

Alena Krasutskaya

akrasutskaya@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Krasutskaya, Alena, "Teoría para la práctica: desarrollo de las representaciones auditivas musicales en el marco de las asignaturas teóricas", Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2013, vol. XVII, núm. 25, pp. 7-20.

RESUMEN

El artículo plantea una propuesta pedagógica para los programas de educación musical profesional que pretende integrar el componente auditivo, conceptual y motriz, mediante el estudio de la armonía del estilo clásico europeo en el piano. La metodología se fundamenta en los aspectos psicológicos y educativos, y consiste en combinar las actividades específicas de carácter analítico-conceptual y práctico-interpretativo.

PALABRAS CLAVE

Educación musical, psicología de la percepción musical, representaciones auditivas musicales, armonía, estilo clásico europeo, piano.

TITLE

Theory in Practice: Training to Develop the Musical Auditory Representations in Theory University Courses.

ABSTRACT

This article is a pedagogical proposal for university music programs, which suggests a series of didactic strategies intended to articulate simultaneously the aural, conceptual and motor skills. Through the study of the Classical harmony using the piano (keyboard), it is proposed a core model for activities that encourage musicianship skills acquisition. Drawing upon music psychology and education theories, the article advises how to use analytic-conceptual and practical-performative activities together.

KEY WORDS

Music education, music psychology and perception, musical aural representations, harmony, Classical music style, Harmony in the Keyboard.

Afiliación institucional

Profesora Asistente
Universidad Nacional de Colombia
Bogotá

Docente de dedicación exclusiva y coordinadora del área de Teoría de la música del conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Doctora en Música del Conservatorio Tchaikovski de Moscú. Coautora y representante oficial en Colombia del Metodo Brainin "Desarrollo del racionamiento musical". Fue docente en los programas de pregrado y postgrado de la Escuela de Música de Fundación universitaria Juan N. Corpas, de la Facultad de Artes de la Universidad Tecnológica de Pereira

Recibido julio 10 de 2013

Aceptado noviembre 1 de 2013

Teoría para la práctica: desarrollo de las representaciones auditivas musicales en el marco de las asignaturas teóricas

Alena Krasutskaya

La manifestación física de la música está basada en la relación del fenómeno físico-acústico (el sonido) con el fenómeno psicofisiológico (la percepción del oído humano). Sin embargo, diversas actividades musicales pueden ser realizadas en ausencia del sonido real. Beethoven, por ejemplo, componía a pesar del impedimento de la percepción auditiva real, también Artur Rubinstein aprendía complejas partituras orquestales a través de la lectura visual. Así mismo, existen muchos ejemplos que son parte de la práctica cotidiana de los músicos profesionales e incluso aficionados. Esta capacidad humana de tener representaciones mentales del sonido se relaciona habitualmente con el fenómeno del oído interno y a gran escala con el concepto del pensamiento musical. Mientras en un aficionado este desarrollo demuestra un alto grado de musicalidad, en un músico profesional es una condición indispensable para su desempeño y por lo tanto debe estar sujeto a un intenso entrenamiento durante el ciclo de educación profesional.

En la actualidad, la formación profesional de un intérprete busca desarrollar tres componentes principales: el motriz, el auditivo y el cognitivo (teórico-conceptual). El objetivo debe ser integrar la asimilación de los lenguajes y estilos musicales. Sin embargo, esto se vuelve relativo en el contexto de cada una de las asignaturas: en la clase de interpretación instrumental se da prioridad a la creación de las respuestas motrices en relación con las representaciones auditivas específicas, mientras en las asignaturas teóricas predomina la conceptualización de los fenómenos musicales que se apropian a través de la experiencia auditiva.

Tal ruptura motiva a los educadores a seguir buscando estrategias y métodos adecuados para brindar una formación musical completa y eficaz. En *Teaching Approaches in Music Theory* de Michael Rogers¹ la tesis principal es la codependencia entre el razonamiento y la audición. Rogers confirma esto citando a William Brandt, quien afirma que: “Ninguna instrucción en la música puede ser válida sin que la comprensión intelectual se relacione constantemente con la experiencia auditiva”².

De esta forma, la necesidad pedagógica es la integración del desarrollo auditivo y la comprensión intelectual directamente en la práctica de la interpretación. Para satisfacer tal requerimiento debemos someter a consideración dos aspectos fundamentales: el psicológico y el educativo.

El aspecto psicológico

Trata la estructuración del pensamiento musical, su naturaleza y las funciones de las representaciones auditivas dentro de él. La psicología de la música pone en el centro de todos los tipos de actividades musicales (creación, interpretación y percepción) el fenómeno del pensamiento musical. Marina Starcheus³ en su libro *El Oído del Músico* describe varios significados de este concepto:

1. En el sentido más general el pensamiento musical es la forma de emplear y reproducir el lenguaje musical de un compositor, estilo o época en particular. En la pedagogía musical, el pensamiento musical del alumno se refleja en el manejo de los diferentes lenguajes (entender el contenido semántico de las obras y transmitirlo a través de la interpretación, la composición o la improvisación).
2. También se habla del pensamiento musical en lugar del procesamiento consciente y direccionado del material musical sonoro con objetivos artísticos concretos como composición e interpretación. Este proceso supone operaciones con imágenes proyectivas y creativas. En la pedagogía musical se evalúa en este caso la capacidad imaginativa y expresiva de un alumno.

Por otra parte, V. Petrushin⁴ clasifica sus tres tipos de pensamiento musical según las diferentes actividades musicales. Cuando el proceso de percepción auditiva relaciona

¹ Rogers, Michael R. *Teaching approaches in music theory*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984

² *Ibíd* p.18.

³ Starcheus M.S. *Sluj muzykanta*. Moskva: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoria imeni P.I.Chaikovskogo, 2003

⁴ Petrushin V.I. *Musikalnaia psijologia*, Moskva: Gaudeamos, 2009

la música con diferentes sentimientos, recuerdos, imágenes y asociaciones, hablamos de un pensamiento musical de tipo imaginativo-concreto. Por otra parte, el pensamiento musical de tipo activo-concreto surge a través de las acciones prácticas relacionadas con la búsqueda de la mejor forma de interpretar el texto musical. El tercer tipo es el de quien opera con imágenes sonoras utilizando las leyes de la lógica musical (de armonía y de la forma), es decir, el pensamiento musical lógico-abstracto.

Aunque los psicólogos afirman que el pensamiento es un proceso extrasensorial, la importancia del oído en la búsqueda del significado es crucial. Por lo tanto, el pensamiento musical con frecuencia es identificado como el oído interno. Sin embargo, es posible considerar al oído interno como uno de los componentes del pensamiento musical al igual que la percepción, la memoria y la imaginación. Todos estos componentes se relacionan entre sí y todos tienen como base las representaciones auditivas musicales⁵.

Las representaciones auditivas musicales. Según Marina Starcheus, estas:

Generalizan la experiencia auditiva musical de un individuo. En ellas se apoyan todos los tipos de actividades musicales y el funcionamiento del oído interno. En las representaciones auditivas musicales se cruzan la memoria y la imaginación, de lo cual depende el nivel de su claridad y control.⁶

Las conclusiones de los investigadores sobre la naturaleza de las representaciones auditivas musicales consisten en que no son de origen perceptivo sensorial, sino función de la memoria o de la imaginación. Su explicación fisiológica se basa en la formación de los conductos nerviosos, que se convierten a través de repetición múltiple en huellas, las cuales a su vez son unos substratos de la memoria. La claridad de estas huellas permite con mayor facilidad la estimulación de los nervios durante el proceso de la actividad musical⁷. Según Carl Seashore las representaciones auditivas musicales por el origen de su desarrollo pueden ser ocasionales y voluntarias:

Si bien la tendencia que nos conduce a hacernos representaciones de forma clara, precisa e indispensable es indudablemente una característica intrínseca de las diferencias individuales, es igualmente válido mencionar que, dada nuestra capacidad natural de imaginar, estas pueden ser desarrolladas de forma incidental o por entrenamiento voluntario⁸.

⁵ Sinónimo: imágenes auditivas

⁶ Starcheus M.S. p.371. [Traducción propia], 2003

⁷ Ivanchenko G.V. *Psijologija vospriyatia muzyki*, Moskva: Smysl, 2001

⁸ Seashore, Carl E. *Psychology of Music*, New York: Dover Publications, Inc, 1938, p.170. [Traducción propia]

En su lugar, los tipos de las representaciones auditivas voluntarias, como lo demuestran los estudios recientes, se desarrollan dependiendo del tipo de estilo musical que prevalece en la práctica musical.⁹

Por otra parte, a los diferentes niveles semánticos de las obras musicales les corresponden diferentes tipos de representaciones auditivas. Los psicólogos de la música plantean las siguientes distinciones: las representaciones de las estructuras modales, tonales y armónicas, -cuya fortaleza y agudeza están relacionadas directamente con las jerarquías dentro de estos sistemas-¹⁰, las representaciones de las unidades sintácticas (motivo, frase, periodo) y las representaciones de las obras musicales integrales. De esta manera, al nivel del lenguaje musical se distinguen las representaciones auditivas de los estilos concretos, sin excluir la existencia del pensamiento musical pan-estilístico¹¹.

Las características de las representaciones auditivas musicales se relacionan con sus niveles de generalización, claridad, exactitud, evidencia y control. El nivel de su desarrollo es influido por varios factores: la predisposición individual, el nivel de desarrollo intelectual y, finalmente, las necesidades, objetivos y valores profesionales del individuo.

Todas las imágenes auditivas provienen de la experiencia auditiva del músico acumulada en su memoria, es su tesoro musical, el cual se desarrolla y se enriquece a través de varios tipos de la actividad musical como el canto, la interpretación, la improvisación, la composición, la transposición, la armonización de melodías y la interpretación grupal. Así mismo, las imágenes auditivas se forman no solamente a través de la percepción sino también a través del pensamiento, la memorización y la imaginación. Dependiendo del tipo de actividad musical, se combinan y se apoyan en representaciones visuales, motrices y simbólicas¹².

Consecuentemente, el fenómeno del oído interno consiste en la capacidad de operar con las representaciones auditivas musicales: concientizarlas, extraerlas de la memoria, compararlas, controlarlas y transformarlas. Tal fenómeno repercute directamente en los procesos de percepción, interpretación, lectura de partituras, armonización, improvisación y composición.

⁹ Peter Vuust, Elvira Brattico, Miia Seppanen, Risto Naatanen, Mari Tervaniemi. Practiced musical style shapes auditory skills. En: *Annals of New York Academy of Science (The Neurosciences and Music IV: Learning and Memory)*, 2012, pp.139-146

¹⁰ Dominique T.Vuvan, Mark A.Schmuckler. Tonal hierarchy representations in auditory imagery En: *Memory & Cognition* (Vol. 39, 3), 2011, pp.477-490.

¹¹ Mla enovi , T. P. The Processes of Pan-Stylistic Musical Thinking. En: *New Sound International Journal of Music*, (30), 2007, pp. 175-178.

¹² Peter Keller. Mental imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. En: *Annals of New York Academy of Science (The Neurosciences and Music IV: Learning and Memory)*, 2012, pp.206-213

Los investigadores como James Mainwaring y Boris Teplov resaltan la importancia del desarrollo de las representaciones auditivas para la formación musical, destacándolas como uno de los componentes principales de la musicalidad.

El aspecto educativo

Comprende la búsqueda de los métodos pedagógicos integrales partiendo del conocimiento de las características del desarrollo del pensamiento musical y de las representaciones auditivas musicales.

Según Rogers¹³, un programa educativo orientado hacia este modelo debe buscar el desarrollo de la Musicalidad Integral (*Comprehensive Musicianship*), una tendencia que tuvo su inicio en el programa de la Juilliard School y que exitosamente se desarrolla en la actualidad¹⁴. Este tipo de programas incluyen el estudio de todos los periodos estilísticos, ejercicios con variedad de texturas y detalles estilísticos, análisis de diferentes parámetros musicales, práctica de composición e improvisación y práctica de interpretación en la clase de teoría. El aspecto más importante en la filosofía de la Musicalidad Integral es que todas las actividades están relacionadas entre sí y llevan a unificar y completar la comprensión musical. Sobre un principio similar se fundamenta el método de armonía desarrollado por Yuri Jolopov en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y dirigido a los estudiantes de posgrado del área de Teoría y Composición: “La música no se comprende a través de las palabras, hay que interiorizarla”¹⁵. Así, el curso combina el análisis detallado de los patrones armónicos de los estilos más destacados de la música occidental, incluyendo los del siglo XX, con una amplia variedad de ejercicios de composición e improvisación en diferentes formatos instrumentales con el objetivo de recrear dichos estilos.

Por otra parte, la psicología de la percepción musical argumenta la razón por la cual los métodos pedagógicos integrales se centran en el estudio multilateral de los estilos musicales. Según Meyer¹⁶ los estilos musicales son complejos de relaciones de probabilidad que no son estáticos sino que cambian y varían según épocas y culturas nacionales:

Las respuestas a la música así como su percepción dependen de las respuestas habituales aprendidas. Los sistemas estilísticos a los que se da este tipo de respuestas son, en última instancia,

¹³Rogers, loc.cit. 1984.

¹⁴ Charles E.Norris. Introducing Creativity in the Ensemble Setting: National Standards Meet Comprehensive Musicianship. En: *Music Educators Journal* (97), 2010, pp. 57-62

¹⁵ Jolopov, Y. *Garmonia. Prakticheskiy kurs*, Moskva: Izdatelskiy Dom “Kompositor”, 2003, p.7

¹⁶ Leonard B. Meyer. *Emoción y significado en la música*. (1era ed.1956, trad. José Luis Turina), Madrid: Alianza Música, 2001.

construcciones artificiales desarrolladas por los músicos dentro de una cultura específica... Y si la experiencia de la música no se basa en respuestas naturales universales, debe estar basada en respuestas que se adquieren a través del aprendizaje.¹⁷

Posteriormente Meyer aclara:

Parafraseando a Bertrand Russel, podemos decir que comprender la música no es una cuestión de definiciones de diccionario, de conocer esta, aquella o esta otra regla de la sintaxis o de gramática musical, sino que más bien es una cuestión de hábitos correctamente adquiridos en uno mismo y debidamente supuestos en cada obra concreta.¹⁸

En la práctica pedagógica, tales -hábitos correctamente adquiridos- se logran por medio de la formación de los tesauros auditivos y la estimulación de las habilidades motrices y lógico-abstractas. Por un lado, los tesauros auditivos permiten registrar, reconocer y entender las relaciones de los elementos de los estilos musicales concretos. A su vez, las habilidades motrices facultan la reproducción de estas relaciones en un instrumento musical.

Una vez considerado el aspecto psicológico y educativo del desarrollo auditivo y la comprensión conceptual es posible plantear una propuesta pedagógica que pretenda integrar el componente auditivo, conceptual y motriz, mediante el estudio de la armonía del estilo clásico europeo en el piano.¹⁹ De tal forma, la propuesta metodológica consiste en combinar actividades que permitan acumular en la memoria musical las representaciones auditivas de relaciones típicas de los elementos del estilo clásico con actividades que ayuden a desarrollar la capacidad de recrearlas y operar en forma creativa con ellas. Actividades que serán al mismo tiempo de carácter analítico-conceptual y practico-interpretativo.

El estilo clásico proporciona un lenguaje instrumental autónomo que comprende los elementos vocales, teatrales, coreográficos y retóricos. Así mismo goza de gran expresividad gracias a los principios estéticos y estructurales del canon y el equilibrio en el que se basó. No por casualidad, los estudios importantes teóricos de la forma y la armonía iniciaron a partir del estilo clásico instrumental. La jerarquía y las relaciones de sus elementos como forma, melodía, armonía, ritmo y textura son claras y lógicas para la percepción y conceptualización. Esto hace que el estilo instrumental del clasicismo proporcione el mejor material didáctico para el desarrollo del pensamiento musical dentro del sistema armónico tonal.

¹⁷ Meyer, p. 77

¹⁸ Ibid., p.78.

¹⁹ La práctica del estilo clásico se propone como la etapa inicial para el estudio de diversos estilos: barroco, romanticismo y estilos específicos del siglo XX

El elemento específico de un estilo musical en relación con un instrumento es la textura. La apropiación de los patrones típicos de la textura no será completa con el análisis auditivo o teórico únicamente, se requiere entrenamiento para el desarrollo de reacciones motrices adecuadas a la variedad de diseños del tejido musical. En la textura pianística, principalmente, abundan en gran variedad tales diseños, debido a que una de las tendencias más importantes del desarrollo del piano fue la paulatina superación de sus limitaciones sonoras a través de la imitación de características expresivas de otros instrumentos y de diversos formatos vocales, instrumentales y orquestales. Así mismo, la textura pianística del clasicismo no se desliga de la riqueza ornamental del clave, el virtuosismo concertante del piano, la cantilena operística y los contrastes de grupos y *tutti* orquestales.

Por otra parte los procesos armónicos del estilo clásico están directamente relacionados con la funcionalidad de la forma clásica instrumental. En consecuencia, es conveniente ligar el estudio de los patrones armónicos al estudio de las funciones específicas estructurales, tales como la exposición de un tema, la función estructural de una cadencia, la función de inestabilidad y desarrollo o la función conclusiva etc. De tal manera, el temario del método reflejará a gran escala los diversos matices de dos estados principales de la tonalidad clásica: de estabilidad y de inestabilidad.

Dentro de las actividades de acumulación de representaciones auditivas se encuentran:

1) Interpretación de un fragmento de una obra clásica para el piano con el previo análisis armónico funcional verbal o escrito: genera las representaciones auditivas en combinación con las representaciones simbólicas y motrices (ejemplo 1).

Ejemplo 1.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first measure begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains a complex chord with multiple notes. The second measure features a crescendo hairpin and a piano (*p*) dynamic. The third measure ends with a piano (*p*) dynamic. Below the bass line, the chord functions are labeled as *t*₆, *ii*₆, and *D*.

2) Memorización del mismo fragmento en forma silenciosa e interpretación de memoria: activa y fortalece todas las representaciones mentales involucradas.²⁰

3) Interpretación del mismo fragmento transportado a diversas tonalidades: fortalece las representaciones auditiva y motriz, activa la representación auditiva de la estructura tonal. La selección de las tonalidades para la transposición se condiciona por diversas etapas del clasicismo. Así, en las obras de Haydn y Mozart prevalecen tonalidades hasta cuatro alteraciones, mientras en el estilo de Beethoven se dan ejemplos de las tonalidades más lejanas.

4) Interpretación de un fragmento con reducción de la textura y análisis armónico previo: ayuda a concientizar tanto la estructura armónica como el diseño particular de la textura (ejemplos 2 y 3).

Ejemplo 2.



The musical score for Example 2 is in G major (one sharp) and 6/8 time. The right hand (treble clef) plays a melody starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter rest, and finally a half note G4. The left hand (bass clef) plays a complex accompaniment of eighth notes, with groups of four beamed together. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the right hand.

Ejemplo 3. Reducción de la textura



The musical score for Example 3 is in G major and 6/8 time, identical to Example 2 in the right hand. The left hand (bass clef) is reduced to a simple harmonic accompaniment, consisting of chords: a G major triad in the first measure, an F# major triad in the second, a G major triad in the third, and a G major triad with a quarter rest in the fourth.

²⁰ La memorización silenciosa proviene del método de interpretación pianística de Leimer-Giesecking.

Las actividades que estimulan la capacidad de operar en forma creativa las representaciones auditivas son la armonización, la improvisación y la composición enfocadas hacia la realización estilística adecuada. Dado que una instrucción completa de todos los parámetros y tipos de relaciones de los elementos estilísticos sería poco viable, se proponen ejercicios basados en la combinación simultánea de la inducción y deducción. La proporción de los procesos inductivos y deductivos en cada uno de los ejercicios debe ir creciendo hacia la deducción a medida de que se avance en la apropiación auditiva y teórico-conceptual del estilo.

Por ejemplo, un ejercicio de armonización en la etapa inicial puede tener definida la mayoría de los parámetros (forma, textura y armonía) y estaría cifrado funcionalmente. En este caso, la tarea principal sería la realización adecuada de la progresión armónica en condiciones de tipo de la textura propuesta o incluso de varios (ejemplo 4).

Ejemplo 4.

Andante cantabile

ii₆ D₂ T₆ D₆ T Dvii^o₅ K₄ D D₆

5
T D₂/S S₆ Dvii^o₅ K₄ D₇ T

Más adelante, las funciones armónicas a completar tendrían que ser deducidas a través del análisis auditivo de la melodía en relación con los patrones armónicos aprendidos, mientras que el parámetro de la textura seguiría siendo inducido (ejemplo 5).

Ejemplo 5.

Allegro risoluto

5

En las últimas etapas el estudiante debe demostrar la habilidad de crear una textura apropiada para el carácter de la melodía propuesta, e incluso continuar tanto la idea melódica como el acompañamiento, de modo que culmine la forma que sea propuesta (ejemplo 6).

Ejemplo 6.

Presto

5

→ Re mayor

A pesar de que las prácticas de improvisación y composición deben ser guiadas por parámetros predeterminados, se diferenciarían en el tiempo de preparación y por consiguiente los mismos ejercicios podrían ser realizados tanto en forma compositiva como improvisadamente.

Por un lado la improvisación exige al estudiante crear la representación auditiva de acuerdo con la propuesta inicial y generar de manera inmediata la representación y las respuestas motrices adecuadas. Sin embargo, en la primera etapa de práctica estas dos acciones pueden ser separadas por un tiempo corto (varios minutos en silencio), lo que permitiría incluir la lógica y las representaciones simbólicas de los patrones armónicos aprendidos en el proceso creativo. El esquema general de este proceso sería pensar-oír-interpretar²¹, pero en realidad se requieren procedimientos mentales, auditivos y físicos bastante complejos en poco tiempo, y por lo tanto la valoración del resultado puede ser relativa y no demasiado exigente.

Por otra parte, en la composición se dedica el tiempo necesario tanto para los procesos lógicos y auditivos, como para la selección minuciosa de las representaciones auditivas más apropiadas y originales dentro del estilo, y para la fijación de estas en la partitura y en la actividad motriz. Por lo consiguiente en la calificación del resultado se incluye el valor artístico de la idea musical desarrollada.

La proporción entre la inducción y deducción en este tipo de ejercicios puede variar dependiendo del avance del estudiante y de los objetivos de las tareas concretas. La forma se propone como el parámetro que siempre está definido, mientras los parámetros de la armonía y textura pueden ser predeterminados, inducidos o deducidos. Por otra parte, los diseños rítmicos y melódicos en su gran mayoría serán deducidos a través del análisis auditivo de los fragmentos de la idea musical propuesta para completar.

En el ejercicio del ejemplo 7 se requiere que el estudiante complete la preparación de las dos cadencias: intermedia y final. Las posiciones de las cadencias en la forma están predeterminadas al igual que la textura. Los patrones armónicos se inducen a través del aprendizaje teórico y auditivo previo, es decir, el estudiante al momento de realizar el ejercicio tiene el conocimiento y representaciones auditivas de los acordes típicos para esta parte de la estructura. Finalmente, el ritmo y la melodía serán deducidos del material que rodea los fragmentos a completar.

Ejemplo 7. (siguiente página)

²¹ Audición interna.

Allegro

legato

5

En el ejemplo 8 se muestra una de las posibilidades de solución para el ejercicio anterior.

Ejemplo 8.

Allegro

legato

5

El ejercicio del ejemplo 9 tiene por objetivo el desarrollo de una melodía relacionada con la armonía propuesta, es decir, los tonos armónicos de la voz superior se deducen del análisis auditivo del acompañamiento y se ornamentan con diversas funciones melódicas (notas de paso, bordaduras etc.)

Ejemplo 9.

Adagio

5

Finalmente, en el ejercicio del ejemplo 10, en la primera frase se proporciona todos los elementos (carácter, motivos rítmicos y melódicos, textura), de los cuales el estudiante tendrá que derivar la continuación de la idea musical, generando una típica modulación a la tonalidad de Dominante hacia la cadencia final.

Ejemplo 10.

Andante sostenuto

legato

→ Si mayor

5

De esta manera, con diversos tipos de ejercicios se brinda la variedad de tareas para ejercitar los procesos analíticos, auditivos y creativos del pensamiento musical. Este tipo de práctica del estilo clásico en el piano puede beneficiar el desarrollo de varios tipos de actividades de un músico profesional, como la lectura a primera vista, en la cual el manejo de las representaciones auditivas específicas del estilo acelera los procesos de anticipación auditiva y motriz, o la memorización, apoyada por las representaciones simbólicas creadas desde el análisis de la estructura tonal, que además fortalece la memoria a largo plazo.

En los programas educativos profesionales los elementos del método pueden ser incorporados dentro de las asignaturas teóricas, o ser parte del currículo en forma de la asignatura electiva, dirigida a los estudiantes de pregrado y postgrado de las áreas de interpretación del piano, teoría, composición y dirección sinfónica.