



Archivo Fac. ASAB/Alex Usquiano

LA LECTURA MUSICAL



PROCESOS PERCEPTIVOS, MOTORES
Y COGNITIVOS Y SUS VÍNCULOS CON LAS ESTRATEGIAS
DE AGRUPACIÓN DE LA INFORMACIÓN ESCRITA

LA LECTURA MUSICAL



PROCESOS PERCEPTIVOS, MOTORES
Y COGNITIVOS Y SUS VÍNCULOS CON LAS ESTRATEGIAS
DE AGRUPACIÓN DE LA INFORMACIÓN ESCRITA¹

Por: Genoveva Salazar Hakim*
salazar_genoveva@yahoo.com

Resumen

Se presenta la indagación hecha sobre factores que inciden en la lectura de partituras y estrategias de decodificación en lectores de diferente nivel, la cual hace parte de la fundamentación de la investigación: La ubicación tonal en jóvenes que inician procesos de lectura melódica tonal entonada. Se realiza la consulta bibliográfica de textos que compilan estudios desde la psicología de la música y reflexiones desde la didáctica de la lectura musical. Se abordan aspectos como: el comportamiento ocular, las estrategias de agrupamiento de la información escrita y el rol de la teoría musical en el desempeño lector. Se sugiere que la velocidad en la lectura depende de factores cognitivos, y que las estrategias de agrupación de la información utilizada por los lectores se basan en la identificación de patrones recurrentes específicos y en observar unidades estructurales significativas a la música, para lo cual el conocimiento teórico musical resulta esencial.

Palabras clave

Cognición musical, lectura musical, estrategias de lectura musical.

*Docente tiempo completo ocasional del Proyecto Curricular de Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Máster en arte: mención música, Licenciada en pedagogía musical.

¹Este texto hace parte del Capítulo I de La ubicación tonal para jóvenes que inician el proceso de lectura melódica tonal entonada, trabajo que presentó la autora como tesis para obtener el título de máster en arte mención música en el Instituto Superior de Arte ISA, en la Ciudad de La Habana en el 2003. Considerando que en el texto original se hace referencia permanentemente a la investigación de la cual hace parte, para el presente artículo se han hecho algunos ajustes de redacción con el propósito de facilitar su lectura. Se aclara que las traducciones al español de citas de textos originalmente escritos en inglés son de la autora de este artículo.



Abstract

It presents the inquiry made on factors affecting reading scores and decoding strategies in different levels of readers, which is part of the foundation of the investigation: The tonal location in Young people who begin processes of intoned tonal melodic reading. It performs the search bibliographic texts compiled from studies the psychology of music and reflections from the teaching of reading music. It addresses issues such as: eye behavior, strategies grouping of written information and the role of music theory in carrying reader. It is suggested that the speed in reading depends on cognitive factors, and strategies grouping of the information used by the readers are based on the specific identification of recurring patterns and observe significant structural units to music, for which knowledge theoretical music is essential.

Key words

Musical cognition, musical reading, strategies of musical reading.

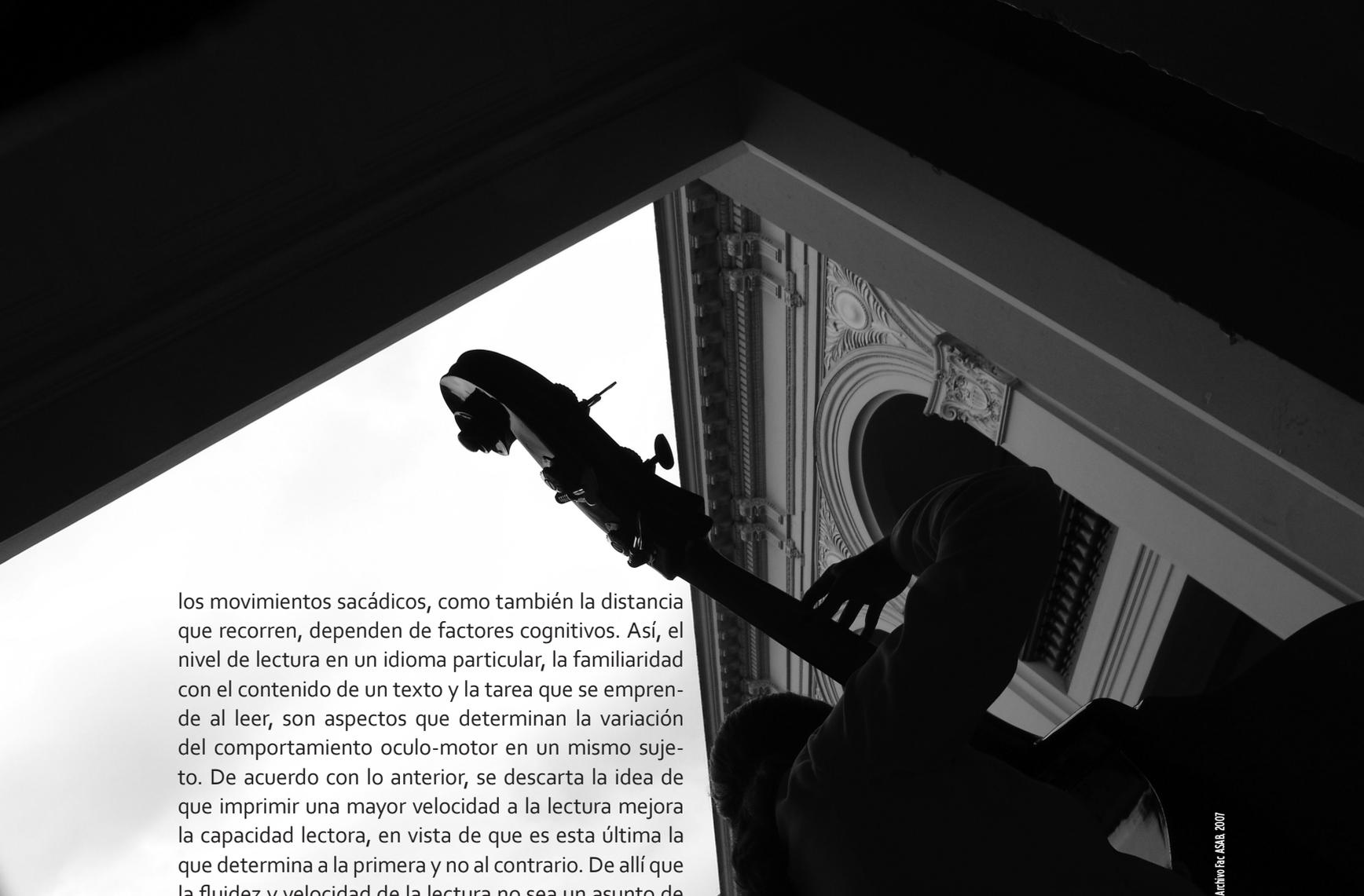


Maria Fernanda González. Melana me caso, 2007

La lectura, lejos de ser una actividad simple, implica el dominio de diversos factores que deben coordinarse e interactuar al mismo tiempo. Estudios realizados tanto en la lectura del lenguaje –verbal– como de la partitura musical dejan ver que, pese a la diferencia de contenido al que alude cada uno de estos campos, entre los dos se presentan características comunes. Se ha observado, por ejemplo, que los patrones de movimiento ocular, junto con la manera de agrupar y segmentar la información, y la velocidad con que se efectúan estas acciones, dependen de procesos cognitivos (e.g., el reconocimiento y entendimiento de unidades con sentido dentro de una lengua o de un tipo de música). De igual forma, cuando se trata de leer produciendo externamente el sonido, pronunciando con el habla o tocando con instrumentos musicales, interactúan otros procesos perceptivos y motrices diferentes a los del sistema oculo-motor (monitoreos auditivos, movimientos del aparato fonatorio, movimientos de manos y dedos). Por otra parte, se ha encontrado que características como la habilidad del lector para ver más adelante y para leer a mayor velocidad, son efectos y no causas de la lectura fluida, y que a su vez dicha fluidez varía en un mismo lector en dependencia de su competencia lingüística o musical y del conocimiento del contenido de un texto. En este artículo se presentarán algunas de las reflexiones y conclusiones derivadas de estudios en torno a los pro-

cesos perceptivos, motores y cognitivos que inciden en la lectura, centrándose especialmente en la de información escrita en partitura. Con lo anterior se busca encontrar fundamentos que contribuyan a dar respuesta a preguntas en torno al desarrollo de la habilidad de la lectura melódica entonada como: Cuál debería ser la información a codificar a nivel de altura musical y cuáles serían las estrategias de decodificación a impulsar, teniendo en mente que el proceso de desarrollo de lectura melódica entonada debería contribuir no sólo a alcanzar la fluidez lectora, sino también al entendimiento de sistemas musicales. Las preguntas anteriores surgieron al interior del trabajo de investigación *La ubicación tonal para jóvenes que inician procesos de lectura melódica tonal entonada* (Salazar, 2003), y resultan de interés para docentes de asignaturas del área de teoría musical que tienen que ver con la didáctica del solfeo y el entrenamiento auditivo, como también para docentes del área de ejecución instrumental.

El comportamiento del sistema oculo-motor ha sido el objeto de estudio de muchas investigaciones realizadas durante el siglo xx en el campo del lenguaje y, en menor proporción, en la música. Según expone Morais (1994) en el campo del lenguaje, la lectura se lleva a cabo durante fijaciones oculares, y entre éstas los ojos realizan un “salto” o movimiento llamado *saccade* o “movimiento sacádico”; el tiempo que dura la fijación y



los movimientos sacádicos, como también la distancia que recorren, dependen de factores cognitivos. Así, el nivel de lectura en un idioma particular, la familiaridad con el contenido de un texto y la tarea que se emprende al leer, son aspectos que determinan la variación del comportamiento oculo-motor en un mismo sujeto. De acuerdo con lo anterior, se descarta la idea de que imprimir una mayor velocidad a la lectura mejora la capacidad lectora, en vista de que es esta última la que determina a la primera y no al contrario. De allí que la fluidez y velocidad de la lectura no sea un asunto de entrenamiento visual, es decir, de volverse hábil en mirar hacia adelante y con mayor agilidad. El mecanismo ocular tiene sus limitaciones en cuanto a que el campo de agudeza visual es reducido y por tanto pone fronteras a la cantidad de información que se fija. Tanto la visión foveal como la parafoveal resultan de suma importancia para el procesamiento de la información. En el caso del lenguaje, la visión foveal permite la fijación de cada una de las palabras, y con esto su procesamiento semántico, y la información que se obtiene a través de la visión parafoveal anticipa lo que habrá de procesarse en la siguiente fijación, haciendo posible que el tiempo de esta última sea más breve. A su vez, la duración de las fijaciones depende de aspectos como el contexto que precede a cada palabra, la frecuencia de uso de la misma y la dificultad de procesamiento sintáctico y semántico del lector (Morais, 1994: 102-111, 269).

De lo expuesto hasta el momento en el campo del lenguaje, se destaca que si bien existe por naturaleza un campo de percepción limitada para fijar la información visualmente, la velocidad de procesamiento de las palabras depende de factores cognitivos, lo cual redundará en el comportamiento del sistema oculo-motor. Este mismo principio se cumple en la lectura de partitura, según se observa en los estudios citados por autores como Sloboda (1985) y Karpinski (2000).

Al buen lector de música en partitura se asocian características como la fluidez, la cual a su vez se relaciona con la habilidad para mirar más adelante de lo que se está ejecutando. Sloboda señala al respecto:

(...) descubrir que los lectores con fluidez típicamente miran más adelante que los lectores pobres no conduce automáticamente a prescribir que el lector pobre deba practicar mirando más adelante. Bien puede ser que el aumento en la habilidad para la vista previa [preview] sea el resultado de una destreza como la de descubrir patrones [patterns] o estructuras en la partitura, y que el simple hecho de intentar mirar adelante no mejore esta destreza (Sloboda, 1985:68-69).

Con lo anterior se sugiere la idea ya expuesta por Morais sobre la importancia de procesos cognitivos en la orientación de los movimientos de los ojos y en la recogida de información percibida visualmente. También se deja de lado la creencia de que el buen nivel de lectura, ahora de partituras, se deba al desplazamiento ágil de los ojos, dado que el simple hecho de forzar la velocidad del movimiento ocular hacia adelante, no conduce necesariamente a mejorarla.

Si bien con los estudios hechos en la lectura del lenguaje se ha podido determinar que las fijaciones oculares se realizan generalmente sobre las palabras, y que estas últimas son las unidades estructurales que anticipa la visión, las respuestas en torno a cómo se agrupa la información

en la lectura de partituras no se reducen a un tipo único de estructura o agrupación. Como bien señala Sloboda (1985), en música no se cuenta con un “diccionario” acordado de patrones musicales y en cada melodía se pueden encontrar nuevas combinaciones de notas. Por otra parte, podría decirse que en principio, en la lectura del lenguaje o de la música el movimiento ocular se dirige en el sentido en que avanza la información (palabras o notas), no obstante, en la partitura la direccionalidad es más compleja, dependiendo del tipo de textura expuesto. A continuación, se presentan algunas conclusiones que ayudan a esclarecer aspectos con relación a las estrategias de agrupación de la información en la lectura de partitura y al comportamiento ocular.

De acuerdo con estudios hechos sobre la lectura en piano, la cual implica la presencia de dos pentagramas, se observa que la secuencia de fijación ocular depende de la naturaleza de la música, según si ésta es homofónica o contrapuntística. En ambos casos se sugiere que la estrategia de agrupación de la información utilizada por los lectores se basa en observar unidades estructurales significativas a la música; en el primer caso dichas unidades son los acordes y en el segundo, los fragmentos melódicos (Sloboda: 1985:70-71).

Con relación a lo anterior, y según describe Sloboda, Weaver (Van Nuys y Weaver 1943; Weaver 1943) encontró que en el caso de la música homofónica la estrategia usada era un barrido vertical –hacia arriba o hacia abajo– del sistema, seguido por un desplazamiento hacia la derecha para efectuar nuevamente otro barrido. En la música contrapuntística el patrón de movimiento era diferente; se presentaban secuencias de fijaciones que eran agrupadas en barridos horizontales a lo largo de una sola línea, seguidas de un retorno a la otra línea. (Sloboda, 1985:70) De allí que Sloboda sugiera que al parecer la estrategia general del lector sea:

la de identificar unidades estructurales significativas en las fijaciones sucesivas. En la música homofónica estas unidades son acordes, por lo cual es necesario ojear ambos pentagramas en fijaciones sucesivas. En la música contrapuntística las unidades significativas son fragmentos melódicos los cuales se extienden horizontalmente a lo largo de un sólo pentagrama (1985:71)¹.

Experimentos en la lectura de la música, en los que se determina la cantidad de información que es posible anticipar con la visión, subrayan la importancia que tiene la vista previa (preview) de unidades estructurales en la

¹ Los estudios citados por Sloboda son: Van Nuys, K., and Weaver, H.E. (1943). Memory span and visual pauses in reading rhythms and melodies. *Psychol. Monog.* 55, 33-50; y Weaver, H. E. (1943). A study of visual processes in reading differently constructed musical selections. *Psychol. Monog.* 55, 1-30.

organización de una ejecución rápida y fluida. (Sloboda, 1985:71) Se ha observado que los lectores expertos, independientemente del instrumento musical con el cual leen, pueden producir hasta siete notas adicionales una vez removida la partitura. De allí que se concluya que “las unidades en términos de los cuales se organiza la interpretación fluida, no es típicamente mayor que las siete notas consecutivas de una melodía”. (1985:72) No obstante, factores como la frontera de la frase y la claridad en su estructura armónica y rítmica hacen que el lapso establecido (siete notas) se amplíe o se contraiga. Al respecto, Sloboda explica:

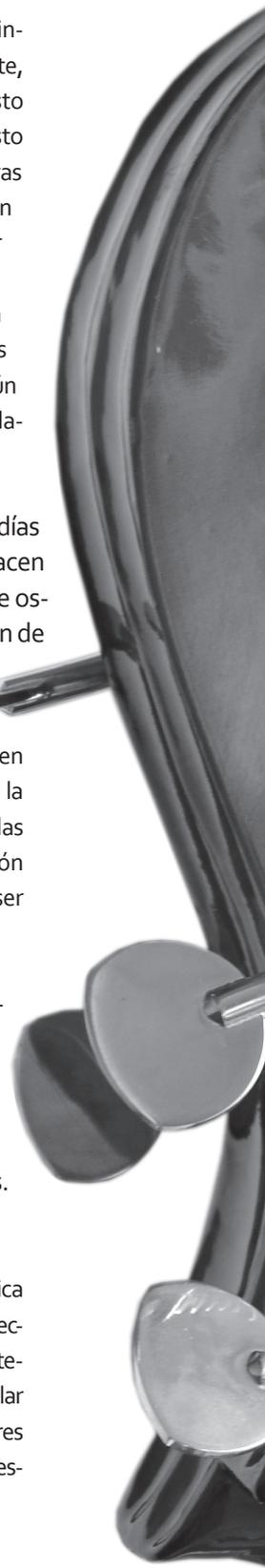
Parece ser que hay una tendencia a que el lapso coincida con la frontera de una frase definida musicalmente, a fin de que éste se ‘estire’ cuando la frontera está justo más allá del promedio, y se ‘contraiga’ cuando está justo antes. Lo anterior sugiere fuertemente que las fronteras de frase marcan los límites entre unidades de ejecución [performance units] efectivas, las cuales tienden a ser juntadas a la manera de ‘todo o nada’. También sugiere que una frase musical típica, no es, en sí misma, esta unidad, porque la mayoría de frases contienen más de siete notas. Debemos suponer que (...) existe algún modo de principios de dividir una frase dentro de unidades más pequeñas, análogas a las palabras (1985:72).

En sus estudios, Sloboda encontró que las melodías ausentes de progresiones armónicas normales, hacen disminuir el lapso significativamente, al igual que si se oscurecen las separaciones entre las frases con la adición de notas de paso. Al respecto el autor concluye:

Parece ser que el lector subdivide una frase en unidades de ejecución en maneras dependientes de la estructura armónica y rítmica de la frase, y cuando las señales de estas estructuras son oscurecidas, la visión anticipada no es de utilidad y no puede en realidad ser sostenida en los niveles normales (1985:72).

Por otra parte se ha observado que los lectores menos hábiles tienen una capacidad de anticipación de entre tres y cuatro notas; y se ha llegado a sugerir que esta diferencia, en relación con los lectores expertos, radica en una menor habilidad para agrupar de acuerdo con unidades estructurales significativas. (1985:72). Al respecto, Sloboda escribe:

Los lectores pobres parecen comportarse con la música ‘normal’ de manera similar a como lo hacen los buenos lectores con la música ‘oscurecida’. Si la habilidad para mantener la vista previa es dependiente de la habilidad para aislar unidades definidas estructuralmente, entonces, los lectores pobres son menos capaces de hacer esto, aún cuando las estructuras estén claramente presentes. (1985:72).



Se podría pensar que los adjetivos 'pobre' y 'bueno' o 'experto', asignados por Sloboda a los lectores, tienen que ver respectivamente con menor y mayor experiencia, dado que para el autor "muchos de los aspectos de la habilidad para tratar con la música son crucialmente dependientes de la experiencia musical. Tal experiencia permite el aprendizaje de las características de principios de estructuración comunes en la música y de los mecanismos para detectarlos" (1985:188). En otro texto del mismo autor se enfatiza en que las diferencias de niveles entre las destrezas interpretativas, incluyendo la lectura, están en estrecha relación con la cantidad y calidad de práctica pertinente que el sujeto ha tenido durante su vida (Sloboda, 1994:153-169).

En relación con la posibilidad del uso de ciertas estrategias para organizar la información expuesta en la partitura, Sloboda señala que una de ellas alude a la identificación de patrones recurrentes específicos presentes en las melodías (movimientos de altura en escala, en arpeggio, ritmos dactílicos, etc.), que el lector puede aprender a reconocer como unidades. La otra estrategia es más general y se refiere a la organización de grupos de acuerdo con la métrica, la cual puede funcionar aún cuando los patrones sean nuevos.

Esta idea la amplía Sloboda de la siguiente manera:

Una unidad métrica es como un marco que puede ser usado para contener y describir un número muy largo de secuencias de notas. Este mismo marco puede ser aplicado repetidamente a cualquier pieza de música métricamente regular, compás por compás. Tales unidades son fáciles de encontrar en la partitura. Los compases son marcados por las barras de compás; las unidades más pequeñas son con frecuencia marcadas por corchetes. Una estrategia de agrupación (...) eficiente parecería ser la de tomar el compás como unidad de ejecución, a menos que este contenga más de siete notas, en tal caso se toma la mitad del compás. Dado que las frases musicales normalmente están definidas métricamente (como también armónica y melódicamente) el efecto de la 'frontera de frase' observado, parece ser consistente con tal estrategia. Además, un organizador métrico tiene una característica de mucha utilidad -éste incorpora un pulso regular cuya referencia posibilita que se programen los movimientos de los dedos y que se 'establezca' la siguiente unidad de ejecución." (1985:73).

En estudios de Sloboda que indagan sobre los mecanismos de procesamiento visual de notas presentadas en pentagrama entre sujetos músicos y no músicos, se han sacado conclusiones importantes con respecto a la retención de información y su dependencia con la experiencia y conocimiento musical. Por ejemplo, la habilidad para retener el contorno melódico está vinculada con la experiencia musical; también se sugiere que la mayor retención de información que diferencia a los músicos de los no músicos, se relaciona con los medios que tienen los primeros para codificar y almacenar la información, más allá de la observación del patrón gráfico, y en donde el conocimiento teórico desempeña un rol fundamental (1985:80-81).

En un texto más reciente, Gari S. Karpinski reafirma varias de las conclusiones presentadas por Sloboda, ahora relacionándolas con las destrezas de lectura entonada a primera vista. El autor escribe:

El rastreo visual sofisticado no es sólo un asunto de leer más adelante hacia alguna distancia abstracta. De hecho está íntimamente ligado con la clase de segmentación mental de la que son capaces de efectuar los lectores individualmente. Los movimientos de los ojos durante la lectura están determinados por y dependen de las habilidades del lector para mirar y entender musicalmente trozos [*chunks*] significativos: agrupaciones métricas, patrones rítmicos, pasajes en escala, arpeggios, implicaciones armónicas, y similares." (Karpinski, 2000:173).

El autor expone algunos de los hallazgos de finales del siglo XX en cuanto al comportamiento ocular en la lectura musical. Entre éstos presenta los reportados por Thomas W. Goolsby: "los lectores musicales hábiles miran más adelante en la notación y luego retornan al punto de interpretación cuando están leyendo" (1994a, 77); "a diferencia de los lectores menos hábiles, los más hábiles no procesan la melodía 'nota a nota'" (1994b: 105-106); un sujeto hábil "usaba valores de nota largos (blancas o mayores) para explorar sobre la notación" (1994b: 115), mientras que los "lectores menos hábiles fijan de la notación tanto como lo permite el tiempo (i.e., mirando notas/silencios en proporción a los valores rítmicos)", (1994b, 121); los lectores hábiles, "usan algún sistema de segmentación [*chunking*'] para captar más de una nota, o ítem de detalle visual, durante una sola fijación" de los ojos en la página (1994b, 121). Karpinski señala que Polanka encontró resultados similares, al notar que los

“mejores lectores tienden a leer en unidades mayores que los lectores pobres” (Karpinski, 2000:173)².

El buen lector a primera vista se caracteriza, según Karpinski, por mirar adelante y captar combinaciones significativas de ritmo y de altura para ser interpretadas como entidades integrales. Con intención didáctica, el autor recurrentemente insiste en que se debe aprender a identificar grupos o patrones en una sola fijación de los ojos, y a mayor velocidad se vea, entienda y ejecuten estos elementos, más fluida será la lectura. Frente a la incidencia del conocimiento teórico musical en el aprendizaje de la lectura, el autor comenta: “(...) cuando el conocimiento teórico de los lectores y la velocidad de comprensión crecen, así, también, lo pueden hacer sus habilidades para analizar trozos significativos dentro de su campo de visión previa” (2000:174). Observar la armonía implícita, las notas estructurales (notas de un acorde), las disminuciones (notas de paso, bordaduras) y la conducción de voces, son algunas de las estrategias de agrupación que el autor señala como dependientes del conocimiento teórico musical (2000: 172-187).

Por lo expuesto anteriormente, se podría inferir que un área de conocimiento como la armonía tiene una clara incidencia en la codificación y decodificación de relaciones de altura a manera de unidades que condensan varios elementos, y de estructuras que los cohesionan. Por una parte, las unidades básicas con las que trabaja (tríadas), conforman estructuras, a su vez correlacionadas a un orden jerárquico de grados en la tonalidad; en este caso, el tipo de codificación es mucho más compleja que la del intervalo puesto que engloba más elementos que éste y a su vez contiene algún nivel de información funcional. Por otra parte, dichas unidades básicas se combinan y organizan temporalmente en estructuras mayores (progresiones), que portan sentidos de movimiento por las dinámicas internas de estabilidad y tensión que se generan entre sus miembros, las que a su vez constituyen patrones recurrentes dentro de la sintaxis tonal; aquí nuevamente la codificación es mucho más compleja que la de una sucesión de intervalos melódicos, por el soporte de movimiento armónico y funcional contenidos en la progresión. Las prácticas de análisis armónico que se aplican al repertorio tonal en partitura contribuyen a que se fortalezcan las representaciones mentales tanto de las unidades básicas como de las progresiones. Se puede decir que cuando el análisis implica la búsqueda de acordes y de progresiones explícitas o implícitas en

una pieza, se propicia que en la decodificación se tienda a agrupar con base en modelos de referencia similares.

Hasta aquí se han mencionado algunas de las estrategias de agrupación de información que pueden ser usadas en la lectura, focalizadas especialmente en ordenamientos de altura (escala, arpeggios, progresiones armónicas) y de duración (unidades métricas, patrones rítmicos). No obstante, la lectura musical incluye también elementos expresivos como variaciones de intensidad, de tempo y de articulación de los sonidos, los cuales no siempre aparecen escritos en la partitura y sin embargo son producidos en la interpretación³. Preguntas con respecto a las estrategias para asignar variaciones expresivas en la lectura a primera vista han sido objeto de estudio experimental. Según muestra Shaffer (1980), las variaciones de expresión parecen mantener relaciones sistemáticas con las características estructurales de la música (Sloboda, 1985:82).⁴ Lo anterior coincide con lo expuesto por Sloboda, para quien las variaciones expresivas que hacen los intérpretes profesionales durante la lectura a primera vista, no son producto de la casualidad. Al respecto el autor escribe: “Aún los intérpretes inexpertos pronto llegan a darse cuenta que sus interpretaciones deben ser expresivas. Con frecuencia, se cree que lo anterior puede significar una aplicación al azar de cambios de tempo o de intensidad desplegadas a gusto sobre la música” (Sloboda, 1985:82). En otra parte, el mismo autor comenta:

La expresión no es algún tipo de variación al azar o arbitraria que aplicamos a una interpretación. Las estructuras en la música constriñen la expresión. Tradiciones de interpretación y de pedagogías constriñen la expresión. Los diálogos entre intérpretes, profesores, jueces y críticos formulan y hacen explícitas estas constricciones y las aplican a piezas particulares e interpretaciones particulares. (Sloboda, 1994:154).

De acuerdo con Sloboda, al parecer los intérpretes aplican algún tipo de reglas con las cuales construyen variaciones según sean las características estructurales de la música en pequeña y gran escala (1985:83). El autor sugiere que la observación de puntos estructurales relevantes en una pieza durante la lectura (material temático, cadencias, puntos de clímax) posibilita al lector experto la representación mental de planes de interpretación. También señala que el intérprete puede seleccionar una o más señales de la estructura musical para hacer su propuesta expresiva; por ejemplo, de un mismo fragmento melódico pueden derivar diferentes propuestas

2 Los informes de Goolsby a los que alude Karpinski son: 1) Goolsby, T. (1944a). Eye movement in music reading: effects of reading ability, notational complexity, and encounters. *Music Perception* 12: 77-96; y 2) Goolsby, T. (1944b) Profiles of processing: eye movements during sightreading. *Music Perception* 12:97-123. El artículo de Polanka de donde el autor extrae la cita es: Polanka, M. (1995). Research note: factors affecting eye movements during the reading of short melodies. *Psychology of Music*, 23:177-83.

3 Con el término “expresión” Sloboda alude a variaciones de aspectos como el tempo, la intensidad, la cualidad de una nota y la entonación (Sloboda, 1994:154).

4 El estudio citado por Sloboda es: Shaffer, L. H. (1980). Analysing piano performance: A study of concert pianist. In *Tutorials in motor behaviour* (eds G. E. Stelmach and J. Requin). North Holland, Amsterdam.



de contornos de intensidad, dependiendo del cómputo de representaciones que se hagan (de la organización métrica, de la tonal, o de ambas) (1985:86).

Para Sloboda, la lectura a primera vista fluida en un instrumento es un excelente ejemplo de una destreza que requiere de la representación mental de un plan de interpretación y de la programación motora. Al respecto el autor escribe:

Se necesita un alto grado de destreza de representación para ser capaz de construir rápidamente un plan apropiado de interpretación sobre la base de la información visual en donde las señales estructurales relevantes están con frecuencia siempre implícitas, y se necesita un alto grado de destreza de programación motora para ser capaz de reunir una secuencia de movimientos a una velocidad apropiada. (1985:90).

Llegar a adquirir la destreza de construir planes de interpretación, demanda, según el autor, haber escuchado, discutido y analizado mucha música; y contar con la adecuada programación motora, requiere a su vez de muchas horas de práctica sistemática con el instrumento. No siempre estas destrezas están en el nivel que demanda la complejidad de ciertos repertorios. De allí que haya sujetos que logran altos desarrollos motrices en su instrumento, pero cuyas interpretaciones resultan pobres en cuanto a variaciones expresivas o, por el contrario, que haya sujetos con una alta sensibilidad para representarse dichas variaciones, pero su programación motora no posibilita concretar en sonido su plan (1985:89-90).

Como bien se advierte, en la destreza lectora convergen e interactúan procesos perceptivos, motores y

cognitivos. Alcanzar fluidez en la lectura de partituras a primera vista, supone un largo proceso de aprendizaje y práctica pertinente, el cual resume la experiencia musical de un individuo. A la fluidez lectora se asocian habilidades para agrupar la información de la partitura ya sea aplicando marcos de referencia internos que aluden a niveles de estructuración musical o a través del reconocimiento ágil de configuraciones recurrentes. Podría decirse que en la base de dichas habilidades subyacen procesos formativos que conducen a maneras particulares de codificar los elementos del sonido y sus relaciones. Se ha visto que la formación teórica musical desempeña un rol importante en la manera como se codifica la información musical. Por una parte, propicia que elementos del sonido como la altura, la duración y la intensidad sean abstraídos en categorías que cuentan con sus respectivos rótulos verbales y formas gráficas. Y por otra, posibilita el entendimiento de principios de estructuración de los sistemas musicales, lo que a su vez redundará en la planeación de la interpretación. Espacios formativos agrupados frecuentemente en el área de teoría, que incluyen el solfeo, el entrenamiento auditivo, la armonía, el contrapunto y el análisis, entre otros, contribuyen fuertemente a que los elementos del sonido se codifiquen en categorías y que sus relaciones sean comprendidas como estructuras (melódicas, armónicas, metrorrítmicas). Se observa finalmente que la relación entre lectura y conocimiento teórico se da en una dinámica de retroalimentación: el manejo del código escrito posibilita acceder al conocimiento teórico de un sistema musical y a su vez dicho conocimiento incide en el desempeño lector.

Además de la incidencia del conocimiento teórico en la ejecución lectora, la concreción de un plan de interpretación requiere disponer del desarrollo de motricidades específicas

para la ejecución en un instrumento particular, lo cual posibilita responder oportunamente a lo observado en la partitura. Podría decirse que la práctica sistemática en la técnica instrumental conduce a su vez al desarrollo de motricidades finas y a que el lector pueda programar patrones de movimientos durante la lectura. También podría sugerirse que los ejercicios de preparación técnica instrumental y vocal contribuyen a la lectura, en la medida en que posibilitan la consolidación de patrones de movimientos en conexión con tipos de estructuras musicales, encontradas con frecuencia en repertorios de ciertos estilos (ejecución de escalas, arpeggios, secuencias de notas organizadas y acentuadas de acuerdo con agrupaciones metrorrítmicas binarias y ternarias, entre otros).

Por oposición al lector experto, el menos hábil se caracteriza por tener una lectura menos fluida en la primera vista, lo cual se evidencia en comportamientos como invertir más tiempo en la fijación ocular y agrupar menor cantidad de información en una sola fijación. Dichos comportamientos se asocian con una menor habilidad para reconocer o descubrir en la partitura estructuras musicales y/o con desarrollos motrices insuficientes para la concreción sonora de las mismas. A su vez, lo anterior se atribuye a carencias de conocimiento teórico musical y/o de estudio y práctica sistemática en el instrumento. Es de suponer que si se incrementa la experiencia en estos aspectos, mejore la habilidad lectora. Si bien el lector menos entrenado se caracteriza por una lectura que tiende a marchar nota por nota, podría decirse que aún para una decodificación de este tipo se requiere contar con marcos de referencia internos que posibiliten la reproducción de las relaciones de altura y de duración explícitas en la partitura.

Después de la indagación hecha sobre los aspectos que inciden en la fluidez lectora, se ha visto el rol que desempeña el conocimiento teórico de los principios de organización de un sistema musical particular, en la interpretación musical mediada por la escritura. Dicho conocimiento afecta la manera como se codifica y decodifica la información musical, en la medida en que orienta hacia ciertas tendencias de segmentación o agrupación de acuerdo con estructuras significativas dentro de un contexto. A su vez, la mayor práctica interpretativa que se tenga con repertorios afines en su contenido musical contribuye a la familiarización con estructuras recurrentes posibilitando que la decodificación de las mismas sea cada vez más ágil. Las conclusiones anteriores aportan una justificación para que la selección que se haga del contenido musical en un proceso de lectura melódica entonada se focalice en torno al estudio de sistemas musicales específicos. Que un proceso de desarrollo de lectura melódica se enmarque en la tonalidad, depende finalmente del interés que se tenga por contribuir desde un espacio formativo a la comprensión, abstracción e interpretación de relaciones sonoras significativas dentro de este sistema y que, en consecuencia, a largo plazo se alcance la fluidez lectora.

Bibliografía

- Karpinski, G. (2000). *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading and Performance Skills in College-Level Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- Morais, J. (1998). *El arte de leer*. Madrid: Visor Distribución S.A.
- Salazar, G. (2003). "La lectura musical: procesos perceptivos, motores y cognitivos y sus vínculos con las estrategias de agrupación escrita", *La ubicación tonal para jóvenes que inician el proceso de lectura melódica tonal entonada*, Tesis de maestría inédita, Instituto Superior de Arte ISA, ciudad de la Habana: 35-44.
- Sloboda, J. A. (1994). "Music Performance: Expression and the Development of Excellence". En R. Aiello and Sloboda, J. A. (Eds.) *Musical Perception*, pp. 152-169. New York, Oxford: Oxford University Press.
- _____. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press (2004).