



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
ARTES  
Y DISEÑO

Fernando Gabriel Vilte Ruiz

# ESTRATEGIAS DE MEMORIZACIÓN MUSICAL PARA FLAUTISTAS:

*Un estudio sobre las herramientas de  
memorización aplicada a fragmentos orquestales*

Tesina de Licenciatura en Flauta

Carreras Musicales

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

**Director:**

Lic. Juan Pablo Ganem Ábrego

Mendoza  
2.024

## **Dedicatoria**

**A mi madre, Milagro,** por todo su apoyo incondicional y el esfuerzo realizado para llevar a cabo mis estudios.

**A mi profesora, Beatriz Plana,** por sus enseñanzas artísticas y personales.

**A Juan Pablo,** por su ayuda y aliento en esta investigación.

**A mi familia,** por su confianza y acompañamiento.

**A mis compañeros, profesores y amigos,** especialmente a los participantes de este trabajo, por toda la música compartida.

**A la Universidad Pública.**

**Y a Dios,** por ayudarme a alcanzar mis sueños.

## **RESUMEN**

La presente investigación se centra en el análisis de las herramientas y estrategias para la memorización de piezas musicales en flautistas. En primer lugar, se examina el funcionamiento de la memoria y se revisan métodos previos descritos en la bibliografía, así como los factores extramusicales que pueden influir en la eficacia de la memorización. A continuación, se analizan las fortalezas y debilidades en los aspectos mnemotécnicos de los estudiantes y egresados de la Licenciatura en Flauta de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, utilizando datos cuantitativos construidos a través de una encuesta. Con base en la información obtenida y la bibliografía revisada, se desarrollan estrategias de memorización que se ejemplifican con dos fragmentos orquestales solicitados en concursos para integrar orquestas profesionales. La eficacia de estas estrategias se verifica mediante experimentos con tres estudiantes regulares, quienes adoptaron el procedimiento propuesto y lograron los objetivos de manera eficaz, a pesar de utilizar enfoques diferentes según sus habilidades mnemotécnicas. Las entrevistas realizadas aportaron información adicional sobre sus experiencias. Se concluye que no existe un método único y universal para la memorización musical, ya que cada individuo tiene diferentes tipos y niveles de desarrollo de memoria. En su lugar, se recomienda adaptar las estrategias de memorización a las preferencias y fortalezas mnemotécnicas individuales, observando que ciertos tipos de memoria tienden a ofrecer una retención de la información más duradera.

## **ABSTRACT**

This research focuses on analysing the tools and strategies for memorizing musical pieces among flutists. First, the functioning of memory is examined, and previous methods described in the literature are reviewed, along with extramusical factors that may influence the effectiveness of memorization. Next, the strengths and weaknesses in the mnemonic aspects of students and graduates from the Bachelor's Degree in Flute at the Faculty of the National University of Cuyo are analysed, using quantitative data collected through surveys. Based on the obtained information and reviewed literature, memorization strategies are developed and illustrated with two orchestral excerpts requested in auditions for integrating into professional orchestras. The effectiveness of these strategies is verified through experiments with three regular students, who adopted the proposed procedure and achieved the objectives effectively, despite using different approaches based on their mnemonic skills. The interviews conducted provided additional information about their experiences. It is concluded that there is no single,

universal method for musical memorization, as each individual has different types and levels of memory development. Instead, it is recommended to adapt memorization strategies to individual mnemonic preferences and strengths, noting that certain types of memory tend to offer more durable information retention.

## **RESUMO**

Esta pesquisa foca na análise das ferramentas e estratégias para a memorização de peças musicais em flautistas. Primeiramente, examina-se o funcionamento da memória e revisam-se métodos anteriores descritos na bibliografia, assim como os fatores extramusicais que podem influenciar a eficácia da memorização. Em seguida, analisam-se as forças e fraquezas nos aspectos mnemotécnicos de estudantes e formados do Bacharelado em Flauta da Faculdade de Artes e Desenho da Universidade Nacional de Cuyo, utilizando dados quantitativos obtidos por meio de questionários. Com base nas informações obtidas e na bibliografia revisada, desenvolvem-se estratégias de memorização que são exemplificadas com dois trechos orquestrais solicitados em audições para integração em orquestras profissionais. A eficácia dessas estratégias é verificada através de experimentos com três estudantes regulares, que adotaram o procedimento proposto e alcançaram os objetivos de forma eficaz, apesar de utilizarem abordagens diferentes de acordo com suas habilidades mnemotécnicas. As entrevistas realizadas forneceram informações adicionais sobre suas experiências. Conclui-se que não existe um método único e universal para a memorização musical, cada indivíduo possui diferentes tipos e níveis de desenvolvimento da memória. Em vez disso, recomenda-se adaptar as estratégias de memorização às preferências e forças mnemotécnicas individuais, observando que certos tipos de memória tendem a oferecer uma retenção de informações mais duradoura.

## **PALABRAS CLAVE**

Memorización musical; Flautistas; Estrategias de Memorización

## **KEYWORDS**

Music Memorization; Flutist; Memorization Strategies

## **PALAVRAS CHAVE**

Memorização musical; Flautistas; Estratégias de memorização

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>8</b>
<b>1.1. PROBLEMA O PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS</b> .....	<b>8</b>
<b>1.2. JUSTIFICACIÓN</b> .....	<b>9</b>
<b>1.3. OBJETIVOS</b> .....	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>12</b>
<b>2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	<b>12</b>
<b>2.2. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>13</b>
<b>2.3. METODOLOGÍA Y FUENTES</b> .....	<b>16</b>
2.3.1. <i>Metodología</i> .....	<i>16</i>
2.3.2. <i>Fuentes</i> .....	<i>17</i>
2.3.3. <i>Disponibilidad de las fuentes</i> .....	<i>17</i>
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>18</b>
<b>3.1. MECANISMO DE LA MEMORIA</b> .....	<b>18</b>
<b>3.2. MÉTODOS DE MEMORIZACIÓN DE DIFERENTES AUTORES</b> .....	<b>19</b>
3.2.1. <i>R. Barbacci</i> .....	<i>19</i>
3.2.2. <i>Uwe Grodd</i> .....	<i>20</i>
<b>3.3. PRÁCTICA DE LA ATENCIÓN PLENA</b> .....	<b>20</b>
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>22</b>
<b>4.1. ENCUESTAS A EGRESADOS Y ESTUDIANTES</b> .....	<b>22</b>
4.1.1. <i>Memoria Musical en Flautistas – Egresados</i> .....	<i>22</i>
4.1.2. <i>Memoria Musical en Flautistas – Estudiantes Regulares</i> .....	<i>32</i>
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>42</b>
<b>5.1. ESTRATEGIA DE MEMORIZACIÓN</b> .....	<b>42</b>
5.1.1. <i>Procedimiento</i> .....	<i>42</i>
<b>5.2. SOLO DE FLAUTA PERTENECIENTE A LA DANZA DE LOS SIETE VELOS DE LA ÓPERA SALOMÉ DE RICHARD STRAUSS</b> .....	<b>44</b>

<b>5.3. EJEMPLIFICACIÓN DE LA PROPUESTA: SOLO DE FLAUTA PERTENECIENTE A LA OBERTURA DE LA ÓPERA GUILLERMO TELL DE GIOACHINO ROSSINI.....</b>	<b>48</b>
<b>CAPÍTULO 6.....</b>	<b>58</b>
<b>6.1. APLICACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS DE MEMORIZACIÓN EN ESTUDIANTES REGULARES DE LA FAD – UNCUYO.....</b>	<b>58</b>
<b>6.2. PRIMER ENCUENTRO.....</b>	<b>60</b>
<b>6.3. SEGUNDO ENCUENTRO.....</b>	<b>65</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>69</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>74</b>

## Introducción

La importancia de la Memoria ha sido establecida desde tiempos remotos. En la Mitología Griega fue considerada como un don privilegiado y deificada en Mnemosina, concedora de los secretos del conocimiento y madre de las nueve musas, por ende, símbolo de que sin memoria no existirían las artes ni las ciencias.

En el ámbito musical la Memoria tomó un rol significativo en el siglo XIX gracias al compositor y pianista F. Liszt, quien puso de moda la interpretación sin partitura en sus “Recitales”, que, a la vez, fue censurada por sus rivales. Una de las primeras interpretes que contribuyó a la difusión con la enseñanza y ejemplo de la interpretación de memoria fue Clara Schumann (R. Barbacci, 1965, pág. 3).

Según el musicólogo y compositor argentino Rodolfo Barbacci (1965), al estudiar “de memoria” se otorga una mayor atención a la información brindada por la partitura, a su vez se perfecciona la interpretación y el resultado sonoro del instrumento ya que, al no depender del atril, el ejecutante obtiene una mejora en su postura corporal.

Cabe destacar el significado literario de la frase “aprender de memoria” en otras lenguas, en inglés se traduce como “learn by heart” y en francés “apprendre par coeur” (literalmente aprender de corazón).

Lo que se espera con este trabajo de investigación es adquirir información sobre las diversas herramientas mnemotécnicas utilizadas por los estudiantes de la Licenciatura en Flauta de la Facultad de Artes y Diseño, perteneciente a la Universidad Nacional de Cuyo, y, en base a ella, construir estrategias eficaces para la memorización de fragmentos orquestales. Además, se desea que esta investigación sea utilizada por flautistas<sup>1</sup> de diferentes niveles para motivar a la incorporación de la memorización en sus rutinas diarias de estudio y que las estrategias propuestas sean una herramienta útil para el perfeccionamiento interpretativo.

---

<sup>1</sup> Puede ser utilizada por otros instrumentistas y cantantes.

# Capítulo 1

## 1.1. Problema o pregunta de investigación e Hipótesis

“Los métodos de diversos instrumentos descuidan levemente la educación de esta facultad (memoria musical) siendo la más importante a la hora de sentar bases en las primeras lecciones musicales.”

(R. Barbacci, 1965, pág. 3)

Son diversos los beneficios que tenemos al interpretar el instrumento con la lectura de la partitura, pero a su vez puede generar ciertos inconvenientes: El instrumentista en cualquier tipo de conjunto u orquesta tiene la obligación de mirar a sus colegas o al director en ciertos momentos por razones interpretativas, ya sea cambios de tiempo, entradas, etcétera. La mirada baja exigida por la lectura puede afectar a la postura corporal del flautista llevando a tensiones y posiciones del instrumento inadecuadas, lo que hace que el sonido y la digitación se vea afectada.

Los estudiantes y profesionales de instrumentos orquestales poseen un contacto continuo con partituras nuevas, ya que organismos artísticos, como orquestas y bandas, brindan conciertos continuamente y con diferentes repertorios, esto lleva a que el intérprete desarrolle buenas habilidades de lectura, pero puede conducir de cierta forma a un escaso trabajo de la memorización.

En opinión del autor, los instrumentos armónicos, especialmente en obras solistas, poseen la textura completa de la música, lo cual hace que su lectura posea una forma más analítica y detallada. Este no suele ser el caso de los instrumentos melódicos, que en general se encargan únicamente de la melodía lo cual lleva a que el proceso de lectura sea más rápido. Esto podría explicar porque los pianistas y guitarristas suelen poseer una buena capacidad mnemotécnica.

Teniendo en cuenta todos estos puntos surgen las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las herramientas mnemotécnicas y técnico musicales idóneas que un flautista con nivel avanzado puede utilizar para la memorización eficaz de fragmentos musicales?

- ¿Cómo funcionan los procesos memorísticos a la hora de la incorporación, consolidación y ejecución de una pieza musical?
- ¿Cuáles son las debilidades y fortalezas comunes que los flautistas poseen con respecto a sus habilidades de memorización musical?

La anticipación de sentido, frente a los interrogantes de investigación planteados, podría sintetizarse de la siguiente manera: Las metodologías más efectivas recomendadas por profesores incluyen la transcripción manuscrita y el análisis detallado de la pieza. La combinación de repetición, visualización mental y práctica consciente es crucial para la memorización musical. Las principales debilidades de los flautistas están en la falta de conocimientos teóricos y práctica en memorización, mientras que su fortaleza reside en su dominio técnico del instrumento. Es necesario indagar más en este tema para arrojar luz sobre las mejores prácticas y estrategias para la memorización musical.

## **1.2. Justificación**

“El miedo a equivocarse es inversamente proporcional al conocimiento consciente y a la posesión de los medios para llevarla a cabo”

(Mancuso, 2018, pág. 18)

Según R. Barbacci (1965), la independencia del intérprete sin el atril posee beneficios estéticos y psicológicos, el oyente experimenta una conexión más cercana y una admiración mayor hacia el artista que ejecuta libremente. A su vez, permite al ejecutante una libertad de movimientos que ayudan al oyente a captar los diversos matices psicológicos de la obra y da la impresión de un buen dominio de la pieza. (Pág. 5)

De acuerdo con el autor citado anteriormente, el estudio de la memoria debe comenzar desde las primeras clases de música y lo justifica de la siguiente forma:

- Aprender de memoria nos ayuda a prestar más atención a lo que leemos y podemos captar más detalles para el perfeccionamiento de la lectura.
- El estudio de la memoria permite el mejoramiento técnico y musical ya que podemos concentrarnos en la sonoridad del instrumento y en la mecánica motriz para la ejecución,

planificando al mismo tiempo las funciones interpretativas que se tienen que llevar a cabo y evaluar lo que se ha realizado.

- El estudio memorizado no alarga el tiempo a dedicar al instrumento, es la garantía de un trabajo más productivo y mejor orientado. Además, mejora de manera notable la capacidad de atención, no solo en lo musical sino también en otras actividades.

Según S. Mancuso (2018), cuanto más conocemos la partitura y los medios técnicos para interpretarla corremos menos riesgos de equivocación, los vacíos de memoria causados por distracciones serán menores. Comenta “una cosa es conocer la obra y otra es saber que la conocemos”. Las distracciones son causadas en gran medida por un conocimiento incompleto, “...porque nosotros podemos tocar y comunicar gracias a nuestra memoria, incluso quien toca con la partitura delante de sus ojos, ilusionándose de estar desvinculado del problema, en realidad toca de memoria.” (Mancuso, 2018, pág. 19)

Existe intérpretes de diferentes niveles que se niegan a dedicar parte de su tiempo en la memorización. Le otorgan mayor importancia al desarrollo de su capacidad motriz (también fundamental) pero muchas veces sin una reflexión sobre lo que realmente deberían hacer, como por ejemplo la conciencia del correcto movimiento del cuerpo. Según R. Barbacci, todo esto también es una manera de memorizar.

Una de las principales motivaciones que me llevó a elegir este tema de investigación fue mi profunda admiración por las interpretaciones sin dependencia de la partitura. Considero que este tipo de interpretaciones permiten una transmisión más efectiva tanto del contenido musical como del emocional de las obras. Además, me propongo perfeccionar mis habilidades mnemotécnicas a través de un enfoque teórico riguroso, con el objetivo de compartir estos conocimientos con mis colegas flautistas.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

- Generar material de reflexión, indagación e innovación en torno a las prácticas de memorización en la formación universitaria musical utilizada por estudiantes regulares y egresados de la Cátedra de Flauta de la Facultad de Artes y Diseño perteneciente a la Universidad Nacional de Cuyo.

## **Objetivo Específico**

- Identificar los procesos de memorización musical utilizados por los protagonistas.
- Identificar fortalezas y debilidades al momento de la memorización de sus respectivos repertorios.
- Detectar las herramientas mnemotécnicas idóneas para la incorporación, consolidación y ejecución de piezas musicales.
- Construir una estrategia de memorización a partir de la bibliografía y en base a las habilidades teóricas y prácticas de los estudiantes, ejemplificadas en fragmentos orquestales.

## Capítulo 2

### 2.1. Estado de la cuestión

Existe buena cantidad de material bibliográfico que aborda el estudio de los procesos mnemotécnicos musicales, en su mayoría destinados a pianistas, no se encontró material dirigido a flautistas. Podemos encontrar, en gran cantidad, materiales que poseen como centro de estudio a la memoria en general, son trabajos realizados por psicólogos que se centran en el trabajo mnemotécnico en ámbitos como la lectura y la educación. Estos ayudaron a obtener un conocimiento generalizado del funcionamiento de la memoria.

Un dato relevante es que la mayoría de los trabajos literarios relacionados a este objeto de estudio pertenecen a la segunda mitad del siglo XX y al siglo XXI. El trabajo investigativo de la memoria musical es reciente, como se dijo anteriormente, este tipo de interpretación inició firmemente en el siglo XIX gracias a F. Liszt quien puso de moda los conciertos sin el contacto con la partitura.

El principal material bibliográfico que se utiliza para la escritura de este trabajo de investigación es *Educación de la Memoria Musical*, de Roberto Barbacci (1965). Este libro describe la importancia de la memoria, su mecanismo, su salud y su desarrollo. Define siete de las memorias principales que actúan a la hora de memorizar una pieza y ofrece ejercicios para fortalecer cada una de ellas. Si bien está destinado para la educación de los músicos en general, hace un cierto énfasis en trabajos para pianistas.

Otro libro muy importante para este trabajo es *Técnicas de Memorización en el Aprendizaje Pianístico, de la lectura a la ejecución*, del Profesor de Piano del Conservatorio L. Canepa de Sassari, Stefano Mancuso (2019). Este material se centra en el estudio del Piano, pero el mismo autor describe sobre la posibilidad de ser utilizado por otros instrumentistas. Se divide en dos partes, la primera se centra en los conceptos teóricos y la segunda en lo técnico. En este caso, el autor enumera cuatro tipos de memorias principales y cuatro secundarias que actúan en la memorización de la música.

El trabajo de investigación del clarinetista G. Sanchez, realizado en University of South Carolina (Estados Unidos), denominado *Music memorization, a practical approach* (2017) nos brinda información sobre el funcionamiento del sistema nervioso a la hora de retener una

pieza musical. Además, selecciona y ofrece diversas clasificaciones de los procesos de memorización otorgados por diferentes autores.

Otro trabajo valioso pertenece al clarinetista F. M. Cristóbal denominado *Proceso de memorización de música impresa en sistema Braille, estrategias en la lectura e internalización del discurso musical de instrumentistas ciegos* (2021). De este material se puede obtener información general referida a la memoria musical y conocimientos sobre el proceso de memorización utilizado por músicos ciegos.

## **2.2. Marco Teórico**

El doctor J. O. Pickenhayn, en su libro *Pedagogía Musical* (1962), define a la memoria como la “...facultad que nos permite traer al campo de la conciencia aquellos hechos, vivencias imágenes o sentimientos, que dejaron huella segura en nuestro pasado y por los cuales volvemos a interesarnos circunstancialmente” (pág. 80). Además, comenta que se encuentra estrechamente ligada a las actividades de la mente humana como la atención y la imaginación, con las cuales ocupa un lugar destacado en el quehacer estético.

Los mecanismos atencionales y los mecanismos de memoria son las principales funciones neuropsicológicas que sostienen los procesos de aprendizaje (Bernabéu Brotóns, 2017, pág. 16). La atención es un mecanismo cerebral que permite procesar los estímulos, pensamientos o acciones relevantes e ignorar los irrelevantes o distractores (Gazzaniga, Ivry y Magnum, 2002. En Bernadéu, 2017). El poder de la memoria es directamente proporcional a la intensidad de la atención dispensada. Aumentando la intensidad y duración al hábito de la atención apuntada a un objetivo preciso, se obtendrán mejores resultados en todos los aspectos de la memoria. Así como la atención permite la memorización más efectiva, la memorización favorece una mayor concentración (Barbacci, 1965, pág. 29).

El aprendizaje y la memoria son dos procesos complementarios que conforman una de las características del sistema nervioso: su capacidad para modificar el comportamiento del organismo basándose en experiencias ya vividas. La base de la memoria radica en el aprendizaje, entre ambos procesos se da el sobreaprendizaje, el cual consiste en repetir y practicar el material aprendido hasta que quede firmemente establecido en el sistema nervioso central, momento en el que se produce la memorización. (Peral Hernández, 2006)

Según G. Sánchez (2017) existen tres etapas que nos ayudan en el proceso de memorización de una pieza musical: codificación, almacenamiento y recuperación.

- **Codificación:** es el primer paso de la memorización musical, convierte todas las percepciones visuales, auditivas, táctiles y motoras en representaciones. En términos biológicos, son llamadas rastros de memorias, las cuales inicialmente forman parte de nuestra memoria a corto plazo y deben ser consolidadas en orden para formar parte de la memoria a largo plazo.
- **Almacenamiento:** esta etapa determina como la información será codificada, consolidada y distribuida. La información pasa de la memoria a corto plazo a la memoria a largo plazo a través de medios de consolidación.
- **Recuperación:** es la etapa que experimentamos durante la interpretación, el cerebro retoma todos los elementos almacenados y los reproduce. Cuando interpretamos una pieza de memoria, volvemos a las vías neuronales que se formaron cuando el cerebro codifica la información.

Lo aprendido permanece en el cerebro por medio de tres unidades de almacenamiento, memorias. M. Berteau (2017) en su Tesis *La Memorización de la Música Contrapuntística* los clasifica de la siguiente forma:

- **Memoria Sensorial:** involucra procesos básicos del sistema cognitivo en la recepción de estímulos ambientales, en permanencia breve. Son sensaciones transitorias de lo que percibimos inmediatamente.
- **Memoria a corto plazo:** es un almacenamiento con una capacidad limitada, tiene como función mantener la información necesaria para realizar una tarea presente, se utiliza en la lectura a primera vista. Al igual que el concepto nombrado anteriormente, es un proceso transitorio, su importancia radica en la representación de los primeros estadios por los cuales la información se codifica y posee el potencial para integrar en la memoria a largo plazo.
- **Memoria a largo plazo:** posee una capacidad de almacenamiento ilimitada. Aprendida y desarrollada durante todo el ciclo vital, contiene todos los conocimientos adquiridos previamente.

Para R. Barbacci (2017), cada órgano sensorial posee su memoria que depende de las células y del entrenamiento del sistema nervioso. La práctica musical exige y desarrolla varios tipos de memoria, que a su vez trabajan en conjunto, pero para desarrollarlas eficientemente hay que individualizarlas.

- Memoria Muscular y Táctil: es la facultad de poder ejecutar movimientos ya sea complejos o simples sin necesidad de tener que pensar en ellos. Correctamente practicados y atentamente repetidos en el estudio, pasan con mayor o menor facilidad al subconsciente para convertirse en automáticos.
- Memoria Auditiva: es la más importante de las memorias musicales, pero no la más ejecutiva. Existen dos sentidos físicos del oído, el exterior y el interior. El primero descubre los detalles del sonido en sus tres cualidades: altura, intensidad y timbre; el segundo es el reflejo coordinado de las impresiones registradas por el oído externo.
- Memoria Visual: es la facultad de retener en la memoria lo que la vista ha captado, imprime millones de placas diariamente, pero la mayoría no se fijan ni se archivan y otras permanecen reveladas y correctamente archivadas.
- Memoria Nominal: es la memoria verbal que se encarga de dictar el nombre de las notas mientras se las ejecuta. Independientemente de su entonación, en un aspecto de la memoria auditiva, ya que los nombres de las notas durante la ejecución se consideran como oídos y no leídos.
- Memoria Rítmica: es fisiológica y apela a la memoria del movimiento basado en el automatismo muscular. Es la primera memoria que se desarrolla en los infantes.
- Memoria Analítica: es la memoria más intelectual, consiste en el análisis y retención de lo que se ha leído. Ayuda a las demás memorias y salva de amnesias en los momentos importantes: antes de producirse y al instante del olvido dándole oportunidad de seguir con la ejecución.
- Memoria Emotiva: se encarga de recordar los detalles imponderables, reconocibles, graduales que no son posibles de escribir en la partitura. Es una memoria interior formada por coordinación de aspectos tenues de la memoria rítmica, muscular, auditiva y analítica.

## 2.3. Metodología y fuentes

### 2.3.1. Metodología

Las estrategias metodológicas de investigación que se utilizarán para llevar a cabo este trabajo de investigación serán las descritas por Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo en su libro *Investigación artística en música* (2014).

Para el inicio de la tesina se pondrá en práctica la *Investigación Documental*, se realizarán lecturas de libros y trabajos de investigación que tendrán como centro de estudio a la memoria, memoria musical y la educación musical. Se utilizarán partituras de los fragmentos orquestales a memorizar pertenecientes al libro *Orchestral Excerpts for Flute* de J. Baxtresser, el cual contiene las ediciones de las obras mayormente utilizadas por las orquestas profesionales.

Se aplicarán diferentes *Métodos Cuantitativos*. En primer lugar, se llevarán a cabo *Encuestas* con el fin de descubrir los diferentes procedimientos de memorización utilizados por los estudiantes de la Licenciatura en Flauta de la Universidad Nacional de Cuyo y conocer sus fortalezas y debilidades comunes. Para su construcción se seguirán las recomendaciones descritas por R. López Cano y U. San Cristobal (2014) y, a la vez, se aplicarán las estrategias y técnicas descritas por A. C. D'acona en su libro *Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social*.

En segundo lugar, se llevará a cabo un *Experimento* de dos encuentros individuales con tres de los estudiantes encuestados anteriormente, donde se aplicarán las estrategias metodológicas de memorización construidas en base a la bibliografía y a la información obtenida en las encuestas. Esto será útil para establecer con claridad la relación causa-efecto que provoca esta forma de estudio. Los encuentros se grabarán en formato audiovisual y plasmarán en papel para analizar, cotejar, comparar y buscar similitudes entre los procesos individuales de cada estudiante.

Este experimento se basará en la metodología Investigación-Acción, descrita en el libro *Cómo planificar la Investigación-Acción*, de los autores S. Kemmis y R. McTaggart. Consistirá en dos encuentros individuales con cada estudiante, que se llevarán a cabo en sus respectivos domicilios y en aulas de la Escuela de Música de la FAD.

### **2.3.2. Fuentes**

Para llevar a cabo este trabajo de investigación se utilizarán especialmente fuentes primarias como libros y trabajos de investigación que posean como tema principal a la memoria musical. Además, se tendrán en cuenta materiales bibliográficos referidos a educación musical, psicopedagogía musical y documentos escritos por psicólogos sobre la memoria en general, con la intención de profundizar conocimientos sobre el tema.

Las respuestas de la población a investigar en las encuestas y las entrevistas a los estudiantes participantes del experimento serán fundamentales para obtener las respuestas de las preguntas de investigación, cumplir con los objetivos planteados y comprobar la eficacia de las estrategias de memorización que se construirán en este trabajo.

### **2.3.3. Disponibilidad de las fuentes**

Los libros pertenecientes a las fuentes primarias y secundarias están disponibles en bibliotecas pertenecientes a la Universidad Nacional de Cuyo, de fácil acceso. Los trabajos de investigación que aborda este tema se encuentran disponibles en las bibliotecas virtuales de las respectivas universidades donde fueron presentados. La bibliografía encontrada es mayormente contemporánea con algunas excepciones pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX.

## Capítulo 3

### 3.1. Mecanismo de la Memoria

“La memoria musical se manifiesta diversa en características, potencia, facilidad, tenacidad, volubilidad y ordenamiento”.

(Barbacci, 1965, pág. 8)

R. Barbacci (1965) aconseja individualizar y perfeccionar los diferentes tipos de memoria. Es necesario que el estudiante analice fortalezas y debilidades en sus habilidades mnemotécnicas. Existen memorias musicales rápidas de retener y fáciles de olvidar, a su vez, otras que requieren mayores esfuerzos, pero se conservan firmemente. La formación de la memoria musical se fundamenta en el estudio de las características individuales del intérprete, con el propósito de perfeccionarlas y optimizar su eficiencia (pág. 8).

El repaso mental para examinar las memorias utilizadas se realiza lejos del instrumento, un repaso de las diversas memorias indicará dónde hay debilidad. Al tratar de recordar con memoria auditiva interna la sonoridad de cierto pasaje se sabrá la seguridad de la misma. Si se trata de “ver” la página, se notará cuánta fidelidad se ha grabado en la memoria visual. Si al ejecutar podemos nombrar las notas, pero los dedos no encuentran su posición, habrá memoria nominal pero débil memoria muscular. Si los dedos tocan el pasaje sin recordar los nombres y sin ver la partitura, ni se oiga anticipadamente, habrá solo buena memoria muscular. El estudiante debe reforzar sus debilidades y complementarlo con el aporte de otra memoria. (Pág. 10)

“Siendo la memoria una propiedad fundamental del protoplasma de las células corticales, se fortifica y perfecciona con el ejercicio cuando éste se hace con el concurso de la atención. La memoria es directamente proporcional a la intensidad de la atención dispensada. Aumentando intensidad y duración al hábito de la atención apuntada a un objetivo preciso, se obtendrán mejores resultados en todos los aspectos de la memoria musical” (Pág. 8).

El proceso de memorización consta de cuatro etapas sucesivas:

- Impresión
- Percepción

- Comprensión
- Retención

Si la impresión es clara favorece la percepción haciéndola precisa y nítida, esto sucede gracias a la atención. Cuanta más información se obtenga más fácil será la comprensión de lo registrado y la retención será duradera (Pág. 10).

## **3.2. Métodos de memorización de diferentes autores**

A continuación, se mencionarán dos métodos de memorización desarrollados por R. Barbacci (1965) y U. Grodd, descrito en el libro *Una Flauta Sencilla* de M. Debost (2007), los cuales sirven como punto de partida para la creación de la estrategia metodológica que se realizará en la presente investigación.

### **3.2.1. R. Barbacci**

Según este autor los estudiantes avanzados suelen memorizar sus obras recurriendo a la memoria auditiva y muscular. El sistema más utilizado suele ser el estudio de la obra hasta obtener una seguridad técnica y proseguir con repeticiones para la memorización, lo aprendido de esta forma se olvida parcialmente con semanas de descanso. Para corregir estos errores se recomienda recurrir primeramente a la lectura, esto otorga un mejor procedimiento de análisis. Antes de tocar la pieza se debe proceder a un repaso coordinativo mental, con los ojos cerrados se debe tratar de “ver” el texto. Las vaguedades se deben llenar y firmar con el aporte de la memoria analítica. Cuando estemos seguros de dominar la información, se procederá lentamente a su ejecución. Debemos captar los errores y completar los puntos inseguros analizando las razones por las cuales esto sucedió. Se debe identificar las memorias empleadas en los puntos de amnesia y los puntos de mayor seguridad.

Estas pueden ser algunas de las razones por las cuales la memoria falla:

- Deficiente lectura, lo que imposibilita la correcta repetición.
- Asignación de una memoria a un pasaje que ésta no puede retener por no ser la correspondiente.
- Falta de concentración por llevar la atención a otro punto innecesario.

### 3.2.2. Uwe Grodd

Este método se basa en la memoria fotográfica (memoria visual), según este autor perdura durante toda la vida y funciona a la perfección.

Los pasos son los siguientes:

1. Observar detenidamente la partitura con todos sus detalles.
2. Analizarla marcando la sintaxis, con el fin de construirla, desmenuzarla y reconstruirla.
3. Escoger algunos compases de acuerdo a la sintaxis.
4. Observarlo todo el tiempo que sea necesario y leerlo con mucha atención.
5. Mirar y “ver” el pasaje, cantar las notas, dibujarlas en el aire, incluyendo dinámicas, articulaciones, etcétera.
6. Repetir el proceso anterior hasta tenerlo bien asegurado y tener en cuenta que los errores también serán memorizados.
7. Escribirlo sin errores las veces que se desee e ir perfeccionándolo.
8. Hacer lo mismo con las siguientes frases.

Al terminar toda la pieza continuar trabajando uniendo dos segmentos por vez y luego por secciones. Se debe tocar la pieza una vez se haya finalizado el proceso de memorización.

### 3.3. Práctica de la Atención Plena<sup>2</sup>

Como se comentó en Marco Teórico, la atención juega un rol importante en el proceso de la memorización. Es de suma importancia su práctica ya que puede mejorar la eficiencia y la concentración. La coach ejecutiva y de equipos Ana Ríos, en su curso Mindfulness and Worklife Balance, dictado en la plataforma Open Academy de Santander ofrece estas estrategias para lograr una atención plena:

- Determinar claramente la intención de cada acción definiendo que es lo más importante.
- Enfoque de una tarea a la vez: concentración en una tarea específica.

---

<sup>2</sup> Para más información se puede consultar el material bibliográfico denominado “*Mindfulness para músicos, mejora tu técnica, practica más eficientemente y supera tu miedo escénico*”, de D. Álvarez (2015)

- Gestión del tiempo consciente: al estar plenamente presente en cada actividad se puede priorizar tareas de manera más efectiva.
- Eliminación de multitarea: una tarea a la vez.
- Toma de decisiones consciente: tomar decisiones basadas en la claridad mental y la atención plena puede resultar en elecciones más efectivas y alineadas con el objetivo.
- Mejora de la calidad del trabajo: mayor atención a los detalles y reducción de errores.

## Capítulo 4

### 4.1. Encuestas a egresados y estudiantes

La siguiente encuesta fue otorgada a estudiantes egresados y regulares de la Cátedra de Flauta de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, con el fin de obtener información sobre sus habilidades de memorización, sin la intención de realizar juicios de valor individuales y ni de revelar los datos personales de cada participante. Se realizaron de forma anónima en el sitio Formularios de Google.

#### 4.1.1. Memoria Musical en Flautistas – Egresados

**Cantidad de respuestas: 17 de personas**

##### **DATOS SOCIODEMOGRÁFICOS**

La población de este grupo de encuestados está formada por egresados de la Cátedra de Flauta, el 41,2% no habían alcanzado el egreso de la carrera en el momento de la encuesta, ya sea por falta de aprobación y/o cursado de materias.

Las edades rondan desde los 25 hasta los 49 años.

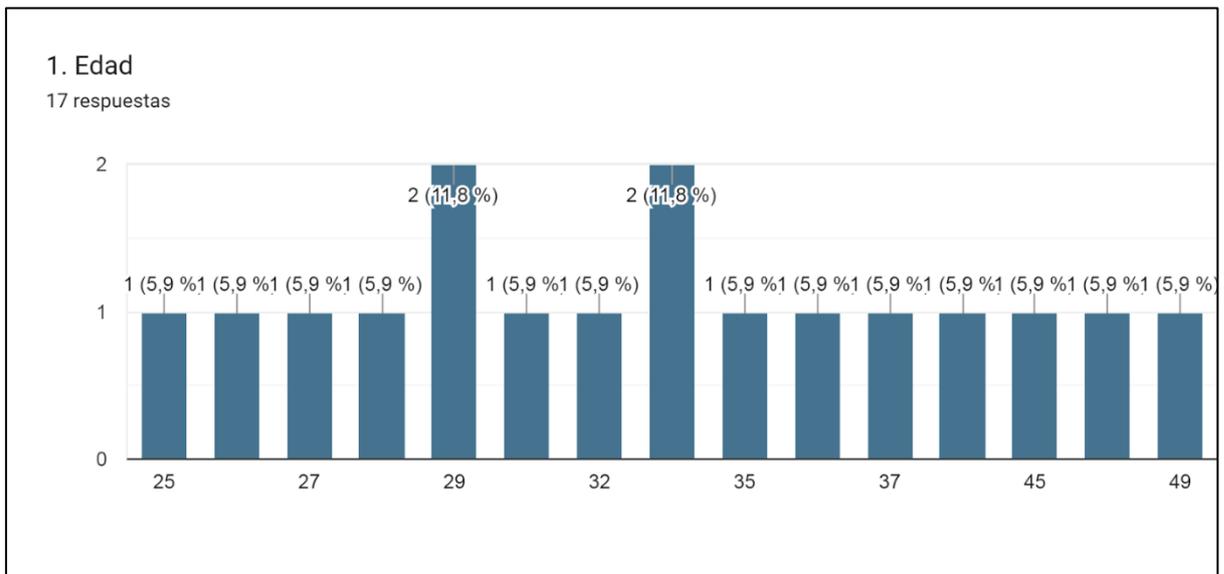


Gráfico N° 1: Edades – Egresados

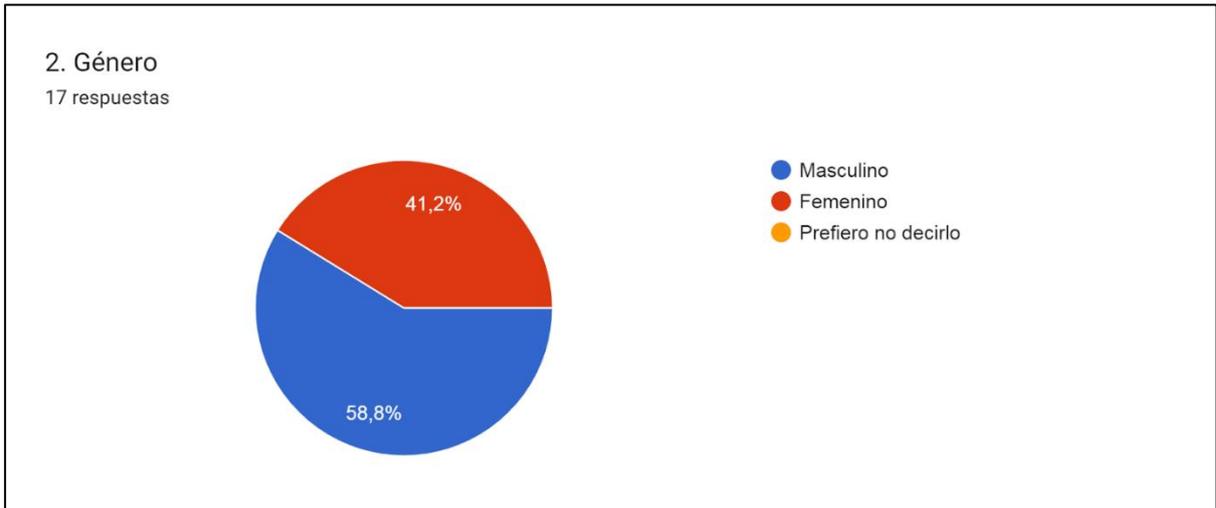


Gráfico N° 2: Género – Egresados

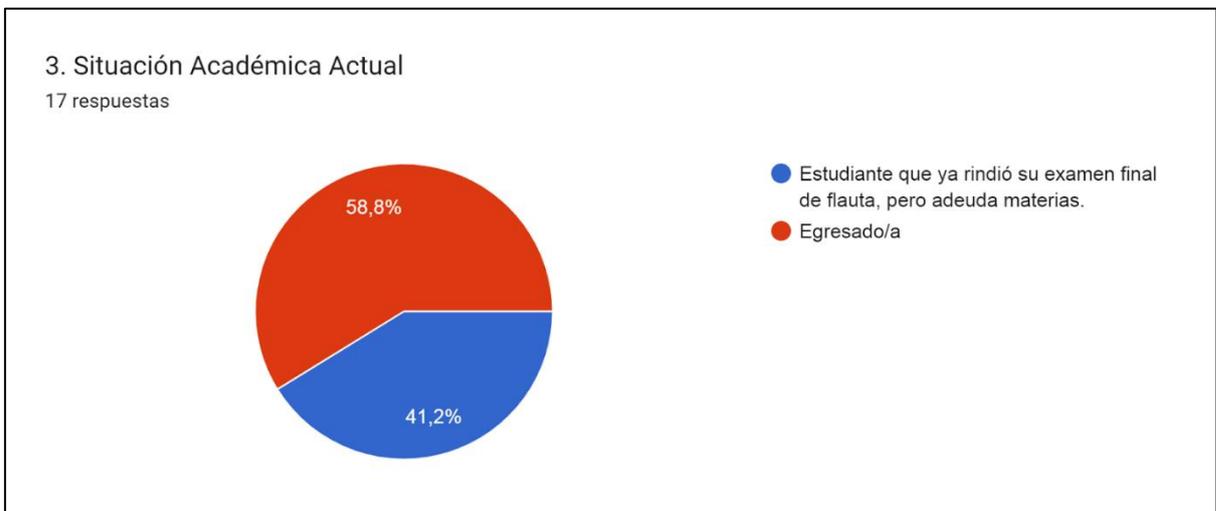


Gráfico N° 3: Situación Académica – Egresados

## CONOCIMIENTOS TEÓRICOS SOBRE MEMORIA MUSICAL

Esta sección de la encuesta se realizó para observar las técnicas de memorización utilizadas por la población y conocer si las mismas fueron obtenidas de forma intuitiva o por conocimiento de algún método descrito en materiales bibliográficos. Además, determinar el valor que los estudiantes otorgan a la memorización.

### 4. Según tu opinión ¿Cuáles de estas definiciones encajan correctamente con el concepto “Memoria Musical”?

Respuestas:

- Estudio que se centra más en aspectos teatrales que en la música.

- Proceso de aprendizaje innecesario que involucra mucho tiempo de estudio.
- Facultad por medio de la cual se retiene, incorpora y recuerda una pieza.
- Capacidad de interpretar una pieza sin la ayuda de la partitura.
- Estudio fundamental con el cual se obtiene un conocimiento idóneo de una pieza.
- Otra

Estas respuestas se crearon a partir de los conceptos otorgados por la bibliografía utilizada en este trabajo de investigación. Las dos primeras poseen una connotación negativa, se obtuvieron del prefacio libro del libro R. Barbacci, donde describe el desprecio que algunos intérpretes tenían hacia la memoria musical. Las últimas son respuestas positivas obtenidas del mismo material bibliográfico y del libro de S. Mancuso.

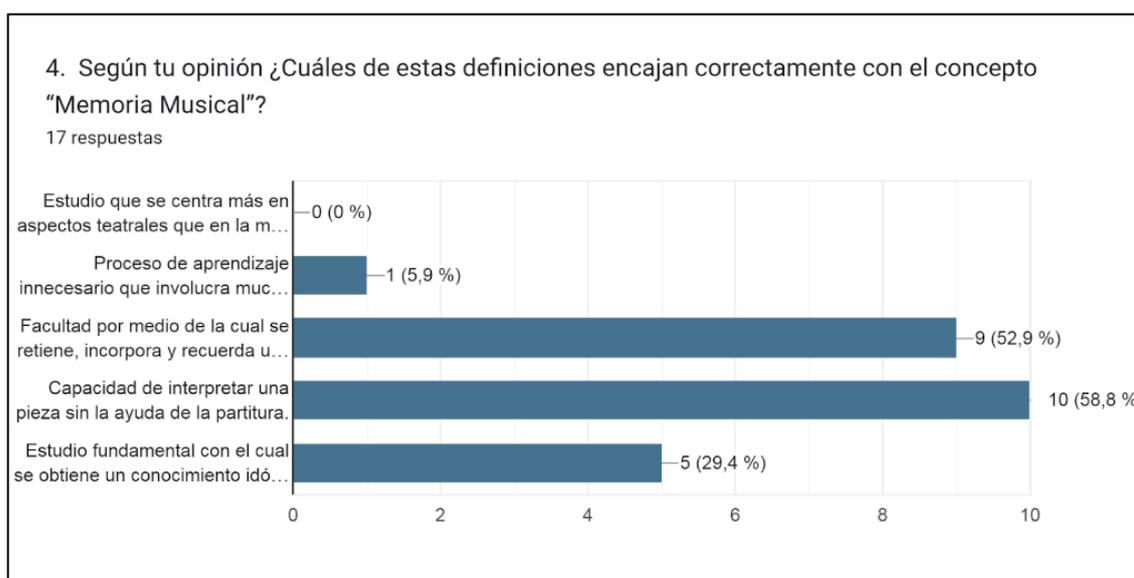


Gráfico N° 4: Concepto de Memoria Musical – Egresados

Solo una persona escogió la segunda opción. Las respuestas 3 y 4 fueron las que mayor elección tuvieron, la primera de ellas es la que mejor describe el concepto de memorización y fue votada por el 52,9% de la población. La gran mayoría de los encuestados poseen una postura positiva relacionada con este tema.

## 5. ¿Conoces algún material bibliográfico centrado en el estudio de la memoria musical?

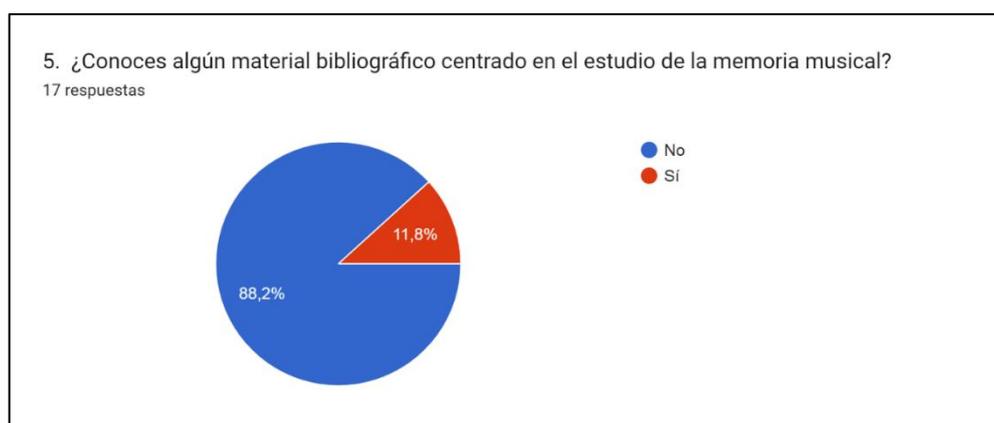


Gráfico N° 5: Conocimiento de material bibliográfico – Egresados

El 88,2% de los encuestados no conoce materiales relacionados a este tema de investigación. Se podría deducir que sus técnicas de memorización fueron obtenidas a través de transmisión oral o basadas en la intuición. Esta es una problemática a tener en cuenta, se debe poner gran énfasis en el conocimiento de estos materiales para otorgar un uso correcto de esta práctica.

## 6. Si anteriormente seleccionaste la opción "Sí", nombra uno o más de los materiales que hayas leído.

Más allá de que dos personas respondieron que conocen materiales bibliográficos sobre Memoria Musical, solo una de ellas nombró un libro denominado *Memoria Musical y estado de Arte*, de Paola Moreno.

## 7. ¿Cuán importante es para vos trabajar y aplicar la memorización de pasajes u obras musicales?

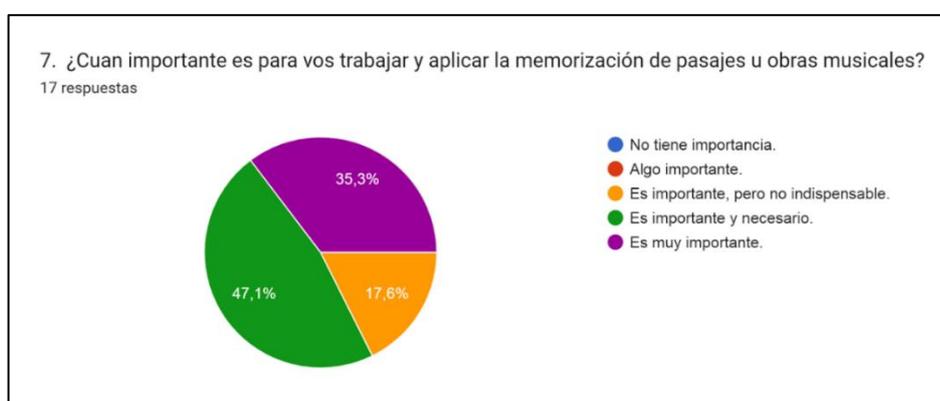


Gráfico N° 6: Importancia de la memorización – Egresados

Las primera y segunda respuesta poseen una connotación negativa y las restantes son positivas. En este caso tampoco hubo respuestas negativas, se le da una buena importancia al trabajo de la memorización.

### APLICACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL

La siguiente sección fue realizada para obtener información sobre el uso de la memorización en sus rutinas diarias de estudio y el valor que les otorgan a sus capacidades mnemotécnicas.

#### 8. ¿Cuáles de los siguientes aspectos incluyes en tu rutina diaria de estudio?

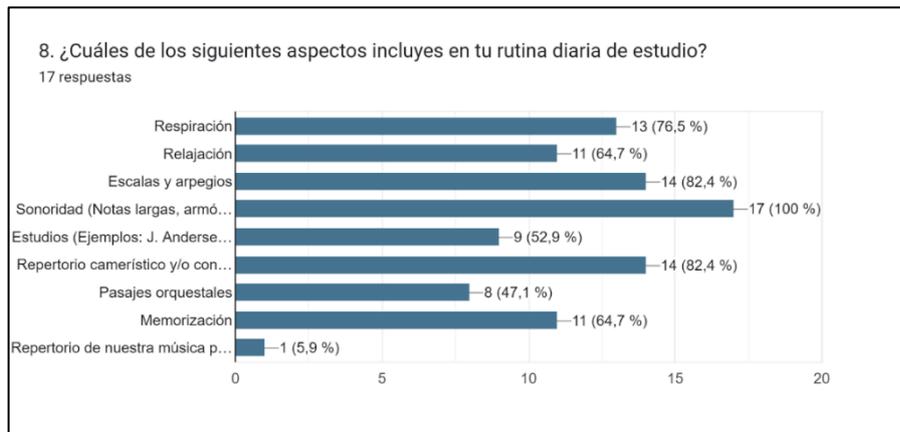


Gráfico N° 7: Rutina diaria de estudios – Egresados

El autor eligió las respuestas teniendo en cuenta los aspectos tradicionales aplicados en un estudio diario. Un encuestado añadió una respuesta nueva relacionada al repertorio de la música popular argentina.

#### 9. Si seleccionaste la opción “Memorización.” ¿Qué sueles memorizar?

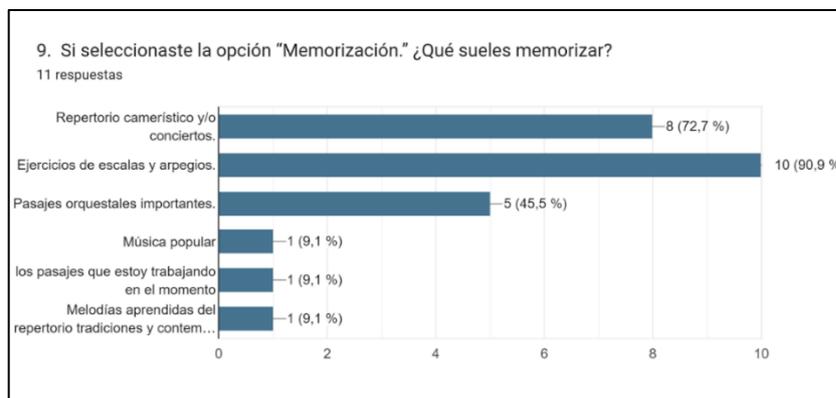


Gráfico N° 8: Material de memorización – Egresados

Los encuestados añadieron tres respuestas nuevas relacionadas con la Música Popular, pasajes trabajados en el momento de estudios y melodías tradicionales y contemporáneas. Las preguntas 8 y 9 están relacionadas. A partir de ellas podemos deducir que el 64,7% de la población incluye a la memorización en su rutina diaria. El material más utilizado para esta práctica son los ejercicios de escalas y arpeggios (90,9%).

Los pasajes orquestales son poco aplicados (47,1%) y le otorgan un uso limitado como material para la práctica de la memorización (45,5%). Esto motivó a utilizar como ejemplo de la estrategia propuesta solos orquestales, a su vez son fragmentos pequeños, conocidos e importantes para el intérprete de flauta travesa.

**10. ¿Cuáles de estos métodos utilizarías para memorizar una pieza? (Puedes elegir más de una opción)**

- Memorización a base de repeticiones de las frases.
- Escuchando y aprendiendo “de oído”.
- Transcripción de la pieza en otros pentagramas.
- Memorización de los nombres de las notas.
- Análisis morfológico y/o armónico.

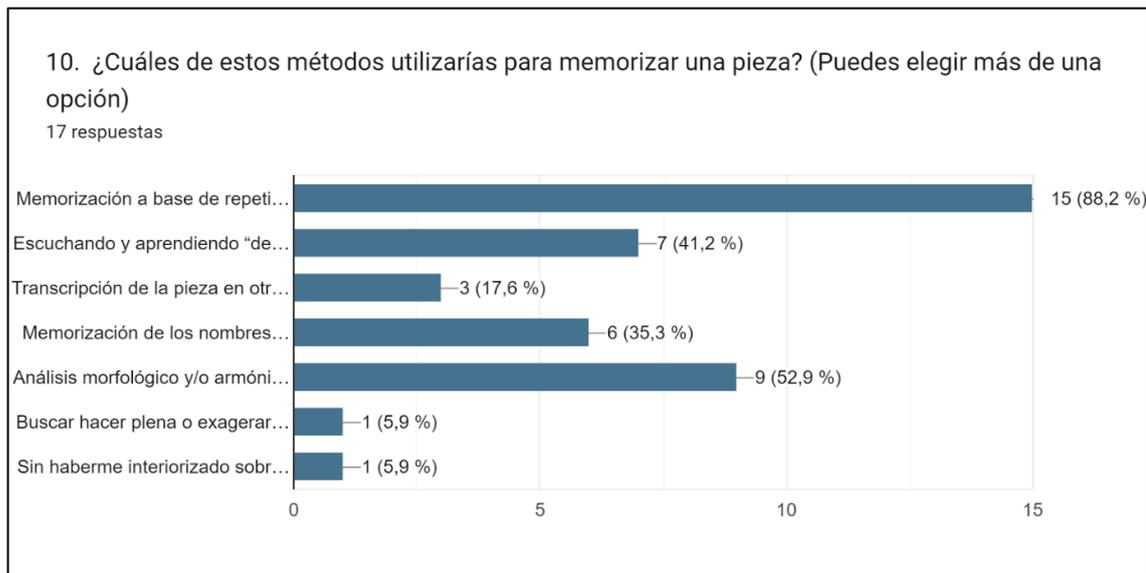


Gráfico N° 9: Métodos de memorización – Egresados

Con esta pregunta se puede concluir que la mayor parte de la población (88,2%) utiliza la técnica menos recomendada por los libros de memorización musical. Las repeticiones nos llevan a entrenar la Memoria Muscular, la cual es importante pero precisa de otros tipos de memoria para su uso eficaz. El análisis morfológico y armónico (Memoria Analítica) se encuentra en segundo lugar (52,9%), esta es fundamental ya que nos lleva a conocer profundamente la obra por medio de seccionamientos y los elementos sintácticos que la componen.

La transcripción es considerada una de las mejores técnicas, hace uso de una gran cantidad de tipos de memorias, pero es la menos utilizada por los encuestados (17,6%). Los encuestados añadieron dos respuestas muy importantes que son la modificación de articulaciones para una mejor comprensión de la melodía y técnicas de la Memoria Emotiva.

**11. ¿Cómo calificarías tu capacidad para memorizar piezas tonales? (Cabe destacar que las piezas atonales poseen una dificultad particular).**

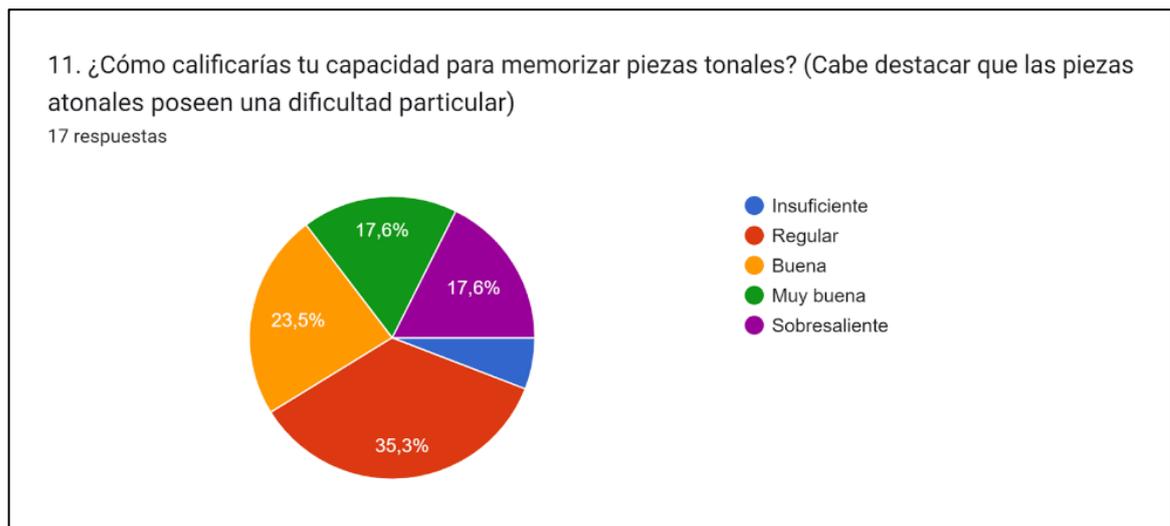


Gráfico N° 10: Calificación de sus capacidades de memorización – Egresados

**12. ¿Tu capacidad para memorizar piezas musicales es mayor a tu capacidad de memorización del contenido de asignaturas teóricas como Historia de la Música, Análisis y Morfología, entre otras?**

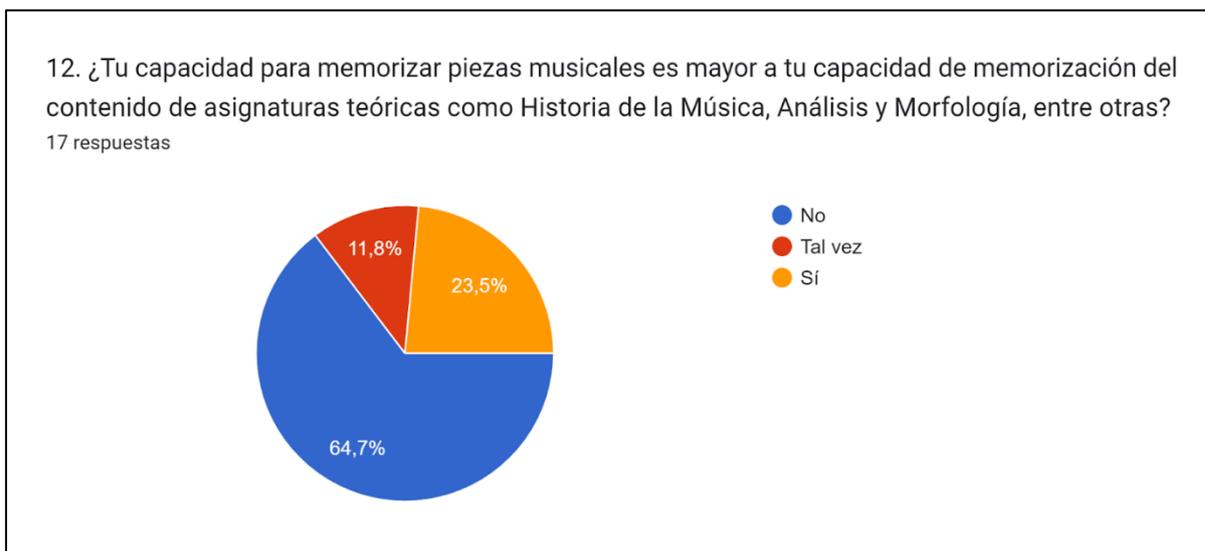


Gráfico N° 11: Capacidades de memorización de asignaturas teóricas – Egresados

El 64,7% cree que sus capacidades de memorización poseen una calificación menor a “muy buena”. Además, el mismo porcentaje acredita que sus capacidades de memorización de piezas musicales son menores a sus habilidades mnemotécnicas para el contenido de asignaturas teóricas, pero cabe destacar que estos grupos están conformados por diferentes encuestados. Uno de ellos calificó a su habilidad de memorización como sobresaliente, pero tiene menos dificultad con el contenido teórico.

### **EXPERIENCIAS**

Como se dijo anteriormente la memorización no solo se trata de incorporar la música, sino también de retenerla a largo plazo y de recuperarla al momento de la ejecución. Otro aspecto que va de la mano con la memorización es la atención. Por tal motivo se realizó esta sección con el fin de conocer sobre las experiencias en interpretaciones con la partitura comparadas con las de memoria.

**13. Cuando interpretas alguna pieza en conciertos o audiciones con la "ayuda de la partitura" (no de memoria) ¿Cuál es tu nivel de atención?**



Gráfico N° 12: Nivel de atención interpretando con la partitura – Egresados

La distracción es un problema frecuente en todo tipo de intérpretes. La mayoría de la población (64,7%) en esta encuesta sufre distracciones en sus presentaciones con la “ayuda de la partitura”. El mejoramiento de las habilidades de memorización ayudará a obtener una capacidad mayor de atención y viceversa. Estos dos aspectos nunca pueden estar separados.

**14. ¿Has tenido experiencias interpretando piezas de memoria en audiciones o conciertos?**



Gráfico N° 13: Experiencia interpretando de memoria – Egresados

La experiencia de tocar de memoria no es un problema en los egresados de la Cátedra de Flauta de la FAD – UNCuyo, esto sucede porque anteriormente se solicitaba una pieza de memoria para rendir los exámenes finales (Ordenanza N° 84/10 CS).

**15. Si tu respuesta fue "Sí" ¿Cómo te sentiste en tu primera experiencia comparándola con interpretaciones previas junto a la partitura?**

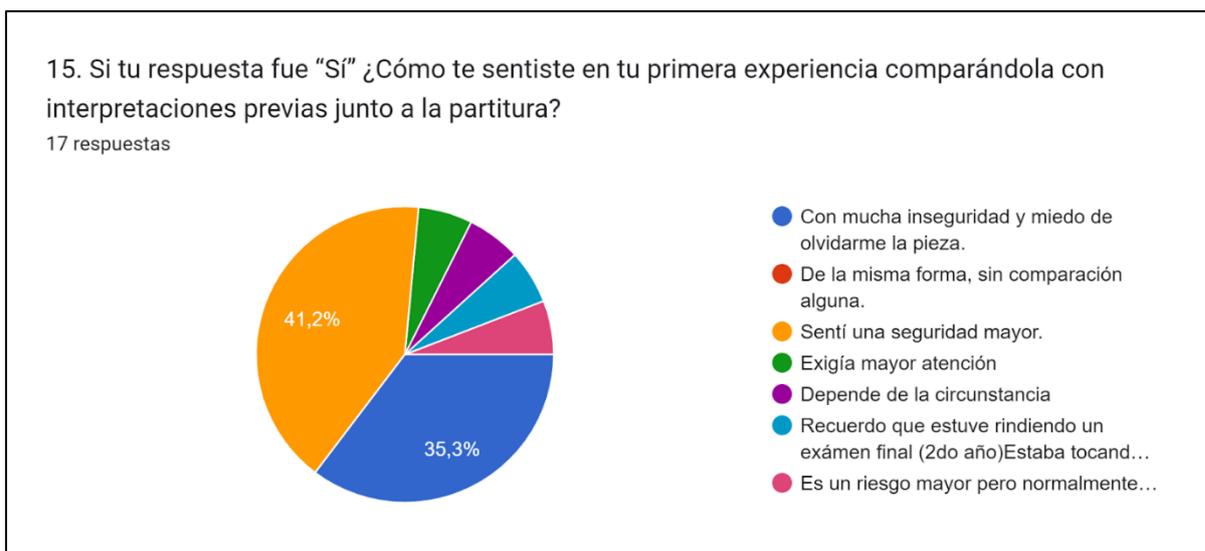


Gráfico N° 14: Primera experiencia interpretando de memoria – Egresados

**16. Cuando interpretas alguna pieza en conciertos o audiciones "de memoria" ¿Cuál es tu nivel de atención?**



Gráfico N° 15: Nivel de atención interpretando de memoria – Egresados

El 41,2% de la población sintió una mayor seguridad al tocar de memoria y el 35,3% sintió inseguridad por el miedo a olvidarse la pieza. El porcentaje restante añadió nuevas respuestas:

- Exigía mayor atención

- Depende de la circunstancia.
- Un encuestado compartió una de sus experiencias. Mientras estaba interpretando una pieza había olvidado lo que continuaba, para controlar la situación decidió improvisar.
- Es un riesgo mayor pero normalmente rindo mejor.

Las distracciones son mayormente frecuentes cuando se toca de memoria, solo 5 de los encuestados respondieron que no poseen tales problemas. Gran cantidad bibliográfica se centra en el uso de las herramientas de internalización, pero sin describir el uso de la recuperación de la información al momento de la ejecución.

#### 4.1.2. Memoria Musical en Flautistas – Estudiantes Regulares

**Cantidad de respuestas: 12 personas**

##### **DATOS SOCIODEMOGRÁFICOS**

12 de los estudiantes regulares del Ciclo Lectivo 2.023 respondieron esta encuesta, las edades van desde los 18 hasta los 32 años. Solo uno de ellos se encontraba realizando el CIEMU (Ciclo Introductorio de Estudios Musicales).

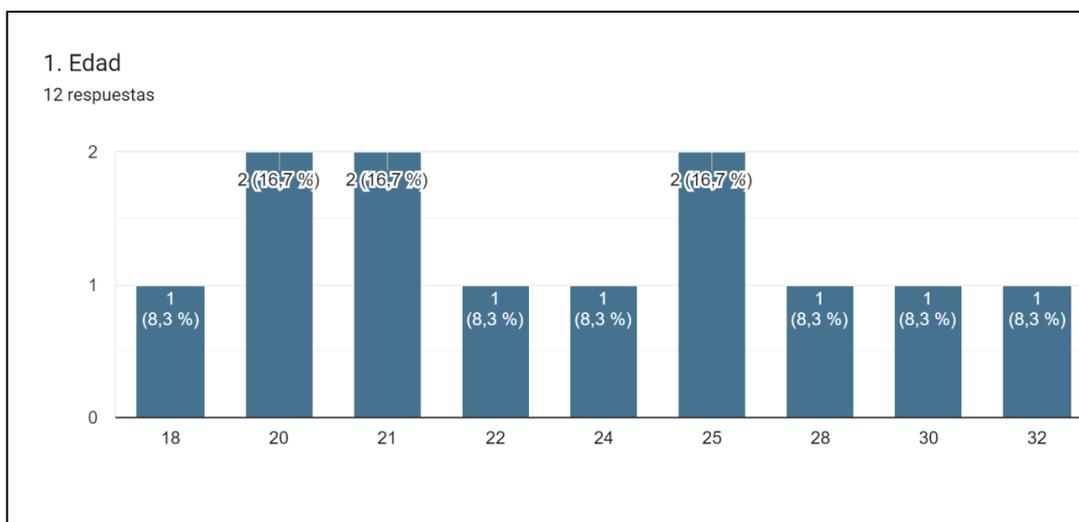


Gráfico N° 16: Edades – Estudiantes Regulares

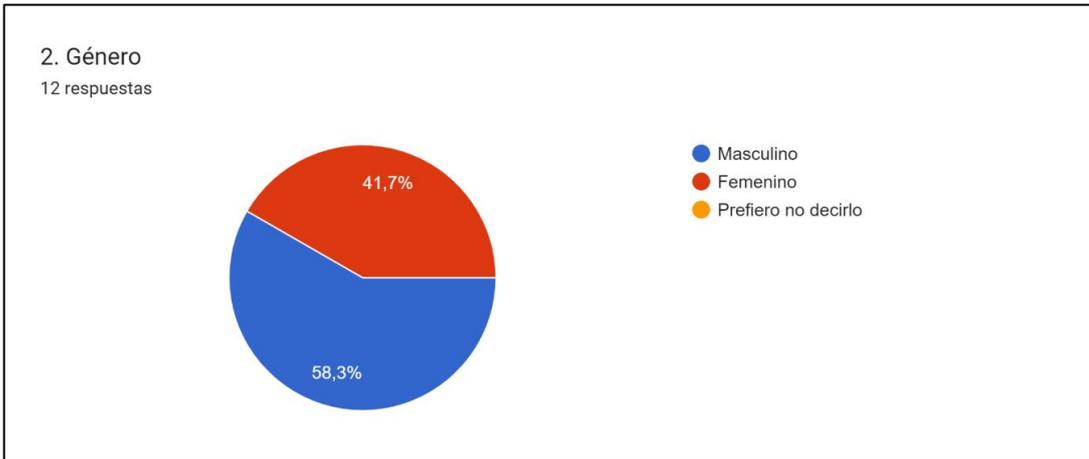


Gráfico N° 17: Género – Estudiantes Regulares

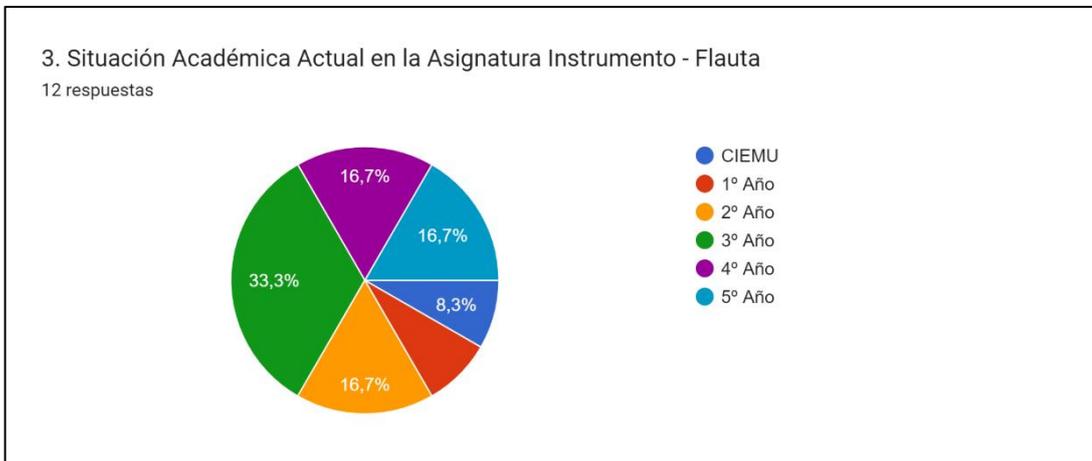


Gráfico N° 18: Situación Académica – Estudiantes Regulares

## CONOCIMIENTOS TEÓRICOS SOBRE MEMORIA MUSICAL

### 4. Según tu opinión ¿Cuáles de estas definiciones encajan correctamente con el concepto “Memoria Musical”?

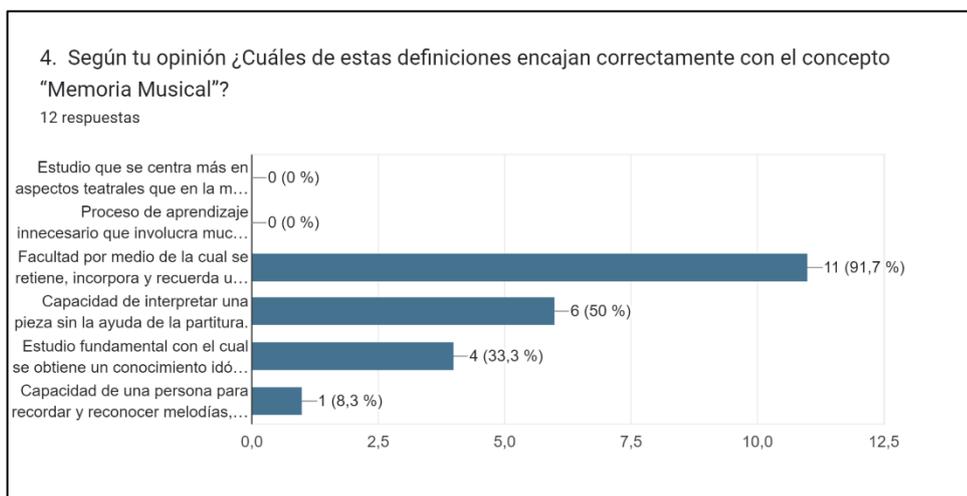


Gráfico N° 19: Concepto de Memoria Musical – Estudiantes Regulares

Todos los estudiantes regulares seleccionaron definiciones con connotaciones positivas. Un encuestado añadió una nueva respuesta propia:

- Capacidad de una persona para recordar y reconocer melodías, canciones, ritmos y patrones musicales. Es la habilidad de retener y recuperar información musical en la mente, como recordar una canción (o tema) después de haberla escuchado una vez.

### 5. ¿Conoces algún material bibliográfico centrado en el estudio de la memoria musical?



Gráfico N° 20: Conocimiento de material bibliográfico – Estudiantes Regulares

Como sucede con los egresados, gran porcentaje (91,7%) de los encuestados no conoce materiales relacionados a este tema de investigación.

**6. Si anteriormente seleccionaste la opción "Sí", nombra uno o más de los materiales que hayas leído.**

La única persona que escogió la opción "Sí", dió el nombre del libro: *Cómo preparar con éxito una audición o concierto* de García Rafael.

**7. ¿Cuán importante es para vos trabajar y aplicar la memorización de pasajes u obras musicales?**

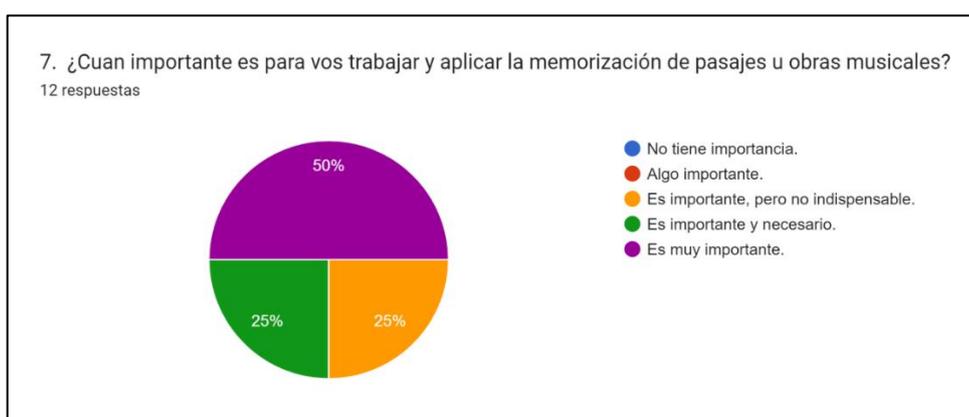


Gráfico N° 21: Importancia de la memorización – Estudiantes Regulares

En esta pregunta tampoco hubo respuestas con connotación negativa, solo el 25% afirma la importancia de la memorización, pero destaca que no es indispensable.

**APLICACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL**

**8. ¿Cuáles de los siguientes aspectos incluye en tu rutina diaria de estudio?**

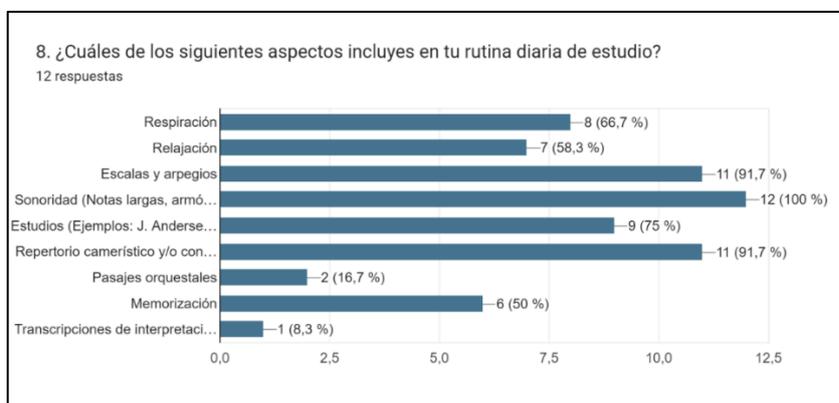


Gráfico N° 22: Rutina diaria de estudios – Estudiantes Regulares

Se añadió una nueva respuesta:

- Transcripciones de interpretaciones de otros flautistas o solistas.

### 9. Si seleccionaste la opción “Memorización.” ¿Qué sueles memorizar?

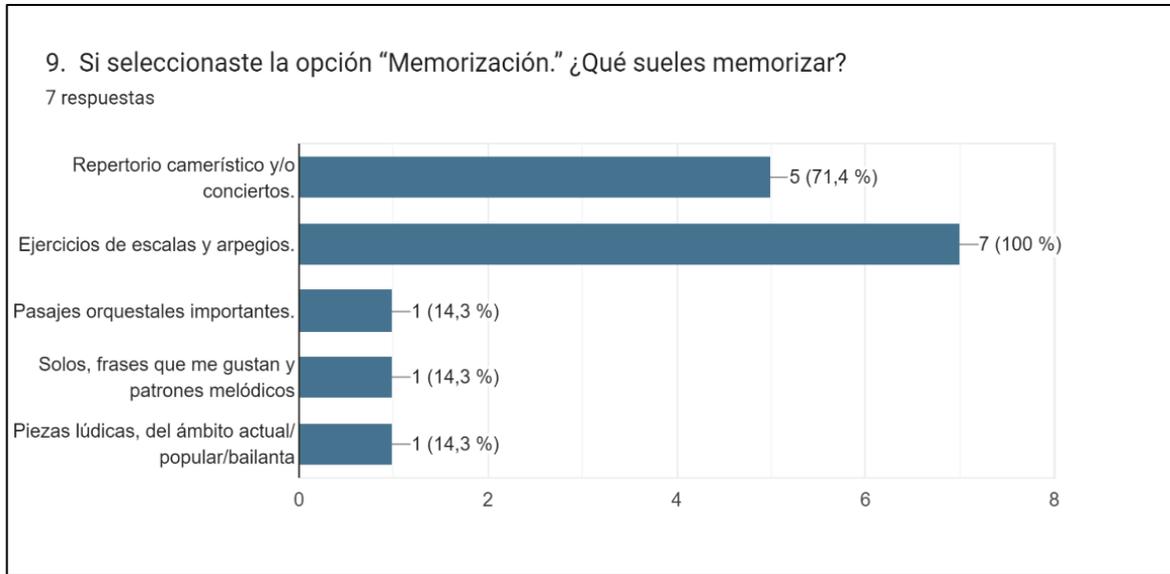


Gráfico N° 23: Material de memorización – Estudiantes Regulares

Se añadieron dos nuevas respuestas:

- Solos, frases que me gustan y patrones melódicos.
- Piezas lúdicas, del ámbito actual/popular/bailanta.

La mitad de la población de esta encuesta practica la memorización en sus rutinas diarias de estudio y el material más utilizado son escalas y arpeggios. Los pasajes orquestales fueron seleccionados únicamente por una persona.

**10. ¿Cuáles de estos métodos utilizarías para memorizar una pieza? (Puedes elegir más de una opción).**

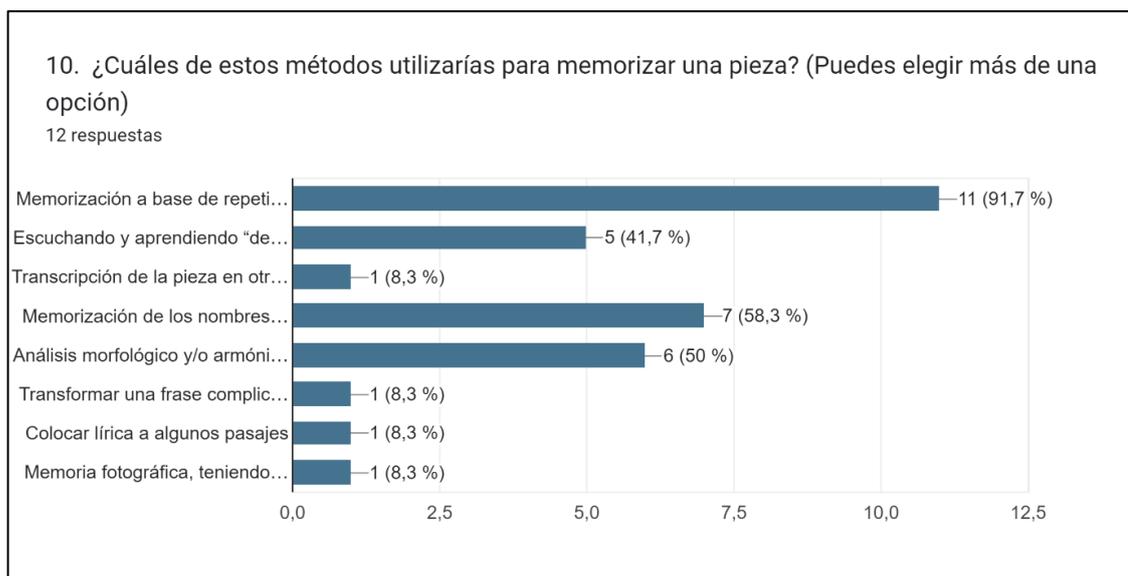


Gráfico N° 24: Métodos de memorización – Estudiantes Regulares

El método más utilizado por los estudiantes regulares es la memorización a base de repeticiones y predomina el uso de la memoria nominal, diferente a las respuestas de los egresados donde predomina el método analítico. Esto puede deberse a que la materia “Análisis y Morfología Musical” se dicta en el 3° año de la carrera, 4 de los estudiantes no habían llegado a tal nivel en el momento de la realización de la presente encuesta.

Respuestas añadidas por los encuestados:

- Colocar lírica en algunos pasajes.
- Memoria fotográfica, teniendo en cuenta la dirección de escalas/frases y giros ascendentes o descendentes.
- Transformar una frase complicada a un patrón que pueda transportar diatónica o cromáticamente, tararear (solfear) rítmicamente y las alturas.

**11. ¿Cómo calificarías tu capacidad para memorizar piezas tonales? (Cabe destacar que las piezas atonales poseen una dificultad particular)**

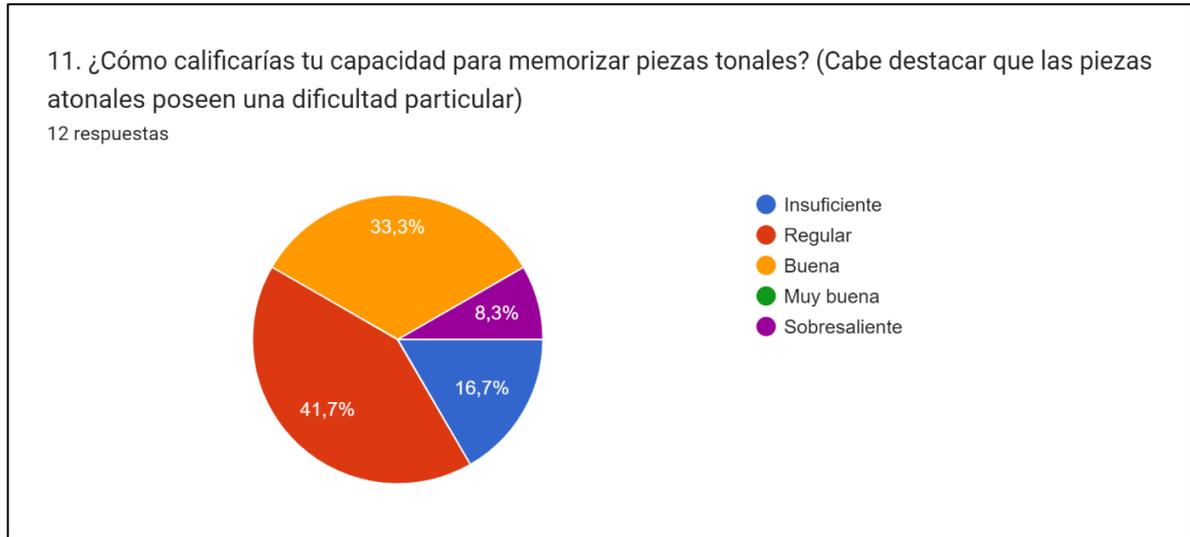


Gráfico N° 25: Calificación de sus capacidades de memorización – Estudiantes Regulares

**12. ¿Tu capacidad para memorizar piezas musicales es mayor a tu capacidad de memorización del contenido de asignaturas teóricas como Historia de la Música, Análisis y Morfología, entre otras?**

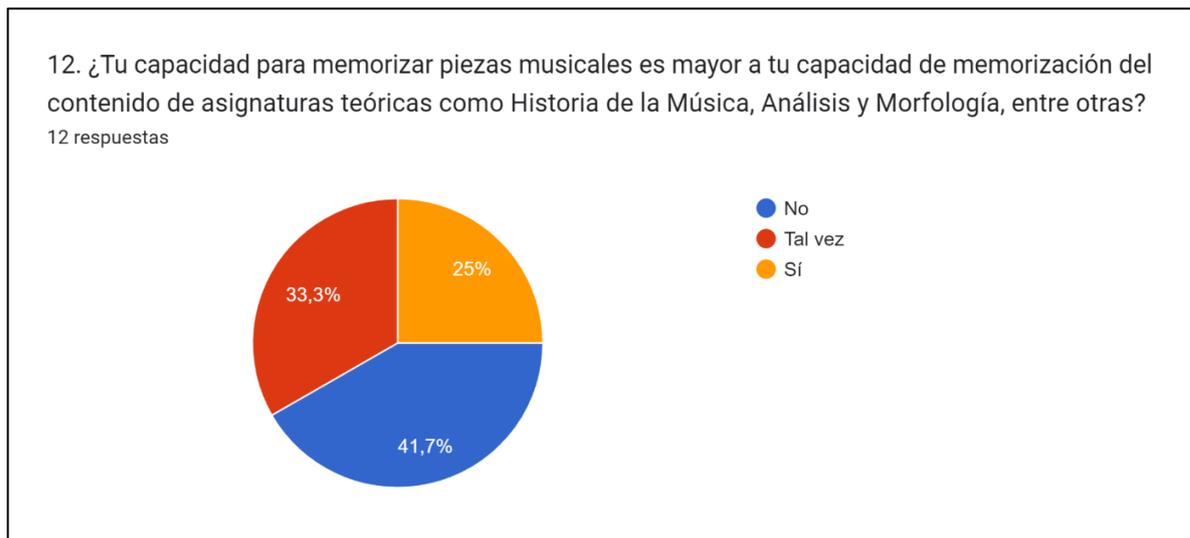


Gráfico N° 26: Capacidades de memorización de asignaturas teóricas – Estudiantes Regulares

La gran mayoría de los estudiantes regulares (91,7%) creen que sus capacidades de memorización poseen una calificación equivalente o menor a “buena”, solo uno de ellos eligió

la opción “sobresaliente”. Las habilidades de incorporar el contenido de asignaturas teóricas son mayores en el 41,7% de la población y el 33,3% seleccionó la opción “Tal vez”.

Cabe destacar que desde el año 2.020, tiempo donde inicio la pandemia del coronavirus, la modalidad de exámenes de la cátedra de Flauta Traversa se modificó y eliminó la instancia de interpretación de memoria, lo que puede llevar a que los estudiantes a tener poca experiencia en la práctica de esta facultad.

## EXPERIENCIAS

### 13. Cuando interpretas alguna pieza en conciertos o audiciones con la "ayuda de la partitura" (no de memoria) ¿Cuál es tu nivel de atención?



Gráfico N° 27: Nivel de atención interpretando con la partitura – Estudiantes Regulares

No existen grandes problemas de distracción en los estudiantes regulares en la interpretación con la partitura delante. La población seleccionó las dos opciones referidas a un nivel de distracción mínimo.

#### 14. ¿Has tenido experiencias interpretando piezas de memoria en audiciones o conciertos?

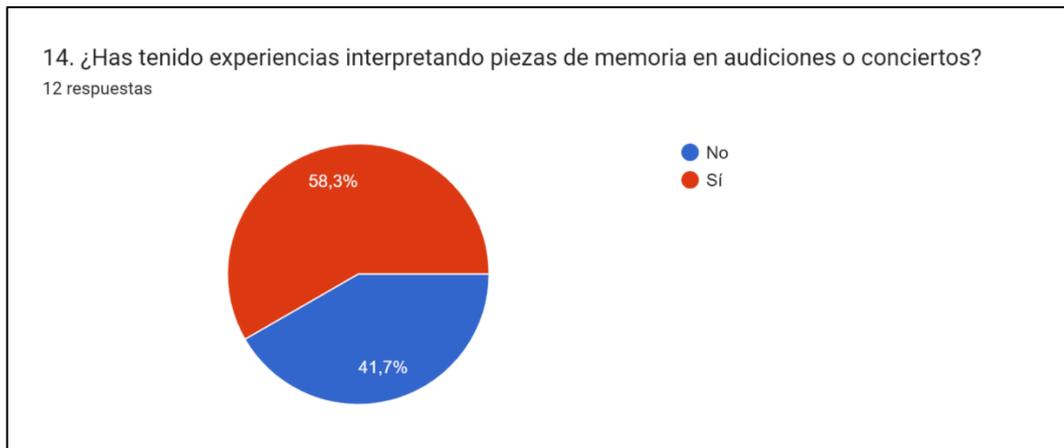


Gráfico N° 28: Experiencia interpretando de memoria – Estudiantes Regulares

Un aspecto importante para el fortalecimiento de las habilidades mnemotécnicas son las experiencias con la interpretación sin la ayuda de la partitura. En el caso de los estudiantes regulares el 41,7% no tuvo esta experiencia.

#### 15. Si tu respuesta fue “Sí” ¿Cómo te sentiste en tu primera experiencia comparándola con interpretaciones previas junto a la partitura?

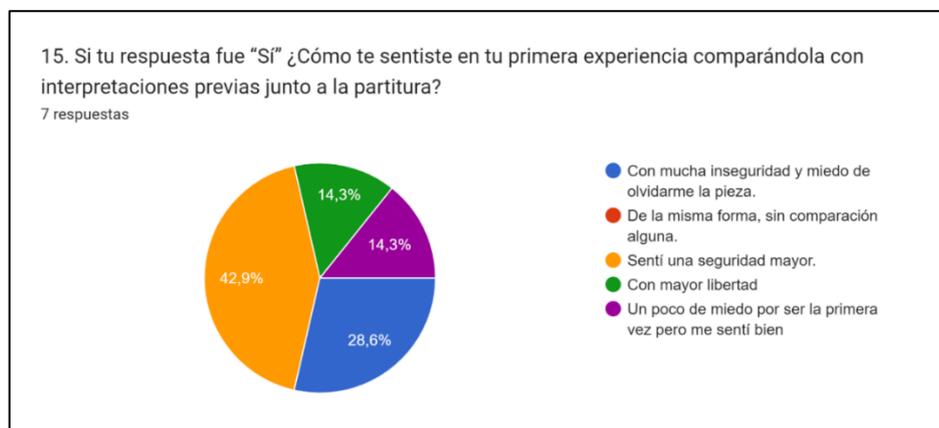


Gráfico N° 29: Primera experiencia interpretando de memoria – Estudiantes Regulares

Dos respuestas nuevas fueron añadidas:

- Un poco de miedo por ser la primera vez, pero me sentí bien.
- Con mayor libertad.

**16. Cuando interpretas alguna pieza en conciertos o audiciones "de memoria" ¿Cuál es tu nivel de atención?**



Gráfico N° 30: Nivel de atención interpretando de memoria – Estudiantes Regulares

El 57,2% de la población seleccionó respuestas referidas a una seguridad en su primera experiencia interpretando de memoria.

El nivel de atención en este tipo de ejecución, en los encuestados que tocan de memoria, es bueno con mayor selección (55,6%) en la opción “No me distraigo nunca”.

Con estos resultados concluimos que gran parte de los estudiantes que tuvieron experiencia tocando de memoria confirman que sintieron seguridad al tocar de memoria y la distracción no es un problema que los interrumpa en tal momento.

## Capítulo 5

### 5.1. Estrategia de memorización

Como bien se mencionó en el Capítulo 3, esta propuesta de trabajo es una conjunción de las estrategias utilizadas por R. Barbacci (1965) y U. Grodd (2007), y los resultados de las encuestas del capítulo anterior. Primero, se debe analizar los recursos que construyen el fragmento, como la forma, la sintaxis y el material temático, para luego iniciar el estudio y la memorización con el instrumento. En principio, este proceso debe realizarse con anotaciones en la partitura y la creación de esquemas o cuadros que resuman la información adquirida. Con el entrenamiento continuo de esta facultad se podrá realizar de forma más rápida, con una capacidad de análisis mental idónea para la memorización.

#### 5.1.1. Procedimiento

1. En primer lugar, se debe identificar la forma del fragmento y seguidamente la sintaxis (Oraciones, Frases, Introducción, etc). Para ello se puede aplicar el método de análisis que se desee, en este caso se utilizará el propuesto por María Inés García en los *Apuntes de Cátedra: Metodología de Análisis Sintáctico-Temático* (2011). Debemos considerar las repeticiones y/o reiteraciones. Se recomienda realizar un cuadro o mapa conceptual con datos como la tonalidad, métrica, dinámica o algún otro que se quiera o deba considerar. Esto ayudará a dividir el fragmento en partes, lo cual permitirá trabajar por separado con cada material y además crear un “mapa mental” que estará presente en el momento de la ejecución.
2. El segundo paso es el análisis del material temático. Se debe tener en cuenta escalas, arpeggios, ritmos, entre otros, y un especial énfasis a lo que se denominará como “notas bases”<sup>3</sup>. Estas son las notas “principales” de la melodía, generalmente las pertenecientes a la armonía, notas con larga duración, en tiempos fuertes o que se destaquen por alguna otra razón, estas se deben incorporar con el uso de la memoria nominal. En algunos casos el aprendizaje de todas las notas que forman la melodía pierde el sentido si poseen tiempos rápidos, es necesario saber que escala o arpeggio está presente y las “notas bases”

---

<sup>3</sup> Concepto dado por el autor de este trabajo.

que en estos casos podría ser la primera nota de cada tiempo o la que el intérprete considere importante.

3. Al finalizar el análisis de alguna parte o en su totalidad<sup>4</sup>, se debe tomar el instrumento e intentar ejecutar la melodía correspondiente utilizando la información obtenida sin la observación de la partitura. Es evidente que algunos datos se olvidarán, por ende, el papel puede estar presente para su consulta. Esta metodología puede ser usada con piezas que ya hayan sido leídas con anterioridad y también con música nueva.

Los fragmentos seleccionados para ejemplificar el uso de las estrategias descritas son:

- Danza de los Siete Velos de la ópera “Salomé”, de Richard Strauss.
- Obertura de la ópera “Guillermo Tell”, de Gioachino Rossini.

Ambos están seleccionados en el prestigioso libro *Ochestral Excerpt for Flute* de J. Baxtresser, el cual reúne los solos de obras orquestales más solicitados en audiciones de orquestas profesionales.

Estos fragmentos fueron elegidos por diferentes motivos:

- Tiempo moderado: esto ayuda en el proceso de incorporación y ejecución, con un tiempo tranquilo podemos almacenar y recuperar la información analizada con mayor facilidad comparándolo con uno ágil, donde se trabajará principalmente la memoria muscular por la velocidad de las notas.
- Armonía: en este sentido son contrastantes ya que la obra de Rossini posee una armonía tonal y la de Strauss una más cercana a la atonal.
- Sintaxis y motivos: las oraciones del solo de Guillermo Tell son simétricas y suele repetir la estructura y motivos de una oración. Sucede lo contrario con la danza de Salomé, donde la sintaxis es asimétrica, más allá que repite la primera oración, no suele utilizar el mismo material motívico en sus oraciones.
- Solicitud para audiciones de orquestas: El solo de Guillermo Tell es mayormente solicitado en concurso de orquestas de Argentina, entre ellas se encuentran la Orquesta Sinfónica de Salta, Orquesta Estable de Tucumán, Orquesta Sinfónica UNCuyo,

---

<sup>4</sup> Se recomienda que al finalizar el análisis de una de sus partes se prosiga con el estudio interpretativo para que este no se torne tedioso.

Orquesta Estable del Teatro Argentino y Orquesta Sinfónica de Rosario. El solo de Salomé solo fue solicitado en este último organismo.

## 5.2. Solo de flauta perteneciente a la Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss

### Análisis del fragmento

El primer paso para realizar es la identificación de las secciones. A partir del análisis de la sintaxis se realizó el siguiente cuadro como “mapa” del fragmento. No se tiene en cuenta las tonalidades ya que posee una armonía inestable. Las líneas azules representan los inicios y finales de las oraciones y las líneas verdes las frases. Cabe aclarar que es importante el uso de colores para una mejor identificación de cada elemento, esto ayuda también a que la información se almacene en la memoria visual.

Se marca con círculo rojo las “notas bases” de la melodía y con círculos o líneas rosadas aspectos referidos a la dinámica.

Imagen N° 1: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Análisis Completo

Sintaxis	Introducción	Oración 1			Oración 2	Oración 3
Frases		Frase 1	Frase 1	Frase 2		
Métrica	3/4					5/4

## Introducción



Imagen N° 2: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Introducción

Métrica: 3/4

Dinámica: Pianissimo.

No posee elementos complejos, solo una pequeña escala ligada que podría ser de Mi bemol Mayor utilizando sus tres primeras notas. El ritmo en los dos compases es el mismo.

## ORACIÓN 1

Oración compuesta por tres frases, la segunda es una repetición inmediata con modificación en el ritmo.

Imagen N° 3: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Oración 1

## **Frase 1**

Métrica: 3/4

Dinámica: Forte

Inicia en el tercer tiempo del compás con una escala que podemos denominarla como Mi bemol Mayor con el sexto y el séptimo descendido; ritmos de fusas; continua con un Mi natural que cubre toda la duración del siguiente compás. Para memorizar esta escala podemos utilizar la memoria muscular, en base al movimiento de los dedos. Los números encerrados en círculos naranjas indican la duración del ritmo de acuerdo al pulso. La memoria rítmica se hace presente para incorporar esta información.

En el siguiente compás se prolonga el Mi Natural una semicorchea y continua con un arpegio desplegado de Fa Mayor con séptima menor enarmónica (Re sostenido = Mi bemol) iniciando con la tónica. Para recordar el orden del arpegio podemos utilizar la memoria visual teniendo en cuenta el movimiento gráfico de las cabezas de las notas o también se puede hacer uso de la memoria nominal. Termina en un La con una duración de 4 tiempos, en este caso podemos contar 2+2 para ubicarnos mejor en la métrica del compás. Toda la frase se encuentra con una ligadura.

## **Frase 2 (Repetición de la Frase 1)**

Las notas no se modifican, el ritmo posee un cambio en el segundo compás, el Mi natural se prolonga una negra sumada a una semicorchea, por ende, la duración del La final es de tres tiempos (1+2).

## **Frase 3**

Métrica: 3/4

Dinámica: Piano con un crescendo en el último compás.

Inicia con una escala de La menor con un ritmo de quintillos de fusas, pero la primera nota es una prolongación de la nota final de la sintaxis anterior. Esta escala termina con un Do Sostenido abarcando toda la duración del compás. Este motivo es similar al del inicio de la Frase 1. Estos dos motivos contienen una ligadura.

El compás anterior a letra E posee materiales complejos, es importante conocer las “notas bases”. De la segunda nota de cada célula rítmica (corchea con puntillo y tresillo de fusas) se forma un acorde. Las notas bases agrupadas en conjuntos son: DO # - LA / DO – SOL / SI – FA; y los acordes pertenecientes a cada grupo son:

1. DO # - LA / La mayor en primera inversión
2. DO – SOL / LA disminuido con séptima menor sin el tercer grado.
3. SI – FA / Si disminuido.

Finaliza con un Mi perteneciente a la tercera octava que se prolonga en tres compases y en el último posee un crescendo para dar inicio a la Oración 2. El primer La es atacado y lo que continua lleva una ligadura que va hacia el final de la oración.

## ORACIÓN 2

Imagen N° 4: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Oración 2

Dinámica: Forte, disminuyendo a Piano en los dos últimos compases.

El primer compás posee un movimiento constante de fusas con excepción del final del primer motivo que finaliza con la nota Re. La nota Mi de la oración anterior se prolonga brevemente con un ritmo de semicorchea y luego se presenta un arpeggio de Do menor que comienza con la quinta (Sol de la tercera octava) y desciende hasta llegar a un Mi bemol seguido de las notas Fa y Re para concluir. El segundo motivo es similar al primero, pero en este caso se transporta a una octava descendente. El tercer motivo es un arpeggio de Re # disminuido con séptima disminuida (Re# - Fa# - La – Do) que finaliza en el siguiente compás con un Sol # con una duración que completa el compás. Para finalizar continua con tres compases compuestos por

redondas con puntos que contienen las notas LA – SI – DO ligadas y termina en una MI que, a su vez, es la nota inicial de la Oración 3.

### ORACIÓN 3



Imagen N° 5: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Oración 3

Métrica: 5/4

Dinámica: Piano

Se debe dar un especial énfasis a las “notas bases” que forman una escala de La Frigio (con el sexto ascendido – Re #). Inicia en el Mi de la tercera octava y finaliza en un Re de la primera octava, en este caso natural. Posee un ritmo constante de corchea con puntillo y dos fusas realizando bordaduras con las notas de la escala, excepto la bordadura de Do que aparece como un Re Natural.

### 5.3. Ejemplificación de la propuesta: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell de Gioachino Rossini

#### Análisis del fragmento

A diferencia del solo anterior, esta obra posee una armonía tonal y las frases son simétricas, por ende, podemos decir que la forma posee un menor nivel de dificultad para su aprendizaje. Se utilizará el mismo método de análisis para esta ejemplificación.

Andante. (♩=76)

2 Engl. H.

Sección 1

TONALIDAD: Sol Mayor

Engl. H.

Sección 2

Oración 1

Motivo 1

Oración 2

Motivo 1

Oración 3

Motivo 2

Tonalidad: Mi menor

Motivo 2

Sección 3

Oración 4

Motivo 3

Oración 5

Repetición Inmediata

Oración 6

Repetición Inmediata

Oración 7 o Coda

Allegro vivace. (♩=132)

Imagen N° 6: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Análisis Completo

Sección	Sección 1				Sección 2				Sección 3			
Oraciones	Oración 1		Oración 2		Oración 3		Oración 4		Or. 5 (R)		Or. 6	Or. 7 o Coda
Frases	F. 1	F. 2	F. 1	F. 2	F. 1 (R)							
Métrica	3/8											
Tonalidad	Sol Mayor				Sol Mayor		Sol M	Mi m	Sol Mayor			
Dinámica	<i>mf y dim.</i>		<i>mf y dim.</i>		<i>Dim. y mf</i>		<i>Dim. y mf</i>	<i>mf</i>	<i>Mf</i>			

## SECCIÓN 1

Imagen N° 7: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Sección 1

La primera sección está compuesta por dos oraciones que utilizan el mismo motivo (Motivo 1) como base para su construcción.

### Oración 1

Dinámica: no se encuentra indicación alguna, pero al ser un solo con un acompañamiento orquestal suave, cuerdas pizzicato y maderas pianissimo, podemos deducir que la dinámica correcta es un Mezzoforte. Hay un decrescendo que inicia en el penúltimo compás y se dirige hasta el final de la oración.

Esta oración se construye a partir del Motivo 1 el cual es repetido inmediatamente en el siguiente compás. Las Notas Bases son Sol (únicamente el del primer tiempo), La y Re, considerando a las otras notas (Sol y Re) como parte de una armonía implícita. Para memorizar

este motivo se puede tocar solo las notas bases con su ritmo correspondiente y seguidamente únicamente las notas restantes:

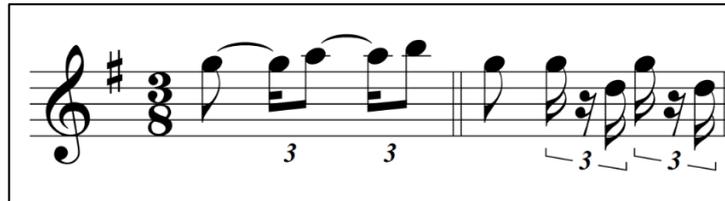


Imagen N° 8: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Ejemplo de estudio N° 1

La segunda frase modifica la dirección melódica del Motivo 1. Se puede definir como notas bases a la melodía Mi – Re – Si, las cuales en el gráfico se encuentran encerradas en círculos naranjas y las restantes como parte de una armonía implícita.

El proceso de estudio es similar que el de la frase anterior, solo tocando las notas bases con su ritmo correspondiente y luego las restantes de forma separada.



Imagen N° 9: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Ejemplo de estudio N° 2

Se puede memorizar el fragmento tocando las notas de forma articulada, lo cual hará que el ritmo se incorpore con más precisión, o ligadas con el objetivo de lograr la flexibilidad en el sonido.

## Oración 2

Dinámica: utiliza la misma dinámica de la Oración 1.

Posee el mismo patrón rítmico de la oración anterior. En la primera frase transporta el Motivo 1 una segunda ascendente, pero en la segunda semicorchea del tercer tiempo mantiene la nota de la célula anterior (Si), y la nota final de la frase, en vez de dirigirse hacia un Mi, cae en un Re 5. Se puede estudiar de la misma forma descrita en la Frase 1 de la Oración 1.

La segunda frase inicia en un Sol 5 y en la segunda semicorchea del segundo tiempo se escucha una escala ascendente con la alteración de Do # que cae en un Re trinado y resuelve en el Sol 6 para finalizar. La memorización de esta frase no posee complicaciones, sabiendo la dirección de la melodía, teniendo en cuenta que en gran parte se dirige en grados conjuntos y que en el final resuelve con una 4<sup>o</sup> ascendente podría ser suficiente para incorporarlo en nuestra mente.

## SECCIÓN 2

Imagen N° 10: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Sección

2

Ambas oraciones presentan el mismo patrón rítmico y direcciones melódicas similares con excepción de sus finales. Poseen un ritmo continuo de fusas excepto en el inicio (negra) y final (corchea).

### Oración 3

Dinámica: En la primera negra podemos apreciar un decrescendo que no debe ignorarse, pero no significa que las fusas deben ser tocadas con la dinámica piano, sino prestando atención a la parte del Corno Inglés y con un sonido homogéneo. (Baxtresser, 1995, pág. 26)

La primer nota es un Re con ritmo de negra, inicia en el segundo tiempo del compás y prolonga su duración al valor de la primera fusa del siguiente compás, el cual prosigue con un arpeggio de Re Mayor con la aparición de un Si 5, en la cuarta fusa, que actúa como una apoyatura; en el segundo tiempo se repite la nota Re y en el tercero una escala asciende hasta llegar al Si 5 y se dirige hacia el La del próximo compás que continúa con un arpeggio de Re mayor (La – Fa# – Re) y repite la última nota hasta llegar a la última fusa del segundo tiempo. En el tercero se reitera la escala que resuelve en el La del próximo compás, donde se escucha por primera vez el Motivo 2, este se construye con un arpeggio de Re mayor que desciende hasta el Re y continúa ascendiendo, pero en los tiempos restantes del compás modifica su nota final con las notas pertenecientes al mismo acorde. El siguiente compás inicia en un Sol 6 que está construido primeramente por una escala cromática y a partir de la nota La, que se encuentra en la quinta fusa del segundo tiempo, se dirige hacia un Sol con la escala diatónica de la tonalidad principal.

Sugerencia de forma de estudio y memorización:

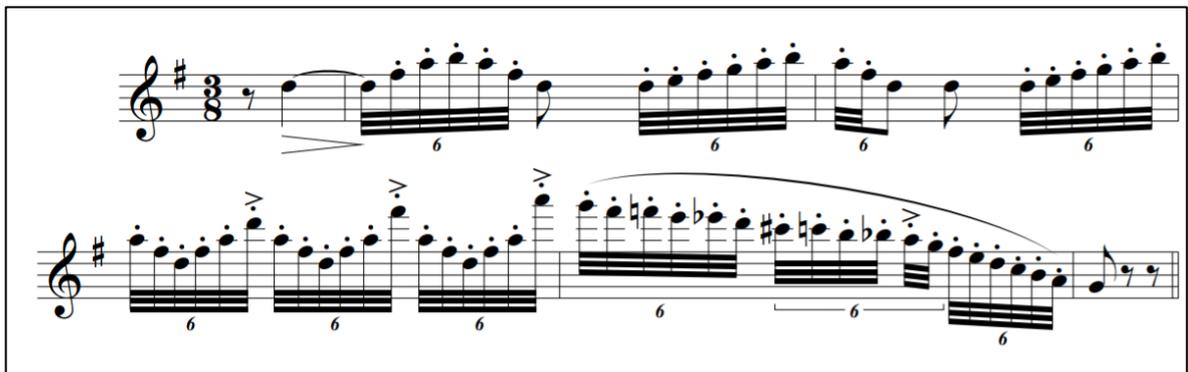


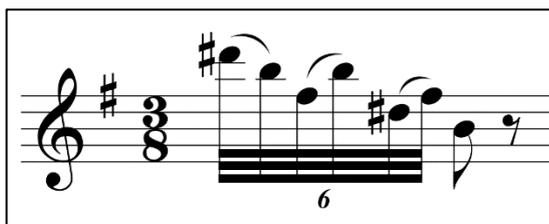
Imagen N° 11: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Ejemplo de estudio N° 3

Debe realizarse en un tiempo menor al real. Esta forma de estudio ayudará a comprender la duración completa de las repeticiones continuas de una misma nota. En el cuarto compás se puede dar un especial énfasis a las notas bases y en los dos últimos se debe destacar la nota en la que empieza la nota de la escala diatónica.

## Oración 4

Dinámica: posee la misma dinámica de la Oración 3.

El primer y segundo compás son exactamente los mismos que aparecen en la Oración 3, aparece material nuevo a partir del tercer compás donde una escala descendente diatónica se dirige hacia un Si 5 que se repite a lo largo del segundo tiempo y en el tercero se observa una escala de Mi menor melódica que da el pie a una pequeña modulación a la tonalidad de Mi menor. En el siguiente compás podemos ver la aparición del Motivo 2 pero en este caso utilizando las notas correspondientes a la dominante de la nueva tonalidad (Si mayor). Para finalizar aparece un nuevo motivo que será utilizado con mayor énfasis en la siguiente sección y que se trata de un acorde desplegado, el primer grupo de dos fusas desciende y los restantes ascienden, inicia en la nota Re # 6. La forma de estudio puede ser la misma de la sugerida en la Oración 3, excepto en el compás final donde pueden ligarse grupos de dos fusas para una mejor comprensión en lo referido a la dirección melódica.



## SECCIÓN 3

Imagen N° 13: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Sección 3

Dinámica: Mezzoforte, debe destacarse la parte de flauta, pero no debe tapar la melodía del corno inglés.

### Oración 5

Este fragmento se repite inmediatamente sin modificación alguna en la parte de flauta y de corno inglés. Está construida en base al Motivo 3 que consiste en arpeggios desplegados ascendentes y descendentes. Todos los compases poseen el mismo patrón rítmico de fusas continuas con silencios en la primera fusa del primer y tercer tiempo. El primer compás inicia en un Sol 4 acompañada de una apoyatura de tres notas (La, Sol, Fa#) y asciende con un arpeggio desplegado del acorde de Sol Mayor; en el segundo tiempo aparece el Motivo 3 con las notas pertenecientes a la tríada nombrada anteriormente y en el tercer tiempo inicia un arpeggio desplegado de Sol Mayor a partir del Sol 5. El siguiente compás utiliza el material inicial del anterior y en el segundo tiempo el arpeggio desplegado continua; para finalizar el compositor coloca un arpeggio descendente de La menor que inicia con la nota Mi 6. La segunda frase inicia con un arpeggio desplegado descendente de Sol Mayor que ocupa los dos primeros compases iniciando con un Si 5, pero en este caso las dos siguientes no descienden directamente, en la primera aparece un Sol y vuelve a repetir el Si; el tercer tiempo aporta un nuevo motivo que consiste en una polifonía implícita, una nota pedal y las notas pertenecientes a la melodía, en

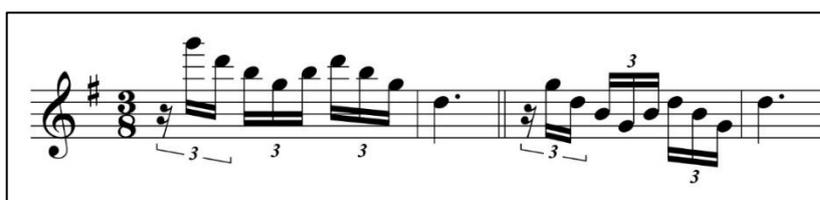
este caso la primera es un Mi y las notas bases son Sol 6 y Mi 6. El compás siguiente inicia con un arpeggio descendente que repite las notas mudando de octava hasta llegar a la mitad de la duración del segundo tiempo, donde se produce un arpeggio descendente en el registro inferior de la flauta y en el tercer tiempo suena el acorde dominante con séptima que inicia con la tónica, produce un salto de séptima y continúa con las restantes notas del acorde dirigiéndose como una bordadura.

La mejor forma de estudiarlo es omitiendo las apoyaturas y conociendo cual es la dirección del arpeggio y el acorde que se presenta. Aquí se hará uso de la memoria visual o auditiva para recordar el movimiento de la música.

### Oración 6

Dinámica: Mezzoforte.

Está formada por una frase que se repite inmediatamente sin modificación alguna. El patrón rítmico es un continuo de fusas con la primera como silencio y el último compás un Re 5 trinado que dura todo el compás. Es un arpeggio que repite sus notas en diferentes octavas, la nota del registro inferior aparece en la fusa “débil” y se dirige a la octava superior en donde tiene un mayor énfasis. Para definir las notas bases se tienen en cuenta las que se presentan en tiempos fuertes, por lo cual se puede describir a esta frase de la siguiente manera: consiste en un Sol Mayor que inicia en el Sol 6, desciende hasta el Sol 5, asciende hacia el Re 6 y finaliza su recorrido en el Re 5. Una buena forma de estudiarlos es tocando las notas bases separadas de sus octavas inferiores y luego unirlas, también puede realizarse el proceso inverso.



## CODA

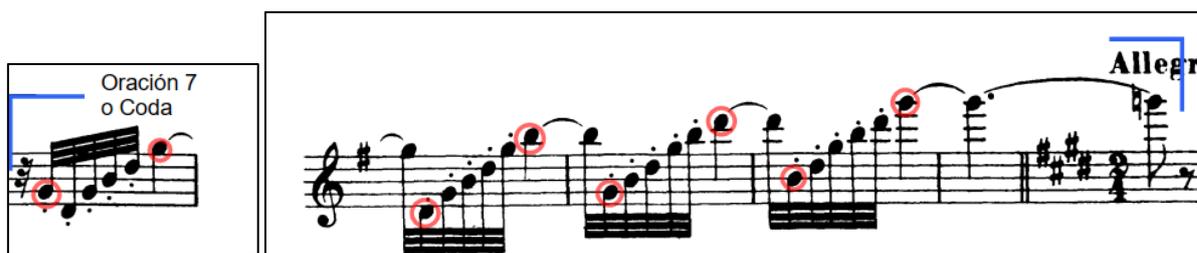


Imagen N° 15: Solo de flauta perteneciente a la Obertura de la ópera Guillermo Tell – Coda

Dinámica: Mezzoforte. Diferentes flautistas recomiendan que la nota final tenga un pequeño y delicado decrescendo y que no tape la melodía del corno inglés.

No es difícil de comprender cómo está armada la oración, consiste en arpeggios ascendentes de Sol Mayor y repite el mismo patrón rítmico, fusas en el primer tiempo y para completar el compás una negra. Inicia con el Sol de la octava inferior en la segunda fusa, ya que la primera es un silencio, pero desciende hacia el Re y luego continua su recorrido ascendente hacia el Sol 5, tal vez el compositor quería iniciar con una nota más grave pero el registro de la Flauta no lo permite. El segundo compás inicia en un Re que se dirige hacia un Si, luego Sol a Re y para finalizar Si a Sol donde la duración de la última se extiende todo el compás siguiente hasta el primer tiempo del cambio de tiempo. La forma de estudiarlo es conociendo las notas iniciales y finales del arpeggio, se puede realizar simplemente por intuición, conociendo la primera nota y siguiendo la progresión del arpeggio hasta caer en el segundo tiempo del compás.

## Capítulo 6

### 6.1. Aplicación de las estrategias de memorización en estudiantes regulares de la FAD – UNCuyo

Para constatar la eficacia de las estrategias presentadas en el Capítulo 5 se llevó a cabo un experimento donde participaron tres estudiantes regulares de la Licenciatura en Flauta, quienes se encontraban cursando diferentes niveles de la asignatura Instrumento (Flauta) al momento de realización de la actividad:

- Participante 1 (5° Año)
- Participante 2 (3° Año)
- Participante 3 (4° Año)

#### Proceso de experimentación

El objetivo principal fue la memorización de fragmentos orquestales utilizados en concursos para cubrir cargos de Primera Flauta, iniciando con uno mínimamente solicitado, por ende, poco conocido, y para el segundo encuentro otro con mayor aparición en estas instancias. Los extractos seleccionados fueron los ejemplos del Capítulo 5. El material no fue presentado con anterioridad para evitar el estudio previo de los participantes.

En el primer encuentro se abordó la Danza de los Siete Velos de la ópera Salomé:

1. El primer paso consistió en la presentación de la partitura y escucha del fragmento (con la posibilidad de repetirla), seguida de una reflexión por parte del participante sobre las herramientas de memorización a utilizar.
2. Seguidamente el autor compartió los procedimientos de memorización propuestos en el Capítulo 5. El análisis se llevó a cabo con anotaciones realizadas por el participante, quien tenía la libertad de utilizar colores, gráficos, corchetes o cualquier otra indicación conforme a sus preferencias. Se le otorgó mucha importancia a la realización del resumen en cuadro, esquema o mapa conceptual.
3. Al finalizar el análisis de la primera sección se procedió a ejecutarla con el instrumento, pero sin la observación de la partitura, intentando solo utilizar la información

almacenada en la mente; se podían hacer consultas al esquema en caso de amnesias. El autor se encargó de la marcación rítmica, dando énfasis a aspectos como la dinámica, articulación, etcétera. Este procedimiento se realizó con cada sección de forma individual con el fin de trabajar detalladamente sobre cada motivo, células y otros aspectos involucrados.

4. Ya realizada la memorización del fragmento completo, se procedió a unir todos los elementos sintácticos, únicamente con la observación del esquema o mapa conceptual realizado. La ejecución podía ser libre en cuanto a cuestiones de tempo y ritmo para favorecer la continuidad y fluidez de la música. Cabe destacar que el trabajo interpretativo difícilmente pueda ser concluido en pocas horas de estudio, por este motivo se les otorgó tales licencias a los participantes.
5. Para concluir el experimento se realizaron entrevistas “a profundidad”, concepto de R. López Cano, donde los participantes podían compartir sus puntos de vista libremente en base a preguntas básicas realizadas por el entrevistador.

#### Preguntas básicas:

- ¿Cuál es tu apreciación sobre las estrategias de memorización presentadas? ¿Te parecieron efectivas para la incorporación, almacenamiento y recuperación de la información del fragmento orquestal? En cuanto a su aplicación: ¿Crees que fue proceso lento?
- ¿Podrías ofrecer recomendaciones para la mejora de estas estrategias propuestas? ¿Añadirías, modificarías u omitirías alguno de los procedimientos presentes en ellas?

El segundo encuentro se realizó semanas posteriores al primero. En esta ocasión se utilizó como material de estudio el solo de la Obertura de la ópera Guillermo Tell, de G. Rossini; el material tampoco fue presentado previamente. Se dio inicio al trabajo de memorización con los mismos procedimientos utilizados en el primer encuentro, omitiendo la enseñanza de las estrategias, el autor solo guiaba a los participantes. Al finalizar esta actividad, se retomó los esquemas y anotaciones de la Danza de Salomé para comprobar cuan firme se almacenó la información en la memoria a largo plazo y observar el nivel de dificultad de recuperación de la misma.

Preguntas básicas del segundo encuentro:

- En cuanto al fragmento Salomé ¿Cuál fue el nivel de dificultad de interpretación de memoria en esta ocasión? ¿Sentiste una mayor seguridad? ¿En el primer encuentro fue más complicado? ¿Pudiste recuperar la información fácilmente?
- ¿Cuáles de los fragmentos consideras que tomó menor tiempo de memorización y cual tuvo mayor dificultad?
- ¿Tienes alguna opinión o apreciación nueva con respecto a las estrategias? ¿Añadirías, modificarías o eliminarías algún aspecto de la misma?

## 6.2. Primer Encuentro

Todos los participantes pudieron memorizar el fragmento de la Danza de Salomé con las estrategias planteadas en este trabajo de investigación, en algunos casos con ciertas alteraciones permitidas por el autor, como por ejemplo, la interpretación con un tempo menor al indicado, leves modificaciones del ritmo, entre otros.

El objetivo principal de este encuentro fue la memorización de las notas con sus respectivos ritmos, junto a la posibilidad de modificaciones en favor de la incorporación y almacenamiento profundo de la información. Aspectos como las dinámicas, articulación y fraseo fueron tenidos en cuenta como aspectos secundarios en esta instancia.

En la Danza de los Siete Velos podemos encontrar contrastes rítmicos, por ejemplo, fusas seguidas de ritmos mayores a una blanca. Para el primer grupo se otorgó la licencia de interpretar este motivo con ritmos de mayor duración. Uno de estos casos es la anacrusa de la Oración 1, una escala ascendente en ritmo de fusa que podía reemplazarse por ritmos de semicorcheas.

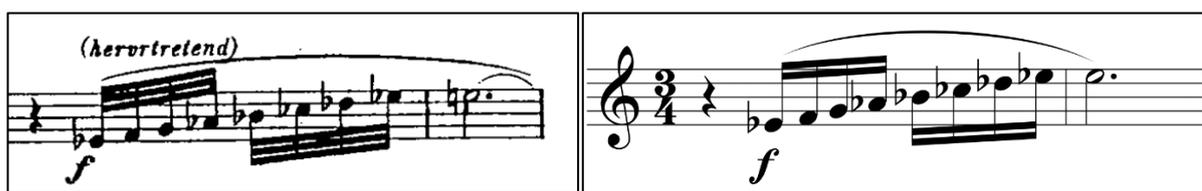


Imagen N° 16: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Ejemplo de estudio N° 1

Otras posibilidades de modificación de ritmo:

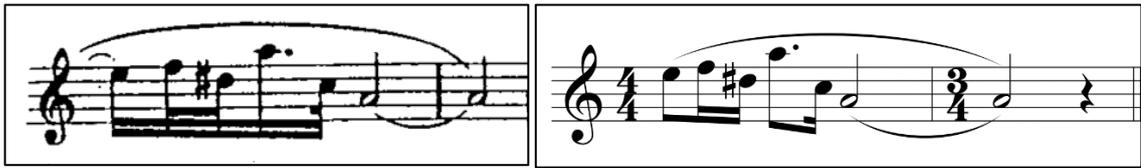


Imagen N° 17: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Ejemplo de estudio N° 2



Imagen N° 18: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Ejemplo de estudio N° 3



Imagen N° 19: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Ejemplo de estudio N° 4

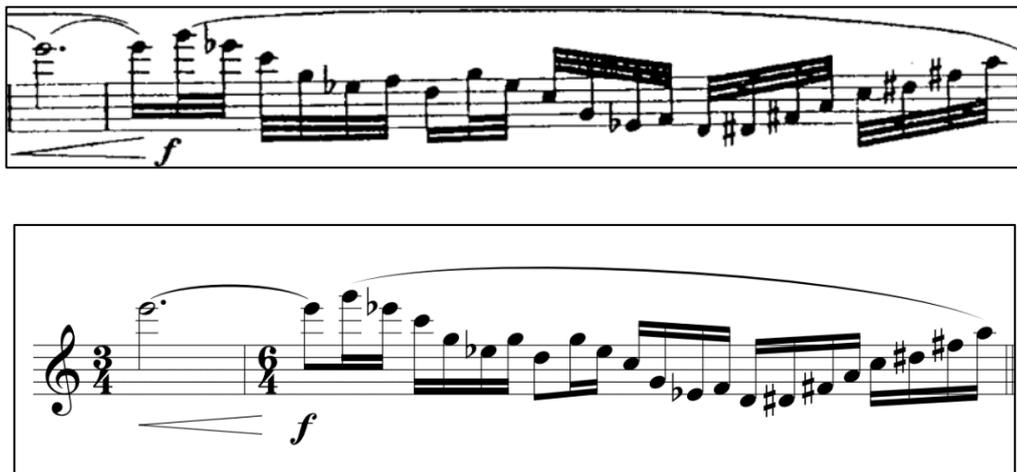


Imagen N° 20: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Ejemplo de estudio N° 5

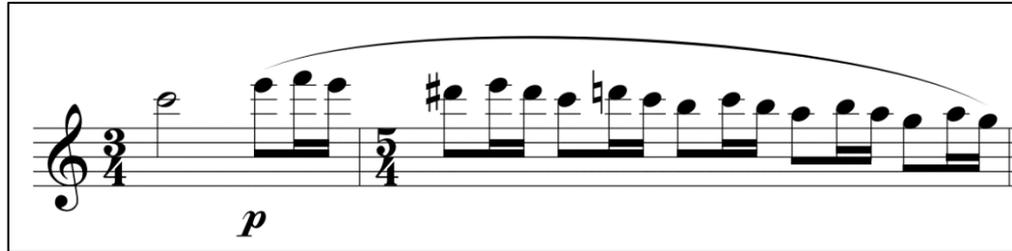


Imagen N° 21: Danza de los Siete Velos de la Ópera Salomé de Richard Strauss – Ejemplo de estudio N° 6

### Participante 1

- Memorización de las notas: Fragmento completo.
- Ritmo: Con las modificaciones descritas anteriormente.
- Observaciones:
  - El participante posee una muy buena memoria nominal.
  - No había interpretado ni escuchado el fragmento con anterioridad.
  - No tuvo dificultad en la aplicación de las estrategias propuestas, pero destacó que precisa de un guía para su uso continuo.
  - Destacó que, al depender de la marcación rítmica de un tercero, tuvo dificultad en internalizar la duración y los cambios de ritmo.
  - Al llevar a cabo, en primer lugar, el análisis y seguidamente la ejecución en el instrumento, tuvo que manejar mucho su nivel de ansiedad.
  - Explicó que, si realizaría el procedimiento de forma individual y no encontraría la denominación de algún concepto analítico, no continuaría.
  - La participante obtuvo una mejor postura al tocar de memoria.
- Comentarios de la participante:
  - Sobre el método: “Es efectivo”.
  - “Nunca me había puesto a hacer todo este camino... recién en la quinta o sexta vez que toco la obra empiezo a descubrir la idea sintáctica”

- “Ahora estoy siendo guiado, no sé si esto voy a decirlo en los siguientes días ¿Qué pasa cuando agarre una obra nueva? ¿Cuál será mi elección?”
- “Sentí el fluir del sonido, más vibrante... sentí que el aire pudo fluir sin interrupción”.
- Aportes, modificaciones y opiniones de las estrategias:
  - Los números como indicadores de duración de los ritmos fueron confusos para la participante, por lo tanto, prefirió guiarse con la marcación rítmica.
  - Sugirió realizar un experimento para observar que sucedería si aplica las estrategias sin el acompañamiento de un guía.

## **Participante 2**

- Memorización de las notas: Fragmento completo.
- Ritmo: Memorización con las duraciones correspondientes
- Observaciones:
  - Rapidez en el proceso de memorización.
  - Nunca había interpretado ni escuchado el fragmento.
  - No tuvo dificultad en la aplicación de las estrategias propuestas, primera vez que utilizaba este tipo de estrategias para la memorización.
  - Destacó la eficacia de las notas bases y el uso de colores.
  - Primera vez que realizó el proceso de marcar la sintaxis para la posterior interpretación.
  - Obtuvo una mejor sonoridad en el instrumento al tocar de memoria.
- Comentarios del participante:
  - “Está buenísima la propuesta. Me gusta mucho lo de los puntos de llegada (notas bases) y el marcarlos con un color específico me ayudó bastante a memorizar. En el momento pensaba en el color, las notas y los puntos de llegada.
  - “No me parece lento (sobre el procedimiento de las estrategias), incluso estando solo creo que lo haríamos más rápido”.

## **Participante 3**

- Memorización de las notas: Fragmento completo.
- Ritmo: Con las modificaciones de duración en los ritmos.

- Observaciones:
  - Muy buena capacidad para resolución individual de problemas en aspectos de memorización.
  - Nunca había interpretado ni escuchado el fragmento.
  - Buen uso de la memoria muscular y auditiva.
  - No tuvo dificultad en la aplicación de las estrategias propuestas.
  - Opinó que las estrategias se agilizarán con la práctica tal cual como sucede con el estudio técnico del instrumento.
  - Enfatizó el uso de la confianza en sí mismos.
  - Se observó mejor postura corporal al interpretar de memoria.
- Comentarios del participante:
  - Destacó la eficacia del estudio de pasajes a partir de la memoria.
  - “Fue mucho más rápido de lo que me esperaba, al no estar acostumbrado a este trabajo de memorizar”
  - Con respecto al tocar de memoria el fragmento: “Hubo momentos en los que sentí mi propio sonido y las escalas más prolijas”.
  - “Pulirlo desde la memoria (referido a los pasajes del fragmento) me pareció fundamental, porque no necesité ver la parte para corregir un pasaje... quería ver solo el esquema.
  - Referido a las estrategias: “No me sentí incomodo con nada, le agregaría la palabra <<confiar>>”.
- Aportes, modificaciones y opiniones de las estrategias:
  - Tomar cada oración y observar todas las maneras que se pueda incorporarlo: cantando nota por nota, énfasis en el ritmo, etcétera.
  - Dar énfasis a la confianza para recuperar la información obtenida.

### **Síntesis del primer encuentro**

Todos los participantes aplicaron las estrategias con facilidad, pero hubo diferencias con respecto al tiempo utilizado. Todos estaban de acuerdo que se podría realizar en menor duración, omitiendo el proceso de enseñanza. Otorgaron una buena calificación a esta propuesta, justificaron que lleva a un estudio meticuloso, y otorgaron sugerencias. Antes del experimento, cada participante comentó que utilizaba una metodología de memorización obtenida de forma intuitiva, sin un sustento teórico.

El esquema con el contenido morfológico fue fundamental para resumir la información y recuperarla con facilidad. Pudieron memorizar el fragmento completo, pero en algunos casos con modificaciones interpretativas para obtener una cierta comodidad en la recuperación de la información.

Se pudo comprobar que cada estudiante posee diferentes tipos de memorias mejores desarrolladas y supieron sacar provecho de ellas. Otro aspecto para destacar es la mejora de la postura corporal y por ende una mejoría en aspectos técnicos del instrumento como la sonoridad y relajación motriz.

Los estudiantes aportaron que se debe tener en cuenta la ansiedad y la confianza en el proceso de memorización y estaban interesados en continuar con la segunda etapa de memorización. Los números utilizados como indicadores de la duración rítmica no fueron eficaces y se reemplazó por la marcación rítmica mental o de un tercero.

### **6.3. Segundo Encuentro**

Este fragmento posee una mayor fama comparándolo con el fragmento de Salomé, los estudiantes ya habían tenido la posibilidad escucharlo y estudiarlo. Al ser tonal y tener una estructura simétrica fue sencillo llevar a cabo el análisis, incluso no hubo complicaciones con la rítmica; la dificultad de este solo aparece en el aspecto técnico del instrumento.

Para facilitar el proceso de memorización se permitió estudiarlo con un tempo menor al indicado, pero sin modificaciones en el ritmo. Las dinámicas podían ser tenidas en cuenta, pero para esta instancia la prioridad siguió siendo la incorporación de las notas y el ritmo. Otra de las dificultades que tiene este solo es su duración extensa, se les dio la oportunidad de memorizar solo hasta el compás 207.

#### **Participante 1**

- Memorización de las notas: Hasta compás 207.
- Ritmo: Sin modificaciones.
- Observaciones:
  - Sin complicaciones en la memorización del fragmento de Guillermo Tell.
  - Continuó haciendo uso de la memoria nominal.

- Realizó un esfuerzo importante para recuperar la información obtenida del fragmento de Salomé, aunque a la hora de la interpretación las cuestiones técnicas del instrumento mejoraron notoriamente.
- Sintió una seguridad mayor en la ejecución del fragmento.
- Agregó que le costó incorporar nuevamente el procedimiento de las estrategias.
- Comentarios de la participante:
  - “No logro incorporar aún el proceso de escribir las secciones, la métrica, marcar las notas bases con una obra nueva, pero cuando lo hago se me queda la información”.
- Aportes, modificaciones y opiniones de las estrategias:
  - Recomendó hacer una transición desde la observación hacia lo práctico, cantar y digitar en el instrumento antes de hacer sonar el instrumento.

## **Participante 2**

- Memorización de las notas: Fragmento completo
- Ritmo: Sin modificaciones.
- Observaciones:
  - Memorización del fragmento rápida.
  - Con respecto a Salomé, olvidos en pasajes específicos, pero con gran facilidad a la hora de la recuperación de la información por medio de la lectura del esquema y partitura.
  - Opinó que este fragmento fue más dificultoso en lo relacionado a la memorización, ya que Guillermo Tell posee materiales tonales que facilitan su análisis. Destaca que la obra de Rossini posee una mayor complejidad técnica e interpretativa.
- Comentarios de la participante:
  - “Creo que, en cuestión de memorización, Salomé posee una dificultad mayor, pero con respecto a la interpretación es más fácil Guillermo Tell”.
  - Con respecto a las estrategias: “Me pareció muy útil, muy eficaz. También le aportó a la parte de mi estudio de la memoria.”.
  - Es bueno tratar estos temas porque a veces se habla de pasada, no se le da mucha importancia y no todos saben explicar cómo estudiar de memoria”.

- Aportes, modificaciones y opiniones de las estrategias:
  - Propuso la memorización por medio de cambios de ritmos para obtener un abanico de posibilidades interpretativas.
  - Estudio detallado de células y motivos con la intención de unirlos progresivamente.
  - Recomienda darle más importancia a la dirección de las figuras musicales para la ejecución.

### **Participante 3**

- Memorización de las notas: Hasta el compás 207.
- Ritmo: Sin modificaciones.
- Observaciones:
  - Se observó mayor confianza y seguridad al interpretar de memoria.
  - Mayor rapidez y facilidad en la memorización del fragmento de Guillermo Tell por el conocimiento previo del fragmento.
  - Facilidad de manejo de las herramientas de memorización y buen trabajo individual para recuperar la información de los dos fragmentos.
  - Se pudo apreciar mayor musicalidad al no depender de la partitura.
- Comentarios de la participante:
  - Con respecto a la dificultad de memorización de las obras: “Se me hace difícil elegir si una fue más compleja que otra, porque es complejo de por sí el ejercicio, pero te da soltura”.
  - Con respecto a la estrategia: “Te da más herramientas de dónde agarrarte, lugares de espacio seguro”.
- Aportes, modificaciones y opiniones de las estrategias:
  - Incluir una escucha atenta sin la partitura y luego dar inicio al análisis.

### **Síntesis del Segundo Encuentro**

Los participantes tuvieron mayor facilidad al momento de memorizar el fragmento de G. Rossini ya que conocían el fragmento auditiva e interpretativamente. Cabe destacar que en el cuarto año de la Licenciatura en Flauta (Ordenanza N° 84/10 CS) se lleva a cabo el estudio

Solos Orquestales importantes solicitados en concursos de orquesta y Guillermo Tell está involucrado. Además, su análisis fue realizado con mayor rapidez por estructura simétrica y su armonía tonal no tan compleja en comparación a Salomé. La Participante 1 tuvo mayor complicación para recordar los procedimientos de la estrategia propuesta, pero todos utilizaron las herramientas con eficacia y menor dependencia de la guía del autor.

En el momento que se les propuso a los estudiantes recuperar la información de Salomé, todos comentaron que no lo recordaban firmemente. Con la lectura de los esquemas y la observación de las anotaciones realizadas en la partitura pudieron interpretar nuevamente el fragmento y con mayor musicalidad. Hubo diferentes niveles de complejidad para la recuperación de la información en cada participante.

## CONCLUSIONES

A la luz de los resultados que arrojó la presente investigación, se llegó a la conclusión de que se trata de una problemática compleja y personal, es decir que cada individuo presenta particularidades distintivas. No obstante, se pudieron observar patrones y estrategias que podrían ser más efectivas, en líneas generales.

### HERRAMIENTAS MNEMOTÉCNICAS

La investigación realizada concluye que no existe una única herramienta mnemotécnica universalmente perfecta para todos los intérpretes, esto sucede ya que cada individuo presenta diferentes niveles de desarrollo en los diversos tipos de memoria implicados en la memorización musical. Las encuestas revelaron que los participantes emplearon diversas estrategias, aplicadas de forma intuitiva, ya que la gran mayoría desconocía material teórico específico al tema.

Las estrategias más utilizadas estaban relacionadas con la memoria muscular, a base de repeticiones; la memoria analítica, a través del análisis morfológico; la memoria nominal, enfocada en la memorización de los nombres de las notas; y la memoria auditiva, aprendiendo las piezas “de oído”. Estos hallazgos se confirmaron durante la aplicación de la estrategia propuesta, donde se pudo comprobar que los participantes exhibían distintos tipos de memorias mejores desarrolladas: en el caso del Participante 1 destacó un buen dominio de la memoria nominal, el Participante 2 de la memoria visual, y el Participante 3 de la memoria auditiva, con todos mostrando un buen desarrollo de la memoria muscular.

Las estrategias más efectivas para la memorización se vinculan, entonces, al trabajo de la memoria analítica y visual. Por ello fueron el enfoque principal para el diseño de las estrategias de memorización propuestas en este estudio, las cuales fueron óptimas para su principal función y recibieron calificaciones positivas por parte de los participantes.

### PROCESOS MEMORÍSTICOS

Los tres procesos básicos de la memorización son codificación, almacenamiento y recuperación. Se observó que la mayoría de los materiales bibliográficos se centran principalmente en los dos primeros procesos, relegando la importancia de la recuperación, que resulta crucial durante la ejecución. Este aspecto podría ser objeto de futuras investigaciones debido a su complejidad.

La memorización está intrínsecamente relacionada con la atención en sus tres procesos básicos, y ambas se complementan mutuamente. En la presente investigación se detalló brevemente sobre estrategias para mejorar la atención plena; sin embargo, este también es otro tema complejo que podría explorarse más a fondo en investigaciones futuras. Se sugiere consultar la bibliografía relacionada con el Mindfulness para profundizar en este aspecto.

Se comprobó que la memorización también ayuda al perfeccionamiento técnico e interpretativo, al requerir un nivel mayor de atención que facilita una comprensión más profunda de los aspectos morfológicos y motívicos de la pieza a memorizar, además, una mayor conciencia técnica y la capacidad de prescindir del atril contribuyendo también a una mejora en la postura corporal y, en consecuencia, la ejecución.

#### DEBILIDADES Y FORTALEZAS DE LOS ESTUDIANTES

A pesar de que la población valoró significativamente la memorización, no todos la practican en su rutina diaria de estudios. Entre las debilidades observadas en las encuestas se encuentra la falta de conocimiento teórico sobre el tema entre los estudiantes, con solo tres teniendo acceso a material bibliográfico.

El método más utilizado por los estudiantes es la memorización a base de repeticiones, sin embargo, la bibliografía sugiere que este método es menos recomendable debido a la rapidez con que la información puede perderse. La mayoría de los participantes evaluó su capacidad de memorización como buena o inferior.

Entre las fortalezas observadas, destaca la seguridad al interpretar de memoria, con más de la mitad de los participantes manifestando seguridad al emplear esta técnica, así como un notable nivel de atención. Una parte significativa de la población utiliza el análisis morfológico y la memorización nominal, dos aspectos que contribuyen a una mayor solidez de la incorporación de la información.

Los hallazgos de la investigación proporcionan una base sólida para reflexionar sobre la enseñanza de técnicas de memorización en la formación universitaria. Las observaciones y sugerencias de los participantes sobre la eficacia de las estrategias propuestas, como la memorización a través del análisis y el uso de herramientas visuales, pueden inspirar la incorporación de métodos más estructurados y basados en la investigación en los programas académicos.

## CONFIRMACIÓN DE LA ANTICIPACIÓN DE SENTIDO

A la luz de la información recabada, podemos sostener que la anticipación de sentido apuntó en dirección correcta, en términos generales. Las estrategias mnemotécnicas y técnico-musicales propuestas facilitaron efectivamente la memorización de los fragmentos musicales en los estudiantes, como se evidenció en los resultados obtenidos. Todos los participantes pudieron memorizar los fragmentos completos o parcialmente y, además, se observó una mejora en la ejecución técnica, la seguridad y la postura corporal al tocar de memoria.

Sin embargo, la investigación también reveló que la eficacia de estas estrategias varía según el tipo de memoria más desarrollada en cada participante. Esto sugiere que, aunque las estrategias propuestas fueron efectivas, su aplicación podría optimizarse aún más si se personalizan según las fortalezas individuales de cada estudiante.

## CONSIDERACIONES FINALES

La investigación no solo ha demostrado la efectividad de las estrategias mnemotécnicas propuestas, sino que también ha resaltado la importancia de una aproximación individualizada en la enseñanza y práctica de la memorización musical, tanto en la formación universitaria de los flautistas como en los músicos en general. Cada músico es único en su forma de aprender y recordar, y esta diversidad debe ser reconocida y valorada en los métodos pedagógicos.

La memorización, lejos de ser solo un ejercicio técnico, es un camino hacia una interpretación más profunda y consciente, que permite al músico conectarse de manera más íntima con la obra y su propia expresión artística. Es fundamental que, en la formación musical, se fomente la reflexión continua sobre los métodos de estudio y se promueva una cultura de aprendizaje flexible y adaptativa, que no solo prepare al intérprete para recordar, sino también para comprender y comunicar con autenticidad. Al final del día, memorizar no es solo retener notas, sino internalizar música de una manera que trasciende la partitura y se convierte en parte del ser del intérprete.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

- Alvarez, D. (2015). *Mindfulness para Músicos: Mejora tu técnica, practica más eficientemente y supera tu miedo escénico*. [E-reader versión]. Recuperado de <https://www.amazon.com/-/es/David-Alvarez-ebook/dp/B01300UY5C>
- Barbacci, R. (1965). *Educación de la Memoria Musical*. Buenos Aires, Ricordi Americana S. A. E. C.
- Baxtresser, J. (1995). *Orchestral Excerpts for Flute*. Pennsylvania, Theodore Presser Company.
- D'acona, A. C. (1998). *Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid, Síntesis.
- Debost, M. (2007). *Una Flauta Sencilla*. Valencia, Dasí - Flautas.
- Lopez Cano, R y San Cristobal Opazo, U. (2014). *Investigación Artística en Música*. México, Conaculta y Fonca.
- Mancuso, S, (2018). *Técnicas de Memorización en el Aprendizaje Pianístico, de la lectura a la ejecución*. Buenos Aires, Melos Ediciones Musicales S. A.
- Papalia D. E. y Martorell G. (2015). *Experience Human Development*, (decimotercera edición). Ciudad de México, McGraw-Hill Global Education Holdings LLC.
- Pickenhayn J. O. (1961). *Pedagogía Musical*. Buenos Aires, Ediciones Casa Lottermoser.

### Material de clase

- García, M. I. (2011). Apunte de cátedra, tema: metodología de análisis sintáctico-temático. En M. I. García, *Análisis y morfología musical I*. Universidad Nacional de Cuyo.

### Trabajos de Investigación

- Berteá, M, A. (2017). *La Memorización de la Música Contrapuntística, un estudio de caso de las estrategias empleadas por un pianista profesional*. Tesis de Maestría en Psicología de la Música. Universidad Nacional de La Plata. [Consulta: 8 de junio de 2023]
- Cristóbal, F. M. (2021). *Procesos de Memorización de música impresa en el sistema*

*Braille: Estrategias en la lectura e internalización del discurso musical de instrumentistas ciegos*. Tesina de Licenciatura en Clarinete. Universidad Nacional de Cuyo. [Consulta: 4 de junio de 2023]

- Sánchez, G. (2017). *Music memorization, A practical approach*. Trabajo de Doctorado en Artes Musicales orientación en clarinete. University of South Carolina. [Consulta: 11 de julio de 2023]

### **Artículos de Revistas**

- Bernabéu Brotóns, E. (2017). La atención y la memoria como claves del proceso de aprendizaje. Aplicaciones para el entorno escolar. *ReiDoCrea*, 6(2), 16-23.
- Peral Hernández, S. (2006). La memoria musical en la interpretación pianística. *Resonancias*, 36 a 43.
- Chaffin R, Imreh G. y Crawford M. Practicing (2002) Perfection: Memory and Piano Performance. *New York: Laurence Erlbaum Associates*, 163 a 162.

### **Página Web**

- MasterClass. (2021). *Violinist Itzhak Perlman's Tips for Memorizing Music: Learn How to Memorize Music Faster*. MasterClass.  
<https://www.masterclass.com/articles/violinist-itzhak-perlmans-tips-for-memorizing-music> [Consulta: 10 de julio de 2023].

## ANEXOS

### MODELO DE ENCUESTA

#### Memoria Musical en Flautistas

Pertenece a la tesina de grado denominada *Herramientas de memorización musical para flautistas*.

**Estudiante: Fernando Gabriel Vilte Ruiz / Director: Lic. Juan Pablo Ganem Ábrego**

El objetivo de la siguiente encuesta es identificar cuáles son los conocimientos sobre “Memorización Musical” que poseen los estudiantes pertenecientes a la Licenciatura en Flauta de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Esta encuesta es anónima.

#### DATOS SOCIODEMOGRÁFICOS

##### 1. Edad

##### 2. Género

- Masculino
- Femenino
- Prefiero no decirlo
- Otro

##### 3. Situación Académica Actual (En encuesta de egresados)

- Estudiante que ya rindió su examen final de flauta, pero adeuda materias.
- Egresado/a

##### 3. Situación Académica Actual en la Asignatura Instrumento - Flauta (En encuesta de estudiantes regulares)

- CIEMU
- 1° Año
- 2° Año
- 3° Año
- 4° Año
- 5° Año

#### CONOCIMIENTOS TEÓRICOS SOBRE MEMORIA MUSICAL

**4. Según tu opinión ¿Cuáles de estas definiciones encajan correctamente con el concepto “Memoria Musical”?**

- Estudio que se centra más en aspectos teatrales que en la música.
- Proceso de aprendizaje innecesario que involucra mucho tiempo de estudio.<sup>7</sup>
- Facultad por medio de la cual se retiene, incorpora y recuerda una pieza.
- Capacidad de interpretar una pieza sin la ayuda de la partitura.
- Estudio fundamental con el cual se obtiene un conocimiento idóneo de una pieza.
- Otra...

**5. ¿Conoces algún material bibliográfico centrado en el estudio de la memoria musical?**

- No
- Sí

**6. Si anteriormente seleccionaste la opción "Sí", nombra uno o más de los materiales que hayas leído.**

**7. ¿Cuan importante es para vos trabajar y aplicar la memorización de pasajes u obras musicales?**

- No tiene importancia.
- Algo importante.
- Es importante, pero no indispensable.
- Es importante y necesario.
- Es muy importante.

## **APLICACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL**

**8. ¿Cuáles de los siguientes aspectos incluyes en tu rutina diaria de estudio?**

- Respiración
- Relajación
- Escalas y arpeggios
- Sonoridad (Notas largas, armónicos, etc.)
- Estudios (Ejemplos: J. Andersen, P. Jean-Jean)

- Repertorio camerístico y/o conciertos
- Pasajes orquestales
- Memorización
- Otra...

**9. Si seleccionaste la opción “Memorización.” ¿Qué sueles memorizar?**

- Repertorio camerístico y/o conciertos.
- Ejercicios de escalas y arpegios.
- Pasajes orquestales importantes.
- Otra...

**10. ¿Cuáles de estos métodos utilizarías para memorizar una pieza? (Puedes elegir más de una opción)**

- Memorización a base de repeticiones de las frases.
- Escuchando y aprendiendo “de oído”.
- Transcripción de la pieza en otros pentagramas.
- Memorización de los nombres de las notas.
- Análisis morfológico y/o armónico.
- Otro

**11. ¿Cómo calificarías tu capacidad para memorizar piezas tonales? (Cabe destacar que las piezas atonales poseen una dificultad particular)**

- Insuficiente
- Regular
- Buena
- Muy buena
- Sobresaliente

**12. ¿Tu capacidad para memorizar piezas musicales es mayor a tu capacidad de memorización del contenido de asignaturas teóricas como Historia de la Música, Análisis y Morfología, entre otras?**

- No
- Tal vez
- Sí

## **EXPERIENCIAS**

**13. Cuando interpretas alguna pieza en conciertos o audiciones con la "ayuda de la partitura" (no de memoria) ¿Cuál es tu nivel de atención?**

- No me distraigo nunca
- A veces me distraigo
- Me distraigo con frecuencia
- Siempre me distraigo

**14. ¿Has tenido experiencias interpretando piezas de memoria en audiciones o conciertos?**

- No
- Sí

**15. Si tu respuesta fue "Sí" ¿Cómo te sentiste en tu primera experiencia comparándola con interpretaciones previas junto a la partitura?**

- Con mucha inseguridad y miedo de olvidarme la pieza.
- De la misma forma, sin comparación alguna.
- Sentí una seguridad mayor.
- Otro

**16. Cuando interpretas alguna pieza en conciertos o audiciones "de memoria" ¿Cuál es tu nivel de atención?**

- No me distraigo nunca
- A veces me distraigo
- Me distraigo con frecuencia
- Siempre me distraigo
- No toco de memoria

## ENTREVISTAS

### Primer Encuentro

#### Participante 1

**Entrevistador:** Se llegó al resultado principal de la prueba: adquirir la habilidad de tocar el fragmento de memoria, con la posibilidad de modificación del ritmo para una mejor incorporación y recuperación. Esto es un experimento reflexivo, vos (Laura) accionaste y yo solo te decía por dónde ir.

**Participante 1:** Se me ocurre una idea con respecto al tiempo, que no la pusimos en práctica. Al no poner yo misma el movimiento de la marcación en la mente, no internalicé la duración y los cambios de ritmo (en el experimento el autor se encargaba de marcar el pulso), y creo que los pasajes se limpiaron más.

**Entrevistador:** Los arpeggios con ritmo de tresillos (9° compás de letra D) son complicados y estaban saliendo bastante bien. No hubiera sido el mismo resultado dependiendo solo de la lectura con el instrumento. El objetivo de esta propuesta, además de memorizar, es aprender el fragmento detalladamente.

Te pido recomendaciones ¿Las estrategias de memorización te parecieron eficaces para su fin? Ahora duró mucho tiempo porque es la primera vez. ¿Cuál es tu opinión de la misma? ¿Como lo calificarías?

**Participante 1:** Es efectivo, porque realmente terminé de tocar (de memoria) y pude repetirlo. La memoria nominal para mí es fundamental, la utilizo en gran medida. Nunca me había puesto a hacer todo este camino. Utilizo solamente el recurso de lo nominal y después, recién en la quinta o sexta vez que toco la obra, empiezo a descubrir la idea sintáctica, solamente si algún profesor me dice: “esta nota está fuera de algún lugar, hay que resaltarla”. Lo referido a las notas base, solo lo contemplo recién después de una previa interpretación. Aquí lo propusiste al revés y tuve que manejar mucho mi ansiedad.

Ahora estoy siendo guiada, no sé si esto podré decirlo en los siguientes días. ¿Qué pasará cuando agarré una obra nueva? ¿Cuál será mi elección? Una de las propuestas de hoy fue bajar la flauta, agarrar la partitura y desarmar el rompecabezas para volverlo a armar. Ver la sintaxis, ver qué pasa dentro, pensar en escalas y en arpeggios, si hay algo alterado o no, ¿la relación se encuentra justificado por algún libro?; nunca se me hubiese ocurrido que la primera escala es de Mi bemol con el sexto y el séptimo descendido (1° compás de letra D).

**Entrevistador:** Tal vez tiene otro nombre (la escala nombrada anteriormente), pero para este fin colocamos esa denominación.

**Participante 1:** Para los efectos de que debemos resolver estos problemas es excelente, si hay que presentarlo delante de un jurado de armonía no es la mejor opción, pero para resolverlo y visualmente entenderlo es útil. Armónicamente fue complicado, esto en mí provocó un cierto grado de frustración, al estar sola y no poder ponerle un nombre, me invita a no continuar. El apoyo de tener a alguien más con quien leerlo y comprender que la postura está correcta, a mí me sirve.

**Entrevistador:** Nombreste postura, yendo a otro lugar, te vi con una buena postura corporal tocando de memoria.

**Participante 1:** Cuando toco con partitura tiendo a encorvarme. También sentí el fluir del sonido, más vibrante. ¿Viste cómo sería el trazo de un cuadro? Fue un trazo bueno. En este caso sentí que el aire pudo fluir sin interrupción, comparándolo cuando estamos con la partitura y midiendo (el pulso) con el pie. Cuando necesité marcar el tiempo lo hice a propósito, pero consciente. Con lo de la postura, que es algo en lo que vengo trabajando y luchando, puedo decir que no tengo el cuerpo cansado, no tengo ningún tipo de molestia, ardor o dolor.

**Entrevistador:** La metodología tomó mucho tiempo porque estábamos en el proceso de aprendizaje y además fue la primera vez que la compartía a un tercero. ¿Tenés alguna sugerencia general para la propuesta, incluso para la enseñanza de la misma?

**Participante 1:** Siempre experimentá. La teoría y lo verbal, en mi opinión, viene después de que lo viviste. Fuimos probando todo y también, por mi manera de ser, yo te fui pidiendo pruebas. Esto viene por parte de mi ansiedad, vos me pusiste la partitura y ya necesitaba arrancar desde el instrumento, desde lo teórico pasamos a lo práctico. Me hubiera gustado analizar una oración y tocarla inmediatamente. Canté un motivo sin la altura correcta y al tocarlo en la flauta corroboré que no eran las notas correctas. Sucedió lo mismo con lo relacionado a la métrica, si bien te diste cuenta de que colocar números es engorroso es mejor sentir la música y pasar esa sensación al cuerpo.

**Entrevistador:** Este fragmento de Salomé es difícil de memorizar y lo lograste. Precisaba hacer este experimento para asegurar que la eficacia de las estrategias ¿Añadirías o modificarías algún aspecto la propuesta?

**Participante 1:** En mi opinión, tenemos que hacer un experimento para observar que sucede si yo lo hago sola ¿Qué pasa en la soledad? ¿Cómo sigue este proceso? ¿Como lo continua la otra persona sin la ayuda de un tercero? ¿Qué falencias o circunstancias pueden encontrar cada uno?

## **Participante 2**

**Entrevistador:** Pudiste tocar el fragmento con las notas y ritmos correspondientes, fue un proceso bastante rápido ¿Cuál es tu apreciación sobre las estrategias utilizadas? ¿Te pareció efectiva para su cumplir su objetivo?

**Participante 2:** Está buenísima la propuesta. Me gustaron los puntos de llegada (notas bases), el proceso de marcarlos con un color específico me ayudó en la memorización. Mientras tocaba la obra pensaba en el color, las notas y los puntos de llegada.

**Entrevistador:** Para eso sirven los colores, para que trabaje la memoria visual.

**Participante 2:** El resto de la propuesta también está bueno. Incluso, podríamos haber tardado menos, pero con la explicación se hizo más largo.

**Entrevistador:** ¿Tenés alguna recomendación para la mejora del procedimiento de las estrategias?

**Participante 2:** No se me viene nada a la mente. Lo que nunca hice, y me pareció muy bueno, es la marcación de la sintaxis, para tener en claro cuando termina cada oración. A veces tiendo a seccionar mucho y hacer frases muy cortas.

**Entrevistador:** ¿Crees que el procedimiento de aplicación fue lento o rápido? Temía que la estrategia sea considerada lenta.

**Participante 2:** No me parece lento, incluso estando solo creo que lo haría más rápido. En tal ocasión uno no hablaría, estaríamos en silencio aplicándolo, por ende, más rápido.

### **Participante 3**

**Entrevistador:** Pudimos alcanzar el objetivo principal, tocar el fragmento sin leer la partitura. Si teníamos alguna duda al respecto, no debíamos consultar el material, teníamos que incorporar la información en la mente y recopilar los datos en un esquema. Pudiste solucionar tus problemas incluso sin mi ayuda. ¿Cuál es tu apreciación sobre las estrategias propuestas? ¿Fue útil para la memorización del fragmento? ¿Crees que fue un proceso lento?

**Participante 3:** Fue mucho más rápido de lo que pensé, al no estar acostumbrado al trabajo de memorización. Es una técnica de estudio donde se pone en práctica la memoria mecánica, analítica, melódico-rítmica, todo desde un completo. Yo nunca me hubiese esperado, por más que hayan sido cuatro o cinco sistemas, poder memorizarlo y ya puedo tocarlo sin ver la partitura. Al entender que está pasando (con la música) y al estudiarlo sin el instrumento, se va incorporando en la mente. Convengamos que si esto lo toco con metrónomo desde una primera lectura de la partitura se hace difícil y me saldría todo sucio (interpretativamente). Hubo momentos en los que sentí mí propio sonido y las escalas más prolijas.

**Entrevistador:** A veces al ver muchas notas y solo tenemos en cuenta la primera y la última, y nos olvidamos del cuerpo de la escala.

**Participante 3:** Es también un dibujo mental que hice para ver cómo van los dedos y saber que elementos tiene el pasaje antes de tocarlo con la flauta, me ordenó la mente.

Pulirlo desde la memoria me pareció fundamental, no necesité ver la partitura para corregir un pasaje, sino que también tomé la decisión de no hacerlo, quería ver solo el esquema. Si sigo con esta metodología de estudio, para cualquiera otra obra, el esquema va a terminar siendo un resumen corto. Siento que es algo mecánico, como la técnica del instrumento, no deja de ser un método de estudio, un mapa conceptual, el cual también se aprende a hacer. El prestar atención hace que ya entiendas qué está pasando en una oración, la cual tiene un sentido claro. Más allá de que no estábamos con la partitura del piano o de la orquesta, sabemos que hay un contexto que no es tonal.

**Entrevistador:** Si conocemos la parte de la orquesta, en el momento de las notas largas de los tres primeros compases de letra E, en vez de contarlos, podemos pensar en lo que debería sonar (melodía del oboe).

**Participante 3:** De eso nos confiamos a veces y habrá veces que no va a sonar, en el caso de audiciones o si el compañero se confunde. Me gustó que la primera oración tenga diferencia de

ritmo en su reiteración, quizás si lo estudiamos con poca atención nos confundimos a la hora de interpretarlo.

**Entrevistador:** Creo que es muy común que cuando se modifican los ritmos en una reiteración queden grabados los de la primera vez, esto es porque vemos el mismo movimiento de notas.

¿Qué añadirías o modificarías para el mejoramiento de las estrategias? ¿Observaste algo que fue incómodo de aplicar?

**Participante 3:** No me sentí incómodo con nada, le agregaría la palabra “confiar”, confiar en que uno puede tocarlo, la técnica está presente. Una escala por tono, donde no sabemos cuál es su contexto tonal, intimida ya que no suena ni mayor ni menor. Está bueno porque es como bajarse de la moto antes de subirse, siempre que agarramos una partitura ya estamos subidos en la moto y queremos arrancar de inmediato. Al hacer esto tengo la gran ventaja de no depender del instrumento para sentir seguridad.

**Entrevistador:** Tenemos en la mente el esquema armado y la partitura. Cuando ejecutamos el instrumento vamos recordando los elementos, la dirección de las notas, los recursos de cada sistema.

**Participante 3:** Más que por sistema, lo pienso de forma lineal, como homofonías renacentistas o medievales, una línea longitudinal para entender cada parte, por ejemplo: después de una escala viene un arpeggio roto y una nota es natural; si cometí un error, a partir del error lo corrijo.

Le agregaría esto: buscar un esquema lógico que dependa de cada persona, eso no se puede estipular, pero esta serie de pasos es beneficiosa.

**Entrevistador:** ¿A qué te referís con esquema? ¿No sería el mismo que hicimos anteriormente?

**Participante 3:** Sí, mantenerlo para la resolución de un pasaje, como por ejemplo el de las corcheas con punto seguida de tresillos (9° compás de letra D), tengo que buscar una forma que para mí sea una cuestión lógica. En mi caso, entenderlo por acordes fue complicado, ahora entiendo que no tengo que verlo de tal forma sino como otra cosa.

**Entrevistador:** Estas estrategias no poseen una regla estricta, ofrece pasos para que de acuerdo con tus habilidades puedas memorizar un fragmento. Hay cosas comunes para todos, por ejemplo, los análisis morfológicos.

**Participante 3:** Yo le agregaría, con el fin de tener más recursos, agarrar cada oración y ver todas las formas memorización: cantando nota por nota, pensarlo rítmicamente, quizás algún pasaje lo recuerde por el ritmo. Al tocar de memoria te concentras en la música, la dirección del aire y en todo lo que te olvidamos por estar leyendo.

## Segundo Encuentro

### Participante 1

**Entrevistador:** En cuanto a Salomé ¿Cómo te sentiste en esta ocasión con respecto a la comodidad de interpretar el fragmento de memoria? ¿La primera vez que intentaste tocarlo de memoria fue más complicado que ahora? ¿Pudiste recordarlo fácilmente?

**Participante 1:** Primero, sin haberla escuchado, sentí que tenía muchos olvidos. Hice un esfuerzo grande al intentar recuperar lo que ya había realizado. Cuando escuché el fragmento lo comprendí mejor, fue más sencillo reconocer los motivos y las secciones. Luego, al momento de leerlo lo recuperé con mayor claridad. Al volver a la memoria también fue un proceso corto.

**Entrevistador:** Eso se observó, incluso en los arpegios (9° compás de letra D) pudiste tocarlo sin dificultad. Con esto se concluye que la información queda incorporada en la mente, tenemos buscarla y recuperarla. Este trabajo mejorará día a día con la práctica.

La última vez que tocaste el pasaje ¿Te sentiste más segura?

**Participante 1:** Mucho más segura, me ayudaste con la dirección y podía anticiparme. Ya no había tanta sorpresa, además me dabas la señal y ya sabía que tenía un cambio y lo que tenía que tocar, estaba más firme.

**Entrevistador:** Salomé es un pasaje que no lo habías tocado anterioridad, quizás en un futuro volvés a estudiarlo y podés recuperarlo con mayor facilidad.

Con respecto a Guillermo Tell ¿El proceso de memorización fue más rápido?

**Participante 1:** No me acordaba los pasos a seguir de la metodología, recordaba que no debíamos empezar desde la flauta. No logro incorporar el proceso de escritura de las secciones, la métrica y marcación de las notas bases con una obra nueva, pero al hacerlo la información obtenida queda grabada. Después de todo esto, vivenciarlo, cantarlo y digitalarlo me ayuda, a su vez el poder imaginarme cómo viene el dibujo.

**Entrevistador:** Eso lo hace la memoria visual, vas recordando la dirección de los dibujos.

¿Cambiaste de opinión con respecto a la apreciación que tenías sobre las estrategias?

**Participante 1:** Tengo algo para añadir: agarrar la metodología y hacer una transición desde la observación hacia lo práctico, en vez de estar analizando y tocando al mismo tiempo, cantarlo y digitalarlo antes.

**Entrevistador:** Nos pasa a todos que vemos una partitura y ya queremos tocarla.

**Participante 1:** No deja de ser un juego, lo abris, sacas las piezas y no te pones a leer las reglas. A los músicos nos sucede lo mismo.

## **Participante 2**

**Entrevistador:** Con respecto a Salomé ¿Cuán difícil fue volver recuperar la información para interpretarla nuevamente de memoria? ¿Qué estrategia utilizaste para este fin?

**Participante 2:** No me costó mucho, porque recordaba la forma, la dirección de las notas, inflexiones, saltos, etcétera. Lo que no me acordaba, por ejemplo, era el inicio solo y ciertas notas específicas. Con una leída de la partitura recordé todo y pude tocarlo nuevamente.

**Entrevistador:** Además de las notas. ¿Pudiste recordar información referida a dinámica y articulación?

**Participante 2:** En el momento hubo ciertas dinámicas que recordaba porque están indicadas, por ejemplo, disminuidos. Dinámicas específicas sí, pero no otras menos esperadas.

**Entrevistador:** ¿Cuál es tu opinión con respecto a la eficacia de las estrategias para la memorización del fragmento de Guillermo Tell?

**Participante 2:** Encontré 2 partes, primero la parte de que ya conocía el fragmento, conozco cómo suena, cuales son algunas de sus notas. Después la otra parte que es un solo muy largo, tiene muchas secciones, muchas oraciones. Si bien algunas veces se repiten, también es a veces un poco complicado de memorizarlo velozmente. Creo que con el experimento funcionó bastante bien. En la segunda sección no recordaba el ritmo, pero repasándolo puede recuperar la información. Memorice el fragmento completo.

**Entrevistador:** ¿Cuál de los dos fragmentos orquestales fue más fácil de memorizar con estas estrategias?

**Participante 2:** Fue más difícil Salomé, porque el Guillermo Tell tiene informaciones más lógicas.

**Entrevistador:** Pensé en la posibilidad que Salomé sea más fácil de memorizar, ya que se necesita ser más analíticos, a su vez también está la posibilidad de que lo sea Guillermo Tell, por ser más conocido y mayormente lógico.

**Participante 2:** Creo que en cuestión de memorización Salomé posee una dificultad mayor, pero con respecto a la interpretación es más fácil Guillermo Tell.

**Entrevistador:** ¿Añadirías o modificarías algún procedimiento de esta propuesta? ¿Cuál es tu recomendación?

**Participante 2:** Creo que está bastante bien armada la metodología. Quizás podrías incorporar algunos aspectos, por ejemplo, la repetición con cambios de ritmo, en mi estudio diario lo utilizo mucho, o estudiar detalladamente por células, ir uniéndolas poco a poco.

**Entrevistador:** Se trata de romper la forma como para volver a armarla y tener un mejor dominio.

**Participante 2:** Incorpóralo de diferentes formas y estar preparado para todo.

**Entrevistador:** Eso hace que la información se procese mejor, si conocemos el fragmento de una sola forma está bien, pero si lo estudiamos de 2 o 3 maneras diferentes se establece mejor.

¿Hay algún aspecto de la metodología que eliminarías?

**Participante 2:** No se me viene nada a la mente. Quizás darle más importancia a las figuras que forman las notas, las subidas, bajadas, los picos, etcétera, como lo que hicimos en Guillermo Tell, poner la letra V a los arpeggios (con el fin de saber la dirección de la melodía). En el momento que estoy tocando memoria, pienso más en la forma del dibujo que en las notas.

Mientras más recursos tengamos, mejor. Si podemos entrenar la memoria muscular, la memoria analítica, la armonía, entre otros aspectos, mejor.

**Entrevistador:** ¿Cuál es tu apreciación de la propuesta ahora que la utilizamos por segunda vez?

**Participante 2:** Me pareció muy útil, muy eficaz. También le aportó a la parte de mi estudio de la memoria.

Es bueno tratar estos temas porque a veces se habla de pasada, no se le da mucha importancia y no todos saben explicar cómo estudiar de memoria.

### **Participante 3**

**Entrevistador:** ¿Cuál es tu apreciación sobre las estrategias ahora que lo trabajaste con conocimiento previo?

**Participante 3:** Creo que cada una tiene su complejidad, no van por el mismo lado. Con el fragmento de Salomé íbamos viendo pasaje por pasaje para memorizarlo, es diferente cuando tenemos la ayuda de la escucha previa de la obra, fue más fácil Guillermo Tell. Si no hubiésemos interpretado Salomé hubiera memorizado el fragmento completo (De la obra de Rossini). Si tuviera que tocar estas obras mañana, podría hacerlo bien.

**Entrevistador:** Esa confianza es buena.

**Participante 3:** Si mañana me pongo a estudiar Guillermo Tell para un concurso, sé que solo me falta el final (el participante llegó a memorizar hasta el compás 207) y voy a tener que memorizarlo para aprenderlo de forma correcta. Estaría bueno estudiar así desde la primera vez.

**Entrevistador:** Estaría bueno que lo hagas, sin un análisis completo, con uno rápido suficiente, a veces tocamos una obra y no sabemos en qué tonalidad está.

Con respecto a las estrategias ¿Tenés una apreciación mejor ahora que volviste a utilizarlas? ¿Cuál es tu opinión al respecto?

**Participante 3:** Ahora por lo menos supe a que venía, ya estaba más preparado mentalmente.

**Entrevistador:** Claro, anteriormente no sabías que te ibas a encontrar con Salomé y ni con las estrategias.

**Participante 3:** No subestimo ninguna obra, cada una tiene su complejidad. Una cosa es la memorización para entender el contexto, la tonalidad y la lógica de lo que está escrito, y después leerlo para estudiar el pasaje, tocarlo de memoria, repararlo, revisar distintos aspectos interpretativos, que no haya suciedad, leerlo cambiando el ritmo, como hicimos en ambas obras. En el caso de Salomé para los arpeggios manteníamos la corchea y para recordar como continuaba (9° compás de letra D). Se me hace difícil elegir si una fue más compleja que otra, porque es complejo de por sí el ejercicio, pero te da soltura.

**Entrevistador:** Esa es la idea, más allá de la memorización, que sea una forma de estudiar eficaz. Fui descubriendo que no se trata solamente de la incorporación del material, sino que tiene más beneficios de los que imaginé en un principio.

**Participante 3:** Te da más herramientas de dónde agarrarte, lugares de espacio seguro, yo sé que va a pasar esto y no va a pasar otra cosa que esto. Eso es algo que a veces falla cuando solamente estudiamos leyendo.

**Entrevistador:** ¿Hay algo que agregarías o sacarías de la propuesta?

**Participante 3:** Agregaría una escucha atenta a todo lo que se vaya a memorizar, en este caso conocíamos la obra, no fue necesario. Primeramente, una escucha sin la partitura y luego con ella para empezar el análisis. La primera vez que utilizamos las estrategias en Salomé ya estaban bien establecidas las bases, en este caso no hubo problemas. Agregaría la escucha atenta al estilo de análisis, es lo que nos va a ayudar a que no veamos el fragmento fuera de contexto. Guillermo Tell fue un poco más fácil porque ya sabía a qué veníamos (con respecto a la aplicación de las estrategias) y porque ya la he escuchado. La clave es tener todas esas herramientas juntas, tal vez en un mismo día aprendés la obra.