria, las diferentes fases por las que pasa y de qué manera afecta en el ser humano. Para ello ha sido crucial el libro de Rivas, (s,f), además del Trabajo final de grado de Sánchez-Girón (2017), donde se recoge abundante información de los diferentes tipos de memorias que puede desarrollar el ser humano, así como que tipos pueden diferenciarse a partir de los sentidos y que elementos son cruciales para diferenciar una memoria de otra. Del mismo modo, ha sido de gran utilidad el artículo de Thomen, (2019), donde se recoge información sobre diferentes memorias dentro de la memoria a largo plazo y el por qué de las mismas.

Otra de las fuentes más útiles para este trabajo ha sido el libro de R. Barbacci, (2007), donde se encuentra una amplia información sobre la memoria musical, aportando las ventajas de la memoria en el estudio musical, del mismo modo encontramos en él, la realización de un estudio en el que se detalla cuáles son los problemas a los que se puede enfrentar un intérprete y como se puede buscar una solución. También ha servido para aportar datos sobre los diferentes métodos de memorización musical que existen.

Otras de las principales fuentes que ha aportado mucha información sobre los diferentes tipos de memoria musical que podemos encontrar, dependiendo del tipo de intérprete que se analice es la tesis de Martínez (2009), así como el trabajo de investigación de Miranda (2019), donde encontramos diferentes técnicas para memorizar una partitura. Para extraer información sobre los efectos que tiene la memoria en la función cerebral, una de las principales fuentes ha sido el artículo de Flórez (2021), donde recoge cuáles son sus efectos más positivos y su estimulación.

El libro que ha servido de referencia para profundizar en la ejercitación mental ha sido el publicado por Kloppel, (2003), el cual contiene información ampliada de cómo realizar un buen ejercicio mental, así como el desarrollo de los movimientos a la hora de interpretar una obra, del mismo modo cabe hacer referencia a los dos libros de García (2015) y García (2017), ambos libros bastante actuales, los cuales han sido de mucha utilidad debido a varios factores, principalmente los aspectos negativos y positivos de enfrentarse a un público, así como los factores psicológicos del propio intérprete en la práctica mental durante el proceso de estudio antes de una audición o un concierto.

Por último, para extraer información del propio Jean Baptiste Arban, unas de las principales fuentes ha sido el artículo de la revista diapasón (2022) así como el propio *Método de trompeta* de J. B. Arban, revisado por José María Ortí para profundizar sobre datos de la vida del compositor. Del mismo modo, cabe destacar la escasa información publicada de la obra *Oberto fantasiaie*, para profundizar en su contextualización, así como de donde proviene la misma y en qué periodo fue compuesta una de las únicas fuentes que ha aportado información es ismlp (s.f.).

1.3. Objetivos

Los objetivos que se quieren conseguir mediante la realización de este trabajo son los siguientes:

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Grado es:

- Conocer la importancia de la memoria en el estudio de la trompeta.

A partir de este objetivo principal surgen los siguientes objetivos secundarios:

1. Comparar los diferentes tipos de memoria.
2. Conocer los puntos de vista de diferentes intérpretes en el estudio de la memoria.
3. Interpretar el concierto de memoria.

1.4. Metodología

La metodología a utilizar en este trabajo será principalmente de investigación documental ya que se basará entre otros, en libros, trabajos fin de grado y tesis doctorales.

En primer lugar, se va a realizar una búsqueda sobre la importancia y beneficios que tiene la memoria en los músicos y sobre todo en el estudio de la trompeta, también se investigará los beneficios que tiene esta práctica musical, qué logros se pueden llegar alcanzar y que características hay que tener en cuenta para perfeccionar y completar su eficacia.

A continuación, se realizará una comparativa sobre los diferentes tipos y fases que comprende la memoria humana y la memoria musical, sobre todo centrando principalmente la atención en la memoria musical, analizando cada una de sus fases junto a los procesos que una persona debe seguir para alcanzar cada una de ellas.

Del mismo modo, se realizará una encuesta a intérpretes que usen la memoria en su día a día en el estudio del instrumento y cuál es su forma de alcanzar cada uno de sus objetivos, así como a intérpretes que no usen esta técnica a diario, realizando una comparativa entre ambos.

En la segunda parte de este trabajo se estudiará la época en la que se compuso la obra de *Oberto Fantaisie* de Jean-Baptiste Arban. Además, se realizará una investigación de la vida y obra del compositor, así como un estudio de por qué compuso dicha obra.

Finalmente, todos los datos aportados en la investigación se utilizarán para interpretar de memoria la obra *Oberto Fantaisie*.

2.MARCO TEÓRICO

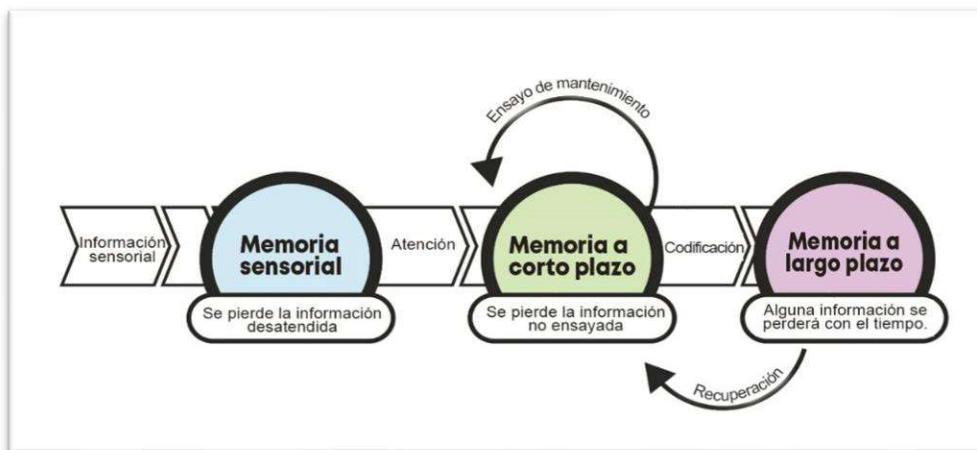
2.1. Importancia de la memoria humana

La memoria humana es un proceso importante en el cerebro, a través de él, el sistema nervioso codifica, organiza y guarda todos los acontecimientos pasados de manera que permite recordar momentos vividos con anterioridad como si se experimentasen de nuevo. La memoria no es una función cerebral estática, única o aislada, esta se comporta como un conjunto de funciones cerebrales diferentes, pero ligadas entre sí, estando situadas hacia el mismo fin, por lo que sería más adecuado denominarla en términos de sistemas de memoria. (Carrillo-Mora, 2010, p. 86)

Como bien recoge (Rivas, 2008. p.164), la memoria humana se basa en el almacenamiento o retención en un largo plazo como son los días, meses, números, fechas... además también se han considerado otro tipo de retenciones como es el aroma, el sabor o el regreso a casa.

Todos estos conceptos que el ser humano es capaz de almacenar en su memoria dividen a la misma en tres subsistemas de memoria que el mismo es capaz de adquirir y retener como son la memoria sensorial, memoria a corto plazo o memoria de trabajo y memoria a largo plazo.

Ilustración 1: Etapas por las que pasa la memoria para lograr la memoria a largo plazo.



Fuente: (Paris, Ricardo y Rymond, 2019, p. 336) Desarrollo y crecimiento en la niñez.

2.1.1. Memoria sensorial

Según (Francia, 2021), la memoria sensorial es un proceso capaz de retener información sensorial, gustativa, visual, auditiva, táctil u olfativa, durante un breve período de tiempo. Dicha memoria procesa y retiene toda la información de los sentidos en menos de un segundo desde que se percibe un objeto. Un claro ejemplo de la memoria sensorial es la capacidad del ser humano de observar un objeto o escuchar una palabra y rememorar su aspecto o su sonido dentro de una fracción de segundo.

Como bien identifica (Concepto, 2021), estos sentidos pueden sub clasificarse en cinco puntos:

- **Memoria gustativa:** Una de las menos desarrolladas por el ser humano, memoria relacionada con los sabores la cual nos permite relacionar, por ejemplo, el sabor de cualquier comida.
- **Memoria visual:** Nos permite almacenar todas aquellas cosas que el ser humano ha percibido mediante el sentido de la vista, el cual permite a este recordar por ejemplo el rostro de las personas, así como los colores...
- **Memoria auditiva:** Se le considera la memoria más importante ya que gracias a esta, el ser humano es capaz de hablar, esta memoria nos permite escuchar todo aquello que nos rodea en nuestro día a día.
- **Memoria del tacto:** Esta nos permite recordar todo aquello que tocamos, como identificar texturas o superficies.
- **Memoria olfativa:** Es aquella que hace recordar aromas, la que nos permite reconocer todo tipo de sabores, así como olores, por ejemplo, el olor de la comida.

Según el artículo de (Rivas,2022), encontramos tres tipos de memoria sensorial:

-**Memoria sensorial icónica:** Relacionada con la memoria visual, toda la información que percibe el ser humano es de forma óptica, consiste en recordar objetos y detalles en segundos. Del mismo modo, llevan procesos que permiten interpretar y analizar todo lo sucedido.

- **Memoria sensorial ecoica:** También llamada memoria auditiva, esta se encarga de mediar entre el recuerdo y el estímulo auditivo, permitiendo de ese modo el reconocimiento de los sonidos. Esta es muy importante y necesaria para la comprensión del propio lenguaje.

-Memoria sensorial háptica: Esta memoria se activa a partir del contacto de los estímulos con la piel, trabajada de una forma muy coordinada con los músculos, articulaciones y tendones, dentro de ella se encuentran implicadas la propiocepción¹ y la interocepción².

2.1.2. Memoria a corto plazo

Como bien dice en su libro (Rivas, 2008. p.169), los elementos informativos permanecen activos en la memoria a corto plazo, además utilizan una extracción de información y transformación por lo que se denomina como memoria de trabajo.

En el libro de (Paris, Ricardo y Rymond, 2019)

George Miller (1956), en su investigación sobre la capacidad de la memoria, descubrió que la mayoría de las personas pueden retener unos siete elementos en la memoria a corto plazo. Algunos recuerdan cinco, otros nueve, así que llamó a la capacidad de la memoria a corto plazo; el rango de siete elementos más o menos dos. (14.4.2)

En su Trabajo fin de grado (Sánchez-Girón, 2017, p. 4), aclara que dentro de la memoria a corto plazo encontramos una memoria de tipo verbal en la cual hay diferentes versiones. Del mismo modo, dicha autora nos desarrolla un modelo multicomponente sacado de una teoría con cuatro elementos que desarrolló el propio Baddeley junto a Hitch para afirmar que la memoria a corto plazo no es lo mismo que la memoria a largo plazo.

- **El bucle fonológico:** Es un elemento encargado del almacenamiento temporal de la información oral. Por ejemplo, las reverberaciones del eco en el interior de una cueva desarrollarían el mismo efecto que el bucle fonológico en la memoria del ser humano.
- **La agenda visoespacial:** Es el mismo sistema que el anterior, pero recoge el sistema de codificación visual.
- **El ejecutivo central:** Este sistema hace la misma función que un intérprete ya que mediante la escucha se prioriza la información principal y la secundaria para después recoger toda esta información y trasladarla a otro idioma.

¹ Capacidad que tiene nuestro cerebro de saber la posición exacta de todas las partes de nuestro cuerpo en cada momento. (Sastre, 2019).

² Percepción del estado interno del organismo, aportando información sobre el funcionamiento o disfunción de las vísceras y órganos internos. (Castillero, 2018)

- **El retén episódico:** Este componente permite al bucle fonológico y a la agenda visoespacial realizar una interacción con la memoria a largo plazo ya que nos permite retener lo que tenemos en la memoria y de ese modo manipular la memoria a corto plazo o de trabajo.

2.1.3. Memoria a largo plazo

La memoria a largo plazo es un sistema cerebral que almacena una cantidad elevada de información en un período de tiempo indefinido. Se puede diferenciar de la memoria a corto plazo ya que es más estable y duradera que la anterior. Gracias a esta memoria el ser humano es capaz de recordar quien es, de qué lugar proviene, incluso que lengua habla, además de muchos de los acontecimientos que le han ocurrido en el pasado. (Morgado, 2005, p. 222)

Del mismo modo (Thomen, 2019), en su artículo detalla que existen dos tipos principales de memoria a largo plazo: memoria explícita o declarativa y memoria implícita o no declarativa.

1.-Memoria explícita o memoria declarativa

Su función es trasladar al consciente todos los recuerdos, es decir, aquella información almacenada en la memoria sobre la cual el ser humano es consciente de la misma y de manera voluntaria la evoca cuando le es necesario. Esta permite recordar experiencias pasadas, así como reconocer acontecimientos históricos. Este tipo de memoria puede dividirse en dos subtipos:

- **Memoria semántica:** Almacena toda la educación obtenida de la persona, conserva hechos y conceptos con un carácter cultural, dándole un significado a las palabras y al vocabulario. Esta memoria, por ejemplo, es aquella que permite saber cuál es la capital de España.
- **Memoria episódica:** Guarda los recuerdos relacionados con los sucesos biográficos y personales. Esta memoria nos permite recordar por ejemplo que hicimos el día anterior. También denominada memoria autobiográfica.

2.-Memoria implícita o no declarativa

Este tipo de memoria hace referencia al conjunto de informaciones que están almacenadas y que el ser humano no es consciente de la misma y no la evoca de forma voluntaria, al contrario que la anterior. Este tipo de memoria está dividida en distintas categorías:

- **Memoria procedimental:** Su función es almacenar el conocimiento referente a las habilidades y destrezas, permite recordar los hábitos y habilidades que ya se han aprendido como por ejemplo conducir. Del mismo modo, esta se aprende de una forma gradual a base de repeticiones y retroalimentación, convirtiéndose en acciones gracias a la práctica.
- **Priming:** Su función es recordar algún tipo de información que ya ha sido aprendida con anticipación.
- **Condicionamiento:** Esta categoría está relacionada con el aprendizaje asociativo, cuando el ser humano se enfrenta a determinados estímulos, se desencadena automáticamente una respuesta sin aparecer de forma consciente.

Del mismo modo, como bien recoge en su libro (García, 2017, p. 9) la memoria a largo plazo se puede asociar a la práctica musical, cuando se imagina un pasaje musical, la mente evoca una serie de archivos sonoros a la consciencia, todas estas experiencias musicales que un intérprete puede apreciar se encuentran en un almacén de dimensiones extraordinarias cuya información está relacionada con el ritmo, la afinación, el timbre, la expresión, etc.

Cuando un músico quiere visualizar o estudiar mentalmente suele utilizar tres tipos de imágenes:

- **Sonoras:** Características del sonido, la interpretación...
- **Visuales:** Imagen de las manos, una postura correcta, comportamiento encima de un escenario...
- **Cinestésicas:** Sensaciones internas que están asociadas a la posición, al movimiento que emplea, así como al grado de tensión muscular al que se enfrenta.

2.2. Memoria musical

La memoria musical según recoge en su tesis (Martínez 2009, p. 7), es la capacidad que tiene el ser humano de retener sonidos en el cerebro ya sea mediante memoria auditiva o memoria ecoica. Esta, hace que los propios intérpretes sean capaces de interpretar una partitura o una composición completa entre otras. Dependiendo de los diferentes tipos de intérpretes que hay podemos encontrar diferentes tipos de memoria musical:

- **Memoria rítmica:** Capaz de retener el ritmo o el acompañamiento de una composición musical. Este tipo de memoria es muy utilizada en este caso por percussionistas.

- **Memoria melódica:** Nos facilita a retener los sonidos de una melodía, así como sus alturas, esta memoria es muy utilizada por cantantes, aunque cabe destacar la utilización de esta memoria en la trompeta.
- **Memoria nominal:** Ayuda a la memorización de una melodía mediante la lectura de las notas del mismo modo es más fácil retener los sonidos de la misma. Esta memoria es bastante desarrollada en la práctica del solfeo mediante la entonación de notas.
- **Memoria armónica:** Está relacionada con el acompañamiento de una melodía como son los acordes, progresiones...esta memoria es muy útil sobre todo para pianistas.
- **Memoria muscular o motora:** Hace referencia a la mano y los dedos, relacionada con la técnica mecánica, muchas veces la digitación de los dedos recoge una memoria muscular de las notas en una composición.
- **Memoria morfológica o analítica:** Ayuda al intérprete a retener una partitura con más facilidad, pudiendo recorrer el mismo toda la composición y saber a qué punto de la misma va exactamente. Esta memoria es muy utilizada sobre todo en directores, compositores y arreglistas.
- **Memoria visual o fotográfica:** Esta memoria tiene la capacidad de que el intérprete visualice mentalmente la partitura en su mente como si se tratase de una fotografía.

Del mismo modo, (Enciso, 2021, p. 28), explica que, en el ámbito artístico, en cada especialidad se necesita alcanzar un desarrollo de ciertos sentidos, como por ejemplo un pintor necesita desarrollar más el sentido de la vista, además de una memoria visual o fotográfica, también los músicos han de desarrollar una memoria musical. La memoria de un músico solista debe tener una preparación previa para poder desarrollar la propia técnica de la memoria musical.

2.2.1. Mecanismo de la memoria

La memoria musical según (Torres, 2016, p.15), establece un desarrollo creativo fruto del deseo, la atención, la visión y la consciencia. El ser humano comprende aquello a lo que le presta atención, del mismo modo que le presta atención a lo que el mismo decide, de esta forma una memoria que funciona correctamente y a largo plazo es el resultado de un aprendizaje realizado de manera correcta, consciente y sobre todo constante, almacenando fácilmente lo que se ha concebido.

El estado de un intérprete tanto físico como mental y sobre todo su actitud son factores muy importantes en la práctica de la memoria musical. El nivel y tipo de motivación que un alumno tenga sobre el estudio de una obra influirá en el desarrollo de su memoria. Esta motivación puede ser de dos tipos:

- **Intrínseca:** Cuando hay interés por el trabajo a realizar.
- **Extrínseca:** Se basa en refuerzos externos, por ejemplo, la aprobación del propio profesor e incluso los aplausos del público, cuando esta falla, el intérprete se lo toma de forma más delicada y su motivación se debilita.

En el caso de que la motivación del alumno sea baja, esta limitará al desarrollo de la enseñanza y dificultará que el mismo alcance sus niveles máximos de aprendizaje, esto se debe a cuatro factores:

- Falta de seguridad en sus propios recursos.
- Falta de interés por la actividad que está desempeñando.
- Cansancio psicológico.
- Desánimo como consecuencia de resultados poco eficaces.

Así como la concentración permite que la memoria sea más eficaz, en reciprocidad, la memorización favorece una mayor concentración durante la interpretación, el proceso de memorización de un fragmento musical se puede dividir en cuatro etapas que se suceden mentalmente, sin interrupción y cuyo desarrollo puede cumplirse en un instante:

- **IMPRESIÓN:** Mediante los sentidos, si la impresión es clara favorecerá la percepción que será más precisa y nítida.
- **PERCEPCIÓN:** Por medio de la comprensión, será más eficiente cuanto más clara sea la impresión.
- **COMPRENSIÓN:** Cuanta más información se tenga del tema y más recursos técnicos, más fácil será la comprensión del fragmento.
- **RETENCIÓN:** La retención es más duradera ya que la comprensión ha ayudado a retenerla de manera clasificada y archivada de una forma correcta.

No obstante, como bien dice en su libro (Calvo-Manzano, 2004, p. 125) no es hasta el siglo XIX y muy adentrado el período romántico cuando era habitual tocar con la partitura delante ya que estaba mal considerado tocar en los conciertos de memoria, el propio músico era catalogado como músico no profesional y sin formación, acusado de no ser capaz de leer la música.

Las ventajas del estudio de memoria según (Barbacci, 2007, p. 7), no se limitan solo a fijar la atención desde las primeras lecturas, sino que tienen una labor artística que favorece al perfeccionamiento del propio instrumentista. Los estudiantes de música que han conseguido memorizar una obra y por lo tanto han sido capaces de interpretarla sin preocupaciones de lectura han podido perfeccionar su técnica e incluso su interpretación, siendo además conscientes de sus propios movimientos de ejecución con el propio instrumento.

Del mismo modo, hace una comparativa entre dos tipos de estudiantes, en este caso entre un estudiante que acaba de empezar en la educación musical y un intérprete ya avanzado, detalla de ambos cual es el mecanismo de la memoria por el cual pasan para poder interpretar una obra de memoria.

En el caso del estudiante que acaba de comenzar, afirma que todavía no es capaz de conocer el mecanismo de la memoria, ni el de la atención, por lo tanto, en su etapa de estudio los primeros pasos son los más importantes, los profesores de este estudiante deben hacerle memorizar la mayor parte de todo lo que estudia, ya sean (ejercicios, estudios...). No importa si en sus primeros pasos de memorizar olvida todo al segundo, no se trata de almacenar y archivar todos los datos, se trata de hacer funcionar el estudio del poder de la atención.

Además, es necesario que el propio estudiante sepa la importancia de la memoria visual, auditiva, muscular, analítica, etc... y el por qué de la diferenciación.

De dicha forma, detalla los pasos por los cuales es conveniente que pase el principiante para tener un buen plan didáctico que le permita alcanzar dichos objetivos, además de poner en práctica los diferentes tipos de memoria musical:

- **1er paso:** El estudiante tiene que hacer una lectura solamente con la vista, sin tocar nada con el instrumento, recorrer la partitura de forma lenta, nombrando sus notas sin entonar o si es posible entonado. Después de realizar los pasos anteriores preparar al estudiante sin tocar y a poder ser sin mirar el movimiento de los dedos que tiene que ejecutar, del mismo modo se alternarán las lecturas (memoria visual), el nombrado de notas (memoria nominal) y la acción de los dedos (memoria muscular), por último, se dividirá toda la obra por fragmentos para una mejor memorización de la misma, en este estudio se elegirán dos de ellos.

- **2º paso:** Cuando el estudiante tenga claro que recuerda de memoria uno de esos fragmentos estudiado mentalmente, se le hará tocar en un tiempo lento. Antes de comenzar a tocar, tiene que tratar de visualizar la página ocultada (memoria visual), recordar el análisis realizado anteriormente (memoria analítica), recordar el movimiento de los dedos para cambiar de posiciones (memoria muscular), saber el nombre de las notas (memoria nominal) y tener una precisión en la diferencia de valores (memoria rítmica).
- **3er paso:** En este paso se reforzará la memoria auditiva poniendo en práctica lo trabajado en los dos pasos anteriores. Por último, se repetirá el 1er paso recurriendo a la memoria retrospectiva.
- **4º paso:** Repetir el 2º paso e incorporar todo tipo de correcciones, así como perfeccionamientos que el propio estudiante pueda aportar.
- **5º paso:** Realizar un breve descanso, momento de concentración para el estudiante, seguidamente repetir el fragmento después de un repaso visual hasta completar el dominio del propio fragmento.
- **6º paso:** Añadir otro fragmento complementario de la obra.
- **7º paso:** Es momento de juntar los dos fragmentos escogidos de la obra, estudiados anteriormente, tras haber repasado los pasos 1º y 2º.
- **8º paso:** Repetir en varias ocasiones los dos fragmentos, en este caso siendo capaz de añadirle matices, así como la digitación de los dedos en dicho instrumento.

Despertar la atención auditiva y el control visual desde el comienzo de los estudios musicales hará que el oído tenga mucha más importancia de la que ya tiene, en el control de la interpretación.

Cuando un instrumentista tiene un nivel avanzado y ha memorizado alguna obra por sí solo, probablemente haya recurrido a la memoria auditiva y muscular. De este modo hay que averiguar si esta memorización la está realizando de forma adecuada y si el propio intérprete es consciente de ello. El proceso para averiguar este mecanismo es totalmente a la inversa de lo expuesto anteriormente en el estudiante que acaba de comenzar sus estudios, el análisis será más completo y se basará en conocimientos más teóricos.

Se usará la memoria visual junto con la nominal de todos los pasajes más característicos. La memoria auditiva se hará cargo de retener y ayudar a la memoria muscular. Dicha acción muscular preparará la acción de los dedos y la definición de los ritmos, siempre y cuando el intérprete este seguro de dominar todo. Todo esto servirá para tratar de averiguar que tipos de memoria ha empleado y saber durante el fragmento musical donde hubo amnesia y cuáles están seguros.

El repaso mental para examinar que tipos de memorias se han empleado se harán lejos del instrumento ya que el recuerdo trae a la mente datos de diversas memorias. Al recordar la memoria auditiva, se sabrá en que punto de seguridad está esta memoria, si el intérprete es capaz de nombrar cada una de las notas, pero sus dedos no corresponden con los propios pistones, habrá una memoria nominal, debilitando en este caso la memoria muscular.

La correlación consiste en reforzar las memorias que están más débiles y complementarlas con el desarrollo de otras memorias. Tras examinar todo esto el análisis mental que debe de hacer el intérprete en ese instante señalará la verdadera causa de su mecanismo de memoria que ha utilizado anteriormente.

2.2.2. Grados de la memoria musical

El poder de la memoria en la música es directamente proporcional a la intensidad captada por la atención, además, esta permite memorizar con mayor eficacia y favorecer una mayor concentración de la misma. Según el nivel de perfeccionamiento y dependiendo del desarrollo mental de cada intérprete, se encuentran cuatro grados (Lahoza, 2012, p. 2):

1. **MEMORIA RETENTIVA:** Memoria que tienen todos los seres vivos, está limitada a recordar, reteniendo lo que ya se ha retenido anteriormente. Por ejemplo, cuando se va a realizar un dibujo de memoria, se debe recordar y visualizar toda la información hasta que se traslada al papel.
2. **MEMORIA REPRODUCTIVA:** Corresponde a los seres más evolucionados, las impresiones recibidas ya no son solo físicas sino también ideas e imágenes. Por ejemplo, repetir una frase escrita al pie de la letra, memorizando cada una de sus palabras sin llegar a comprender el significado de la misma.

3. **MEMORIA CONSTRUCTIVA:** Forma parte de las inteligencias superiores, donde se retienen bien clasificadas las impresiones, sensaciones, imágenes e ideas, transformándose en nuevas ideas y sensaciones con el fin de expresar aportes personales. Al contrario que la memoria anterior, al visualizar un texto o una frase saber qué relaciones existen entre las cosas y no solo de las meras palabras.
4. **MEMORIA CREADORA:** Se encuentra en la última fase del desarrollo mental. Todo lo percibido y retenido en la propia mente se reelabora y se transforma mediante un proceso químico que produce nuevas ideas en la que es imposible reconocer la huella de la sensación original. Por ejemplo, un músico visualiza los sonidos mediante una historia creada por él mismo la cual identifica a sus personajes por colores, cada color un personaje, cada personaje un sonido.

2.2.3. Técnicas para mejorar la memoria musical

La memoria no es una capacidad que algunos seres humanos tienen y otros no, según nos detalla (Mazzini, 2012) en su artículo, la memoria se desarrolla y para ello se encuentran diferentes técnicas de memorización para potenciarla, estas técnicas deben de ser practicadas desde los primeros meses de clase de los estudiantes de música, de no ser así tocar de memoria causaría ansiedad, inseguridades y muchas veces frustración.

La memoria del ser humano no está relacionada con el coeficiente intelectual, por ese motivo cualquier ser humano puede mejorar su memoria con un trabajo constante.

Así mismo, (Calvo-Manzano, 2004, p. 126), dice que existen grandes profesionales de la música con muchos años de estudio que son incapaces de memorizar, incapaces de interpretar un repertorio sin tener el papel delante, muchas veces con este tipo de intérpretes se da un fenómeno bastante curioso.

Dicha autora relata que este tipo de intérpretes a veces son capaces de memorizar infinidad de cosas con respecto a la partitura que van a interpretar como es el caso de saber dónde se encuentra todo tipo de detalles de la obra y cuál es el punto exacto de los mismos, como son (número de compases, cambio de tonalidades, cadencias, enlaces de acordes...)

Según (Barbacci, 2007, p.11), encontramos tres métodos muy apropiados para la memorización de una partitura:

1. **RACIONAL:** En este método se analiza, se clasifica y se relaciona lo que se va a memorizar, dándole del mismo modo un nombre técnico como (escalas, acordes, armonías...)
2. **MECÁNICO:** Esta técnica consta de utilizar constantes repeticiones, ya que una parte de lo ejecutado pasará a la memoria del subconsciente, aunque no se memorice como tal se desarrollará un proceso selectivo que dará una seguridad sin permanencia al ejecutante. Este tipo de técnica es la más usada por los intérpretes que tocan *de oído* y la que les permite completar lo retenido con facilidad.³
3. **ARTIFICIAL:** Este método aplica procedimientos intelectuales diferentes, frecuentes en la educación de otras memorias, los intérpretes obtienen ventajas provisionales cuando ellos mismos relacionan intervalos con distancias, notas con números, temas con frases... Estas relaciones artificiales en algunos casos suelen dar buenos resultados e incluso bastante útiles para los intérpretes que suelen estar muy acostumbrados a emplear dicha técnica.

(González, 2015) en su artículo nos detalla diferentes métodos para la memorización de una partitura. Las técnicas que utiliza la propia autora son más detalladas, como se verá a continuación:

1. **LEER LA PARTITURA CON DETENIMIENTO:** Si se trata de una partitura nueva, hay que leerla sin tocar, simplemente usando la vista, intentando imaginar la música en la cabeza, identificando el tipo de pieza, así como su autor, la tonalidad, el compás, etc.
2. **ANÁLISIS DE LA PARTITURA:** Cuando se comienza a memorizar, se debe tener en cuenta que las estructuras de la obra son un punto muy importante. Desde el principio se tiene que tener muy claro las partes que forman la pieza y el orden de la misma.
3. **DIVIDIR EN FRAGMENTOS CADA PARTE DE LA PIEZA:** Cuando la partitura está completamente analizada, se pasa a dividir cada una de sus partes en frases e incluso cantar cada una de ellas puede ayudar a reconocerlas.

³ Facilidad que a menudo no poseen músicos de estudios de enseñanzas musicales los cuales la naturaleza no ha sido pródiga en esta cualidad. (Barbacci, 2007, p. 11).

4. **APARTAR EL ATRIL DESDE EL PRINCIPIO:** Apartar el atril con la partitura desde el principio ayudará a comprobar que la memoria no es tan mala como parece y cuáles son los límites que puede llegar alcanzar la cabeza. En este punto si todavía no se reconoce del todo la pieza se debe comenzar a memorizar por frases y trabajarlas sin partituras intentando ligarlas con las siguientes y así sucesivamente.
5. **FIJARSE EN LOS SENTIMIENTOS:** Para la memorización cuanto más sentidos entren en juego mucho mejor, esto ayudará que el sentido del tacto se sume al del oído y al de la vista a la hora de memorizar cada una de las piezas lo cual el propio intérprete tendrá un trabajo más fácil en su estudio de memorización.
6. **IMAGINAR HISTORIAS LIGADAS A LA PROPIA MÚSICA:** Crear una historia con un principio, nudo y desenlace hará que la música se memorice mejor. Esta técnica también ayuda al propio intérprete a relajarse mientras está tocando, así como hacer a la mente que trabaje de una forma distinta creando conexiones ligadas a la pieza.
7. **UTILIZAR PALABRAS:** Esta técnica no es muy utilizada por los intérpretes, pero si muy eficaz, se trata de ponerle letra a la música que vas a interpretar.
8. **TRANSCRIBIR LA PARTITURA:** Puede ser un proceso costoso para algunos intérpretes, pero transcribir la partitura a mano en un pentagrama puede ayudar a la memorización de la misma.
9. **SI LA MENTE SE QUEDA EN BLANCO:** Si el propio intérprete se queda en blanco ante el público o él mismo teme que le va a ocurrir, esta técnica ayudará a prevenirlo, haciendo un repaso mental de la pieza antes de entrar al escenario, también es muy importante trabajar la concentración, esta puede ser la mayor causante de quedarte en blanco ante el público. Previamente hay que señalar momentos claves en la partitura por si la memoria fallase saber en qué punto exacto de la partitura nos encontramos.
10. **UTILIZACIÓN DEL ESTUDIO MENTAL:** Esta técnica es una forma de practicar cualquier actividad tanto física como mental mediante la imaginación. Practicar el estudio mental no es otra cosa que recrear con el pensamiento los movimientos y el resultado de estos. Esta práctica es muy frecuente en deportistas de élite y poco desarrollada entre los músicos.

2.2.4. Efectos de la música en la función cerebral

Aprender a tocar un instrumento tiene efectos positivos y a la vez estimulantes en el propio cerebro, del mismo modo la disciplina, creatividad y constancia son unas de las principales características que la mayoría de los músicos poseen. La música suele estar indicada para entrenar el cerebro y tratar ciertos padecimientos mentales. Según nos explica (Flórez, 2021), en su artículo se pueden resumir 7 puntos, los efectos positivos que crea la música con respecto a la función cerebral:

1. Interpretar un instrumento ayuda a las neuronas de la región motora, exigiendo así un control y una coordinación de los movimientos e índice en la corteza cerebral⁴, conectada de este modo a la memoria de trabajo.
2. El control de padecimientos mentales⁵ ayuda a contribuir la ansiedad, depresión, dificultad para concentrarse, incluso la agresividad e impulsividad.
3. El neuropsicólogo y neurocientífico cognitivo Lutz Jäncke, propone la educación musical como terapia neurológica en menores con algún problema psicológico.
4. Cuando un niño con padecimiento mental toca un instrumento su anatomía del cerebro se transforma, favoreciendo así su memoria e inteligencia espacial (capacidad para procesar información en tres dimensiones), además de aumentar sus habilidades y conductas.
5. Aprender música no solo beneficia a los más pequeños, cualquier edad está capacitada para favorecer las conexiones cerebrales, del mismo modo esta contribuye a prevenir enfermedades como el Alzheimer.
6. Tocar un instrumento sirve como beneficio inmediato que ayuda a liberar la dopamina (neurotransmisor asociado al placer, que ayuda alcanzar un estado de ánimo elevado).

⁴ La corteza cerebral es una capa densa de cuerpos neuronales que revisten la superficie externa de los hemisferios cerebrales, justo por debajo de la piamadre craneal. (Nova, 2023)

⁵ Un trastorno mental se caracteriza por una alteración clínicamente significativa de la cognición, la regulación de las emociones o el comportamiento de un individuo. Por lo general, va asociado a angustia o a discapacidad funcional en otras áreas importantes. (OMS, 2022)

7. Existen demasiadas aplicaciones o juegos para desarrollar la memoria, aunque no hay evidencia científica que respalde que este tipo de acertijos aumenten la función cerebral, lo que sí que está comprobado es que aprender a tocar un instrumento fortalece la memoria a largo plazo y la plasticidad cerebral (capacidad del cerebro de regenerarse anatómica y funcionalmente) (Flórez, 2021).

Como bien recoge (Román, 2021) en su artículo, aprender a tocar un instrumento requiere un entrenamiento intensivo del mismo, que implica a unos cambios profundos en el propio cerebro, así como las capacidades mentales.

Cuando se realiza una comparación del cerebro de músicos con experiencia junto con personas que nunca han tocado un instrumento, cabe destacar que muchas partes del mismo tienen un mayor volumen y grosor, mostrando en los músicos un cerebro mejor conectado.

Del mismo modo, todas estas adaptaciones ocurren en partes del cerebro que tienen funciones claras en habilidades musicales, como por ejemplo la audición del intérprete, así como la destreza de sus dedos, por eso cabe destacar que la gran mayoría de los estudios realizados en músicos, se encuentra que tocar un instrumento mejora las capacidades mentales como la memoria o la atención.

(Loring, 2018), en su artículo, detalla que los músicos son más sensibles al ritmo y a los sonidos, propiciándoles un desarrollo de la atención, así como las habilidades cognitivas. En el mismo artículo se encuentra la afirmación de la neuróloga María Molina que detalla cómo se benefician de las intervenciones musicales las personas que se encuentran en un proceso de rehabilitación a causa de alguna enfermedad neurológica, los efectos positivos en el cerebro se producen gracias a que, para poder tocar un instrumento, se necesita una compleja integración de información multimodal: motora, sensitiva, visual y auditiva.

La propia neuróloga explica:

“A la hora de interpretar una melodía, los músicos se ven obligados a reproducir movimientos de gran precisión (que implican un elevado control en la motricidad fina), adecuados a patrones visuales (partituras), táctiles y auditivos. Es precisamente la relación que se establece entre la función motora y el ‘feedback’ sensorial lo que permite el desarrollo y la potenciación de redes neuronales de integración multimodal”

2.2.5. Ejercitación mental

Preparar un concierto o audición de memoria no solo requiere aprender la partitura de memoria con todos sus detalles y ya está, sino que el propio intérprete tiene que ser consciente de todo lo que se puede llegar a encontrar encima de un escenario interpretando ante un público.

El trabajo previo que hay detrás de la preparación de una audición o concierto puede ayudar a evitar todo tipo de sensaciones innecesarias, así como tener un control elevado de la situación, por si en algún momento de la misma aparece cualquier factor negativo, como puede ser nerviosismo e inseguridad etc, ser consciente de ello y saber resolver cualquier problema al instante. Para ello, una buena realización de la ejercitación mental, así como las fases por las que tiene que pasar el intérprete para llegar a lograrla favorecerán en positivo la realización de la práctica de memoria ante un público.

Según en su libro (Kloppel, 2003, p.7), el trabajo mental es un recorrido para alcanzar una concentración más efectiva tanto en la práctica mental como en la física. Del mismo modo, practicar con el instrumento, dirigir o cantar es algo más que estudiar solo los movimientos, dado que siempre se tiene que añadir la representación sonora, es decir dicha representación tiene que estar bien diferenciada para conseguir la interpretación que se pretende.

La finalidad de la ejercitación mental no pretende eliminar por ejemplo el miedo escénico, sino dar conocimiento de un desarrollo de estrategias para poder dominar situaciones de nerviosismo de una manera favorable con un resultado placentero para el propio intérprete.

La mayoría de los movimientos que el propio intérprete aprende normalmente son realizándolos repetidamente, pero aparte de esta forma activa existe otra mental, la llevada a cabo con el pensamiento, dichos movimientos pueden ejercitarse mentalmente de diversas maneras:

- **Mediante la observación de un movimiento:** Por ejemplo, un alumno en clase de instrumento observa los movimientos que realiza su profesor para llevarlos a la práctica, se trata de un trabajo mental, no solo puede influir en el dominio técnico, sino también en el aprendizaje de los movimientos.
- **Mediante la imaginación gráfico-espacial de las características de un movimiento:** El estudiante de trompeta cuando practica se imagina cada una de las posiciones que tiene que realizar con sus dedos.

- **Mediante la imaginación de la realización de un movimiento:** Tanto un intérprete como un deportista no se imaginan un movimiento solamente de manera óptica, también lo realizan con el pensamiento, trayendo a la memoria sensaciones de movimientos ya conocidos en experiencias pasadas.
- **Mediante la verbalización:** Pronunciación de partes de los propios movimientos cuando ya se domina la ejecución de arpeggios o aparece continuamente el mismo movimiento en los dedos.
- **De forma diferente al deporte:** En el trabajo musical se agraga además la función del sonido, el cual solo puede tener un efecto en la realización del movimiento si anteriormente se ha aprendido que movimientos se pueden conseguir para un determinado sonido.

Del mismo modo según (González, s.f. p.5), en el trabajo que hay detrás de una audición, aparecen un cúmulo de horas de estudio y práctica, junto con conocimientos que desarrollan una capacidad auditiva, rítmica y teórica. Cuando se incluye la acción de tocar junto a los movimientos intrínsecos a la práctica, es muy necesario que el intérprete tenga conocimientos del estado físico que puede llegar alcanzar con el propio instrumento, como son sensaciones, movimientos de los brazos, esquema mental y muscular, etc., si no está práctica sería irrealizable.

La práctica mental puede servir para una mejora de malos hábitos que anteriormente se han realizado de una forma incorrecta, la manera de interpretar y de pensar pueden cambiarse de forma más fácil en la propia interpretación, ya que cuando se interpretan piezas que ya han sido trabajadas anteriormente durante un largo período de tiempo, los pensamientos y percepciones funcionan de forma automática como parte de un programa motor y mental.

Según el método desarrollado por la pianista Tatjana Orloff, cuando un músico interpreta una obra de memoria en la mayoría de los casos no es capaz de recordar cada una de las notas que está interpretando, sobre todo si el instrumento es polifónico, en este caso el hilo conductor es la memoria muscular, aunque esta podría volverse frágil o jugar una mala pasada estando expuesto en ese momento ante un público, todo esto podría ser efecto de distracciones externas como el ruido o alguna preocupación o inseguridad que tenga el propio intérprete.

A través de la memorización consciente, el imaginar cada una de las notas escritas en la partitura, se asegura que la memoria se vuelve más fuerte y evitar de ese modo que comiencen aparecer lagunas mentales. En la propia ejercitación mental del músico, la representación del movimiento está vinculada con la representación del sonido, siendo necesario incluir este en la representación mental.

El nerviosismo, agitación o el miedo son unos de los muchos objetivos que se deberían trabajar para que un intérprete sea capaz de controlarlos en una futura audición o concierto. El miedo, es una respuesta fisiológica ante una situación de peligro, el temblor, sudoración, pensamientos negativos pueden deteriorar la calidad de la propia interpretación. El sentir miedo escénico a la hora de salir a escena es algo ciertamente ilógico ya que el intérprete no se expone a ninguna situación de peligro, aunque su cerebro lo considere así, cuando la situación se sobrepasa y existe el fracaso, el miedo escénico se desarrolla siendo más fuerte la próxima vez. De este modo existen una serie de ejercicios mentales para poder evitar estas situaciones como son:

- Impulsar los pensamientos positivos.
- Impedir fantasías angustiosas.
- Emplear técnicas de relajación.
- Practicar la concentración.
- Figurar de forma concreta la situación de la audición.

Como bien redacta en su libro (García, 2015, p.20), la connotación social de una actuación en público, establece un factor decisivo, puesto que la ansiedad escénica tiene una relación intensa con la llamada ansiedad social o interpersonal. Dicha ansiedad se caracteriza por la propia tensión o incluso el miedo del propio intérprete, además del pensamiento que genera el mismo, es decir la imagen que tendrán de él, dicha imagen de competencia, valía, importancia, adecuación y demás características que el propio intérprete considera que son importantes y que los demás tendrán una percepción del mismo a partir de una actuación determinada.

Cuando este factor social tiene una condición negativa, el rendimiento de las actuaciones o conciertos replantean momentos de reflexión y de cambios. Los mecanismos que utilizan los intérpretes para hacer música sobre un escenario la mayoría de veces son diferentes a los que ellos mismo emplean durante el estudio.

Las circunstancias del estudio permiten ejercer un mayor control sobre los movimientos y las acciones que se realizan. Del mismo modo que durante las actuaciones existen numerosos condicionantes que llevan a activar una forma diferente de emplear la mente y el cuerpo.

El músico debería de ser capaz de centrarse con facilidad sobre un escenario en aquello que desee obtener, y no en lo que quiere evitar que suceda.

En otro de sus libros (García, 2017, p.18), detalla que el desarrollo de las habilidades psicológicas como la anticipación, autorregulación o la reflexión, permiten al intérprete practicar competencias que lo capacitan para realizar con mayor éxito su actividad musical.

Incrementar la concentración en el estudio o incluso en las actuaciones, son algunas áreas que se pueden mejorar mediante el entrenamiento mental, una de sus características positivas reside en poder perfeccionar poco a poco cualquier técnica o habilidad.

Ilustración 2: Entrenamiento mental.



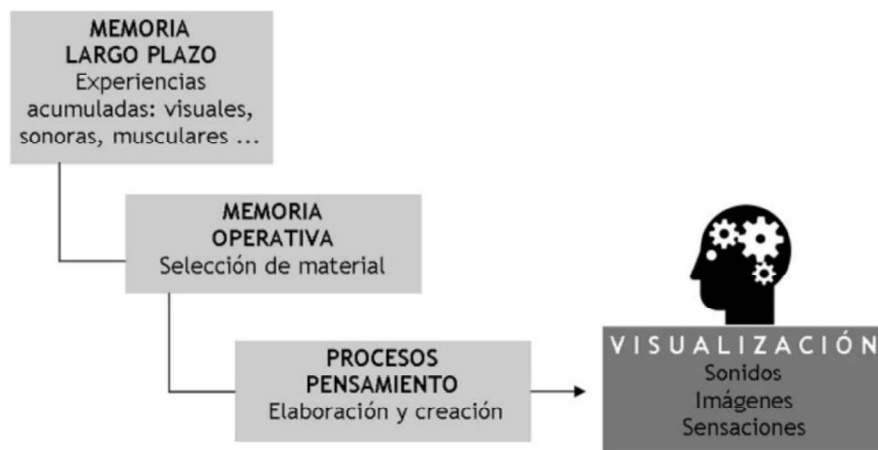
Fuente: (García, 2017) Entrenamiento mental para músicos.

Las emociones también están presentes en la práctica musical, cuando se experimenta y se aprende a canalizar de forma productiva la alegría, la determinación, el miedo o incluso el entusiasmo, estas potencian muchos de los recursos cognitivos generando marcos contextuales en los que aparecen una serie de ideas y mejores sonidos. La mente puede funcionar en dos niveles diferentes:

1. Recobrar información de la memoria, como por ejemplo imágenes visuales, sonoras, etc.
2. Operando con dichas imágenes, como por ejemplo ampliándolas o reduciéndolas, seleccionando parte de ellas o incluso aumentando o bajando su velocidad.

En la práctica mental, las imágenes mentales también se encuentran presentes, durante la interpretación del músico, la mente le anticipa mediante representaciones sonoras y motoras para darle señales de todo aquello que el mismo va a ejecutar inmediatamente después.

Ilustración 3: Proceso de la práctica musical.



Fuente: (García, 2017) Entrenamiento mental para músicos.

Para llevar a cabo una práctica mental eficaz se deben seguir unas directrices que ayudaran a realizar sesiones de estudio mental y visualizaciones de mayor calidad.

- **Relajar cuerpo y mente:** Una breve relajación antes de la practica mental ayudará a cambiar pensamientos agitados o dispersos. Cuando el intérprete es capaz de tranquilizar la respiración y sus músculos se han relajado, se potencia la forma efectiva para generar imágenes, como son los sonidos, sensaciones corporales, etc.
- **Calentamiento mental previo:** Una de las técnicas para que las neuronas se activen antes de realizar una práctica mental, es cerrar los ojos e imaginar objetos que evoquen fácilmente estímulos sensoriales (vista, tacto, sabor, oído, cinestesia).

- **Un propósito definido:** La mente funciona de manera más eficaz cuando se tiene un propósito claro y definido. En la medida que se utiliza la práctica mental y la visualización con un fin en concreto, se contribuye a que la experiencia de aprendizaje sea de mayor calidad y de mayores beneficios.
- **Combinar con el estudio real:** Muchos investigadores muestran en sus estudios que combinar estudios mentales con estudios reales ofrece mejores resultados. Comenzar a visualizar la interpretación de un pasaje o de una obra ayuda a clarificar todo lo que se pretende alcanzar.
- **Supervisar la calidad de lo que imaginamos:** Todo aquello que se imagine de forma errónea en el estudio mental, es muy probable que en la ejecución real también se obtengan los mismos errores. Por lo tanto, es necesario en dicha práctica efectuar continuas evaluaciones de la calidad y la corrección de todos sus contenidos.
- **De lo sencillo a lo complejo:** Para obtener unas buenas experiencias, es mejor que cada intérprete diseñe sus propias sesiones de estudio mental, en función de sus habilidades o capacidad.
- **Sesiones breves:** Se recomienda realizar sesiones breves del estudio mental ya que el nivel de concentración requerido es elevado.
- **Experiencias casi reales:** Los investigadores indican que cuanto más nítidas y reales sean las visualizaciones más eficaces serán. Si se realiza una visualización para preparar una actuación o concierto, es aconsejable contar con todos los elementos y aspectos que estarán presentes en ese mismo instante como puede ser la iluminación, indumentaria, acústica, etc.

3. MARCO PRÁCTICO

3.1. Jean-Baptiste Arban

Ilustración 4: Jean-Baptiste Arban



Fuente: (Diapason, 2022), El legado de Jean-Baptiste Arban.

Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban, nace en Lyon (Francia), el 28 de febrero de 1829. Desde pequeño estudió trompeta con Francois Dauverné en el Conservatorio de París, obteniendo el primer premio en el concurso de interpretación del propio conservatorio en el año 1845. Desde 1857 a 1868, ejerció como profesor de Saxhorn en la escuela de alumnos militares, del mismo modo fue profesor de cornetín de pistones en el mismo conservatorio de París desde 1869 hasta 1874, siendo nuevamente desde 1880 hasta su fallecimiento en 1889. (Ortí, 2009, p. 2)

Fue cornetista, director, compositor, pedagogo y el primer virtuoso de la corneta de pistones siendo influenciado por la técnica virtuosa de Niccolò Paganini en el violín, él mismo demostró que la corneta era un instrumento capacitado para ser solista al desarrollar una técnica virtuosa del mismo.

Unos años antes de realizar el servicio militar, un invento revolucionó las posibilidades técnicas y expresivas de la trompeta: la invención del sistema de pistones que permitía por primera vez en este instrumento interpretar cada una de las notas de la escala cromática.

Convirtió la corneta en un instrumento ágil, versátil, expresivo y adaptado para la realización de pasajes más virtuosos con la adaptación del sistema de pistones. Desde el año 1848, ya se obtiene información del desarrollo de este instrumento, realizado por el propio Arban junto al constructor de instrumentos Adolph Sax. Con la creación de la corneta como instrumento solista, Arban realiza una amplia carrera actuando en las principales salas de conciertos de toda Europa.

Rusia, fue uno de los lugares donde la música del propio intérprete era más apreciada. El mismo, realizó hasta cuatro giras de conciertos durante los veranos de 1873 a 1876. Del mismo modo, realiza en diversas ocasiones visitas a España, para realizar conciertos en Madrid entre 1865 y 1870. Los conciertos en la capital se celebraban entre los meses de mayo y agosto, reforzando a los músicos locales con algunos de sus mejores músicos de la orquesta de París. Según se pudo ver en las crónicas periodísticas de la época, los recitales de Arban siempre tenían un lleno absoluto, interpretando desde polkas hasta vales donde se apreciaba el propio virtuosismo de sus arreglos y la enorme capacidad como intérprete con la corneta de pistones.

Desde la época de Arban hasta la actualidad, se puede decir que la técnica de trompeta ha evolucionado bastante, introduciendo nuevas técnicas, como la ampliación de la flexibilidad, el registro pedal y sobreagudo, el *bending*, el estudio de boquilla, etc. Muchos de sus aspectos básicos se conservan plenamente vigentes hoy en día, como es el caso de sus ejercicios sobre la emisión, el trabajo general de la técnica, la práctica del doble y triple picado o sus estudios y obras al final de su método que continúan siendo incluidos en la gran mayoría de programaciones de todo el mundo en los últimos cursos de nivel medio y grado superior. (diapason, 2022)

En el siglo XIX se publicaron diferentes métodos para la corneta, hoy en día todavía son muy utilizados en la gran mayoría de conservatorios como parte bibliográfica, teniendo además un papel importante en la educación musical histórica y técnica de los propios trompetistas. J.B. Arban publica su *Método completo de corneta y saxhorn* en 1864. (Ibáñez, 2019, p. 32)

Característica extraordinaria de este método es su concepción en forma de un curso completo. Empieza de cero y termina con piezas de extraordinario virtuosismo, como el *Carnaval de Venecia* hecha por Arban sobre el tema original de André Campra de su ballet con el mismo nombre (Le Carnaval de Vinise, original en francés). (Cabrera, 2021, p. 59)

3.2. *Oberto Fantaisie*

3.2.1. Contextualización

Según detalla (Sofía, 2020) en su artículo, el período de la época del Romanticismo musical es denominado movimiento cultural, esta época se desarrolló durante los siglos XIX y la primera década del siglo XX principalmente en Europa. Sus movimientos anteriores como la ilustración y el neoclasicismo estuvieron enfocados al intelecto y el conocimiento, siendo el romanticismo la máxima importancia al individualismo, la expresión personal y la interpretación, esta misma busca la expresión de los propios sentimientos.

Una de sus principales características de la forma de componer en este período era que los autores tuvieron oportunidad de componer obras rompiendo ciertas normas de la música tradicional. Había una mayor utilización de cromatismos, armonías muy coloridas, se usaba con frecuencia la modulación y se incrementa la importancia del virtuosismo.

En cuanto a las formas populares del romanticismo musical fueron:

- **Nocturno:** Pieza musical tenebrosa.
- **Impromptu:** Compuesta mediante la improvisación.
- **Vals:** Encaminada al baile con ritmos lentos.
- **Preludio:** Introducción a una obra principal.
- **Estudio:** Para intérprete solista.
- **Sinfonía:** Para orquesta sinfónica que posee 4 movimientos.
- **Fantasía:** Composición con base de improvisación, tiene las bases de una sonata, pero con mayor libertad, se da un desarrollo de temas en los que incluye características imitativas y contrapuntísticas.

En esta forma se incluye *Oberto Fantaisie*, obra adaptada por Jean Baptiste Arban durante el período Romántico, más concretamente en 1863 para corneta y piano. Esta, forma parte de una obra compuesta por 14 fantasías, llamada *14 Fantaisies sur les opéras de Verdi*, dividida en 14 movimientos siendo *Oberto Fantaisie* el movimiento número 13. (IMSLP, sf).

La componen 14 fantasías denominadas:

1. Fantasie on Il trovatore.
2. Fantasie on 'Miserere' from Il trovatore.
3. Fantasie on Ernani.
4. Fantasie on I Lombardi alla prima crociata.
5. Fantasie on Attila.
6. Fantasie on La traviata.
7. Fantasie on Rigoletto.
8. Fantasie on Un ballo in maschera.
9. Fantasie on Les vêpres siciliennes.
10. Fantasie on Simon Boccanegra.
11. Fantasie on Luisa Miller.
12. Fantasie on Don Carlos.
13. Fantasie on Oberto.
14. Fantasie on La forza del destino.

Del mismo modo la fantasía número 13, *Oberto Fantaisie* fue editada por la editorial Molenaar y el arreglo fue hecho por Frits Jakma Sr. Para corneta, Bugle, Trompeta o Barítono con acompañamiento de piano.

3.3. Análisis formal y estructural de la obra

En cuanto al análisis formal de la obra, que se puede ver en el Anexo I, podemos destacar que aparecen tres partes bien diferenciadas A, B, C las cuales no tienen ninguna similitud entre sí, del mismo modo cada una de ellas tiene forma Lied, representadas en mini piezas independientes.

Además, su estructura es bastante sencilla ya que sus partes son repetidas exactamente iguales añadiendo notas extrañas como es el caso de la parte B y la parte C.

En primer lugar, al inicio de la obra encontramos la parte A en la tonalidad de Sib M la cual abarca desde el compás 1 hasta el compás 62. En ella aparece al principio una introducción pianística hasta el compás 15, añadiéndole un decorado pianístico⁶ en los compases 16 y 17 antes de comenzar la melodía.

⁶ Decorado pianístico: Término francés, patrón rítmico en la parte del piano antes de la melodía.

En el compás 18 aparece Aa en la tonalidad de Sib M hasta el compás 32, con un período binario de pregunta y respuesta en este caso de manera asimétrica 8+7 finalizando la frase de forma conclusiva.

Seguidamente aparece Ab desde el compás 32 hasta el compás 41 en la tonalidad de Fa M (V grado de la tonalidad principal), introduciéndose con una nota pedal del Vº + una 6ª y 4ª cadencial. Del mismo modo encontramos en el compás 40 el primer silencio estructural, este silencio deja un vacío en la melodía para posteriormente escuchar una nota inesperada, este tipo de silencios es utilizado en la ópera.

Junto a una modulación diatónica en el compás 42 encontramos Aa' en la tonalidad principal de Sib M seguidamente de una CODA en la misma tonalidad, en la que se encuentra una sucesión de textura unisonal, un desdoblamiento de las voces que realiza a la vez la trompeta y el piano. Para finalizar esta parte en los compases 61 y 62 se aprecia una coda de la coda junto a un silencio estructural que sirve para separar las secciones siendo el final el I grado de la tonalidad principal y el V grado de la nueva tonalidad Mib M.

Tabla 1: Estructura formal y tonal parte A

A Sib M (I)	INTRODUCCIÓN PIANÍSTICA (cc 1 al 15) + Decorado pianístico (cc 16 al 17)	Sib M (I)
	Aa (cc 18 al 32) Período Binario, Asimétrico (8+7) y cerrado	Sib M (I)
	Ab (cc 33 al 41) Pedal de V + 6ª Y 4º Cadencial + Silencio Estructural	Fa M (V)
	Aa' (cc 42 al 48) Frase consecuente, Asimétrica y cerrada	Sib M (I)
	CODA DE LA SECCIÓN A (cc 48 al 62) c. 51 mixtura modal / c52 6ª y 4ª cadencial / c53 V 7º Do menor.	Sib M (I)

Fuente: Elaboración propia.

Antes de aparecer la parte B, se encuentra seguidamente de A un Allegro siendo este un Episodio de transición entre estas dos secciones desde el compás 63 hasta el compás 71 en la tonalidad de Mib M (IV grado de la tonalidad principal). En la parte pianística encontramos dos frases de forma simétrica en este caso 4+4. Este episodio tiene carácter de sección independiente sin inclusión de la Trompeta.

Tabla 2: Estructura formal y tonal Episodio de transición

EP. Mib M (IV)	EPISODIO DE TRANSICIÓN ENTRE SECCIONES A Y B (cc 63 a 71) Período binario, simétrico (4+4) y cerrado con decorado	Mib M(I) (Fa M)
-----------------------------	--	--------------------

Fuente: Elaboración propia.

Una vez finalizado el episodio de transición nos adentramos en la parte B un Allegro brillante, dividida en dos secciones B y B'. Su estructura es idéntica, simplemente se le añade a la última sección notas extrañas para una ampliación de los pasajes.

La primera parte B se considera el Tema 1 de la obra en la tonalidad de Mib M (IV grado de la tonalidad principal de la obra) la cual abarca desde los compases 72 hasta el 96. También con forma Lied apreciamos que antes de la introducción de Ba aparece un decorado con patrón rítmico en la parte pianística en los compases 72 y 73. Ya en el compás 73 aparece Ba desde el c.73 al 81 en la tonalidad de Mib M, en ella se desarrolla un período binario, simétrico (4+4) concluyendo de forma abierta. Seguidamente y en la tonalidad de Sib M aparece Bb con dos cadencias perfectas seguidas de un silencio estructural en el compás 83 previo a un calderón final. En el compás 85 y hasta el compás 89 hace una vuelta a Ba' en la tonalidad de Mib M con una frase consecuente con variación final de estructura cerrada. Finalizando esta parte B con un episodio final modulante desde los compases 90 al 97 apreciándose en la parte pianística en el compás 90 una polirritmia en ambas manos.

Como bien se ha mencionado anteriormente B se divide en dos partes, seguidamente de la parte B junto a su episodio modulante aparece B' con la misma estructura tonal y formal, siendo este una variación junto a notas extrañas para darle una impresión más virtuosística.

Tabla 3: Estructura formal y tonal parte B

B TEMA 1 Mib M (IV)	Ba (cc72 al 81) Período binario, simétrico (4+4) con final abierto.	Mib M (I)
	Bb (cc 81 al 85) 2 cadencias perfectas con silencio estructural previo y calderón final.	Sib M (V)
	Ba' (cc 85 al 89) Frase consecuente con variación final de estructura cerrada.	Mib M (I)
	EPISODIO FINAL MODULANTE A SibM (cc 90 al 96).	Mib M (I)

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4: Estructura formal y tonal parte B'

B' VARIACIÓN Mib M (IV)	B'a (cc 97 al 105) Período binario, simétrico (4+4) con final abierto	Mib M (I)
	B'b (cc 106 al 110) 2 cadencias perfectas con silencio estructural previo y calderón final	Sib M (V)
	B'a' (cc 110 al 114) Frase consecuente con variación final de estructura cerrada	Mib M (I)
	EPISODIO FINAL MODULANTE A Sib M (cc 115 al 121)	Mib M (I)

Fuente: Elaboración propia.

Como parte final de la obra destacamos el comienzo de un Allegro marziale denominado parte C, al igual que la sección anterior esta también se divide en dos partes bien diferenciadas con la misma estructura C y C'. La parte C es el tema 2 de la obra, está en Mib M y abarca desde los compases 122 a 153, antes de comenzar la melodía aparece un patrón rítmico en el piano en los compases 122 y 123, Ca va desde los cc 122 al 131 en la misma tonalidad Mib M, se desarrolla un período binario, simétrico de (4+4) con un final abierto haciendo un guiño a la tonalidad de sol menor en los compases 130 y 131.

Seguidamente y mediante una cadencia en Do menor aparece Cb en los cc 131 al 135 modulando desde Do menor hacia Sib M en el compás 134.

Ya en el compás 135 en la parte pianística encontramos en ambas manos una textura unisonal volviendo a la tonalidad de Mib M Ca' desde el compás 136 al compás 143 con una ampliación cadencial. Por último y para cerrar esta primera parte de C se desarrolla un episodio final semicadencial con V/V en compás 144. La variación de C finaliza con una coda final en compás 175 hasta el final de la obra en la tonalidad de Mib M.

Tabla 5: Estructura formal y tonal parte C

C TEMA 2 Mib M (IV)	Ca (cc 122 al 131) Período binario, simétrico (4+4) con final abierto	Mib M (I) Solm (III)
	Cb (cc 132 al 135) Episodio modulante a modo de progresión V-I = V.V-V	Dom (VI) Sib M (V)
	Ca' (cc 136 al 144) (con ampliación cadencial) Frase consecuente con variación final de estructura cerrada	Mib M (I)
	EPISODIO FINAL SEMICADENCIAL (cc 144 al 153)	Mib M (I)

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 6: Estructura formal y tonal parte C`

C` VARIACIÓN Mib M (IV)	C`a (cc 154 al 162) Período binario, simétrico (4+4) con final abierto	Mib M (I) Solm (III)
	C`b (cc 163 al 166) Episodio modulante a modo de progresión V-I = V.V-V	Dom (VI) Sib M (V)
	C`a` (cc 167 al 175) (con ampliación cadencial) Frase consecuente con variación final de estructura cerrada	Mib M (I)
	CODA FINAL (cc 175 al 185)	Mib M (I)

Fuente: Elaboración propia.

3.4. Encuesta realizada a diferentes intérpretes

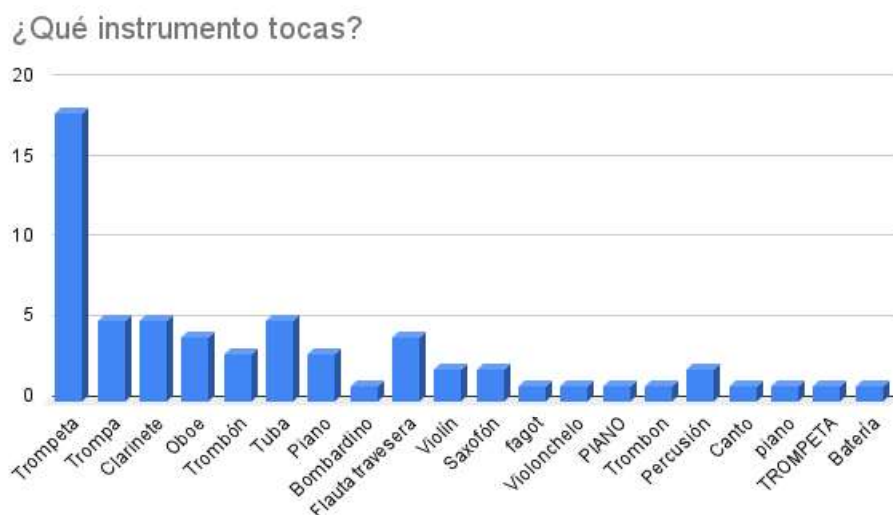
La realización de esta encuesta de elaboración propia, tiene como finalidad conocer desde un punto de vista más personal el trabajo que hay detrás de un intérprete a la hora de trabajar la memoria, cuáles son sus sensaciones y que tipos de técnicas ha utilizado a lo largo de su carrera para llegar hasta ella, al igual que los intérpretes que no han usado durante su trayectoria la memoria y desconocen su desarrollo y sensaciones a la hora de interpretar una obra o concierto.

He realizado una serie de preguntas a un total de 62 intérpretes de distintos instrumentos, con un nivel musical diferente y estando muchos de ellos en la fase de aprendizaje.

En primer lugar, he realizado un baremo general de cada una de las preguntas realizadas, así como sus porcentajes exactos de cada una de las preguntas, desarrollando más profundamente en una segunda parte cuales son los puntos de vista generales, sensaciones y técnicas que utilizan los trompetistas, algunos en la etapa de aprendizaje y otros como trabajo profesional.

En la primera pregunta realizada encontramos una gráfica de cada uno de los instrumentistas que han realizado esta encuesta, en ella encontramos: 1 fagot, 1 violonchelo, 1 bombardino, 1 cantante, 2 saxofonistas, 2 violines, 3 percusionistas, 4 flautas traveseras, 4 oboes, 4 trombones, 5 clarinetes, 5 pianistas, 5 trompas, 5 tubas, 19 trompetas.

Gráfico 1: Instrumento que tocan

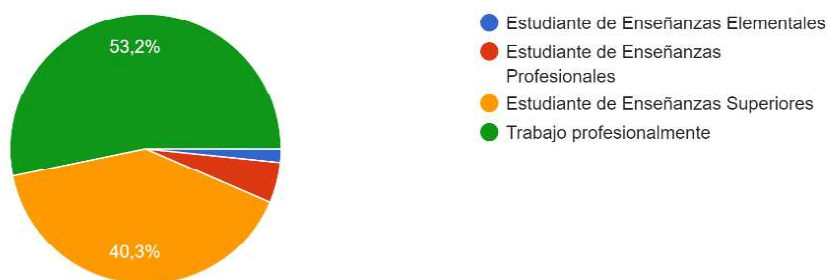


Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la segunda pregunta, se puede apreciar que un 53,2% de los encuestados se dedican profesionalmente a la música, del mismo modo un 40,3% son estudiantes de Enseñanzas Superiores de Música y un 6,5% estudian Enseñanzas Elementales y Profesionales de Música.

Gráfico 2: Nivel de estudios

¿En qué nivel te encuentras?
62 respuestas

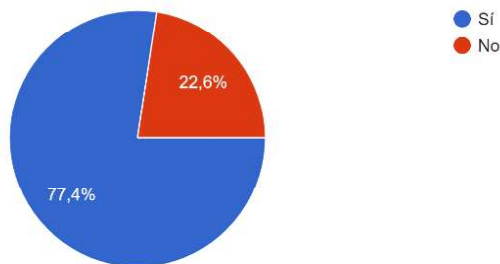


Fuente: Elaboración propia.

En la tercera pregunta podemos encontrar unas de las respuestas claves de esta encuesta, ya que un 77,4% de los intérpretes están acostumbrados a tocar de memoria y un 22,5% no. Como se puede comprobar encontramos un porcentaje bastante elevado de intérpretes que usan la memoria.

Gráfico 3: Utilización de la memoria.

¿Estás acostumbrado/a a tocar de memoria?
62 respuestas

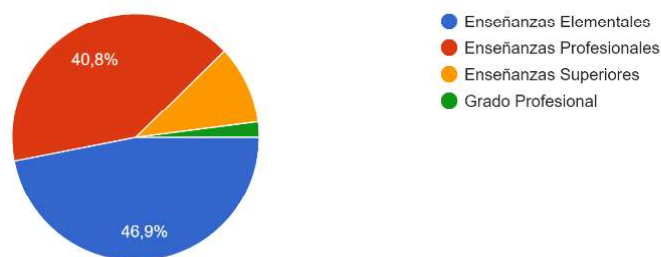


Fuente: Elaboración propia.

Enlazando con la pregunta anterior cada uno de los instrumentistas que han contestado que sí están acostumbrados a usar la memoria a la hora de tocar, podemos observar en la siguiente ilustración un porcentaje muy elevado los que comienzan a usarla desde sus enseñanzas elementales o profesionales, siendo mucho menos elevado la utilización de la misma ya en enseñanzas superiores o en la etapa más profesional.

Gráfico 4: Nivel de uso de la memoria.

Si la respuesta anterior es SI, marca desde que nivel comenzaste a usar la memoria en tu instrumento.
49 respuestas

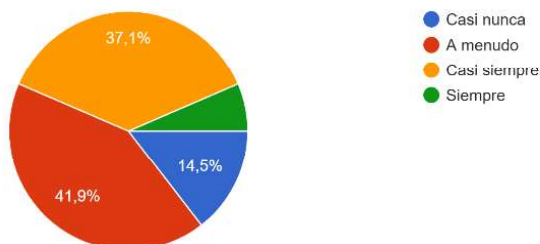


Fuente: Elaboración propia.

Otra de las preguntas realizadas fue con qué frecuencia utilizan la memoria en el instrumento, en ella observamos que hay una variedad más extendida de repuestas, diferenciando que el porcentaje más bajo es para los que utilizan la memoria siempre.

Gráfico 5: *Uso de la memoria en el instrumento.*

¿Con qué frecuencia utilizas la memoria en tu instrumento?
62 respuestas

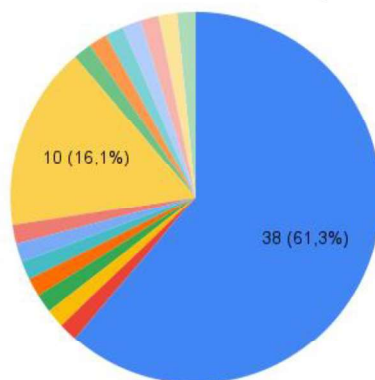


Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la pregunta cómo se sentían al tocar de memoria, tenían la opción de responder si se encontraban seguros tocando de este modo o no la usaban por miedo a quedarse en blanco, podemos observar cómo un 61,3% se siente seguro interpretando de memoria y tan solo un 16,1% no la usan por miedo. Del mismo modo, muchos de ellos han respondido con sus impresiones más personales, algunos de ellos tocan utilizando la memoria, pero necesitan tener la partitura delante, así como otros no la utilizan porque nunca se lo han exigido.

Gráfico 6: *Sensaciones al tocar de memoria.*

Al tocar de memoria un concierto o estudio. ¿Cómo te sientes?



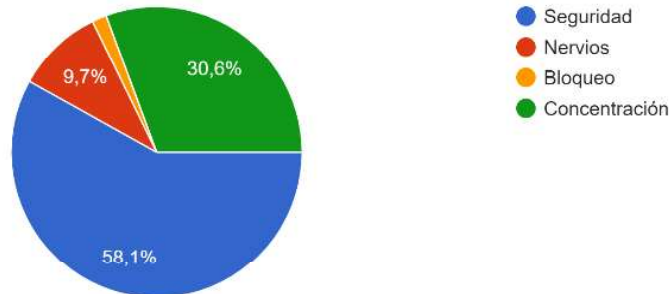
Fuente: Elaboración propia.

Del mismo modo encontramos que el 58,1% de los intérpretes se siente con mayor seguridad encima de un escenario con la partitura delante siendo un 30,6% los que encuentran un estado de concentración.

Gráfico 7: Sensaciones al tocar con partitura.

Di cuales son tus sensaciones en un escenario con la partitura delante.

62 respuestas



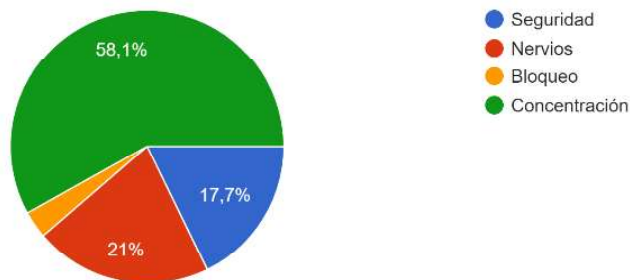
Fuente: Elaboración propia.

Pero también se detalla la parte contraria, observando cómo un 58,1% encuentra la concentración tocando de memoria, así como 17,7% sienten seguridad, siendo dos porcentajes muy bajos los intérpretes que sienten nervios o bloqueo.

Gráfico 8: Sensaciones al tocar de memoria en el escenario.

Del mismo modo, di cuales son tus sensaciones en el escenario tocando de memoria.

62 respuestas

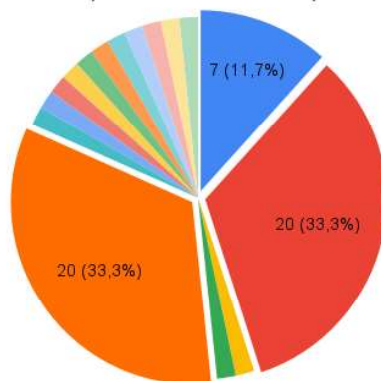


Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la técnica que desarrollan para la memorización de una partitura, encontramos como en ambos casos con un 33,3% desarrolla la técnica mecánica, con el método de repetir y repetir y la técnica racional, memorizando en un período largo de tiempo, analizando, estudiando y clasificando los elementos de la propia partitura, del mismo modo tan solo el 11,7% utilizan la técnica artificial. También encontramos intérpretes que son capaces de memorizar simplemente escuchando la partitura una y otra vez en audio.

Gráfico 9: Técnicas para memorizar.

¿Qué técnica utilizas para memorizar una partitura?



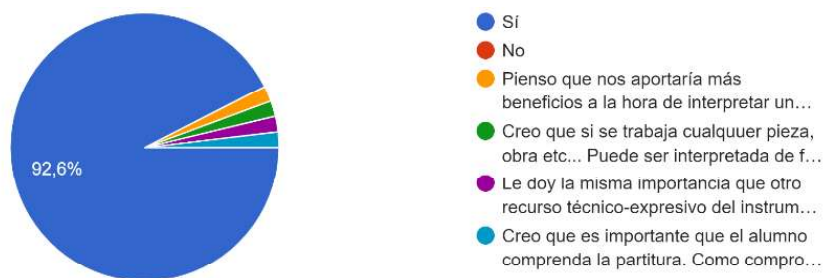
Fuente: Elaboración propia.

Una de las preguntas también planteadas, en este caso para intérpretes que se dedican profesionalmente a la música y que no tuvieron un buen aprendizaje de la memoria en sus estudios musicales, pero ahora si hacen uso de la misma, un 92,6% cree que sí es importante potenciarla desde el inicio de aprendizaje del instrumento.

Gráfico 10: Opinión sobre el aprendizaje de la memoria.

Si te dedicas profesionalmente a la música y no has tenido un buen aprendizaje de la memoria en tus estudios musicales, pero ahora haces uso de la ...tenciaria desde el inicio de nuestro instrumento?

54 respuestas



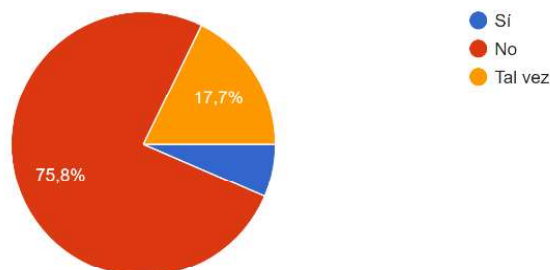
Fuente: Elaboración propia.

Un 75,8% de intérpretes piensan que no se toca de la misma forma teniendo una partitura delante que tocando de memoria.

Gráfico 11: Opinión del intérprete tocando de memoria o no.

¿Piensas que un intérprete toca de la misma forma teniendo una partitura delante que tocando de memoria ante el público?

62 respuestas



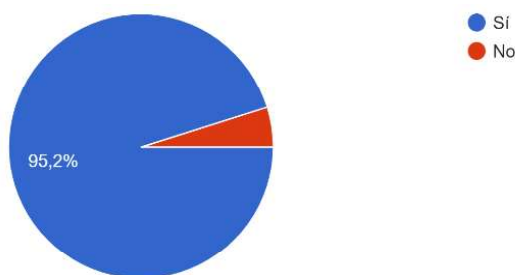
Fuente: Elaboración propia.

Por último, se observa cómo un 95,2% cree que la memoria tiene un papel importante en el estudio del instrumento.

Gráfico 12: Importancia de la memoria en el instrumento.

Por último, ¿Crees que la memoria tiene un papel importante en el estudio de nuestro instrumento?

62 respuestas



Fuente: Elaboración propia.

En esta segunda parte, se detalla con más profundidad cuales son las sensaciones vividas por los trompetistas a la hora de tocar de memoria, así como por qué muchos de ellos no hacen uso se la misma. En la encuesta realizada como bien se detalla anteriormente son 19 trompetistas los que han compartido sus respuestas. En primer lugar, mediante tablas realizadas por elaboración propia se detalla cada una de las preguntas expuestas en la primera parte, siendo solamente respuestas que han sido realizadas por trompetistas.

Tabla 7: Nivel de los trompetistas.

NIVEN EN EL QUE SE ENCUENTRAN	
Estudiante de Enseñanzas Elementales	0
Estudiante de Enseñanzas Profesionales	0
Estudiante de Enseñanzas Superiores	6
Trabaja profesionalmente	13

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 8: Uso de la memoria.

ACOSTUMBRADOS A TOCAR DE MEMORIA		16 SÍ – 3 NO
NIVEL DESDE QUE LA PRACTICAN		
Enseñanzas Elementales		7
Enseñanzas Profesionales		6
Enseñanzas Superiores		2

Fuente: Elaboración propia

Tabla 9: Uso frecuente de la memoria.

CON QUE FRECUENCIA LA UTILIZAN	
Casi nunca	2
A menudo	9
Casi siempre	8
Siempre	0

Fuente: Elaboración propia

Tabla 10: Sensaciones al tocar de memoria.

COMO SE SIENTEN AL TOCAR DE MEMORIA	
Me siento seguro/a tocando de memoria.	17
No uso la memoria por miedo a quedarme en blanco.	2
Otros.	0

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 11: Sensaciones con o sin partitura.

SENSACIONES EN UN ESCENARIO CON PARTITURA		SENSACIONES EN UN ESCENARIO SIN PARTITURA	
Seguridad	8	Seguridad	3
Nervios	2	Nervios	3
Bloqueo	0	Bloqueo	0

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 12: Técnicas utilizadas para memorizar.

TÉCNICAS UTILIZADAS PARA LA MEMORIZACIÓN	
Técnica mecánica: método de repetir y repetir.	8
Técnica artificial: memorizar asociando conceptos e ideas.	3
Técnica racional: memorizar en un largo período de tiempo, analizar, estudiar y clasificar los elementos principales.	4
Otro:	-Memoria semifotográfica. -Tanto mecánica como artificial. -Estudiar sin partitura y por pasajes. -Cantarlo muchas veces, soplarlo con la digitación, con la boquilla lentamente y después con la trompeta, por pasajes muy cortos y añadiéndole poco a poco.

Fuente: Elaboración propia.

Por último, de los 19 trompetistas que han realizado esta encuesta, 18 de ellos piensan que la memoria sí que tiene un papel importante en el estudio del instrumento, la gran mayoría de ellos comparten las mismas sensaciones, llegando a la conclusión de que trabajar la memoria les aporta una mayor seguridad ante un público, así como no estar tan pendientes de la partitura y poder estar más atentos de los aspectos técnicos de la misma, llegando a encontrar en todo esto una satisfacción personal de poder realizar música de una forma más relajada a la que normalmente el intérprete no está acostumbrado, sin nerviosismo y con un nivel de concentración elevado.

3.5. Propuestas pedagógicas para abordar la obra de memoria

Las propuestas pedagógicas para abordar la obra de memoria serán 2, cada una de ellas está relacionada con los tipos de técnicas de memorización que existen expuestas a lo largo de este trabajo a excepción de la técnica artificial que ha sido eliminada ya que es una técnica bastante inusual entre los intérpretes y he considerado las dos técnicas siguientes las más efectivas para la memorización de *Oberto Fantaisie* de J. Baptiste Arban. Con respecto a estas dos propuestas se va a tener en cuenta todo el trabajo que hay detrás para la memorización de esta obra y sobre todo la realización de las técnicas de memorización de una forma adecuada a cada intérprete.

En primer lugar, se propone un estudio de memoria de la obra con la técnica racional, primero el intérprete hará un trabajo previo de analizar, clasificar elementos de la partitura para después tener una relación objetiva con lo que va a comenzar a memorizar, por ejemplo, armonías, tonalidades, cambios de tempo....

El intérprete ya no solo analizará su propia partitura si no que lo hará acompañado de la parte pianística para así tener una visión más amplia de la obra.

Por ejemplo, diferenciará cuantas partes tiene la obra, así como sus tonalidades, preguntas y respuestas de cada frase o las partes armónicas más importantes de cada pasaje.

La forma de memorizar que se propone se puede dividir en diferentes pasos, para que así el trabajo de memorización sea más claro y conciso.

1. El intérprete debe tener clara la estructura de la partitura, teniendo muy presente en que punto de la misma hay un cambio de sección. Una vez memorizada estructuralmente, dará comienzo a la memorización de pasajes y notas.
2. Como se puede observar en la imagen se dividirá las secciones en diferentes partes en este caso en la sección A primero deberá memorizar la primera frase, incluso si el intérprete lo considera adecuado podrá dividir esa frase en dos semifrases para que el pasaje sea menos extenso.
3. Una vez clara la estructura y dividida en frases y semifrases hará una visión previa del ritmo y notas de ese pasaje para tener en cuenta todos los factores mencionados anteriormente, posteriormente, pasará a memorizar ese fragmento analizado.

4. Por último, pasará a la siguiente frase para dividirla en otras frases y semifrases y de este modo, hacer el mismo trabajo que antes, una vez memorizado ese fragmento los trabajará por separado en varias ocasiones. Cuando tenga seguridad de ambos los unirá hasta memorizar la sección A por completo, relacionando ideas y conceptos.
5. Por último, hará lo mismo con las diferentes secciones B y C hasta completar la memorización de la obra completa. Para una buena memorización de la obra una vez tenga clara la sección A y B las juntará para hacer un trabajo más extenso, del mismo modo lo hará con la parte C, comenzará la memorización desde fragmentos muy pequeños hasta la ejecución de secciones juntas.

Ilustración 5: Ejemplo análisis partitura



Fuente: Elaboración propia

En segundo lugar, se presenta la propuesta de memorización mediante la técnica mecánica. En este momento el propio intérprete comenzará a utilizar constantes repeticiones de la obra, lo hará por secciones A, B y C, diferenciadas en tres colores, aunque no la memorice como tal se desarrollará un proceso el cual seleccionará diferentes partes de la obra para conseguir una mayor seguridad, prácticamente al no memorizar la obra como tal muchos de los pasajes los tocará de oído.

Al tener presente en su memoria cada una de las secciones en caso de quedar en blanco podría llegar a un punto exacto en el que sea capaz de seguir. Se propone darle color a cada una de las partes por ejemplo sección A de color amarillo, sección B color naranja y color C color verde con sus respectivas secciones repetidas de manera más extensa, de ese modo el intérprete será capaz de tener una visión más selectiva en su cabeza.

El intérprete hará un trabajo de memorización más extenso ya que muchos pasajes los tocará prácticamente de forma natural, el objetivo de esta propuesta es tener claro en que sección me encuentro así como a que color pertenece cada una, para en el caso de quedar totalmente en blanco, el propio intérprete sea capaz de reanudar su interpretación en uno de los puntos exactos marcados en la obra, del mismo modo si a este todavía le queda mucho para llegar a la siguiente sección, para no hacer un salto de la misma, dentro de cada sección el mismo se marcará pasajes seguros, para así poder tener una visión más clara de cada sección ya que no está memorizando asimilando conceptos e ideas sino memorizando mediante el proceso de repetir y repetir hasta que sea capaz de acordarse de cada una de las notas, matices, dinámicas de dicha obra.

Por último, esta propuesta debe de estar bien trabajada ya que hay un porcentaje elevado de poder quedar en blanco si hay algunas inseguridades en alguna sección.

Ilustración 6: Ejemplo de memorización parte A



Fuente: Elaboración propia

Ilustración 7: Ejemplo de memorización parte B



Fuente: Elaboración propia

Ilustración 8: Ejemplo de memorización parte C



Fuente: Elaboración propia

4. CONCLUSIONES

Después de desarrollar la investigación y relacionar los objetivos propuestos sobre la importancia de la memoria en el estudio de la trompeta, se ha podido llegar a varias conclusiones, las cuales demuestran como se cumplen cada uno de los objetivos planteados.

En primer lugar, como objetivo principal se puede observar la importancia que tiene la memoria en la música, así como en el estudio del instrumento, son muchos los intérpretes que hacen uso de la misma, del mismo modo esta genera entre ellos más seguridad y control de la situación cuando se enfrentan a una audición o concierto encima de un escenario ante un público.

En segundo lugar, antes de hacer una comparativa de los diferentes tipos de memorias que hay en el ámbito musical, se introduce la importancia de la memoria en el ser humano en su día a día, la cual se llega a la conclusión que la memoria es utilizada por el ser humano a diario, cada persona o cada ser vivo recorre diferentes tipos de memorias, así como muchas de ellas se desarrollan en nosotros de forma innata. Después de este recorrido, se hace más hincapié en el desarrollo de la memoria en el ámbito musical, las fases por las que pasa y qué importancia tiene sobre los intérpretes. Se llega a la conclusión que ambas memorias estas conectadas entre sí, sin la memoria que utilizamos a diario no seríamos capaces de trabajar la memoria musical, ya que muchos factores dependen de la primera.

A continuación, mediante la realización de un análisis estructural y formal de la obra, se puede observar que tipos de inconvenientes o dificultades puede tener un intérprete a la hora de memorizar dicha obra. Tiene tres partes bien diferenciadas lo cual favorece en el trabajo de memorización del mismo.

Mediante una encuesta realizada a diferentes intérpretes sobre la importancia que tiene la memoria en la música, se destaca el trabajo que han desarrollado a lo largo de sus estudios para tener una buena ejercitación mental o del mismo modo se puede apreciar el caso de intérpretes que no han trabajado la memoria desde sus inicios pero sí en su etapa más profesional o incluso intérpretes que no la utilizan por miedo a olvidar lo que pone en la partitura durante la interpretación de la misma, analizando cada una de sus respuestas, se puede decir que un buen uso de la memoria aporta, seguridad, tranquilidad y disfrute.

Del mismo modo, se propone dos propuestas pedagógicas para que los intérpretes que quieran trabajar *Oberto Fantaisie* de memoria tengan una guía de aprendizaje con todo lo desarrollado a lo largo de este trabajo.

Por último, afirmar que este trabajo de investigación me ha aportado muchos conocimientos nuevos sobre la memoria, sus tipos y desarrollos, así como la aplicación de esta en el ámbito musical. Por eso creo que la memoria es un pilar fundamental y muy importante tanto para el día a día de una persona como para la realización de conciertos o audiciones de un intérprete.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Barbacci, R. (2007). *EDUCACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL*. Argentina.
- Cabrera Castillo, R.A. (2021) *METODOLOGÍAS EUROPEAS Y NORTEAMERICANAS PARA LA ENSEÑANZA DE TROMBÓN EN UNIVERSIDADES PÚBLICAS (1980-2016)* [Tesis Doctoral, Universidad de Granada]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/67853>
- Calvo-Manzano, M.R. (2004). *LA MEMORIA MUSICAL. APRENDIZAJE Y REPRODUCCIÓN EN LA EXPRESIÓN MUSICAL Y PATOLOGÍAS DE LA MEMORIA MUSICAL* [Archivo PDF]. <http://www.realacademiabellasartessevilla.com/wp-content/uploads/2018/06/Mar%C3%ADA-Rosa-Calvo-Manzano-La-memoria-musical.-Aprendizaje-y-reproducci%C3%B3n-en-la-expresi%C3%B3n-musical-y-patolog%C3%ADas-de-la-memoria-musical.pdf>
- Carrillo-Mora, P. (2010). *Sistemas de memoria: reseña histórica, clasificación y conceptos actuales* [Archivo PDF].
- https://www.researchgate.net/publication/49613711_Sistemas_de_memoria_resena_historica_clasificacion_y_conceptos_actuales_Primer_parte_Historia_taxonomia_de_la_memoria_sistemas_de_memoria_de_largo_plazo_la_memoria_semantica
- Enciso Duque, D.G. (2021) *LA MEMORIA MUSICAL EN EL PROCESO FORMATIVO DE LA ESCUELA DE INICIACIÓN MUSICAL “BANDA ORFF” DEL INSTITUTO MUNICIPAL PARA EL TURISMO, LA CULTURA, LA RECREACIÓN Y EL DEPORTE DEL MUNICIPIO DE VILLETÀ* [Trabajo Fin de Grado, Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/16918>
- García, R. (2015). *Cómo preparar con éxito un concierto o audición*. Barcelona.
- García Martínez, R. (2017). *ENTRENAMIENTO MENTAL PARA MÚSICOS, Técnicas de estudio mental y visualización para potenciar el rendimiento interpretativo*. Barcelona.
- González Álvarez, P. (s.f). *EJERCITACIÓN MENTAL PARA MÚSICOS* [Archivo PDF]. <https://es.scribd.com/document/393885679/Ejercitacion-Mental-Para-Musicos>
- Ibáñez Barrachina, J. (2019). *LA TROMPETA EN LOS SIGLOS XX Y XXI*. Valencia.
- Klopel, R. (2003). *Ejercitación mental para músicos*. Biblioteca de la universidad de México.
- Lahoza Estarriaga, L.I. (2012). EL DESARROLLO DE LA MEMORIA MUSICAL. *Revistadigital*, (24), 1-42. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4925889.pdf>

- Martínez Navas, F.E. (2009) *Un acercamiento a la memoria musical a través de la teoría y la práctica* [Documento para optar el ascenso a Profesor Asociado, Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá]. <https://es.scribd.com/doc/54172885/Un-acercamiento-a-la-memoria-musical-a-traves-de-la-teoria-y-la-practica>
- Morgado Bernal, I. (2005). *Psicología del aprendizaje y la memoria*. Universidad Complutense de Madrid.
- Orti Soriano, J.M. (2009). *METODO COMPLETO DE TROMPETA, CORNETIN O FLISCORNO*. Madrid.
- Paris, J. Ricardo, A. y Rymond, D. (2019). *Desarrollo y crecimiento en la niñez*. College of the Canyons.
- Rivas Navarro, M. (2008). *PROCESOS COGNITIVOS Y APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO*. Madrid.
- Sánchez-Girón López, C. (2017) *La memoria de trabajo de los estudiantes de interpretación: estudio comparativo* [Trabajo Fin de Grado, Universidad Pontificia Comillas]. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/21567>
- Torres Martínez, M.A. (2016). *Piano didáctico: senso-percepciones y evocación* [Archivo PDF]. <https://core.ac.uk/download/pdf/235859922.pdf>

6. WEBGRAFÍA

- Barnaclínic, Grup hospital clínic. (25 de enero de 2019). *La propiocepción ¿Qué es, para qué sirve y cómo funciona?* <https://www.barnaclinic.com/blog/traumatologia-deportiva/2019/01/25/propiocepcion/#:~:text=La%20propiocepci%C3%B3n%20es%20la%20capacidad,posici%C3%B3n%20exacta%20de%20los%20mismos.>
- Blanca Rivas. (7 de febrero de 2022). *¿QUÉ ES LA MEMORIA SENSORIAL?* <https://area44.es/que-es-la-memoria-sensorial>
- Diapason. (17 de febrero de 2022). *EL LEGADO DE JEAN BAPTISTE ARBAN.* <https://revistadiapason.com/el-legado-de-jean-baptiste-arban/>
- Editorial Etecé. (5 de agosto de 2021). *Memoria.* <https://concepto.de/memoria/>
- EL UNIVERSAL. (22 de noviembre de 2021). *7 efectos positivos que provoca la música en el cerebro.* <https://www.eluniversal.com.co/especial/musica/7-efectos-positivos-que-provoca-la-musica-en-el-cerebro-be5745737>
- Gianluca Francia. (14 de junio de 2021). *Memoria sensorial: qué es, tipos y ejemplos.* <https://www.psicologia-online.com/memoria-sensorial-que-es-tipos-y-ejemplos-5800.html>
- Gran pausa. (10 de septiembre de 2015). *TÉCNICAS PARA MEMORIZAR UNA PARTITURA.* <https://www.granpausa.com/2015/09/10/tecnicas-para-memorizar-una-partitura/>
- ISMLP. (S,f). *14 Fantaisies sur les opéras de Verdi (Arban, Jean-Baptiste).* [https://imslp.org/wiki/14_Fantaisies_sur_les_op%C3%A9ras_de_Verdi_\(Arban%2C_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/14_Fantaisies_sur_les_op%C3%A9ras_de_Verdi_(Arban%2C_Jean-Baptiste))
- KENHUMB. (29 de marzo de 2023). *Corteza cerebral.* <https://www.kenhub.com/es/library/anatomia-es/cerebro-es>
- LA VANGUARDIA. (21 de junio de 2018). *Los beneficios de tocar un instrumento.* <https://www.lavanguardia.com/vivo/20180620/444160035222/beneficios-tocar-instrumentos.html>
- MARCO ANTONIO MAZZINI. (19 de diciembre de 2012). *Mejorar la memoria musical.* <http://mazzini.clariperu.org/2013/03/mejorar-la-memoria-musical.html>
- Organización Mundial de la Salud. (8 de junio de 2022). *Trastornos mentales.* <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders#:~:text=Un%20trastorno%20mental%20se%20caracteriza,tipos%20diferentes%20de%20trastornos%20mentales.>

- Psicología- Online. (24 de abril de 2019). *Memoria a largo plazo: qué es, tipos y cómo mejorarla*. [https://www.psicologia-online.com/memoria-a-largo-plazo-que-es-tipos-y-como-mejorarla-4545.html#:~:text=Dentro%20de%20la%20memoria%20a,Squire%20\(1980%2C%201992\).](https://www.psicologia-online.com/memoria-a-largo-plazo-que-es-tipos-y-como-mejorarla-4545.html#:~:text=Dentro%20de%20la%20memoria%20a,Squire%20(1980%2C%201992).)
- Psicología y Mente. (18 de enero de 2018). *Interocepción: escuchar al propio cuerpo*. <https://psicologiaymente.com/neurociencias/interocepcion>
- Semana. (7 de julio de 2021). *¿Cuáles son los beneficios cerebrales de tocar un instrumento?*. <https://www.semana.com/cultura/articulo/cuales-son-los-beneficios-cerebrales-de-tocar-un-instrumento/202108/>
- UN PROFESOR. (7 de febrero de 2020). *Romanticismo musical: características*. <https://www.unprofesor.com/musica/romanticismo-musical-caracteristicas-3586.html>

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Estructura formal y tonal parte A	31
Tabla 2: Estructura formal y tonal Episodio de transición	32
Tabla 3: Estructura formal y tonal parte B	33
Tabla 4: Estructura formal y tonal parte B'	33
Tabla 5: Estructura formal y tonal parte C	34
Tabla 6: Estructura formal y tonal parte C'	35
Tabla 7: Nivel de los trompetistas.	42
Tabla 8: Uso de la memoria.	42
Tabla 9: Uso frecuente de la memoria.	43
Tabla 10: Sensaciones al tocar de memoria.	43
Tabla 11: Sensaciones con o sin partitura.	43
Tabla 12: Técnicas utilizadas para memorizar.	44

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Etapas por las que pasa la memoria para lograr la memoria a largo plazo.	5
Ilustración 2: Entrenamiento mental.....	23
Ilustración 3: Proceso de la práctica musical.....	24
Ilustración 4: Jean-Baptiste Arban.....	27
Ilustración 5: Ejemplo análisis partitura	46
Ilustración 6: Ejemplo de memorización parte A	47
Ilustración 7: Ejemplo de memorización parte B	48
Ilustración 8: Ejemplo de memorización parte C	48

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfico 1: Instrumento que tocan.....	36
Gráfico 2: Nivel de estudios.....	36
Gráfico 3: Utilización de la memoria.	37
Gráfico 4: Nivel de uso de la memoria.....	37
Gráfico 5: Uso de la memoria en el instrumento.....	38
Gráfico 6: Sensaciones al tocar de memoria.	38
Gráfico 7: Sensaciones al tocar con partitura.	39
Gráfico 8: Sensaciones al tocar de memoria en el escenario.....	39
Gráfico 9: Técnicas para memorizar.....	40
Gráfico 10: Opinión sobre el aprendizaje de la memoria.	40
Gráfico 11: Opinión del intérprete tocando de memoria o no.	41
Gráfico 12: Importancia de la memoria en el instrumento.	41

ANEXOS

Anexo I. Análisis de *Oberto Fantaisie*

2

OBERTO FANTASIE

pour Cornet à Pistons (Trompet) en Sib avec accompagnement de Piano

ARBAN
arr. Frits Jakma Sr.

Andantino

SOLO **Sib** **A**

PIANO

Andantino

Aa **Pregunta (anterior)** **Solo** **Decorado** **Respuesta (consecuente)**

Ab **Fa#** **con grazia**

Edition Molenaar's Muziekcentrale,
Wormerveer - Holland

Copyright 1951 reserved

The image shows a handwritten musical score with several systems of staves. The score is annotated with various notes and markings:

- System 1:**
 - Handwritten note: *Silencio estructural* (Structural silence) with a red circle around a measure.
 - Handwritten note: *Aa' - Sibk'* in a red box.
 - Handwritten note: *Modulación dramática* (Dramatic modulation) in a blue box.
 - Handwritten note: *I/V de Sib* (I/V of Sib) in a blue box.
 - Handwritten note: *V6 cadencial* (V6 cadential) in a blue box.
 - Handwritten note: *Textura unisonal* (Unison texture) in a red box.
- System 2:**
 - Handwritten note: *CODA* in a red box.
 - Handwritten note: *cresc. e stringendo* (crescendo and stringendo).
 - Handwritten note: *Mistura modal* (Modal mixture) in a blue box.
 - Handwritten note: *V6 cadencial* (V6 cadential) in a blue box.
 - Handwritten note: *V7* in a blue box.
 - Handwritten note: *1* in a blue box.
 - Handwritten note: *CODA DE LA CODA* in a blue box.
 - Handwritten note: *Silencio estructural* (Structural silence) in a red box.
 - Handwritten note: *I Sibk'* in a blue box.
 - Handwritten note: *V6 cadencial* (V6 cadential) in a blue box.
 - Handwritten note: *V6* in a blue box.
 - Handwritten note: *Allegro* in a blue box.
 - Handwritten note: *Allegro* in a blue box.
 - Handwritten note: *consecuente* (consecutive) in a red box.
- System 3:**
 - Handwritten note: *Allegro* in a blue box.
 - Handwritten note: *Allegro* in a blue box.
 - Handwritten note: *consecuente* (consecutive) in a red box.

Handwritten musical score for a piece titled "Allegro brillante". The score is written on five systems of staves, with the first system starting at measure 63 and the last system ending at measure 86. The tempo is marked "Allegro brillante".

The score includes several handwritten annotations and markings:

- Measure 63:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 64:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 65:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 66:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 67:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 68:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 69:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 70:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 71:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 72:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 73:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 74:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 75:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 76:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 77:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 78:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 79:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 80:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 81:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 82:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 83:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 84:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 85:** Marked with a circled "B" and "N. 64".
- Measure 86:** Marked with a circled "B" and "N. 64".

Other annotations include:

- Allegro brillante** (Tempo marking)
- TEMA** (Section marking)
- ANTECEDENTE** (Section marking)
- S. antecedente** (Section marking)
- S. consecuente** (Section marking)
- Decorado** (Section marking)
- consecuente** (Section marking)
- S. antecedente** (Section marking)
- S. consecuente** (Section marking)
- Ba'** (Section marking)
- Silencio estructural** (Section marking)
- S. antecedente** (Section marking)
- S. consecuente** (Section marking)
- 1.** (Section marking)

Handwritten musical score for "Episodio Modulate" (5 measures). The score is written for piano (p) and includes various annotations:

- Measure 1:** Marked with a circled 89. The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "Tutti" is written below the piano part.
- Measure 2:** The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "Poliritmia" is written below the piano part.
- Measure 3:** The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "8va" is written above the piano part.
- Measure 4:** The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "Silencio estructural" is written below the piano part.
- Measure 5:** The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "Consecuente" is written below the piano part.
- Measure 6:** Marked with a circled 92. The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "B' a' - sibm" is written below the piano part.
- Measure 7:** Marked with a circled 94. The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "B' a' - sibm" is written below the piano part.
- Measure 8:** Marked with a circled 96. The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "B' a' - sibm" is written below the piano part.
- Measure 9:** Marked with a circled 98. The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "B' a' - sibm" is written below the piano part.
- Measure 10:** Marked with a circled 100. The piano part features a triplet of eighth notes. The annotation "B' a' - sibm" is written below the piano part.

7

Sible

Textura unisonal

Ca' Nibm

Vuelta a Nibm

AMPLIACIÓN CADENCIAL

EPISODIO SEMICADENCIAL

Antecedente

S.a.

S. Consecuente

Patrón rítmico

8

consecuente S. antecedente S. consecuente

C^b Dom (v2)
sib (v)

Sib^b C^a Nib^b

Archa unisonal

v6 7

vuelta a lib^b

AMPLIFICACIÓN COHERENTE

COHERENTE

ad lib.

cadencia en Dom

Anexo II Partitura trompeta *Oberto Fantaisie*.

OBERTO FANTAISIE

ARBAN
arr. Frits Jakma Sr.

Andantino 15 2 SOLO

p

con grazia

f

cresc. e string.

cresc. e dim.

con fuoco dim.

f

Allegro 9

Allegro brillante
THEMA

f

f

f

1. 2. 6 VAR.

Edition Molenaar's Muziekcentrale,
Wormerveer - Holland

Copyright 1951 reserved

The image displays a page of a musical score for a trumpet solo, titled "Oberto Fantaisie" by Jean-Baptiste Arban. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as "Allegro marziale". The score begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending leads to a new section marked with a "7". The score continues with various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings. A measure marked "10" is followed by a long horizontal line, indicating a continuation or a specific performance instruction. The score concludes with a final cadence and the instruction "sua ad lib.".