

A preparação para a performance musical ao vivo: uma revisão de literatura dos métodos e tratados de violão clássico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PANORAMA DA PESQUISA SOBRE VIOLÃO NO BRASIL

Rafael Iravedra

UFRGS – rafaeliravedra@hotmail.com

Daniel Wolff

UFRGS – daniel@danielwolff.com

Resumo: Esse artigo apresenta a síntese de uma revisão bibliográfica sobre a preparação para a performance musical ao vivo, presente em métodos e tratados de violão clássico. Identificamos seis tópicos relevantes abordados pelos autores na literatura: características das diferentes etapas na preparação; prática da performance; visualização da/preparação mental para a performance; importância da memorização na performance ao vivo e estratégias para trabalhá-la; estratégias para lidar com a ansiedade de palco; e a rotina no dia da performance.

Palavras-chave: Planejamento da execução instrumental. Performance ao vivo. Violão clássico.

Preparation for Musical Live Performance: A Literature Review of Classical Guitar Methods and Treaties

Abstract: This article presents the synthesis of a literature review on aspects regarding preparation for live musical performance, as found in classical guitar methods and treaties. Six relevant topics were identified: characteristics of the different stages of preparation; performance practice; visualization/mental preparation for public performance; importance of memorization in public performance and strategies to develop it; strategies to cope with stage fright, and routine on the day of the performance.

Keywords: Performance Planning. Live Performance. Classical Guitar.

1. Introdução

Esse artigo faz parte de nossa pesquisa de doutorado em andamento, a qual versa sobre processos de preparação para a performance musical ao vivo. Além de uma ampla revisão bibliográfica, a tese apresentará uma análise qualitativa de questionários e entrevistas inéditas, feitas com mais de vinte violonistas de excelência, e uma análise do processo de preparação para a performance pública de duas peças por parte do primeiro autor deste artigo, utilizando o método da autoetnografia. Dentro da revisão de literatura, elaboramos uma revisão sistemática das pesquisas empíricas sobre o tema em questão, e uma revisão dos métodos e tratados de violão clássico mais relevantes¹. Abordaremos nesta comunicação alguns dos resultados obtidos nesta última revisão.

Dentro da preparação de uma obra para a sua execução em público, devemos diferenciar o momento de aprendizagem dessa obra — isto é, a resolução das dificuldades mecânicas, a criação de uma ideia interpretativa, etc. — do momento de trabalhar e preparar

essa obra para o palco. Fabio Zanon (2018) comenta que o fato de “tocar bem uma peça, não quer dizer que você fique à vontade de tocar isso para as pessoas”. Na bibliografia violonística, escrita por pedagogos e concertistas de violão, questões próprias da preparação de uma obra para o palco nem sempre são considerados, e geralmente o foco desta literatura é colocado nos aspectos técnico-mecânicos do instrumento². Contudo, em parte da bibliografia violonística dos últimos anos o assunto aparece mencionado com diversos graus de profundidade (AZABAGIC, 2003; GLISE, 1997; ISBIN, 1999; IZNAOLA, 2001; KÄPPEL, 2016; LEISNER, 2018; MASTERS, 2010; PROVOST, 1992; RYAN, 1991; SHEARER, 1991, SHERROD, 1980; TENNANT, 1995). Após uma análise do material, dividimos o conteúdo em seis tópicos referentes a esse tema: a) características das diferentes etapas na preparação para a performance; b) prática da performance; c) visualização da/preparação mental para a performance; d) importância da memorização na performance ao vivo e estratégias para trabalhá-la; e) estratégias para lidar com a ansiedade de palco; e f) rotinas prévias à performance. Por motivos referentes à extensão do presente trabalho, vamos nos limitar unicamente a identificar os tópicos mencionados na bibliografia e expor algumas das ideias principais de cada um. É importante mencionar que os temas muitas vezes podem estar inter-relacionados (por exemplo a *visualização* com a *memorização*, a *visualização* e a *prática da performance* com a *ansiedade de palco*, etc.). Porém, foram separados e analisados individualmente para guiar a análise.

2. Características das diferentes etapas na preparação para a performance

Apesar de que se observam diferenças na quantidade de etapas que cada autor da bibliografia violonística propõe para a preparação de uma obra desde o primeiro contato até a sua apresentação ao vivo (entre três e seis etapas), podemos estabelecer paralelos com as etapas propostas por Chaffin e Imreh (2002). Para Barros (2008, p. 8) “esse trabalho foi o único em mostrar uma descrição completa de todas as etapas de aprendizado e a análise minuciosa dos resultados encontrados na prática de uma pianista profissional”. Em linhas gerais, todas as divisões das etapas propostas na literatura (tanto na bibliografia violonística quanto nas pesquisas empíricas) podem se relacionar com os três momentos do processo descritos por Wicinski (1950 apud CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 100): um primeiro momento de conhecimento da peça e de criação da (em termos de Neuhaus) “imagem artística” da obra; o segundo momento onde são trabalhadas as dificuldades da peça; e, por último, a terceira etapa, onde os aspectos antes trabalhados se combinam para dar forma à interpretação final. Chaffin e Imreh (2002) realizam uma análise mais profunda dessa divisão e apresentam cinco

etapas relacionadas com as propostas por Wicinski: a primeira etapa — *Scouting It Out (1)* — é o momento de ler a peça lentamente para construir a ideia interpretativa (*big picture* ou “imagem artística”) e identificar as dificuldades técnicas e musicais. Na segunda etapa — *Section by Section (2a)* —, se trabalha sobre pequenas seções desenvolvendo as habilidades motoras necessárias para tocar a peça e se escolhem as digitações. Já no terceiro estágio — *The Gray Stage (2b)* —, seções mais longas são trabalhadas para automatizar os movimentos. A última etapa de Wicinski é dividida em duas: *Putting it together (3a)* — onde se consegue tocar as diversas seções com fluência, se cria um mapa mental para a peça completa e se trabalha a memorização —, e *Polishing (3b)* — momento onde se pensa na obra como um todo, se busca o refinamento técnico e musical e se corrobora a capacidade de tocar de memória —. Chaffin descreve uma última etapa, não mencionada por Wicinski ou Imreh, que é chamada pelo autor de *Maintenance practice (4)*. Essa etapa “se refere ao período no qual a peça já foi aprendida mas ainda não foi executada ao vivo. Devemos agregar essa etapa para dar um panorama completo da preparação” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 100, tradução nossa). No quadro 1 apresentamos a divisão e características das etapas propostas pelos autores analisados, e a relação com as etapas descritas por Chaffin e Imreh (2002).

3. A prática da performance

Vários autores destacam a importância de diferenciar quando *praticamos* uma obra de quando *praticamos a performance* dessa obra. A *prática* trata de todo o trabalho que deverá ser feito para aprender a peça, isolando seções, frases e trabalhando em detalhe diferentes áreas do ponto de vista técnico e musical. Já na *prática da performance*, o objetivo é tocar a peça de forma fluente do começo ao fim. Os autores propõem praticar a performance de uma obra a partir de três estratégias: 1) simulação da performance recriando algumas características de um recital — ou seja tocar as peças do início ao fim, imaginar uma audiência, etc. — (GLISE, 1997); 2) realização de performances informais — por exemplo, tocar para alguns poucos amigos — (AZABAGIC, 2003; LEISNER, 2018; MASTERS, 2010; SHEARER, 1991); e 3) utilização da gravação das nossas performances (LEISNER, 2018; RYAN, 1991).

A prática da performance funciona como o melhor antídoto para anteciper e se preparar para os problemas que podem acontecer no palco. Para Masters (2010, p. 78), o mais eficiente é aceitar esses sintomas e esperar que eles aconteçam. Azabagic (2003, p. 13) comenta que às vezes existem passagens que tocamos com uma determinada digitação que

parece funcionar em casa, mas não quando ficamos um pouco nervosos. Nesses casos, devemos mudá-la e buscar aquelas que funcionam em qualquer tipo de situação.

O autor dentro da literatura específica de violão consultada que mais desenvolveu os conceitos referentes à prática da performance foi Aaron Shearer (1991). O terceiro volume de sua série *Learning the Classic Guitar* está dividido em duas grandes partes: *Interpretação e Desenvolvimento da performance*. Na segunda parte, trata de questões da performance ao vivo e da preparação para o palco. Para Shearer, os problemas que um músico pode ter no palco são o resultado de um treinamento deficiente. Além de todos os aspectos (técnicos e mecânicos) trabalhados nos dois primeiros volumes, o autor propõe dois tipos de performance prévias ao recital, que serão importantes para a preparação do estudante. A “performance em desenvolvimento” (*Developmental Performance, DP*) e a “performance expressiva” (*Expressive Performance, EP*). O autor descreve detalhadamente o tipo de ações a realizar em cada uma delas, guiando o estudante de forma gradual para conseguir lidar com um recital mais formal. Para Shearer a “performance em desenvolvimento” é o momento para que o estudante aprenda a controlar o nervosismo na presença de uma plateia. Nesse tipo de performance o *tempo* e o ritmo podem ser flexíveis, inclusive parando de tocar se for necessário. O objetivo aqui não é tocar de forma expressiva, mas sim desenvolver a concentração e o foco na música, não no público. Este tipo de performance permite ter a liberdade de tocar sem o medo de falhar. Já a “performance expressiva” constitui o último passo antes da performance real. Ela permite uma atmosfera emocional que pode inspirar níveis de expressão que são impossíveis de alcançar na sala de estudo.

4. Visualização da/preparação mental para a performance

A visualização é considerada por diversos autores como uma ferramenta fundamental na preparação para a performance (ISBIN, 1999, p. 51-53; IZNAOLA, 2001, p. 20; KÄPPEL, 2016, p. 235; LEISNER, 2018, p. 137, PROVOST, 1992, p. 21-26; RYAN, 1991, p. 176-189; 217-218). Isbin (1999, p. 51) sugere utilizá-la para adquirir confiança. Segundo a autora, devemos conseguir visualizar a peça completa pelo menos dez dias antes do recital. A relaxação e a meditação também ajudam na aquisição de confiança. Isbin relata que medita desde os 17 anos e comenta que isso ajuda a reduzir o stress, reforçar a memória e concentração e expandir a expressão musical. Para Käppel (2016, p. 235), o estudo mental deve ser usado somente no final da preparação, quando a obra já estiver trabalhada perfeitamente tanto técnica como musicalmente. Pouco tempo antes da performance — e especialmente no dia do recital — a visualização está “proibida”, já que facilmente podem

acontecer lapsos de memória que podem criar um pânico desnecessário antes da performance. Käppel sugere praticar o estudo visualizando cada movimento da mão esquerda e direita em um tempo mais lento, repetindo as passagens mais difíceis. A visualização tem a vantagem de exigir maior concentração que o estudo físico com o instrumento. Ryan (1991), assim como os autores supramencionados, destaca a importância da visualização como estratégia na preparação do repertório, e comenta que “muitos dos grandes músicos do passado e do presente têm usado o poderoso método de trabalho ‘mente sobre os dedos’ [...]. Qualquer violonista pode se beneficiar desta abordagem”³ (RYAN, 1991, p. 176, tradução nossa).

5. A memorização: estratégias e importância para a performance

Vários autores mencionam a importância de tocar de memória nas performances ao vivo, visto que isso ajuda a controlar melhor os movimentos e a tocar de forma mais livre. (GLISE, 1997; KÄPPEL, 2016; RYAN, 1991; SHEARER, 1991). Para Käppel (2016, p. 233), é importante utilizar diferentes tipos de memória na preparação de uma peça, já que isto permite resolver problemas de memorização em uma situação de stress, como por exemplo, quando um tipo de memória falha. O autor identifica quatro tipos: (1) memória motora, (2) memória cognitiva, (3) memória visual, e (4) memória musical/afetiva. Isbin (1999, p. 50) afirma que a combinação entre análise, repetição motora e visualização melhora não só a velocidade para memorizar como também a segurança na execução. Glise (1997, p. 89), por sua parte, chama a atenção para o fato de que os violonistas geralmente tocam de memória, e enfatiza a necessidade de que os estudantes sejam estimulados a desenvolver essa capacidade. Segundo Shearer (1990, p. 212, tradução nossa), “a memorização é uma habilidade essencial para qualquer violonista. Não interessa quão boa seja sua técnica, nunca terá segurança como *performer* até conseguir memorizar a música”⁴.

Dentro das estratégias propostas para trabalhar a memorização, a visualização é uma das ferramentas consideradas mais importantes (ISBIN, 1999, p. 50; RYAN, 1991; SHEARER, 1990, p. 213-215). Para Ryan (1991, p. 217, tradução nossa), “a mente é a mais ponderosa ferramenta de memorização [...]. Especificamente, o mais útil é a habilidade de ver, ouvir e tocar *mentalmente* [grifo do autor]”⁵. A análise e o conhecimento profundo da peça, identificando os padrões familiares e tendo consciência da sua estrutura formal, possibilita uma memorização mais efetiva (ISBIN, 1999, p. 50; PROVOST, 1999, p. 20). Outras estratégias sugeridas são: tocar extremamente lento (KÄPPEL, 2016, p. 234), e a memorização regressiva — por exemplo, tocar o compasso 49 três vezes, depois os compassos 48 e 49 três vezes, os compassos 47, 48 e 49 três vezes, etc. — (GLISE, 1997, p.

91; KÄPPEL, 2016, p. 234). Glise também apresenta mais duas estratégias. A primeira é a Memorização em bloco (*Block Memorization*) que consiste em tocar a peça sem a partitura até chegar em um ponto após o qual não conseguimos continuar. Nesse momento, deveremos voltar à partitura, ler a parte, repetir algumas vezes, e retomar desde um pouco antes desse ponto. Ante um novo esquecimento, repete-se o mesmo processo, tal como representado na Figura 1. Não se deve voltar ao início, o que seria uma perda de tempo. Para Glise, este é um método que funciona bem com alunos que tem uma facilidade natural para memorizar. A segunda estratégia é a Memorização justaposta (*Overlap Memorization*), a qual constitui para o autor o método mais efetivo para memorizar uma peça. Consiste em alternar seções menores, combinando-as de forma alternada, como se vê na Figura 2.

6. Estratégias para lidar com a ansiedade de palco

A ansiedade de palco é uma problemática usual para os *performers*, independentemente do nível instrumental. Alguns autores (AZABAGIC, 2003, p. 13; MASTERS, 2010, p. 78) recomendam acostumar-se o máximo possível a tocar na frente de outras pessoas para aprender a lidar com essa dificuldade. Käppel (2016, p. 236) afirma que o *stage fright* é um aspecto normal para qualquer musicista e isso pode produzir apresentações musicais eficientes. Porém, quando se transforma em medo da performance, pode tornar-se perigoso e causar inclusive o abandono de uma carreira musical. O autor comenta que o nível de *stage fright* pode variar dependendo de, entre outras coisas, o público, a importância do recital, as particularidades pessoais naquele dia e a preparação técnica e musical do músico para a performance.

Käppel destaca seis elementos importantes que devemos considerar na preparação de um recital para resolver esse problema: 1) uma preparação intensiva: uma boa preparação nos brinda calma e autoconfiança; 2) treinamento performático através de simulações da performance e performances informais; 3) uma atitude interna positiva: aceitar o medo de palco como uma parte inevitável da performance ao vivo, aplicando algumas estratégias mentais, esse medo pode ser transformado em concentração e alegria de tocar; 4) técnicas de relaxamento (pode ser treinamento autógeno, técnica Alexander, método Feldenkrais, Dispokinesis, yoga ou Tai-Chi); 5) prevenção através de um treinamento mnemônico consciente; e 6) a escolha do repertório: uma escolha errada do repertório (por exemplo, obras além da nossa capacidade técnica) pode levar a uma sensação de medo de palco.

7. Rotinas no dia da performance

Leisner (2018, p. 144) comenta que, apesar de que todos somos diferentes e isso implica em ter diferentes rotinas no dia da performance, existem algumas coisas que são recomendáveis para todos. Para Glise (1997, p. 149-150), um aspecto que dá segurança e lhe permite sentir-se mais confortável na hora da apresentação é o fato de ter uma rotina de pré-performance. Alguns dos aspectos importantes no dia do recital mencionados pelos autores são: não praticar em excesso no dia da performance; descansar para conservar a energia para o palco; manter um pensamento positivo e não brigar com o nervosismo (AZABAGIC, 2003, p. 16; LEISNER, 2018, p. 144-146; RYAN, 1991, p. 241-243; TENNANT, 1995, p. 92); e se alimentar de forma leve (GLISE, 1997, p. 150; LEISNER, 2018, p. 145; RYAN, 1991, p. 242). Já na sala de concertos, alguns autores recomendam chegar com tempo para evitar imprevistos (GLISE, 1997, p. 150; LEISNER, 2018, p. 146) e realizar um aquecimento antes de entrar no palco (ISBIN, 1999, p. 29; TENNANT, 1995, p. 92). Leisner (2018, p. 147-151) explica algumas sugestões para o *backstage*, como criar um ambiente relaxado, não praticar em excesso, fazer alongamentos ou meditar, realizar exercícios de respiração para controlar a adrenalina e, finalmente, focar a concentração para evitar a ansiedade pensando em seis regras de ouro que o autor propõe. Elas são: 1) confiar em nosso piloto automático, lembrar que praticamos da melhor forma que conseguimos nesse momento; 2) não julgar o que aconteceu ou que vai acontecer, isso destrói o fluxo natural; 3) não imaginar reações de nenhum membro do público, satisfazer unicamente a nós mesmos; 4) estar no momento, estar no palco, não na plateia, a tarefa é comunicar para o ouvinte o que praticamos, pensamos e sentimos sobre a música; 5) isolar algum aspecto prioritário na nossa forma de tocar, e pensar nisso antes de entrar no palco (por exemplo uma postura, eliminar tensão da mão esquerda em alguma passagem, etc.); e 6) desfrutar! O momento para ser muito autocrítico é na sala de estudo. Quanto mais críticos formos na sala de estudo, maior diversão teremos no palco. “A sala de prática é o lugar de trabalho, a sala de concerto é o lugar para compartilhar e celebrar a música.”⁶ (LEISNER, 2018, p. 151, tradução nossa)

8. Considerações Finais

A partir da revisão e análise da bibliografia violonística, identificamos os aspectos mais importantes no processo de preparar uma obra para a sua execução pública presentes nos métodos e tratados de violão das últimas décadas. Apesar de alguns autores abordarem as problemáticas da preparação para o palco, a maior parte do *corpus* bibliográfico está centrado na construção da técnica, nos processos de aprendizagem de uma obra e na resolução de seus

aspectos mecânicos. Por outro lado, existem aspectos que não são considerados, como por exemplo, as particularidades que podem advir das características dos diferentes repertórios. Consideramos que essa área de pesquisa constitui um campo aberto de experimentação e análise para aportar conceitos e propostas úteis, ajudando na formação dos violonistas como *performers*.

Referências:

- AZABAGIC, Denis. *On Competitions: Dealing with Performance Stress*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Inc., 2003.
- BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. Porto Alegre, 2008. 265f. Tese (Doutorado em Música – Práticas Interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. Lessons From J.S.Bach: Stages of Practice. In: CHAFFIN, Roger; CRAWFORD, Mary; IMREH, Gabriela. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2002. Capítulo 6.
- GLISE, Anthony. *Classical Guitar Pedagogy: A Handbook for Teachers*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Inc., 1997.
- ISBIN, Sharon. *Classical Guitar Answer Book*. San Anselmo, Calif.: Milwaukee, Wis.: String Letter Publishing, 1999.
- IZNAOLA, Ricardo. *On Practicing: A Manual for Students of Guitar Performance*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Inc., 2001.
- KÄPPEL, Hubert. *The Bible of Classical Guitar Technique*. Germany: AMA Verlag, 2016.
- LEISNER, David. *Playing with Ease. A Healthy Approach to Guitar Technique*. Oxford University Press, 2018.
- MASTERS, Martha. *Reaching the Next Level: A Method for the Experienced Classical Guitarist*. Spi edition. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Inc., 2010.
- PROVOST, Richard. *The Art and Technique of Practice*. Music Sales, 1992.
- RYAN, Lee. *The Natural Classical Guitar: Principles of Effortless Playing*. USA: Bold Strummer Ltd, 1991.
- SHEARER, Aaron. *Learning the Classic Guitar: Part 2*. Bk&Cd edition. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Inc., 1990.
- _____. *Learning the Classic Guitar: Part 3*. Bk&Cd edition. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Inc., 1991.
- SHERROD, Ronald J. *Guitar master class: Technical exercises by famous guitarists and teachers*. Melville, NY: Belwin Mills, 1980.
- TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. 2º edição. Alfred Music, 1995.
- ZANON, Fabio. Entrevista de Rafael Iravedra em 9 de fevereiro de 2018. Via Skype.

CHAFFIN E IMREH (2002)	GEHRING (In: SHERROD, 1980)	GLISE (1997)	PURCELL (In: SHERROD, 1980)	RYAN (1991)
1. Scouting It Out	1. Análise: análise formal e fraseológico da peça. 2. Digitação: digitação exaustiva de ambas as mãos.	1. Pesquisa: contextualização da obra, do compositor e das práticas interpretativas da época; escuta de diferentes versões 2. Leitura: (aprendizagem da peça, digitações, primeira ideia interpretativa	1: leitura lenta sem o instrumento, análise da peça, revisar as digitações. 2: tocar lentamente a peça (agora com o instrumento),	1. Concepção da ideia musical: leitura e análise da peça.
2a. Section by Section	3. Prática: prática por seções (começando por seções curtas e combinando para obter seções mais longas). Estudo com velocidade progressiva crescente.	3. Memorização: trabalho sobre os problemas técnicos;	isolar e praticar as passagens difíceis. 3: tocar novamente a peça de forma lenta, revisar as dinâmicas	2. Trabalho técnico: escolher as digitações, ler a peça lentamente, polir as passagens difíceis, tocar a tempo com e sem metrônomo
2b. The Gray Stage				
3a. Putting it together	4. Memorização: o autor menciona que como resultado do trabalho da seção 3, a memorização se dá naturalmente.	memorização da peça	4: memorizar a peça	3. Trazer a música à vida: memorizar e tocar a tempo, visualização,
3b. Polishing	5. Prática de passagens isoladas 6. Técnicas adicionais: visualização	4. Polimento: trabalho sobre os detalhes, interpretação da peça completa.	5: tocar <i>a tempo</i> de memória, finalizar as digitações (6: manutenção do repertório aprendido)	refinar a interpretação, deixar a música “fluir”
4. Maintenance				

Quadro 1: Relação das etapas de preparação da performance propostas por Chaffin e Imreh (2002) com os diferentes autores da bibliografia violonística.

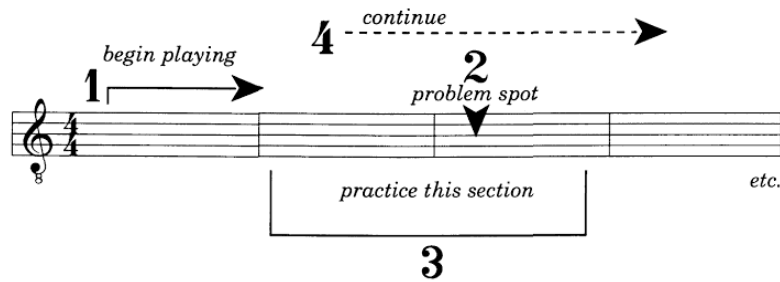


Figura 1: Memorização em bloco (GLISE, 1997, p. 90)

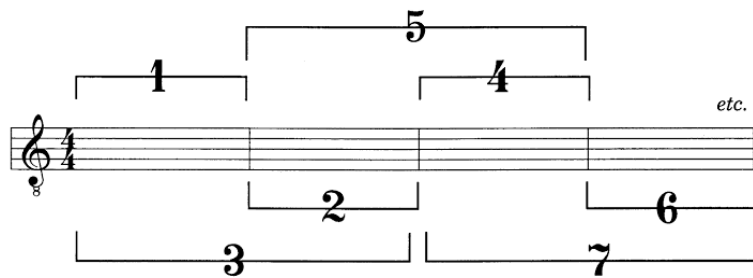


Figura 2: Memorização justaposta (GLISE, 1997, p. 91)

Notas

¹ Daqui em diante, denominaremos como *bibliografia violonística* os métodos e tratados de violão clássico analisados na revisão de literatura.

² Parte da bibliografia consultada corresponde a vários dos métodos e tratados mais importantes utilizados no ensino do violão. Porém nesta literatura não encontramos referências diretas à preparação para a performance ao vivo. Entre eles estão os tratados do século XIX (Giuliani, Sor, Aguado), de Abel Carlevaro (*Serie Didáctica para Guitarra Vol. I-IV, Escuela de la Guitarra, Guitar Masterclass Vol. I-IV*), de Eduardo Fernández (*Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista*) e de Emilio Pujol (*Escuela Razonada de la Guitarra Vol. I-IV*)

³ “many of the great musicians both past and present have used this powerful ‘mind over fingers’ method of working. [...] Any guitarist can benefit by applying this approach”.

⁴ “Memorization is an essential skill for any aspiring guitarist. No matter how secure your technique, you won’t be a secure performer until you can confidently memorize music”

⁵ “The most powerful tool for memorization [...] is your mind. In particular, it is your ability to see, hear, and touch *mentally* that is most useful.”

⁶ “The practice room is your workplace; the concert hall is the place for sharing and celebrating the music”.