

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN PUNO
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE
PUNO

CARRERA PROFESIONAL DE EDUCACION ARTÍSTICA
ESPECIALIDAD MÚSICA



TESIS

TÍTULO:

“TÉCNICAS DE ESTUDIO PARA LA MEMORIZACIÓN DEL
REPERTORIO PIANÍSTICO DE LOS ESTUDIANTES DE TALLER DE
PIANO DE LA ESFA PUNO – 2023”

PRESENTADA POR

JUAN CARLOS PARI PAREDES

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACION ARTISTICA
ESPECIALIDAD MÚSICA

ASESOR: Lic. Germain Humpiri Velásquez

Puno - Perú

Año 2023

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN PUNO
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE
PUNO**

TESIS

**“TÉCNICAS DE ESTUDIO PARA LA MEMORIZACIÓN DEL
REPERTORIO PIANÍSTICO DE LOS ESTUDIANTES DE TALLER DE
PIANO DE LA ESFAP PUNO – 2023”**

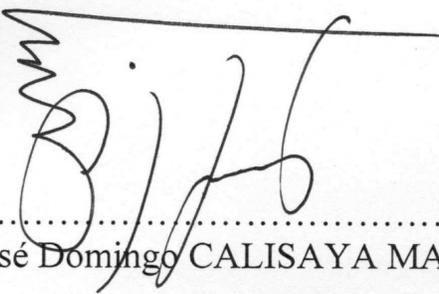
PRESENTADA POR

Bach. Juan Carlos PARI PAREDES

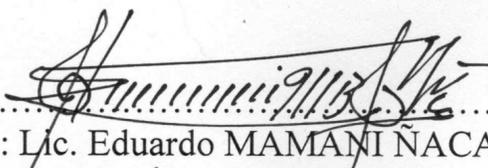
PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACION ARTISTICA
ESPECIALIDAD MÚSICA

APROBADO POR EL JURADO:

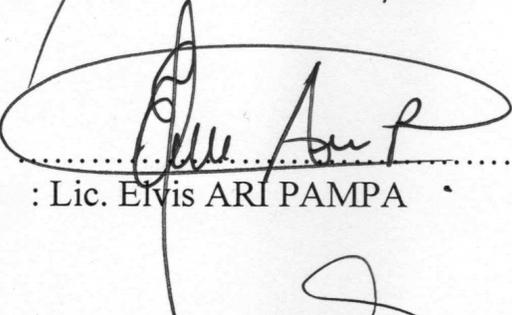
PRESIDENTE


: Dr. José Domingo CALISAYA MAMANI.

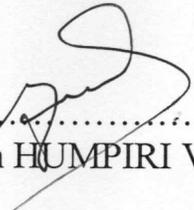
PRIMER MIEMBRO


: Lic. Eduardo MAMANI NACA.

SEGUNDO MIEMBRO


: Lic. Elvis ARI PAMPA

ASESOR


: Lic. Germain HUMPIRI VELÁSQUEZ.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo principalmente a Dios, por haberme dado la vida y permitirme el haber llegado hasta este momento tan importante de mi formación profesional. A mi mamá Carmen y mi papá Juan Pedro que me apoyaron hasta el final y que me han formado con buenos valores y hábitos, lo cual me ha ayudado a salir adelante en los momentos más difíciles, a mi esposa Brenda e hijo Fausto por ser un pilar importante y por demostrarme siempre su cariño y apoyo incondicional.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por su protección en todas mis actividades y darme fuerzas ante los obstáculos a lo largo de toda mi vida, asimismo agradezco a la Escuela Profesional de Formación Artística Pública de Puno ESFAP, donde me formé profesionalmente, a mis docentes que fueron mi guía en un camino de enseñanza y aprendizaje por brindarme sabiduría, valores, ética profesional y experiencias compartidas en el transcurso de mi formación.

A mi asesor Lic. Germain Humpiri Velásquez, que me orientó para la realización del presente trabajo de investigación.

A mi gran amigo Dr. Edward Jaime Montañez Agramonte, por la motivación.

Gracias.

ÍNDICE

CAPÍTULO I	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	1
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	2
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	3
1.3. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	3
1.4. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	3
1.5. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN.....	3
1.6. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	4
1.6.1. OBJETIVO GENERAL.....	4
1.6.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	4
CAPÍTULO II.....	5
MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN.....	5
2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	6
2.2. MARCO TEÓRICO.....	7
2.2.1. Estructura de la memoria	7
2.2.2. La memoria implícita.....	10
2.2.3. La memoria explícita	11
2.2.4. El proceso de la memoria.....	11
2.2.4. La fijación, codificación o Registro. (Haro, 2015).....	12
2.2.5. Almacenamiento o Conservación.	12
2.2.6. Recuperación, Evocación o Recuerdo.	13
2.2.7. La memorización en la actualidad	13
2.2.8. La utilidad de los sistemas de memorización	15
2.2.9. La memoria y la música.....	16
2.2.10.La memoria musical.....	17
2.2.11. Las Memorias Musicales	20
2.3. MARCO CONCEPTUAL.....	25
2.3.1. Técnica Pianística	25
2.4. HIPÓTESIS.....	26
2.4.1. HIPÓTESIS GENERAL.....	26

2.5. VARIABLES Y OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES	27
CAPÍTULO III.....	27
MARCO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN	28
3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	29
3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN.....	29
3.3.1. POBLACIÓN:.....	29
3.3.2. MUESTRA:	29
3.4. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	29
3.6. PROCESAMIENTO Y TRATAMIENTO DE DATOS.....	30
3.7. DISEÑO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS	30
CAPÍTULO IV.....	31
RESULTADOS Y DISCUSIÓN DE DATOS.....	31
4.1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN (Información estadística).....	32
CUESTIONARIO Y TEST DE DIFICULTAD DE LECTURA A PRIMERA VISTA.....	34
ITEM 1. A LA PREGUNTA: ¿Con qué frecuencia escuchas música mientras estudias?	34
ITEM 2. A LA PREGUNTA: ¿En qué semestre te encuentras estudiando?	35
ITEM 3. A LA PREGUNTA: ¿Qué género musical te resulta más motivador mientras estudias?.....	36
ITEM 4. A LA PREGUNTA: ¿Que te motivo a estudiar el instrumento?	37
Tabla 5	37
ITEM 5. A LA PREGUNTA: ¿Cuántas horas a la semana practicas tu instrumento?.....	38
ITEM 6. A LA PREGUNTA: ¿Participas en alguna agrupación musical?	39
ITEM 7. A LA PREGUNTA: ¿Conoces algún método de estudio a primera vista?.....	40
ITEM 8. A LA PREGUNTA: ¿Realizas prácticas de lectura a primera vista?	41
ITEM 9. Evaluación de los niveles de lectura a primera vista.....	42
4.2. PRUEBA DE HIPÓTESIS	43
4.2. DISCUSIÓN	44
4.3. CONCLUSIONES	44
4.4. SUGERENCIAS	45
4.5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47
4.6. ANEXOS	49

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 CORRELACION ENTRE LAS VARIABLES	33
Tabla 2	34
Tabla 3	35
Tabla 4	36
Tabla 5	37
Tabla 6	38
Tabla 7	39
Tabla 8	40
Tabla 9	41
Tabla 10	42
Tabla 11	43

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	34
Figura 2	35
Figura 3	36
Figura 4	37
Figura 5	38
Figura 6	39
Figura 7	40
Figura 8	41
Figura 9	42

RESUMEN

Las técnicas de estudio para la memorización del repertorio pianístico de los estudiantes de taller de piano de la ESFAP PUNO. La investigación responde a la pregunta: ¿Existe relación entre la Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – PUNO 2023?. El objetivo general es determinar si existe relación entre la Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – PUNO – 2023. El método de investigación es con un enfoque cuantitativo, de tipo no experimental. El diseño es correlacional transversal que se caracteriza porque comprende recoger datos de cada variable de estudio en un solo momento y en un tiempo único, con el propósito de establecer la relación entre las dos variables técnicas de estudio y memorización del repertorio pianístico de los estudiantes de taller de piano. La población son los 20 estudiantes que participan en los Talleres de Piano de los diferentes semestres y 02 docentes de Taller principal de Piano. La muestra corresponde al 35% de alumnos y 50% de docentes. Se utilizó la guía de observación para la primera variable, el cual está validado estadísticamente, y para la segunda variable un instrumento elaborado por B. Barbacci y los 8 niveles de ritmo de AURALS TRAINING (Hollis,1987). Para probar la hipótesis se comprobó con la estadística no paramétrica, con el coeficiente de correlación de rangos de Serman donde: se planteó las Hipótesis, $H_0: \rho = 0$ donde No existe correlación, $H_a: \rho \neq 0$ donde Si existe correlación, Donde se comprobó la validez del trabajo con el programa IBM SPSS, que da un 90.8 % de correlación entre las variable con lo que queda comprobado la hipótesis.

INTRODUCCIÓN

En estos tiempos en que existe una gran cantidad de textos de consulta, y que dichos textos están a disposición en todo momento debido a la tecnología, es que se ha perdido en gran medida la capacidad de utilizar la memoria, en el ámbito local y se podría decir que hasta en el ámbito nacional es de gran necesidad este tipo de documentos de consulta que aborde el tema de la memorización de repertorio musical, en todos los niveles de la educación.

En tal sentido, existen músicos que defienden la idea de memorizar las partituras y, que relacionan el nerviosismo con el miedo a lapsus de memoria, es por tal razón que es de gran necesidad solucionar este tipo de problema; se abordó el tema de la memoria en el contexto musical, utilizando las variables técnicas de estudio y memorización del repertorio pianístico, que se aplicó en los estudiantes de piano de la ESFAP – PUNO, en sus diferentes niveles.

Se propuso la utilización de la técnica pianística para el mejor desempeño en la memorización del repertorio musical, puesto que al memorizar la partitura el ejecutante tiene mayor libertad y concentración en el desempeño artístico, obteniendo óptimos resultados en la expresión artística, esta investigación pretende desarrollar un aporte significativo para lograr con eficiencia la memorización del repertorio pianístico.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

En 1828 Clara Schumann sentó un precedente para todos los intérpretes musicales al dar un concierto sin partitura. Poco tiempo después, Franz Liszt, a quien le gustaba hacer de sus conciertos grandes espectáculos, incorporó esta práctica a sus recitales. A lo largo del siglo XIX cada vez más intérpretes empezaron a ofrecer sus recitales de memoria, a pesar de que la crítica musical no lo recibió inicialmente con agrado, considerándolo un ejercicio de espectacularidad. (Gutiérrez, 2019)

Cuando no dependen de la partitura, los intérpretes son capaces de escuchar con mayor concentración y tocar con mayor fluidez. Incluso aquellos músicos que piensan que buena parte del nerviosismo que provoca la idea de tocar, está relacionada directamente con el miedo a tener lapsus de memoria, también defienden las ventajas de tocar sin la partitura.

Lo habitual, es que los pianistas toquen de memoria, en consecuencia, ésta es una importante competencia a desarrollar por todo estudiante de piano. Sin embargo, estudios sistemáticos que aborden este tema son muy escasos. Este trabajo busca desarrollar un aporte significativo para los estudiantes de piano, ofreciéndoles una guía que les ayude a entender lo necesario para conseguir eficazmente una memorización y aprendizaje de la música que con tanta dedicación estudian. También presenta herramientas y conceptos que pueden ser usados por maestros con poca experiencia para incluir la temática y entrenamiento de la memoria en sus lecciones.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

La presente investigación plantea el problema de la siguiente manera: ¿Existe relación entre la Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – PUNO 2023?

1.3. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se desarrolló en la ESFAP – Puno, ubicado en el parque Mariátegui S/N, de la ciudad de Puno.

El trabajo de investigación abordó la relación entre la “Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – PUNO - 2023, tomando como población a los 20 estudiantes que participan en los Talleres de Piano de los diferentes semestres y 02 docentes de Taller principal de Piano.

1.4. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Cabe mencionar que, en el marco del contexto de estudio del Piano, no encontré un texto o guía que trate del tema propuesto que les permita a los docentes entender cómo enseñar a los estudiantes a desarrollar su memoria musical y lograr de manera eficiente la memorización y aprendizaje del repertorio para piano.

Este trabajo se centra específicamente en el aprendizaje del repertorio y el aprendizaje o estudio de lectura a primera vista, por lo que no aborda en profundidad temas que corresponden a otros campos del conocimiento, debido a que estos conceptos no presentan utilidad para los objetivos del trabajo de investigación.

1.5. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Las limitaciones que tuve fue la distancia, porque actualmente trabajo en zona de frontera y para poder realizar el estudio fue un poco difícil, recomendaría también a mis compañeros

realizar los trabajos de investigación dentro del centro de estudios puesto que al terminar la carrera es un poco difícil por la carga familiar y laboral.

1.6. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.6.1. OBJETIVO GENERAL

Determinar si existe relación entre la Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – PUNO – 2023

1.6.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) Establecer cómo desarrollan la Técnica y el nivel de estudio pianístico de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP Puno, según el nivel de estudios.
- b) Identificar si los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – Puno relacionan la Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de acuerdo al semestre de estudio.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

En el trabajo realizado por Andrés Mauricio Miranda Gutiérrez, llamado : “TÉCNICAS DE ESTUDIO PARA LA MEMORIZACIÓN DEL REPERTORIO PIANÍSTICO” Mención Honorífica de la Facultad De Bellas Artes - Universidad Del Atlántico (2016) se manejaron conceptos sobre las memorias musicales, ejercicios y teorías desarrolladas por Rodolfo Barbacci hace más de 50 años en su libro – EDUCACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL, recogida en investigaciones posteriores por Marín Iniesta, 2004, en estudios al observar qué tanto aprovechan la memoria los intérpretes. Marín Iniesta, J. F. (2004). LA MEMORIA: INTRODUCCIÓN A LA MEMORIA MUSICAL. MÚSICA Y EDUCACIÓN.

La investigación se enmarcó dentro de un proyecto factible. La muestra estudiada fue de la población que corresponde a 23 pianistas, entre ellos: 5 profesores, 3 egresados pianistas, 15 estudiantes de piano de diversos semestres. El estudio confirmó que, la aplicación de estrategias era necesaria en el proceso educativo de los estudiantes y, que estos no estaban muy familiarizados con el uso de estas teorías en su estudio personal.

De lo que se puede deducir es que en el trabajo de investigación se ha llegado a la conclusión que la importancia de la técnica de estudio pianístico incide en los procesos de memoria y de ahí su importancia de investigarlo.

En la revista electrónica Europea de música encontré un artículo muy interesante del tema denominado: Tipos de memoria, aptitudes y estrategias en el proceso de memorización de estudiantes de piano, se llega a las siguientes conclusiones.

El principal resultado es que en la memorización sin empleo del piano los alumnos obtuvieron un peor resultado en la ejecución que con el piano. Este resultado corrobora

resultados anteriores realizados por Gabrielsson en 1999, los cuales muestran que el efecto de la práctica mental sola es más débil que el de la práctica física.

Respecto a las estrategias de práctica mental más empleadas, la más destacada es la del movimiento de los dedos sobre la tapa del piano. La gran mayoría de estos alumnos comenzaron por aprender las partes de cada mano por separado, tanto como cuando disponían del piano, cómo cuando no, apoyando los dedos sobre la tapa del instrumento. Todos los sujetos emplearon la memoria muscular en mayor o menor medida; los alumnos con mayores capacidades técnicas se apoyaban más en este tipo de memoria, podría ser porque quizás el resto de memorias les vengan dadas por sus capacidades y pudieran considerar la tarea a realizar sencilla.

Puedo también decir que no encontré más trabajos sobre el tema tratado en bibliotecas físicas de nuestra localidad y en mi calidad de egresado es de interés su estudio.

2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. Estructura de la memoria

“La memoria es el disco duro de la mente que nutre la inteligencia, la intuición y la creatividad. A nivel físico somos lo que comemos y a nivel mental somos lo que leemos, lo que pensamos, lo que sentimos y lo que hacemos. En definitiva, somos memoria. Somos lo que recordamos.” (Haro, 2015)

El cerebro, está formado por más de un billón de neuronas conectadas entre sí, cada una de las cuales posee miles de receptores y transmisores, lo que permite llegar a los recuerdos en forma rápida por distintos caminos. Todas las neuronas están interconectadas para intercambiar en forma instantánea la información que contienen; el poder inmenso que tiene el cerebro para aprender, para crear y para

recordar, se debe precisamente a esta interconexión entre las neuronas y la velocidad a la que trabajan.

La memoria, es una función del cerebro que permite al organismo codificar, almacenar, recuperar la información del pasado y conservar absolutamente todo lo percibido a nivel consciente e inconsciente. La importancia de seleccionar sólo contenidos positivos se debe a que el cerebro jamás se equivoca en el procesamiento de los datos. Las fallas se deben a errores en la información inicial, es decir, que lo que es mal aprendido, mal será reproducido; por esta razón establecer premisas verdaderas, lógicas y valiosas, es sumamente importante, ya que una vez establecidas en la memoria, se desencadena el proceso en forma automática. Esta realidad exige ser cuidadosos, analíticos y selectivos, sobre todo, cuando se trata de información que nos afecta en forma directa.

“El cerebro procesa al día billones de mensajes. La mayoría de estos mensajes son inconscientes pero el cerebro toma cuenta de ellos porque son necesarios para la adaptación y para el desarrollo. La clave del éxito no está únicamente en la velocidad de procesar sino en la selección de los datos procesados.”

En los años 1890, William James, el padre de la psicología estadounidense, dijo:

"La mayoría no usa todo el potencial de la mente. (Limited, 2015)

Por esta razón existe el mito atribuido muchas veces a Albert Einstein el cual dice que las personas solo usan el 10% de su cerebro: El mito del 10 % del cerebro es una creencia popular muy extendida que afirma que la mayoría o todos los seres humanos utilizamos solamente el 10 por ciento de nuestro cerebro. Por asociación, a menudo se sugiere que mediante algunos procesos una persona puede ser capaz

de aprovechar ese potencial no utilizado y que, al hacerlo, se produce un aumento significativo de su inteligencia; Aunque muchas capacidades intelectuales pueden ser mejoradas con el entrenamiento, la idea de que grandes áreas del cerebro permanecen inutilizadas no tiene ningún fundamento lógico. A pesar de que siga habiendo muchas incógnitas acerca del funcionamiento del cerebro, se sabe que cada parte del cerebro tiene una función determinada. Realmente el 90% de los procesos de la mente se producen en planos no conscientes y la causa es el uso apropiado de la energía. Los cerebros de roedores y caninos consumen el 5 % de la energía total del cuerpo, el cerebro de los monos usa el 10 %, el cerebro de un humano adulto que representa solo el 2 % de su masa corporal, consume el 20 % de la glucosa diaria consumida. En los niños, esa cifra es el 50 %; y en los bebés es del 60 %. (Cytowic, 2014)

“Los humanos condensan más neuronas que cualquier otra especie, esta densidad es la que nos hace tan inteligentes.” Según Richard E. Cytowic en su artículo “What percentage of your brain do you use” dice: “la energía necesaria para activar todo el cerebro no sería sustentable, Aquí entra en juego la eficiencia energética. Dejar que solo una pequeña porción de células se active en determinado momento se conoce como "codificación escasa", usar la menor cantidad de energía, pero transmitir la mayor cantidad de información; porque la pequeña cantidad de señales tiene miles de caminos posibles por los que distribuirse. Un inconveniente de la codificación escasa dentro de una enorme cantidad de neuronas es su costo, peor aún, si una gran proporción de células nunca se disparan, entonces son superfluas y la evolución debería haberlas desechado hace mucho tiempo. La solución, es

encontrar la proporción óptima de células que el cerebro puede activar al mismo tiempo; para una eficiencia máxima, entre el 1 % y el 16 % de las células deberían estar activas al mismo tiempo, este, es el límite energético con el que podemos vivir y mantener la conciencia, la necesidad de conservar recursos es la razón por la que la mayoría de las operaciones del cerebro debe ocurrir fuera del estado consciente. Por eso es que la multitarea es una tontería. Sencillamente no tenemos la energía para hacer 2 cosas a la vez y ni hablar 3 o 5, Al intentarlo, hacemos peor cada tarea que si le hubiéramos prestado toda la atención, los números, no son favorables, el cerebro ya es inteligente y potente, Tan potente, que necesita mucha energía para mantenerse potente y tan inteligente, que ha construido un plan de eficiencia energética.”

Lo anterior nos permite traer a colación dos conceptos de la memoria que son de suma importancia y de los cuales todas las investigaciones relacionadas a la memoria se desprenden.

2.2.2. La memoria implícita

Es un tipo de memoria en la que las experiencias previas ayudan en la ejecución de una tarea, sin que exista una percepción consciente de la existencia de esas experiencias. (Schacter, 2011)

Las evidencias de la existencia de este tipo de memoria surgen del concepto de “priming” o primado. En la vida diaria la memoria implícita se manifiesta en forma de memoria procedimental, el tipo de memoria que permite recordar el modo en que se realizan actividades como anudarse los cordones de los zapatos o montar en

bicicleta sin necesidad de pensar conscientemente sobre cómo realizar estas actividades.

2.2.3. La memoria explícita

Es la recolección consciente e intencional de información y experiencias previas. Se pone de manifiesto constantemente en la vida diaria, como por ejemplo a la hora de recordar la hora de una cita o un suceso ocurrido hace años. La memoria explícita se diferencia de la memoria implícita en que esta última supone una forma de memoria inintencionada e inconsciente. Recordar las instrucciones recibidas durante una clase de conducción corresponde entonces al ámbito de la memoria explícita (que hacer), mientras que la mejora de la habilidad para la conducción como resultado de esas lecciones tiene que ver con la memoria implícita (como hacer). Lo anterior nos enseña que realmente todas las tareas que realizamos en nuestra vida cotidiana son de carácter mixto; es decir un estímulo consciente provoca y desencadena el trabajo de los procesos inconscientes. Al momento de una interpretación al piano, ¿qué necesita recordar el pianista Que hacer o cómo hacer? obviamente necesitara recordar ambas cosas, entonces el ejercicio de interpretar música además de ser una experiencia maravillosa también es una condición extrema; según varios estudios, el hacer música exige una actividad cerebral mayor que cualquier otra tarea realizada por las personas en su vida cotidiana”. (Geographic, 2014)

2.2.4. El proceso de la memoria

La memoria, permite retener experiencias pasadas y según el alcance temporal, se clasifica convencionalmente en: memoria a corto plazo (consecuencia de la simple

excitación de la sinapsis para reforzarla o sensibilizarla transitoriamente), memoria a mediano plazo y memoria a largo plazo (consecuencia de un reforzamiento permanente de la sinapsis gracias a la activación de ciertos genes y a la síntesis de las proteínas correspondientes). El hipocampo es la parte del cerebro relacionada a la memoria y aprendizaje. Un ejemplo, que sustenta lo antes mencionado es la enfermedad de Alzheimer, esta enfermedad ataca las neuronas del hipocampo lo que causa que la persona vaya perdiendo memoria. “Entre lo que no se sabe y lo que no se recuerda hay poca diferencia”

En términos prácticos, la memoria o los recuerdos es la expresión de que ha ocurrido un aprendizaje. De ahí que los procesos de memoria y de aprendizaje sean difíciles de estudiar por separado. En el proceso de almacenamiento de los conocimientos en la memoria es posible diferenciar las siguientes fases:

2.2.4. La fijación, codificación o Registro. (Haro, 2015)

Exige un acto de voluntad de la persona, quien, impulsada por la necesidad o por el interés, centra su atención, su afectividad y su inteligencia. La intensidad de la fijación depende:

- Del interés, de la atención y del significado afectivo que tienen los datos.
- De la importancia que tienen los datos para satisfacer las necesidades fundamentales.
- De la claridad, organización, integración y jerarquización de los datos.

2.2.5. Almacenamiento o Conservación.

Es la creación de un registro permanente de la información codificada. Las grabaciones se conservan mejor cuando:

- Cuando los datos son comprendidos con claridad y precisión.
 - Cuando están bien definidos y organizados en estructuras claras y simples. •
- Cuando hay interés. Es difícil olvidar aquello que se considera muy importante.
- Cuando se repasan en forma atenta y activa. La repetición de una acción da origen a estructuras o esquemas mentales que tienden a consolidarse.

2.2.6. Recuperación, Evocación o Recuerdo.

Es cuando podemos recordar a voluntad la información aunque también puede ser de forma involuntaria para algunas actividades y habilidades (memoria implícita).

Las grabaciones pueden recordarse con más facilidad:

- Cuando son grabadas en forma clara, viva e intensa.
- Cuanto mayor es la carga afectiva.
- Cuanto más organizados y asociados están los datos.
- Cuanto más serena y libre de angustias y de temores está la mente.

2.2.7. La memorización en la actualidad

Sócrates, en una conversación con Fedro anotada por su discípulo Platón, hablaba de un diálogo egipcio sobre la invención de la escritura. Cierta vez egipcio consideró que sería raíz del olvido y haría despreciar la memoria. La parte medular del diálogo es la siguiente: “¡Oh rey!, le dijo Teut, esta invención hará a los egipcios más sabios y servirá a su memoria; he descubierto un remedio contra la dificultad de aprender y retener. —Ingenioso Teut, respondió el rey, el genio que inventa las artes no está en el caso que la sabiduría que aprecia las ventajas y las desventajas que deben resultar de su aplicación. Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, le atribuyes todo lo contrario de sus efectos verdaderos. Ella no

producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias; y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. Porque, cuando vean que pueden aprender muchas cosas sin maestros, se tendrán ya por sabios, y no serán más que ignorantes, en su mayor parte, y falsos sabios insoportables en el comercio de la vida.” (Platón, 1989) . A veces las cosas que parecen un progreso no son en esencia sino un retroceso engañoso, hoy en día se habla incluso del Efecto Google, que hace que las personas dejen de aprenderse la información que necesitan, ya que tienen la comodidad de consultar en sus aparatos electrónicos la información en cualquier momento buscando en internet para salir de alguna duda, no por esto se puede descalificar invenciones tan importantes como la escritura y el internet, pero se debe reconocer, que la memoria no se ejercita debido a la comodidades que los medios actuales ofrecen; aunque se pueda acceder a todo el conocimiento, eso no garantiza el aprendizaje y apropiación de los mismos. Por esta razón que la práctica de la memoria puede seguirse ejerciendo aún en el más tecnificado de los mundos, simplemente es cuestión de voluntad. En muchas ciudades se celebran eventos y competencias de la memoria conocidos como olimpiadas de la memoria, en estos eventos los participantes compiten para comprobar quien tiene la mejor memoria, ya sea memorizando barajas de naipes en desorden, palabras, imágenes, nombres, números, entre otros, usando técnicas como el “palacio de la memoria, el método de la cadena, el método del colgadero”

(Lorayne, 1993) entre otras técnicas que ellos mismos desarrollan. Estas personas según estudios científicos no poseen un Súper cerebro o alguna habilidad especial, su cerebro es exactamente igual al cerebro de cualquier persona, estas personas solo se valen de estas técnicas de memorización desarrolladas por los griegos hace 2000 años, como resultado; se afirma de manera concreta que las mejores memorias trabajan a través de sistemas y asociaciones, evidenciando que cualquier persona puede desarrollar una memoria eficiente con un buen entrenamiento.

2.2.8. La utilidad de los sistemas de memorización

Existen muchos métodos y técnicas de memorización, así como maneras de conservar en la mente las cosas que se desean recordar. Sin embargo, hay una gran diferencia entre acumular datos y acumular conocimiento. En consecuencia, la relevancia entre estos métodos será la utilidad que generen ya que llenar la mente de datos que carecen de valor sería un estado lamentable. Según Rodolfo Barbacci, todos los músicos emplean un sistema para poder aprender el repertorio que interpretan, el éxito o fracaso dependerá entonces de la utilidad que dicho método genere, además, Barbacci dice que en la música fundamentalmente se usan hasta 3 tipos de métodos para memorizar un repertorio y estos son:

Racional: Analiza clasifica y relaciona lo que se desea memorizar con lo que ya se sabe, dándole nombre técnico (escalas, acordes, bajos según los grados de la armonía, inversiones, variación de temas, ampliación rítmica, entre otros.) o simplemente con las clasificaciones empíricas que igualmente permiten al estudiante principal analizar un texto y reconocer formulas comunes. (Barbacci, 1965)

Mecánico: a fuerza de repeticiones, una parte de lo ejecutado, pasa a la memoria subconsciente y muscular, aunque no medie un proceso analítico y selectivo ordenado para confiar a cada memoria lo que mejor le corresponde, algo queda memorizado, aunque sin permanente seguridad y valiéndose más bien de las cualidades innatas, es la memoria que permite a los aficionados tocar “de oído” y completar lo retenido con facilidad. (Barbacci, 1965)

Artificial: aplica como recursos mnemónicos procedimientos intelectuales diversos, algunos lógicamente concebidos, otros aparentemente absurdos, heterogéneos. Frecuentes en el cultivo y educación de otras memorias, de los cuales dan amplia floración los tratados de la memoria en general. En la práctica musical se aplica generalmente a la memoria emocional. Algunos han obtenido ventajas provisionales al relacionar intervalos con distancias, notas con números, temas con frases. (El orden de los sostenidos fa, do, sol, re, la, mi, si, ha sido artificialmente recordado conectándolo a la frase: FARDO SOBRE LA MESA). Estas conexiones artificiales suelen dar buenos resultados en algunas materias; poco empleadas en música pueden sin embargo resultar útiles a quien esté acostumbrado a su empleo. Las conexiones se extraen de las experiencias personales y raramente suelen resultar adecuadas y efectivas las elaboradas por otras personas. (Barbacci, 1965)

2.2.9. La memoria y la música

“Todos reconocen que una audición directa proporciona una mayor emoción que una indirecta. Un disco puede ser más perfecto en su captación sonora y estar a cargo de mejores artistas, pero la emoción que da la presencia de una orquesta en movimiento es ciertamente mayor, más viva. La atención del oyente será más

intensa, el goce más profundo. Gran parte de esta diferencia reside en la presencia de los artistas, sus movimientos sabios y artísticos y no en el último lugar la admiración por la proeza del solista y el director que actúan sin sus partituras a la vista. Ya nadie piensa que el artista que actúa sin la música a la vista está improvisando, Creando bajo el impulso de una inspiración de la que el oyente es testigo de excepción. Pero si esta ilusión ocurre en algunos casos y perfecciona el placer auditivo de algunos oyentes o no, ciertamente cuando el solista actúa con su parte a la vista la emoción es menor” (Barbacci, 1965)

En la práctica musical, habitualmente el pianista ejecuta sus obras de memoria, logrando de este modo una mayor concentración, libertad y conexión con el instrumento al no depender de la partitura. Las primeras actuaciones de los pianistas sin la partitura aparecen en el Romanticismo, debido al nacimiento de la figura del virtuoso, el cual alardeaba de sus capacidades y habilidades técnicas en los recién estrenados conciertos públicos. La memoria musical, constituía una demostración clara del dominio del virtuoso sobre la partitura. “Franz Liszt fue el primer pianista virtuoso que ofreció un recital íntegro de memoria” (Barbacci R. , 1965)

2.2.10.La memoria musical

La memoria musical según el profesor Frederick Shin, es una capacidad especial para conservar y recordar a voluntad una serie de sonidos musicales, cuando se presentan como una melodía o una progresión armónica. El grado en que un músico posee esta depende de la sensibilidad del oído. Es importante tener en cuenta dos aspectos importantes, en primer lugar, con respecto a la sensibilidad general del oído a las sensaciones de sonido, el impulso nervioso que provoca una emoción

para lograr la concentración; en segundo lugar, lo referente a la habilidad especial que nos permite discriminar las diferencias de tono musical, por lo que se puede percibir fácilmente la diferencia entre melodías o armonías que se presentan al oído. (SHINN, 1984)

Al estudiar la memoria musical Lavignac (Lavignac, 1961) diferencia 3 tipos de memoria (del oído, de la vista y de los dedos, mientras que Willems (Willems E. , 1961) matiza la diferencia entre la memoria musical propiamente dicha como la rítmica, auditiva, mental e intuitiva y la instrumental agrupando la memoria visual, táctil y la muscular. Una de las clasificaciones más completa y más orientada a la práctica instrumental, es la de Rodolfo Barbacci quien distingue siete tipos de memorias presentadas en su libro Educación De La Memoria Musical publicado en 1965, siendo esta recogida en investigaciones posteriores por Marín Iniesta, 2004; Peral, 2006 en estudios al observar qué tanto aprovechan la memoria los intérpretes. (Marín Iniesta, 2004)

Los siete tipos de memorias que participan en la memoria, según Barbacci son: muscular y táctil, auditiva, visual, emocional, nominal, rítmica y analítica o intelectual. Por lo tanto, la memoria musical está formada por un cúmulo de memorias particulares que posibilitan su existencia, cada una de las cuales realiza un aspecto determinado dentro del grupo. Sin embargo, será su acción coordinada y conjunta la que origine la memoria musical propiamente dicha, la totalidad que la conforma prima por encima de la suma de sus partes, no obstante, sus componentes no suelen aparecer desarrollados de manera homogénea, como es recomendable de cara a una memorización con éxito. Para ello es conveniente que previamente se

individualicen y potencien por separado para así conseguir su perfeccionamiento, cosa que no ocurrirá si únicamente actúan en bloque. El estado del sujeto tanto físico como mental al igual que la actitud son también muy importantes en la práctica de la memoria musical. El estado del sujeto incluye la fatiga mental, el cansancio, el nivel de concentración, entre otros aspectos. En la actitud es importante la motivación del alumno por la actividad: “El poder de la memoria es directamente proporcional a la intensidad de la atención dispensada” (Barbacci R. , 1965)

El estudio de las memorias musicales fue realizado por Rodolfo Barbacci ya hace más de 50 años, a pesar de que existen varios estudios en torno a sus escritos esta información es poco difundida entre los estudiantes de música en general, además, dichos estudios no se concentran en el desarrollo de las memorias musicales y tampoco en su educación. En realidad, los escritos que se concentran en la memorización y el desarrollo de dicha habilidad son muy escasos, también, suelen conocerse los conceptos de las memorias musicales, pero no se trabaja en las instituciones la manera de entrenar las mismas a pesar de su vital importancia, tanto dentro de los estudios en los conservatorios, como en la realidad musical que nos rodea; la memoria musical no suele ser objeto de trabajo específico en los planes de estudio, de modo que los alumnos aprenden de forma parcial o errónea. Una memoria entrenada es fundamental para el buen desempeño independientemente de la profesión a la que se dedique una persona. Por esta razón, es importante resaltar la necesidad de la educación de la memoria en los músicos, más aún en los pianistas,

para quienes tocar de memoria es prácticamente una imposición social, excepto tal vez, al hacer música de cámara o acompañamientos.

2.2.11. Las Memorias Musicales

Memoria muscular y táctil

Se trata de la más útil de las memorias, ya que es la encargada de automatizar los movimientos, de manera que permite prestar atención a diferentes aspectos de la interpretación al liberar la mente de la correlación mental-muscular. La base para su educación radica en la repetición, la cual ha de llevarse a cabo con total atención y concentración, buscando desde el comienzo la consecución de la imagen sonora anhelada. Toda repetición realizada sin control, cometiendo errores o realizada de manera diferente de las demás, sólo conseguirá ralentizar y entorpecer el automatismo, adquiriendo malos hábitos difíciles de corregir. Por otra parte, es importante buscar en todo momento la economía de movimientos (evitando todo aquel que sea innecesario) y lograr que éstos sean lo más perfectos y precisos posibles, ya que, a menor cantidad y mayor concreción de movimientos, más perfecto será su automatismo y más fácil su memorización. El abuso y mal empleo de esta memoria causa el estudio mecánico dificultando muchas veces una memorización confiable de la obra. (Barbacci R. , 1965)

Memoria auditiva

Es la memoria propia de toda actividad musical. Se encarga del control auditivo proporcionando al intérprete juicios de valor acerca de la calidad de la ejecución.

Existen dos tipos de memoria auditiva: la memoria del oído externo y la correspondiente al oído interno u oído psicológico (también denominado “oído musical”). Para desarrollar esta memoria es necesario educar el oído exterior en cada una de las cualidades del sonido (altura, duración, intensidad y timbre) a través ejercicios donde sean trabajadas tanto por separado y como en su conjunto. Dicho proceso de educación auditiva se producirá en tres momentos: oír, recepción física de las ondas sonoras; escuchar, fusión en una sola impresión del placer producido por los diferentes aspectos del sonido; finalmente, relacionar, aplicando los conocimientos poseídos a la audición. A pesar de desempeñar esta memoria un importante papel, no se trata, sin embargo, de una base sólida para la memorización general, sino que su trabajo fundamental se orienta más hacia el control y la crítica de dicha interpretación que a su memorización. (Barbacci R. , 1965)

Memoria visual

Es la capacidad que permite retener lo captado a través de la vista. Su aplicación musical consiste en la memorización de los rasgos más significativos de la partitura, la memorización de las posiciones necesarias para la ejecución, así como también el desarrollo de la memoria visual del instrumento (construyendo la imagen mental de la topografía y distancias del mismo). Las dos últimas se desarrollan simultáneamente y de manera paralela a la memoria muscular. La primera de ellas, por su parte, lo hará fundamentalmente a través de dos ejercicios: la lectura a primera vista y el desarrollo de la capacidad para comenzar el estudio de las obras desde cualquier punto, leyendo exactamente desde el mismo, sin ayuda de ninguna

posición previa (eliminando así la arraigada costumbre de empezar siempre desde los mismos lugares). (Barbacci R. , 1965)

Memoria nominal

Es la memoria verbal que dicta el nombre de las notas mientras son tocadas. A pesar de que el nombre es independiente de su entonación, se trata la memoria nominal de un aspecto de la memoria auditiva, ya que los nombres de las notas durante la ejecución son considerados como oídos y no como leídos, tal y como se puede observar en el caso de algunas enarmonías. Por otro lado, es una memoria muy veloz, capaz de actuar de forma simultánea a la interpretación y a su misma velocidad, al no necesitar pronunciar realmente el nombre de cada nota, sino que es suficiente recordar el concepto mental que actúa al mismo tiempo del que dirige automáticamente la ejecución. Se desarrolla fundamentalmente a través del solfeo, y es muy útil para confiarle los errores y las notas que las demás memorias no son capaces de retener con facilidad. (Barbacci R. , 1965)

Memoria rítmica

Se trata de la facultad de recordar ritmos y movimientos rítmicos. Es una memoria difícilmente aislable: por un lado, apela a la memoria del movimiento basada en el automatismo muscular; por otro lado, al ser los ritmos leídos, se vincula con la memoria visual, y éstos al ser ejecutados en el instrumento, la relacionan con la auditiva; asimismo, los ritmos se leen a través de sus notas, por lo que también interviene la memoria nominal, junto con la analítica, que aparece en el rastreo de repeticiones y transformaciones de diferentes ritmos. El principal ejercicio para potenciar la memoria rítmica, al igual que en el caso anterior, consiste en la práctica

del solfeo. Igualmente, la utilización del metrónomo favorecerá su desarrollo, ya que impondrá la exactitud, evitando los habituales problemas de alteraciones del pulso cuando el instrumentista está habituado a la práctica individual; así como también reforzará las velocidades metronómicas en la memoria. (Barbacci R. , 1965)

Memoria analítica o Intelectual

Es la facultad de analizar y retener lo leído. Se trata de la memoria más intelectual de todas las que intervienen en el proceso musical, actuando como una de las principales ayudas en caso de sobrevenir amnesias durante la ejecución, ofreciendo un punto de referencia seguro. Un recurso muy útil en estos casos consiste en salvar el obstáculo con un salto hacia delante (nunca hacia atrás), tal procedimiento deberá ser practicado durante el estudio de la obra de manera que se pueda llevar a cabo con musicalidad, seguridad, a tiempo y evitando los peligros que conllevan los nervios en una interpretación ante público. Otra práctica recomendada que desarrolla enormemente esta memoria es la lectura con todo detenimiento de la obra fuera del instrumento (en este caso, del piano). A través de esta actividad se prepara la lectura de partituras, se desarrolla a su vez la memoria del oído interno al evocar mentalmente el sonar de lo leído así como también a través de los saltos en dicha lectura se realizan comparaciones de transformaciones temáticas, desarrollos, repeticiones y demás detalles que durante la ejecución pasan desapercibidos y sin analizar debido a que el transcurrir de la interpretación lo impide. Por otra parte, dentro de esta misma memoria se incluye una memoria de carácter aritmético extra musical: la memoria numerativa, encargada de recordar la cantidad de repeticiones

de frases o motivos, de ritmos iguales, la numeración por grados de los bajos, etc.
(Barbacci R. , 1965)

Memoria emotiva

A pesar de lo que comúnmente se suele entender, la interpretación de una obra musical no se abandona al libre albedrío, a la improvisación o a la “inspiración” del momento, sino que la interpretación es un concepto mucho más complejo. Se trata de un plan previamente establecido, con una gradación minuciosamente analizada de un conjunto de elementos muy sutiles, pero realmente importante que darán forma a la expresión y sentimiento de la obra. La memoria emotiva será la encargada de la memorización de dicho plan interpretativo para la ejecución. A modo de ayuda para su memorización puede resultar útil la recreación de imágenes mentales, ideas sugeridas por el texto musical, palabras o frases, sentimientos, etc. sin embargo, al tratarse de una memoria interior y subjetiva, no existen pautas concretas en este aspecto. Por otro lado, señalar que se trata de una memoria íntimamente ligada a la auditiva, ya que la música, como lenguaje que es, debe propiciar una comunicación, la cual, si la interpretación no obtiene su correlación en el sonido resultante, no se llevará a cabo.

Barbacci quien proporciona las memorias musicales anteriormente mencionadas también en su libro *Educación de la memoria musical* (1965), resalta la importancia del desarrollo de cada una de las memorias musicales, ofreciendo también una diversa cantidad de consejos y ejercicios para el trabajo y fortalecimiento de las mismas. Además también resalta el trabajo del docente y la importancia de incluir como parte de las clases un espacio para hablar del desarrollo de la memoria,

argumentando que la mejor manera de abordar este tema con estudiantes que desconocen un sistema eficiente de estudio para una memorización exitosa, es reconociendo los procedimientos usados por el estudiante de manera tal que pueda reconocerse las memorias musicales presentes en su sistema de estudio, y de este modo realizar el trabajo de las demás memorias para la inclusión de estas en el sistema de memorización. Según Barbacci, los niños necesitan ayuda del maestro, inculcándoles desde las primeras clases la educación de la memoria, también los principiantes haciéndoles memorizar la mayor parte de lo que tocan. los estudiantes avanzados; estos son los que pueden tocar el piano, pero no han educado su memoria musical, posiblemente han desarrollado de manera empírica un sistema de estudio pero solo usan de manera poco eficiente 2 a 3 memorias: muscular como pilar y soporte de toda la ejecución además de visual y auditiva memorias de control para los errores y aciertos, además afirma que estos estudiantes en la mayoría de los casos, utilizan un método de memorización mecánico. (Barbacci R. , 1965)

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Técnica Pianística

La técnica pianística es la búsqueda, especificación y control de un conjunto de movimientos biomecánicos precisos y definidos en pos de constituirse en un sistema cuyos recursos, estrategias y procedimientos adecuan las selecciones específicas que un pianista efectúa intencionalmente en función de obtener determinadas calidades y tipos de sonido apropiados para configurar su praxis interpretativa. La estrategia de trabajo en términos de técnica pianística implica entonces una labor en la que no debe faltar, junto a la indagación biomecánica

propiamente dicha, la consecuencia consciente de cada producción sonora específica, de modo tal que una tarea de investigación biomecánica se conecta constantemente con una tarea de investigación sonora y un resultado en el dominio discursivo-musical. (Bucher, 2000)

2.4. HIPÓTESIS

2.4.1. HIPÓTESIS GENERAL

La presente investigación plantea la hipótesis de la siguiente manera: Existe relación significativa entre la Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – PUNO – 2023

2.4.2. HIPÓTESIS ESPECÍFICAS

- a) Al desarrollar diversas Técnicas del estudio pianístico los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP Puno, mejoran su memorización al interpretar el repertorio según el nivel de estudios.
- b) Los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – Puno relacionan la Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de acuerdo al semestre de estudio.

2.5. VARIABLES Y OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES
V. Independiente	Precisión Biomecánica	Reconoce digitación y postura
Técnicas del estudio pianístico	Semántica de la Interpretación	Lectura a primera vista
V. Dependiente	Sistemas de memorización	Racional
Memorización del repertorio		Mecánico
		Visual
	La memoria musical	Muscular

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación es con un enfoque cuantitativo, de tipo no experimental.

3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El diseño es correlacional transversal que se caracteriza porque comprende recoger datos de cada variable de estudio en un solo momento y en un tiempo único, con el propósito de establecer la relación entre las dos variables técnicas de estudio y memorización del repertorio pianístico de los estudiantes de taller de piano.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN

3.3.1. POBLACIÓN:

El trabajo de investigación abordó la relación entre la “Técnica de estudio pianístico y la memorización del repertorio de los estudiantes del taller de Piano de la ESFAP – PUNO - 2023, tomando como población a los 20 estudiantes que participan en los Talleres de Piano de los diferentes semestres y 02 docentes de Taller principal de Piano.

3.3.2. MUESTRA:

La muestra corresponde al 35% de alumnos y 50% de docentes, será al azar para darle más validez al trabajo estudiantes de todos los semestres.

3.4. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Se utilizó la guía de observación para la primera variable, el cual está validado estadísticamente, y para la segunda variable un instrumento elaborado por B. Barbacci.y los 8 niveles de ritmo de AURALS TRAINING (Hollis,1987)

3.5. PROCEDIMIENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Se solicitó el apoyo del docente de taller principal de Piano de la ESFAP- PUNO, así como de los estudiantes mediante oficio presentado a la dirección General y a la jefatura correspondiente.

Se utilizó los instrumentos de validación del proyecto de investigación utilizando los 8 niveles de ritmo de AURALS TRAINING (Hollis,1987)

Se presenta los resultados, así como las conclusiones y sugerencias luego del trabajo estadístico de análisis y de discusión para la sustentación del mismo.

3.6. PROCESAMIENTO Y TRATAMIENTO DE DATOS

Para realizar la investigación se seleccionó al grupo y se les asignó las variables de estudio.

La investigación descriptiva se basa principalmente en la metodología descriptiva y en el análisis de datos cuantitativos.

3.7. DISEÑO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS

El análisis de datos consiste en identificar la influencia de la variable independiente que es la técnica pianística, sobre la dependiente en este caso memorización del repertorio. Entre los elementos que se analizan y los resultados obtenidos al aplicar las variables al grupo de estudio.

Después de analizar la información obtenida, se establecen las conclusiones y se presentan los resultados para crear estrategias que permiten la solución del problema.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN DE DATOS

4.1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN (Información estadística).

Para iniciar con los resultados, se realizó la **Prueba de Normalidad** donde de acuerdo al tipo de variables se utilizó la estadística no paramétrica, de acuerdo a una correlación o asociación de las variables - La Música como estrategia y la motivación del estudiante.

Se utilizó la estadística no paramétrica, con el coeficiente de correlación de rangos de Serman donde:

Planteamiento de Hipótesis

Ho: $p = 0$ donde, No existe correlación

Ha: $p \neq 0$ donde, Si existe correlación

Ho: Es la hipótesis nula, Ha: es la hipótesis alterna, constante $\rho = p$

Al ingresar los datos al editor de datos IBM SPSS se afirma que:

Regla de decisión

Si $p \geq 0.05$, acepto Ho, es decir no existe correlación

Si $p < 0.05$, acepto Ha, es decir existe correlación

Nivel de significancia p

(0.05)

Resultados y Conclusiones

Tabla 1 CORRELACION ENTRE LAS VARIABLES

		VI	VD
VI	Correlación de Pearson	1	.908**
	Sig. (bilateral)		<.001
	N	79	79
VD	Correlación de Pearson	.908**	1
	Sig. (bilateral)	<.001	
	N	79	79

** . La correlación es significativa en el nivel 0,01 (bilateral).

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

De acuerdo al análisis de Correlación entre las variables da como resultado un valor de $p = 0.908$ (ro), y $p < 0.001$ (significancia), se acepta la H_a (Hipótesis alternativa), donde se comprueba la Correlación significativa entre las variables.

Para poder describir de acuerdo a los instrumentos aplicados en estudiantes se tiene que:

Primero se observa la tabla de datos estadísticos descriptivos, resultado del sistema SPSS, quien analiza las variables de la encuesta realizada a los estudiantes, quienes con sus respuestas dan los siguientes datos de acuerdo a cada Ítem presentado a continuación y que servirán para su interpretación.

CUESTIONARIO Y TEST DE DIFICULTAD DE LECTURA APRIMERA VISTA

Nota: Encuesta y test a estudiantes de Talleres de Piano ESFAP PUNO - Editor de datos IBM SPSS

ITEM 1. A LA PREGUNTA: ¿Con qué frecuencia escuchas música mientras estudias?

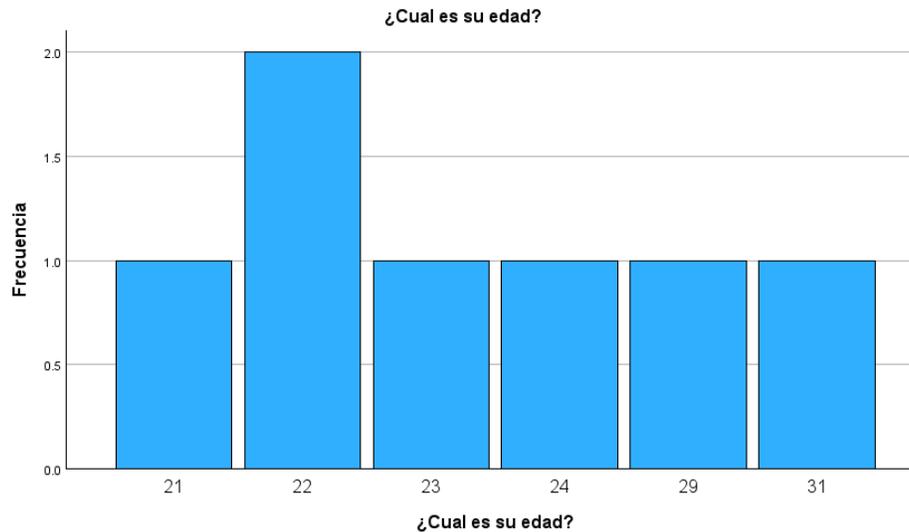
Tabla 2

¿Cuál es su edad?

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	21	1	14.3	14.3	14.3
	22	2	28.6	28.6	42.9
	23	1	14.3	14.3	57.1
	24	1	14.3	14.3	71.4
	29	1	14.3	14.3	85.7
	31	1	14.3	14.3	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 1



Interpretación: Como se observa la edad promedio de los estudiantes esta entre 21 y 31 años, con un promedio de 24 años, lo cual servirá para explicar las conclusiones de la tesis.

ITEM 2. A LA PREGUNTA: ¿En qué semestre te encuentras estudiando?

Tabla 3

¿En que semestre te encuentras estudiando?

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	6	4	57.1	57.1	57.1
	8	3	42.9	42.9	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 2



Interpretación: De acuerdo al grafico los estudiantes están entre el sexto y octavo semestre, información que servirá para las conclusiones de la tesis.

ITEM 3. A LA PREGUNTA: ¿Qué género musical te resulta más motivador mientras estudias?

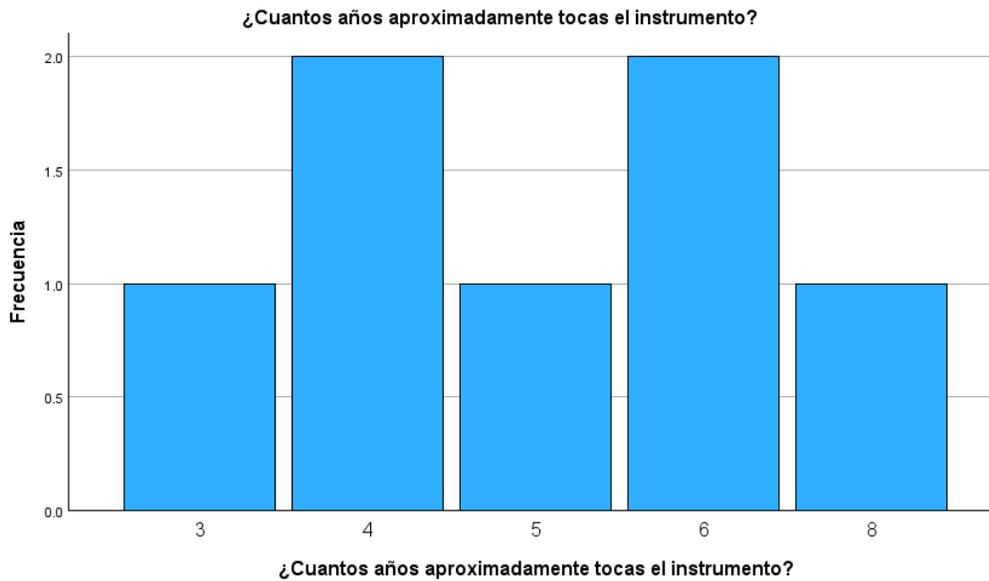
Tabla 4

¿Cuántos años aproximadamente tocas el instrumento?

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	3	1	14.3	14.3	14.3
	4	2	28.6	28.6	42.9
	5	1	14.3	14.3	57.1
	6	2	28.6	28.6	85.7
	8	1	14.3	14.3	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 3



Interpretación: De acuerdo al grafico los estudiantes tocan con una moda de 4 y 6 años, información que servirá para las conclusiones de la tesis

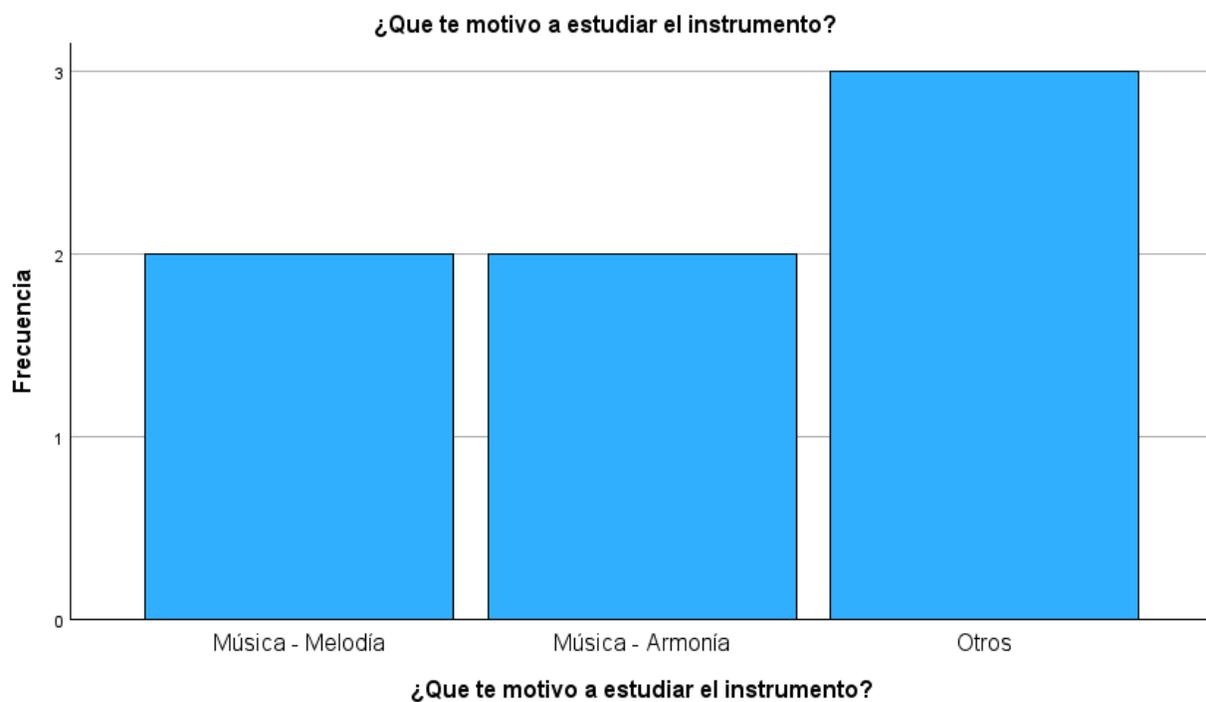
ITEM 4. A LA PREGUNTA: ¿Que te motivo a estudiar el instrumento?

Tabla 5

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Música - Melodía	2	28.6	28.6	28.6
	Música - Armonía	2	28.6	28.6	57.1
	Otros	3	42.9	42.9	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 4



Interpretación: De acuerdo al gráfico y a las respuestas la mitad de estudiantes lo hacen por motivos personales, influencia de familiares entre otros, mientras el otro 50% lo realiza por interés profesional.

ITEM 5. A LA PREGUNTA: ¿Cuántas horas a la semana practicas tu instrumento?

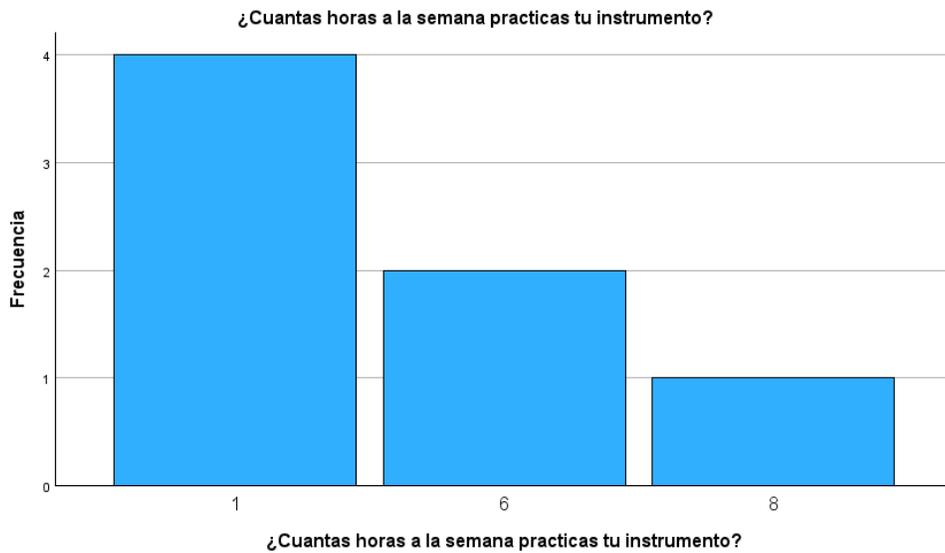
Tabla 6

¿Cuántas horas a la semana practicas tu instrumento?

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	1	4	57.1	57.1	57.1
	6	2	28.6	28.6	85.7
	8	1	14.3	14.3	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 5



Interpretación: De acuerdo al gráfico, la mayoría de los estudiantes practica solo una hora semanal o tal vez haya una confusión y contestaron porque es el tiempo que estudian en la ESFAP – Puno, pero eso da una conclusión que los estudiantes solo practican cuando estudian en la escuela y no en sus domicilios.

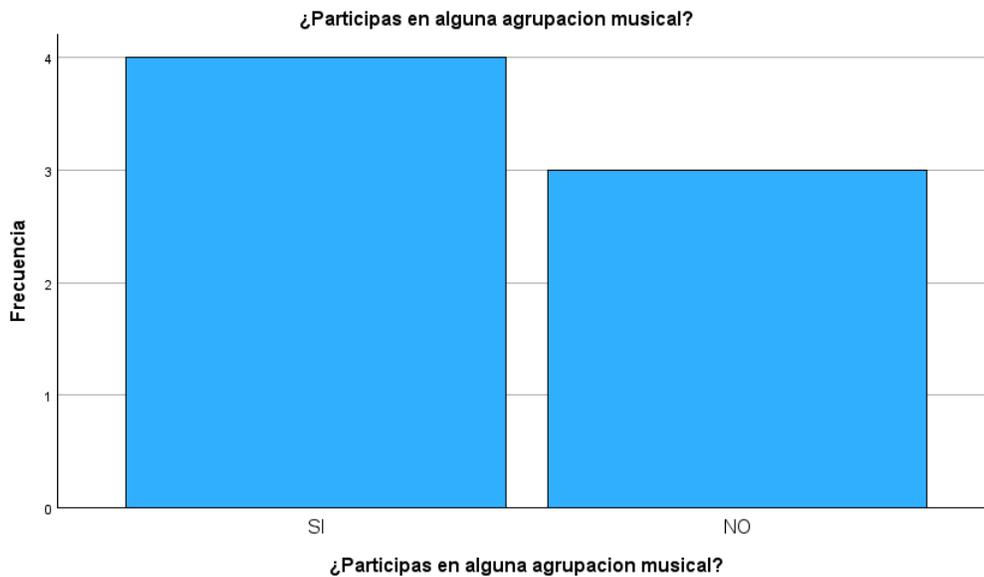
ITEM 6. A LA PREGUNTA: ¿Participas en alguna agrupación musical?

Tabla 7

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SI	4	57.1	57.1	57.1
	NO	3	42.9	42.9	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 6



Interpretación: De acuerdo a las respuestas se observa que un 57,6% participan en alguna agrupación música, lo que ayuda a entender que los alumnos están en constante practica del instrumento.

ITEM 7. A LA PREGUNTA: ¿Conoces algún método de estudio a primera vista?

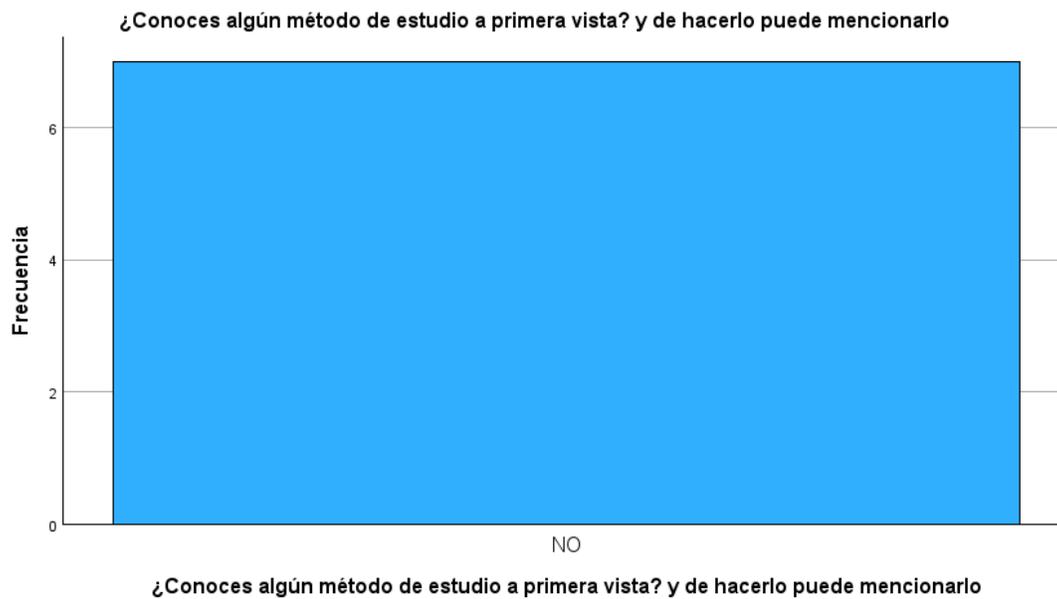
Tabla 8

¿Conoces algún método de estudio a primera vista? y de hacerlo puede mencionarlo

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	NO	7	100.0	100.0	100.0

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 7



Interpretación: De acuerdo al grafico se puede interpretar que ningún estudiante que participo en el estudio conoce algún método de estudio de lectura a primera vista.

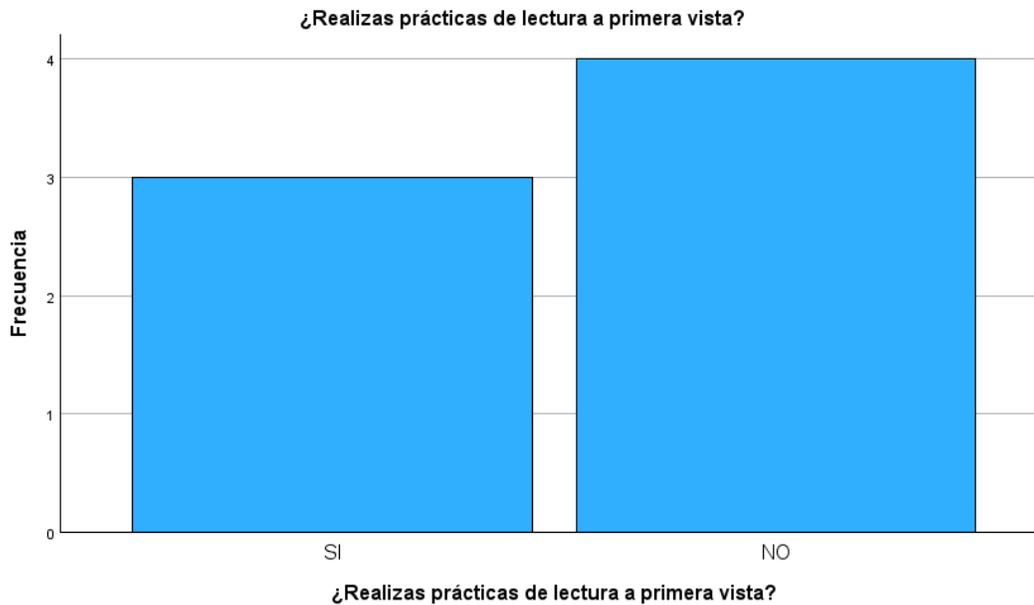
ITEM 8. A LA PREGUNTA: ¿Realizas prácticas de lectura a primera vista?

Tabla 9

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SI	3	42.9	42.9	42.9
	NO	4	57.1	57.1	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 8



Interpretación: De acuerdo al gráfico 57,1% de estudiantes no realizan practica de lectura a primera vista, probablemente a falta de un método o desinterés del propio estudiante.

ITEM 9. Evaluación de los niveles de lectura a primera vista

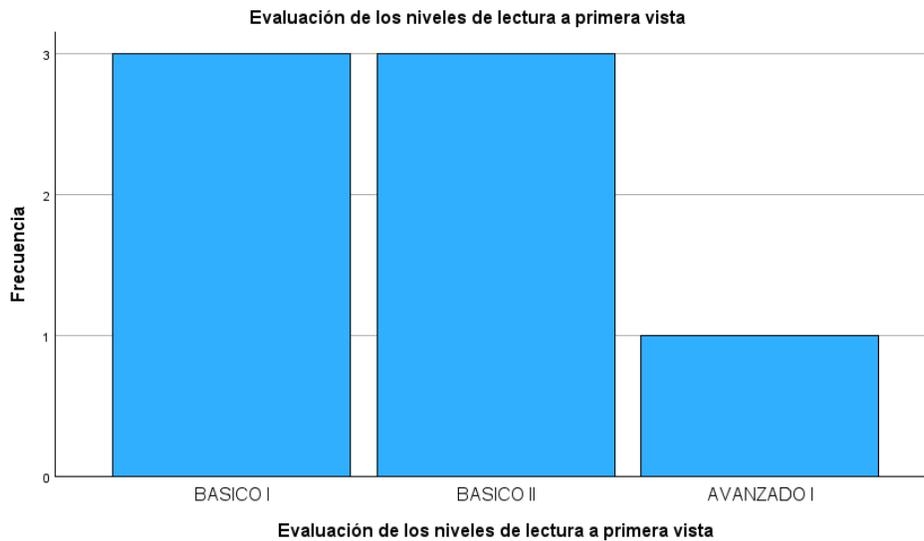
Tabla 10

Evaluación de los niveles de lectura a primera vista

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	BASICO I	3	42.9	42.9	42.9
	BASICO II	3	42.9	42.9	85.7
	AVANZADO I	1	14.3	14.3	100.0
	Total	7	100.0	100.0	

Nota: Encuesta a estudiantes de Taller de Piano de la ESFAP Puno - Editor de datos IBM SPSS de Tesis de Juan Carlos Pari Paredes.

Figura 9



Interpretación: De acuerdo al gráfico en la evaluación de las baterías de lectura a primera vista el 42.9% de estudiantes se encuentran en un nivel Básico I es decir 3 estudiantes, el 42.9 % en Básico II también 3 estudiantes y solo 1 estudiante se encuentra en el nivel de Avanzado I.

4.2. PRUEBA DE HIPÓTESIS

Ho: $\rho = 0$ donde, No existe correlación

Ha: $\rho \neq 0$ donde, Si existe correlación

Ho: Es la hipótesis nula, Ha: es la hipótesis alterna

Al ingresar los datos al editor de datos IBM SPSS se afirma que:

Regla de decisión

Si $p \geq 0.05$, acepto Ho, es decir no existe correlación

Si $p < 0.05$, acepto Ha, es decir existe correlación

Tabla 11

		VI	VD
VI	Correlación de Pearson	1	.908**
	Sig. (bilateral)		<.001
	N	79	79
VD	Correlación de Pearson	.908**	1
	Sig. (bilateral)	<.001	
	N	79	79

** . La correlación es significativa en el nivel 0,01 (bilateral).

De acuerdo al análisis de Correlación entre las variables da un valor de $\rho = 0.908$ (ro), y $p < 0.001$ (significancia), se acepta la Ha (Hipótesis alternativa), donde se comprueba la Correlación significativa entre las variables.

4.2. DISCUSIÓN

Habiendo realizado la prueba de hipótesis se puede afirmar que al existir un grado de significancia $p < 0.001$ y la constante $(R_o) p = 0.908$, se acepta la Hipótesis alternativa donde se comprueba la Correlación significativa. Entre las técnicas de estudio pianísticas y la memorización del repertorio.

4.3. CONCLUSIONES

1.- Como se observa la edad promedio de los estudiantes esta entre 21 y 31 años, los estudiantes de la corresponden al sexto y octavo semestre, y la mayoría de ellos ya tienen tocando 5 años promedio, quienes tocan el instrumento 50% por motivos personales y 50% por motivos profesionales.

2.- Los estudiantes no practican muchas horas en su casa, más practican al desarrollar sus sesiones presenciales en la ESFA Puno, pero a la vez 57,6% participan en alguna agrupación música, lo que ayuda a entender que los alumnos están en constante practica del instrumento.

3.- Ningún estudiante que participó en el estudio no conoce algún método de estudio de lectura a primera vista, que es uno de los métodos que ayuda bastante a la memorización, y motivo de la realización del presente trabajo.

4.- El 57,1% de estudiantes no realizan practica de lectura a primera vista, probablemente a falta de un método o desinterés del propio estudiante. Y los que lo realizan probablemente es para conocer o aprender repertorio de su interés personal.

5.- En la evaluación de las baterías de lectura a primera vista 42.9% de estudiantes se encuentran en un nivel Básico I es decir 3 estudiantes, 42.9 % en Básico II también 3 estudiantes y solo 1 estudiante se encuentra en el nivel Avanzado I. Esto es porque faltan

estudios preparatorios y formativos de técnicas pianísticas nuevas para la memorización del repertorio tanto de estudio como del propio interés del estudiante.

6.- En tal sentido habiendo corroborado el trabajo a través de la prueba de Sperman, y realizando la obtención de datos de los estudiantes se puede confirmar nuestra hipótesis que es que los estudiantes Memorizan mejor utilizando las técnicas pianísticas en este caso La Lectura A primera Vista.

4.4. SUGERENCIAS

1.- En las pruebas de admisión de la ESFAP Puno se considera la lectura a primera vista mas no se profundiza en los años de estudio probablemente porque en el currículo no está considerada como una competencia transversal, lo que sugiero se pueda considerar así en el futuro.

2.- Se debe implementar los estudios de lectura a primera vista como otras técnicas pianísticas que ayudan al estudiante a mejorar la memorización del repertorio y se debe dar tareas de horas de estudio promedio para todos los estudiantes.

3.- Los estudiantes no conoce algún método de estudio de lectura a primera vista, lo cual debe ser implementado, así mismo en la entrevista con el docente indica que los temas de estudio por niveles no exigen necesariamente dichos métodos, pero que sí sería necesario implementarlo a futuro, además, incentivar en los estudiantes la autoformación de tal manera que puedan solucionar problemas que se les presente en su formación académica.

4.- La práctica de técnicas de estudio pianística deben ser un pilar fundamental y todos los estudiantes deben realizarlo sugiero que se llegue al 100 % inicialmente con lectura a primera vista y otros métodos de memorización.

5.- Sugiero se puedan implementar las baterías de estudio de lectura a primera vista por niveles y se cumpla por cada semestre de estudio, porque hasta el momento cada alumno lo lleva a su ritmo y no ordinalmente como debería lograrse.

6.- La implementación de las técnicas pianísticas como la de lectura a primera vista deben ser tomadas en consideración en todos los programas de estudio de todos los niveles y capacitar a los docentes para poder implementarla con beneficio para todos los estudiantes de taller de Piano de la ESFAP - Puno.

4.5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbacci, R. (1965). *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi. Pág. 20.
- Barbacci, R. (1965). *Educación de la memoria musical*. . Buenos Aires: Ricordi.
- Bucher, P. (2000). *Síntesis de recursos biomecánicos para la técnica pianística*.
- Casas, M. V. (2000). *Clima social escolar y autoestima. Curso de Trastornos del Aprendizaje*. Bogotá: Instituto Colombiano de Neurociencias.
- Casas, M. V. (2001). Aplicabilidad de la teoría de las inteligencias múltiples al aprendizaje de la música. *Ciencias Humanas*, 222-236.
- Cytowic, R. E. (2014). *What Percentage Of Your Brain Do You Use*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=5NubJ2ThK_U
- Gardner, H. (1995). *Inteligencias Múltiples: la teoría en la práctica*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. .
- Geographic, N. (2014). *El cerebro de los músicos How playing an instrument benefits your brain - Anita Collins*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=gSm_hK1TzGc
- Haro, D. A. (2015). *Instituto de investigación para el desarrollo cerebral de alto rendimiento*. . Obtenido de <http://superaprendizajealfa.com/index.php>
- J., L. (1995). *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: Visor.
- Lavignac, A. (1961). *La educación musical*. Buenos Aires: Ricordi. . Buenos Aires: Ricordi.
- Limited, M. (27 de Octubre de 2015). *Diario de Leon*. Obtenido de <https://www.diariodeleon.es/articulo/innova/uso-del-cerebro/201510270500001549757.html>
- Lisboa, J. L. (02 de febrero de 2018). <https://www.redalyc.org>. Obtenido de <https://www.redalyc.org/journal/5257/525762351005/>
- Lorayne, H. (1993). *Como Adquirir una Súpermemoria*. EDICIONES B.
- Marín Iniesta, J. F. (2004). *La memoria: Introducción a la memoria musical. Música y Educación*.
- Mitchell, H. B. (2006). *Raíces de la sabiduría (4ª ed.)*. México: Internacional Thomson Editores.
- Muñiz, M. (2010). <https://www.psico.edu.uy>. Obtenido de https://www.psico.edu.uy/sites/default/files/cursos/1_estudios-de-caso-en-la-investigacion-cualitativa.pdf
- Ocampo, D. S. (23 de julio de 2019). <https://investigaliacr.com>. Obtenido de <https://investigaliacr.com/investigacion/los-disenos-de-investigacion-con-enfoque-cualitativo/>
- Platón. (1989). *Diálogos (Fedro o del amor)* . México : Editorial Porrúa S.A.
- Ramos Porta, V. E. (2021). *LOS ESTILOS DE APRENDIZAJE DE LOS ESTUDIANTES DEL CEBA DE LA PROVINCIA DE CHURCAMPÁ*. Huancavelica: UNAH.
- Santiago Castro, B. G. (2005). Los estilos de aprendizaje en la enseñanza y el aprendizaje: Una propuesta para su implementación. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*, 83-102.
- Schacter, D. L. (2011). Schacter, D. L. (Julio de 1987). «Implicit memory: history and current status» *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* . En D. L. Schacter, *Implicit memory: history and current status* (págs. 501 - 518).
- Schuster, D. H. (1993). *Técnicas efectivas de aprendizaje*. México: Grijalbo.
- SHINN, F. (1984). *Musical memory and its cultivation*. London: Geber Press.

- Teruel, F. M. (2018). *Neuroeducación. Sólo se puede aprender aquello que se ama*. Madrid: Alianza.
- VARGAS, K. M. (2010). La educación musical y su impacto en el desarrollo. *Revista de Educación y Desarrollo*, 12. Enero-marzo de 2010., 53-60.
- Vinci, D. (02 de 09 de 2019). <https://udv.edu.gt/cual-es-el-origen-y-que-son-las-bandas-marciales/#:~:text=las%20m%C3%A1s%20importantes%3A-,Bandas%20Escolares,impulsar%20una%20cultura%20de%20paz>. Obtenido de <https://udv.edu>: <https://udv.edu.gt/cual-es-el-origen-y-que-son-las-bandas-marciales/#:~:text=las%20m%C3%A1s%20importantes%3A-,Bandas%20Escolares,impulsar%20una%20cultura%20de%20paz>.
- Willems, E. (1961). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.

4.6. ANEXOS

TEST PARA LECTURA A PRIMERA VISTA

NOMBRE Y APELLIDOS: _____

EDAD: _____ SEMESTRE _____

¿Cuántos años aproximadamente tocas el instrumento y a qué edad iniciaste?

¿Qué te motivó a estudiar el instrumento?

¿Cuántas horas a la semana practica su instrumento musical? _____

¿Participas en alguna agrupación musical? _____

¿Conoces algún método de estudio a primera vista? Y de hacerlo puede mencionarlo

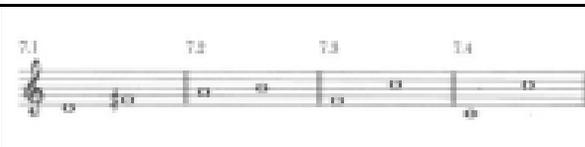
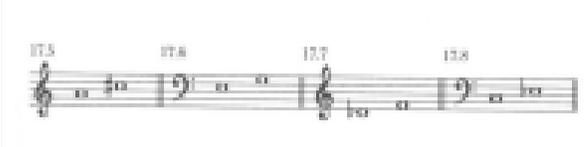
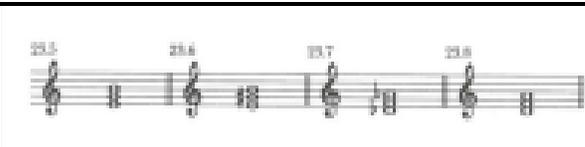
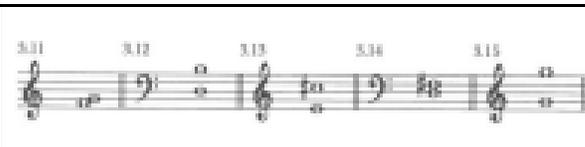
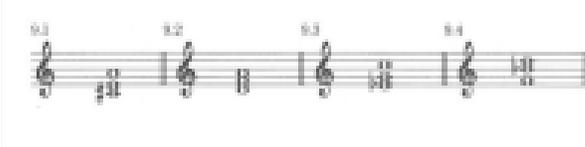
¿Realizas practica de lectura a primera vista?

Composición de las 12 baterías del test, con los parámetros analizados y ejemplos

Parámetro analizado	nº items nivel 1-4	nº items nivel 5-8	Ejemplos representativos de los parámetros estudiados
B1: Alturas Lectura a Primera Vista (LPV)	8 items	8 items	
B2: Alturas Escucha Documento Sonoro (EDS)	8 items	8 items	
B3: Patrones rítmicos LPV	8 items	8 items	
B4: Patrones rítmicos EDS	8 items	8 items	
B5: Armonías LPV	8 items	8 items	
B6: Armonías EDS	8 items	8 items	
B7: Patrones melódicos LPV	8 items	8 items	
B8: Patrones melódicos EDS	8 items	8 items	
B9: Patrones de acomp. armónico LPV	8 items	8 items	
B10: Patrones de acomp. armónico EDS	8 items	8 items	
B11: Patrones completos LPV	8 items	8 items	
B12: Patrones completos EDS	8 items	8 items	

(Tabla 1)

Ejemplos de los 8 niveles de los ítems de ritmo utilizados por Aural Training (Hollis, 1997) que han sido tomados como referencia en los niveles de dificultad del test

	<i>Ejemplo de "Pitch Test" de Aural Training ("altura" y "armonía")</i>	<i>Ejemplo de Rhythmic Test ("patrón melódico" y "patrón completo")</i>
<i>nivel 1</i>		
<i>nivel 2</i>		
<i>nivel 3</i>		
<i>nivel 4</i>		
<i>nivel 5</i>		
<i>nivel 6</i>		
<i>nivel 7</i>		
<i>nivel 8</i>		