

Pregrado

TECNOLOGÍA UNIVERSITARIA EN:

DOCENCIA E INNOVACIÓN EDUCATIVA

**Elaboración de una guía de estudio para
el Módulo Formativo de Creación y Arreglos I
del Colegio de Arte “Conservatorio Nacional
de Música”**

ASIGNATURA: Proyectos tecnológicos aplicados a la educación

NIVEL: Quinto

AUTOR: Ernesto Alcívar López

TUTOR: Msc. María José Rivera

FECHA: Agosto 2025



Autor:

Alcívar López Ernesto



Título a obtener: Tecnólogo/a Superior Universitario en Docencia e Innovación Educativa.

Matriz: Sangolquí -Ecuador

Correo electrónico: ernesto.alcivar@ister.edu.ec

Dirigido por:

Rivera Gutierrez María José



Título: Magister en Gerencia y Liderazgo Educativo

Matriz: Sangolquí -Ecuador

Correo electrónico: mariajose.rivera@ister.edu.ec

Todos los derechos reservados

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la Ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra para fines comerciales, sin contar con autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual. Se permite la libre difusión de este texto con fines académicos e investigativos por cualquier medio, con la debida notificación a los autores.

©2025 Tecnológico Universitario Rumiñahui

SANGOLQUÍ – ECUADOR

ALCÍVAR LÓPEZ ERNESTO

***ELABORACIÓN DE UNA GUÍA DE ESTUDIO PARA EL MÓDULO FORMATIVO DE
CREACIÓN Y ARREGLOS I DEL COLEGIO DE ARTE “ CONSERVATORIO
NACIONAL DE MÚSICA”.***

CARTA DE CESIÓN DE DERECHOS DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

CT-ANX-2025-ISTER-2-2.3

Sangolquí, 31 de agosto de 2025

MSc. Elizabeth Ordoñez
DIRECTORA DE DOCENCIA

MSc. Mónica Loachamín
COORDINADORA DE TITULACIÓN

**INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO RUMIÑAHUI CON CONDICIÓN DE
UNIVERSITARIO**

Presente

Por medio de la presente, yo, Ernesto Alcívar López declaro y acepto en forma expresa lo siguiente: Ser autor del trabajo de titulación denominado elaboración de una guía de estudio para el módulo formativo de Creación y Arreglos I del colegio de arte “Conservatorio Nacional de Música”, de la Tecnología Universitaria en Docencia e Innovación Educativa; y a su vez manifiesto mi voluntad de ceder al Instituto Superior Tecnológico Rumiñahui con condición de Universitario los derechos de reproducción, distribución y publicación de dicho trabajo de titulación, en cualquier formato y medio, con fines académicos y de investigación.

Esta cesión se otorga de manera no exclusiva y por un periodo indeterminado. Sin embargo, conservo los derechos morales sobre mi obra.

En fe de lo cual, firmo la presente.

Atentamente,

Ernesto Alcívar López
C.I.: 1716684509

FORMULARIO PARA ENTREGA DE PROYECTOS EN BIBLIOTECA INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO RUMIÑAHUI CON CONDICIÓN DE UNIVERSITARIO

CT-ANX-2025-ISTER-3

CARRERA:

TECNOLOGÍA UNIVERSITARIA EN DOCENCIA E INNOVACIÓN EDUCATIVA

AUTOR /ES:

ERNESTO ALCÍVAR LÓPEZ

TUTOR (METODOLÓGICO Y ACADÉMICO):

NENGER LEON ESTEFANY ELIZABETH, RIVERA GUTIÉRREZ MARÍA JOSÉ

CONTACTO ESTUDIANTE:

0960541969

CORREO ELECTRÓNICO:

alcivarlopezernesto@gmail.com

TEMA:

***ELABORACIÓN DE UNA GUÍA DE ESTUDIO PARA EL MÓDULO FORMATIVO DE
CREACIÓN Y ARREGLOS I DEL COLEGIO DE ARTE “ CONSERVATORIO
NACIONAL DE MÚSICA”.***

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

UNIDAD DE INTEGRACIÓN CURRICULAR

RESUMEN EN ESPAÑOL:

Este proyecto de innovación pedagógica aborda la brecha entre el currículo desactualizado (2014-2017) del módulo "Creación y Arreglos I" en el Conservatorio Nacional de Música y las competencias que exige el entorno musical profesional de 2025. La investigación identifica que los lineamientos vigentes carecen de profundización temática y, de manera crítica, de una integración de las herramientas tecnológicas que definen la producción musical moderna, comprometiendo así el desarrollo de competencias exigidas en el perfil de egreso. La solución propuesta y ejecutada fue el diseño y la aplicación de una "Guía de Estudio" durante el año lectivo 2024-2025. Esta guía funciona como un vehículo de innovación curricular al integrar sistemáticamente software de notación musical (Muscore, Sibelius) y Estaciones de Trabajo de Audio Digital (DAWs), junto con un detallado desarrollo de los fundamentos teóricos del arreglo, la forma y la orquestación. Implementada con 38 estudiantes, la propuesta culminó con la escritura de 16 arreglos musicales originales. Un hallazgo clave fue que solo 8 de estas obras llegaron a estrenarse en el recital final, lo que evidenció una debilidad en la fase de montaje y ensayo por motivos de descoordinación o falta de estudio. Por ello, se recomienda institucionalizar la guía, implementar capacitación docente continua en tecnología y reforzar el acompañamiento en la etapa de producción para asegurar que los proyectos creativos de los estudiantes se materialicen con éxito.

PALABRAS CLAVE: Innovación, Análisis, Arreglo, Organología, Orquestación

ABSTRACT:

This pedagogical innovation project addresses the gap between the outdated curriculum (2014-2017) of the "Creation and Arrangements I" module at the National Conservatory of Music and the competencies demanded by the professional music environment of 2025. The research identifies that the current guidelines lack thematic depth and, critically, an integration of the technological tools that define modern music production, thus compromising the development of competencies required in the graduate profile. The proposed and executed solution was the design and implementation of a "Study Guide" during the 2024-2025 academic year. This guide serves as a vehicle for curricular innovation by systematically integrating music notation software (Musescore, Sibelius) and Digital Audio Workstations (DAWs), along with a detailed development of the theoretical foundations of arrangement, form, and orchestration. Implemented with 38 students, the proposal culminated in the writing of 16 original musical arrangements. A key finding was that only 8 of these works were premiered in the final recital, which revealed a weakness in the rehearsal and production phase due to reasons of poor coordination or lack of practice. Therefore, it is recommended to institutionalize the guide, implement continuous teacher training in technology, and reinforce support during the production stage to ensure that students' creative projects are successfully realized.

PALABRAS CLAVE:

Innovation, Analysis, Arrangement, Organology, Orchestration

Firma del Estudiante
Ernesto Alcívar López
C.I.: 1716684509

SOLICITUD DE PUBLICACIÓN DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

CT-ANX-2025-ISTER-4

Sangolquí, 31 de agosto de 2025

Sres.-

**INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO RUMIÑAHUI CON CONDICIÓN DE
UNIVERSITARIO**

Presente

Yo, Ernesto Alcívar López, con C.I.: 1716684509 alumno de la Carrera TECNOLOGÍA UNIVERSITARIA EN DOCENCIA E INNOVACIÓN EDUCATIVA, cedo al INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO RUMIÑAHUI CON CONDICIÓN DE UNIVERSITARIO, los derechos de publicaciones del presente trabajo de Titulación en el Repositorio Institucional para hacer uso de todos los contenidos con fines estrictamente académico o de investigación.

Atentamente,

Firma del Estudiante
Ernesto Alcívar López
C.I.: 1716684509

DEDICATORIA

Al **Instituto Universitario Rumiñahui**, por brindarme la homologación de mis conocimientos y formación académica de excelencia y por ser el espacio donde las ideas se convierten en proyectos transformadores. Agradezco la oportunidad y los recursos que hicieron posible el desarrollo de esta investigación.

De manera muy especial, dedico este trabajo a mis docentes y guías:

A la **MSc. Nenger León Estefany Elizabeth**, por su invaluable orientación, su rigurosidad académica y por su paciencia y apoyo constante, que fueron fundamentales para dar estructura y profundidad a esta propuesta.

A la **MSc. Rivera Gutiérrez María José**, por su acertada guía metodológica, sus valiosas correcciones y por la motivación que me inspiró a llevar este proyecto a su culminación con dedicación y profesionalismo.

Su confianza y sabiduría fueron la luz que guió cada etapa de este proyecto. Este logro es también un reflejo de su compromiso como educadoras.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento al **Estado Ecuatoriano**, por garantizar y fomentar la educación artística como un derecho fundamental, cuyo marco constitucional y legal ha sido el sustento y la inspiración para el desarrollo de la presente investigación.

Mi eterna gratitud al **Conservatorio Superior Nacional de Música**, la ilustre institución que me acogió como estudiante y sentó las bases de mi formación musical y profesional hasta el año 2018. Los conocimientos, el rigor y la disciplina adquiridos en sus aulas fueron el cimiento indispensable sobre el cual he construido mi carrera.

Finalmente, agradezco de manera especial al **Conservatorio Nacional de Música**, mi casa profesional, por la confianza depositada en mí al permitirme ejercer como docente desde el año 2014 hasta la actualidad. Esta institución no solo ha sido mi lugar de trabajo, sino el laboratorio vivo donde pude desarrollar, implementar y validar la propuesta de innovación pedagógica que constituye el corazón de este proyecto, brindándome el invaluable espacio para crecer y contribuir a la formación de las nuevas generaciones de músicos del país.

RESUMEN EJECUTIVO

Este proyecto de innovación pedagógica aborda la brecha entre el currículo desactualizado (2014-2017) del módulo "Creación y Arreglos I" en el Conservatorio Nacional de Música y las competencias que exige el entorno musical profesional de 2025. La investigación identifica que los lineamientos vigentes carecen de profundización temática y, de manera crítica, de una integración de las herramientas tecnológicas que definen la producción musical moderna, comprometiendo así el desarrollo de competencias exigidas en el perfil de egreso. La solución propuesta y ejecutada fue el diseño y la aplicación de una "Guía de Estudio" durante el año lectivo 2024-2025. Esta guía funciona como un vehículo de innovación curricular al integrar sistemáticamente software de notación musical (Musescore, Sibelius) y Estaciones de Trabajo de Audio Digital (DAWs), junto con un detallado desarrollo de los fundamentos teóricos del arreglo, la forma y la orquestación. Implementada con 38 estudiantes, la propuesta culminó con la escritura de 16 arreglos musicales originales. Un hallazgo clave fue que solo 8 de estas obras llegaron a estrenarse en el recital final, lo que evidenció una debilidad en la fase de montaje y ensayo por motivos de descoordinación o falta de estudio. Por ello, se recomienda institucionalizar la guía, implementar capacitación docente continua en tecnología y reforzar el acompañamiento en la etapa de producción para asegurar que los proyectos creativos de los estudiantes se materialicen con éxito.

Palabras clave:

Innovación, Análisis, Arreglo, Organología, Orquestación

ABSTRACT

This pedagogical innovation project addresses the gap between the outdated curriculum (2014-2017) of the "Creation and Arrangements I" module at the National Conservatory of Music and the competencies demanded by the professional music environment of 2025. The research identifies that the current guidelines lack thematic depth and, critically, an integration of the technological tools that define modern music production, thus compromising the development of competencies required in the graduate profile. The proposed and executed solution was the design and implementation of a "Study Guide" during the 2024-2025 academic year. This guide serves as a vehicle for curricular innovation by systematically integrating music notation software (Musescore, Sibelius) and Digital Audio Workstations (DAWs), along with a detailed development of the theoretical foundations of arrangement, form, and orchestration. Implemented with 38 students, the proposal culminated in the writing of 16 original musical arrangements. A key finding was that only 8 of these works were premiered in the final recital, which revealed a weakness in the rehearsal and production phase due to reasons of poor coordination or lack of practice. Therefore, it is recommended to institutionalize the guide, implement continuous teacher

training in technology, and reinforce support during the production stage to ensure that students' creative projects are successfully realized.

Keywords:

Innovation, Analysis, Arrangement, Organology, Orchestration

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....	6
• I.1 Antecedentes.....	9
• 1.2 Bases legales.....	14
• 1.3 El Arreglo Musical.....	23
• 1.4 Innovación Curricular.....	25
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA.....	28
• Enfoque metodológico de la investigación.....	28
• Población y muestra.....	29
• Instrumentos.....	29
• Análisis e interpretación de resultados.....	32
CAPÍTULO III: PROPUESTA DEL DESARROLLO DEL PROYECTO.....	37
• Justificación de la propuesta.....	39
• Objetivo General.....	40
• Objetivos Específicos.....	40
• Guía de Estudio de Creación Arreglos.....	41
○ Procesos previos al arreglo.....	41
○ Técnicas para el desarrollo.....	47
○ Herramientas para el análisis musical.....	62
○ Fundamentos de la Organología, el Transporte y la Orquestación....	74
• Ejecución de la propuesta.....	84
• Resultados obtenidos con la implementación de la propuesta.....	85
CONCLUSIONES.....	85
RECOMENDACIONES.....	87

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89
---------------------------------	----

ANEXOS.....	91
-------------	----

- Biografía del Experto Entrevistado.....91
- Link de repositorio de las partituras generales.....91

INTRODUCCIÓN

El desarrollo del Módulo de Creación y Arreglos en el Colegio de Arte **Conservatorio Nacional de Música** se fundamenta en el *Enunciado General del Currículo* y el *Desarrollo Curricular*, documentos oficiales emitidos por el Ministerio de Educación del Ecuador (2014a; 2014b). Estos marcos ministeriales (Ministerio de Educación, 2014a, p. 5; Ministerio de Educación, 2014b, p. 5, pp. 117-122) establecen la base para la planificación pedagógica subsiguiente, la cual se concreta en el Plan Curricular Anual (PCA), el Plan de Unidad Didáctica (PUD) y los Planes de Clase individuales, conforme a las directrices para instituciones artísticas (Ministerio de Educación, 2017, p. 7).

No obstante, la existencia de estos lineamientos, se identifica la necesidad de una mayor profundización y detalle en los contenidos temáticos. Esto implica el diseño específico de las sesiones de clase, así como la creación de instrumentos de evaluación y rúbricas pertinentes. Un aspecto crucial es la elaboración de una guía de estudio con la implementación de herramientas tecnológicas. Dicha integración busca facilitar que los estudiantes adquieran competencias que respondan efectivamente a "la realidad y desafíos actuales" del entorno profesional. Este enfoque es coherente con el perfil de egreso del bachillerato artístico, que contempla, entre otras capacidades, el "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical" (Ministerio de Educación, 2014c, p. 17).

El Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música, para su Módulo de Creación y Arreglos Musicales —integrante del Bachillerato Complementario Artístico, especialidad Música— opera bajo los lineamientos del *Enunciado General del Currículo* (EGC) (Ministerio de Educación, 2014a, p. 5) y el *Desarrollo Curricular* (DC) (Ministerio de

Educación, 2014b, pp. 117-122). Estos documentos oficiales del Ministerio de Educación del Ecuador orientan la elaboración de la planificación microcurricular, que incluye el Plan Curricular Anual (PCA), el Plan de Unidad Didáctica (PUD) y los planes de clase individuales, de acuerdo con las directrices institucionales (Ministerio de Educación, 2017, p. 7).

Esta estructura formal evidencia una brecha significativa en la operacionalización detallada y actualizada de dichos currículos para el módulo mencionado. Persiste la necesidad de una mayor profundización en el desglose temático específico y, de manera crucial, en el diseño y desarrollo sistemático de secuencias didácticas, instrumentos de evaluación y rúbricas que integren de manera efectiva y pedagógicamente fundamentada las herramientas tecnológicas contemporáneas.

Esta carencia en la concreción curricular, particularmente en lo referente a la actualización e integración tecnológica, limita el desarrollo integral de competencias clave en los estudiantes. Consecuentemente, su preparación para afrontar con solvencia los desafíos inherentes al dinámico entorno musical profesional actual se ve comprometida. Específicamente, la insuficiente incorporación de tecnología obstaculiza la adquisición de habilidades prácticas en el "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical" (Ministerio de Educación, 2014c, p. 17), una competencia delineada como esencial en el perfil profesional del egresado. Esto dificulta que los estudiantes puedan responder adecuadamente a la "realidad y desafíos actuales" del sector, mermando su capacidad para innovar y desempeñarse eficazmente en campos como la creación, el arreglo y la producción musical mediados por la tecnología.

¿En qué medida los documentos curriculares existentes (PCA, PUD y Plan de Clase) para el Módulo Formativo de Creación y Arreglos responden a las necesidades formativas actuales de los estudiantes del Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música?

¿Qué estrategias pedagógicas permiten el desglose profundo de los contenidos temáticos y la creación de clases integrando de manera coherente los objetivos del currículo con el desarrollo de competencias musicales aplicadas?

¿De qué manera la implementación de instrumentos y rúbricas de evaluación apoyados en herramientas tecnológicas, favorecen el desarrollo de competencias pertinentes a los contextos profesionales actuales del ámbito musical?

Objetivo general

Fortalecer el Módulo Formativo de Creación y Arreglos I en el Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música, mediante la profundización de los contenidos curriculares, elaborando una guía de estudio que contenga el diseño de clases contextualizadas, la implementación de instrumentos y rúbricas de evaluación con apoyo de herramientas tecnológicas, que permitan a los estudiantes adquirir competencias pertinentes a los desafíos del entorno musical contemporáneo.

Objetivos específicos

1. Examinar la adecuación de los documentos curriculares existentes (PCA, PUD y Plan de Clase) para extender los contenidos del Módulo Formativo de Creación y Arreglos, en relación con las demandas formativas actuales del ámbito musical.
2. Desarrollar propuestas pedagógicas implementando herramientas tecnológicas que permitan un desglose temático más profundo y la estructuración de clases que integren contenidos significativos con un enfoque práctico y creativo.

3. Incorporar instrumentos y rúbricas de evaluación sustentadas en herramientas tecnológicas, que favorezcan el desarrollo de competencias musicales alineadas con la realidad profesional contemporánea.

El Módulo de Creación y Arreglos Musicales, impartido en el Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música como componente del Bachillerato Complementario Artístico en Música, representa una instancia curricular crucial para el fomento de competencias creativas, técnicas y expresivas en el estudiantado. Si bien su desarrollo se apoya en directrices oficiales como el *Enunciado General del Currículo* (Ministerio de Educación, 2014a) y el *Desarrollo Curricular* (Ministerio de Educación, 2014b), así como en la planificación microcurricular subsecuente —Plan Curricular Anual (PCA), Plan de Unidad Didáctica (PUD) y Planes de Clase— (Ministerio de Educación, 2017), se evidencia la necesidad de enriquecer estos marcos. Dicha complementación implica una mayor profundización en los contenidos temáticos específicos y, fundamentalmente, una implementación pedagógica que responda con mayor pertinencia a los desafíos contemporáneos del ecosistema musical profesional.

En el panorama actual, la producción y creación musical exigen un dominio creciente de herramientas tecnológicas, la aplicación de metodologías de enseñanza-aprendizaje activas y participativas, y el empleo de procesos de evaluación auténticos y formativos. De hecho, el perfil profesional del egresado de este bachillerato subraya la importancia del "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical" (Ministerio de Educación, 2014c, p. 17). No obstante, la actual configuración pedagógica del módulo podría no estar integrando sistemáticamente estas tecnologías en las actividades de aprendizaje, ni en el diseño de instrumentos y rúbricas de evaluación. Esta situación arriesga limitar la capacidad de los estudiantes para desarrollar plenamente las competencias digitales y

creativas requeridas, así como su transferencia efectiva a contextos reales de producción, interpretación y gestión en el ámbito musical.

El presente proyecto de intervención e innovación pedagógica se justifica por su propósito de abordar estas necesidades formativas. Contempla un análisis de la coherencia entre el currículo prescrito (Ministerio de Educación, 2014a, 2014b) y las prácticas de enseñanza actuales en el módulo, con el fin de diseñar e implementar estrategias pedagógicas renovadas. Estas estrategias integrarán metodologías activas y el uso intencionado de tecnologías educativas para la creación, el arreglo, la colaboración y la evaluación continua y formativa. De esta manera, se busca promover una formación musical integral, estimulando la creatividad y la contextualización del aprendizaje, lo que redundará en una mejora significativa de la calidad educativa del Módulo de Creación y Arreglos Musicales. Consecuentemente, se fortalecerá la preparación de los futuros profesionales de la música para responder con eficacia, innovación y adaptabilidad a las exigencias del campo artístico contemporáneo.

Esta investigación busca transformar el desarrollo del Módulo Formativo de Creación y Arreglos en el Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música, mediante una planificación pedagógica más profunda, contextualizada y tecnológicamente integrada. Al fortalecer los contenidos, las estrategias didácticas y los procesos de evaluación, se pretende potenciar las capacidades creativas y profesionales de los estudiantes, preparándose para enfrentar con éxito los retos del ámbito musical contemporáneo. De este modo, se contribuye no solo a mejorar la calidad educativa, sino también a consolidar una formación artística más pertinente, dinámica y alineada con las demandas del siglo XXI.

La presente investigación está conformada por el Capítulo I donde se encuentra el marco teórico el mismo que está compuesto por antecedentes investigativos, bases legales y

fundamentación teórica a fin de fortalecer la validez de la investigación. El Capítulo II detalla el diseño metodológico en el cual se podrá ver el enfoque, diseño, tipo, nivel, técnicas, de lo cual se obtendrá el material a desarrollar en el siguiente capítulo. El Capítulo III se exponen la propuesta del desarrollo del proyecto la misma que destaca los fundamentos, presentación, valoración y ejecución, de manera que se dé una solución al problema identificado, por último, se describirán las conclusiones, recomendaciones y bibliografía que dará sustento, credibilidad y fundamentación de la **Guía de Estudio de Creación y Arreglos I para el Conservatorio Nacional de Música.**

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

La presente investigación se enmarca en una institución emblemática para la formación artística en Ecuador: el **Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música**, ubicado en Quito. El foco de estudio es el **Módulo de Creación y Arreglos I**, una asignatura clave dentro de la malla curricular del Bachillerato Complementario Artístico, especialidad Música. Este contexto espacial es fundamental, ya que el Conservatorio, por su naturaleza e historia, representa un pilar en la educación musical formal del país, y las prácticas pedagógicas que en él se desarrollan tienen un impacto significativo en el perfil de los futuros profesionales de la música.

El marco temporal del problema se sitúa en el presente (2025), un momento caracterizado por una rápida y constante evolución tecnológica que ha transformado la industria musical a nivel global. Sin embargo, la planificación y ejecución del módulo en cuestión operan bajo lineamientos curriculares oficiales establecidos principalmente en años anteriores. Los documentos base, como el *Enunciado General del Currículo* (EGC) y el

Desarrollo Curricular (DC), fueron emitidos por el Ministerio de Educación en 2014, mientras que el *Instructivo* que norma la gestión de los colegios de arte data de 2017.

Esta brecha temporal entre la fecha de creación de los documentos curriculares y las exigencias profesionales contemporáneas da origen al problema central de esta investigación. Si bien existe una estructura formal de planificación, Plan Curricular Anual (PCA), Plan de Unidad Didáctica (PUD) y Planes de Clase, se evidencia una **deficiencia en la operacionalización y actualización de dichos currículos**. Esta carencia se manifiesta en dos áreas críticas:

1. **Falta de Profundización Temática:** Los lineamientos existentes requieren un desglose más detallado y profundo para guiar eficazmente el diseño de clases que sean a la vez rigurosas y creativas.
2. **Insuficiente Integración Tecnológica:** El aspecto más crítico es la escasa incorporación de herramientas tecnológicas contemporáneas, tanto en las estrategias de enseñanza-aprendizaje como en el diseño de instrumentos y rúbricas de evaluación.

Esta situación genera una desconexión significativa entre la formación que reciben los estudiantes y las competencias que demanda la realidad actual del sector musical. La *Figura Profesional* del bachillerato artístico es explícita al señalar la necesidad de un "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical" (Ministerio de Educación, 2014c, p. 17). La falta de una integración sistemática de la tecnología en el módulo de Creación y Arreglos limita, por tanto, el desarrollo pleno de esta competencia esencial, comprometiendo la preparación de los estudiantes para afrontar con solvencia los desafíos de su futuro campo profesional.

Este proyecto de investigación se sustenta en un marco teórico-conceptual de múltiples niveles que legitima la importancia y pertinencia de una educación musical

actualizada, creativa y tecnológicamente integrada. Este marco se extiende desde los principios universales de los derechos humanos hasta las políticas educativas específicas del Ecuador.

La base de este estudio reposa en la **Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH)**, que concibe la cultura y el arte como elementos inherentes a la dignidad humana. El **artículo 27** establece el derecho de toda persona a "tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad" y a "gozar de las artes", así como el derecho a la "protección de los intereses morales y materiales" que se deriven de sus producciones artísticas (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948). Este postulado universaliza la educación artística, posicionándose no como un privilegio, sino como un derecho fundamental que los Estados deben garantizar. Asimismo, el **artículo 19**, sobre la libertad de expresión, ampara la creación musical como un medio para difundir ideas y opiniones. Por tanto, este proyecto se alinea con una visión internacional que promueve el acceso a la cultura y la protección de la creatividad como pilares para el libre desarrollo de la personalidad.

La **Constitución de la República del Ecuador (2008)** eleva la educación artística a la categoría de política de Estado, enmarcada en el proyecto del Buen Vivir (Sumak Kawsay). El **artículo 343** define que la finalidad del sistema educativo incluye la generación y utilización de "saberes, artes y cultura". Más específicamente, el **artículo 380** responsabiliza directamente al Estado de "implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades". Este mandato constitucional convierte la formación en áreas como la creación y los arreglos musicales en una obligación del Estado, justificando la necesidad de que dicha formación sea de la más alta calidad y pertinencia. Este marco se complementa con el **artículo 1**, que define al Ecuador como un Estado intercultural y plurinacional, lo que implica que la educación artística debe valorar y reflejar la diversidad cultural del país.

La LOEI traduce el mandato constitucional en política educativa específica. Su **artículo 40** define la **educación artística** como un área obligatoria del conocimiento destinada a "potenciar la sensibilidad, la expresión, la creatividad y el pensamiento crítico". Asimismo, los principios de **Identidad Cultural** e **Interculturalidad** (art. 2) exigen una educación que fortalezca el sentido de pertenencia y promueva un diálogo respetuoso entre las diversas culturas. La LOEI, por tanto, no sólo valida la existencia del Módulo de Creación y Arreglos, sino que exige que su implementación sea creativa, crítica e interculturalmente pertinente, proporcionando el fundamento legal directo para una revisión y fortalecimiento de su enfoque pedagógico.

Finalmente, el marco se concreta en los documentos que rigen el Bachillerato Complementario Artístico. El *Enunciado General del Currículo* (Ministerio de Educación, 2014a) y el *Desarrollo Curricular* (2014b) establecen los contenidos y objetivos para el módulo. Sin embargo, es la *Figura Profesional* (Ministerio de Educación, 2014c) la que conecta directamente la formación con el mundo laboral. Al establecer que el egresado debe tener un "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical" (p. 17), este documento proporciona la justificación teórica y curricular más directa para el problema de esta investigación. Demuestra que la integración tecnológica no es una innovación opcional, sino un requisito explícito del perfil de egreso que el sistema educativo se ha comprometido a formar. Este cuerpo teórico, en su conjunto, valida la urgencia de cerrar la brecha entre el currículo prescrito y las competencias que los estudiantes de música necesitan para prosperar en el siglo XXI.

I.1 Antecedentes

La educación artística en Ecuador encuentra su sustento en el artículo 343 de la Constitución de la República, que establece que "El sistema nacional de educación tendrá

como finalidad el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y cultura" (Constitución de la República del Ecuador, 2008). Este mandato constitucional reconoce explícitamente las artes como componente fundamental del desarrollo educativo integral.

Complementariamente, el artículo 380 de la Carta Magna establece como responsabilidad del Estado "Establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para las niñas, niños y adolescentes" (Constitución de la República del Ecuador, 2008), lo que fundamenta la necesidad de programas formativos especializados en el ámbito artístico desde edades tempranas.

La Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI), en su artículo 44, define los bachilleratos complementarios como "aquellos que fortalecen a la formación obtenida en el bachillerato general unificado", y específicamente conceptualiza al bachillerato artístico como "la formación complementaria y especializada en artes; es escolarizada, secuenciada y progresiva, y conlleva a la obtención de un título de Bachiller en Artes en su especialidad" (LOEI, 2011).

El 24 de marzo de 2015, mediante Acuerdo Ministerial Nro. MINEDUC-ME-2015-00065-A, se expidió oficialmente el "Currículo de Bachillerato Complementario Artístico en la Especialidad de Música", estableciendo un programa formativo de once años lectivos distribuidos en: dos años para Básica Elemental, tres años para Básica Media, tres años para Básica Superior y tres años para Bachillerato (MINEDUC, 2015).

La Disposición Transitoria Décima Novena del Reglamento General a la LOEI ordenó que "los conservatorios u otros establecimientos educativos que imparten formación en música y/o en otras artes solo hasta el nivel de Bachillerato pasarán a llamarse Colegios de Artes", manteniéndose bajo la rectoría del Ministerio de Educación (Reglamento General LOEI, 2012). Esta transformación representó la integración formal de la educación musical especializada al sistema educativo nacional.

El currículo del Bachillerato Complementario Artístico en Música se estructura en tres componentes principales:

- **Asignaturas Comunes:** Incluyen formación instrumental, teórica y práctica musical
- **Módulos Formativos:** Comprenden Capacitación en Música, Producción Artístico-Musical, Creación y Arreglos, y Formación y Orientación Laboral
- **Asignaturas Complementarias:** Especializadas según el perfil instrumental del estudiante

Según la malla curricular establecida en el Acuerdo Ministerial, el módulo formativo de "Creación y Arreglos" se imparte en los dos últimos años del bachillerato (10° y 11° año de estudio), con una carga horaria de 1 hora semanal en décimo año y 1 hora semanal en undécimo año, totalizando 2 horas de formación en esta área específica (MINEDUC, 2015).

Esta ubicación curricular es estratégica, ya que se desarrolla cuando los estudiantes han consolidado sus competencias instrumentales básicas y poseen los fundamentos teórico-musicales necesarios para abordar procesos creativos y de arreglo musical.

El Acuerdo Ministerial establece el marco curricular general, pero delega en la Subsecretaría de Fundamentos Educativos, a través de la Dirección Nacional de Currículo, "la elaboración, actualización y la difusión de los instrumentos o documentos curriculares necesarios para la correcta aplicación, monitoreo y control del presente Acuerdo Ministerial" (MINEDUC, 2015).

Esta disposición evidencia la necesidad de desarrollar herramientas pedagógicas específicas que operativizan el currículo en el aula, particularmente en módulos formativos especializados como Creación y Arreglos.

La formación en creación y arreglos musicales requiere de enfoques pedagógicos que integren:

- Competencias técnico-musicales previas
- Desarrollo de la creatividad musical
- Dominio de herramientas de escritura musical
- Comprensión de formas y estructuras musicales
- Aplicación práctica de conceptos armónicos y contrapuntísticos

El bachillerato artístico busca habilitar a los estudiantes "para su incorporación en la vida laboral y productiva, así como para continuar con estudios artísticos de tercer nivel" (LOEI, Art. 44). En este contexto, las competencias en creación y arreglos musicales son fundamentales para:

- El desarrollo de la autonomía creativa del músico
- La preparación para estudios superiores en composición musical
- La inserción en el mercado laboral musical como arreglista o compositor
- El fortalecimiento de la identidad musical nacional y regional

Mientras el marco normativo establece claramente la estructura y objetivos del módulo de Creación y Arreglos, existe una brecha en cuanto a los recursos pedagógicos específicos que orienten su implementación efectiva en el aula.

La enseñanza de la creación y arreglos musicales presenta desafíos pedagógicos particulares:

- Integración de conocimientos teóricos y prácticos
- Desarrollo de competencias creativas
- Personalización según el instrumento principal del estudiante
- Articulación con el perfil de egreso esperado

La elaboración de una guía de estudio responde a la necesidad de sistematizar metodologías, recursos y estrategias pedagógicas que faciliten tanto la labor docente como el proceso de aprendizaje de los estudiantes en este módulo formativo específico.

Los antecedentes presentados evidencian que el módulo formativo de Creación y Arreglos se inscribe en un marco normativo sólido que reconoce la importancia de la educación artística especializada. Sin embargo, la implementación efectiva de este módulo requiere del desarrollo de herramientas pedagógicas específicas que traduzcan los objetivos curriculares en estrategias didácticas concretas, justificando así la pertinencia del presente proyecto de elaboración de una guía de estudio especializada.

I.2 Bases legales

La Normativa de la Declaración Universal de los Derechos Humanos sobre Cultura y Música establece un marco universal que reconoce la vida cultural y artística como un componente esencial de la dignidad y el libre desarrollo de todas las personas. Los artículos más pertinentes son los siguientes:

Artículo 27. Este es el artículo central que consagra explícitamente los derechos culturales.

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autoría.

Artículo 19. Este artículo fundamenta la libertad de expresión, que ampara la creación artística y musical como una de sus formas más elevadas. Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.

Artículo 22. Este artículo contextualiza los derechos culturales como indispensables para la dignidad humana y el desarrollo de la personalidad. Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.

Educación, Cultura y Música como Mandato en Ecuador. La Constitución de la República del Ecuador de 2008 establece un proyecto de sociedad fundamentado en el Buen Vivir, donde la educación es un pilar central. Este marco legal no se limita a garantizar el acceso a la instrucción, sino que redefine su propósito, entrelazándose de manera explícita con el desarrollo cultural y artístico. Al analizar su texto, se revela que la enseñanza de la música y las artes no es una prerrogativa opcional, sino un mandato constitucional diseñado para esculpir ciudadanos integrales, creativos y conscientes de su diversa identidad nacional.

La Carta Magna define la finalidad del sistema educativo de una manera profundamente humanista. Según el artículo 343, el objetivo de la educación es "el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas [...] que posibiliten el aprendizaje, y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y cultura" (Constitución de la República del Ecuador, 2008). Al parafrasear esta disposición, se entiende que el sistema educativo tiene el fin explícito de capacitar a las personas no solo en ciencia y técnica, sino también en la apreciación, generación y uso de las artes y la cultura. Por lo tanto, un programa de estudios que no fomente activamente la creatividad artística estaría, por omisión, incumpliendo uno de los propósitos centrales que la Constitución le asigna.

Este fin se construye sobre la base de la educación como un derecho y se refuerza con obligaciones estatales muy específicas. El artículo 26 consagra la educación como "un

derecho de las personas a lo largo de su vida y un deber ineludible e inexcusable del Estado" (Constitución de la República del Ecuador, 2008). Este derecho no es abstracto; se materializa a través de mandatos concretos como el que figura en el artículo 380, numeral 2, el cual responsabiliza al Estado de "establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades". En otras palabras, el derecho a la educación (art. 26) incluye el derecho a una formación que despierte y cultive la creatividad, y es obligación del Estado diseñar y ejecutar los métodos pedagógicos para lograrlo (art. 380). Esto otorga una base legal sólida a la existencia y fomento de la educación musical en todos los niveles.

Finalmente, este modelo educativo y artístico opera dentro de un marco social definido. El **artículo 1** de la Constitución declara a Ecuador como un "Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico". La implicación de este principio es profunda: la enseñanza de la cultura y la música, mandatada por los artículos 343 y 380, no puede ser culturalmente homogénea. Debe, por imperativo constitucional, reflejar, respetar y promover la diversidad de expresiones de los pueblos y nacionalidades que conforman el país. Así, la inclusión de repertorios y saberes musicales indígenas, montubios y afroecuatorianos no es un simple acto de inclusión folclórica, sino el cumplimiento del proyecto de Estado intercultural.

En conclusión, la Constitución ecuatoriana articula una visión clara y contundente. El derecho a la educación (art. 26) tiene como fin el desarrollo cultural y artístico (art. 343) y obliga al Estado a implementar la enseñanza para la creatividad (art. 380), todo ello bajo el paraguas de una sociedad intercultural (art. 1). La ley suprema del Ecuador ha dispuesto una partitura detallada; corresponde al sistema educativo, desde las escuelas hasta los

conservatorios, interpretarla con la fidelidad y la pasión necesarias para que la riqueza musical y cultural de la nación resuene en cada uno de sus ciudadanos.

Música y Cultura como Pilares de la Educación Ecuatoriana. La educación, en su concepción más profunda, trasciende la mera transmisión de datos y el entrenamiento en habilidades técnicas. Su propósito fundamental es esculpir ciudadanos integrales, capaces de comprender su entorno, valorar su herencia y crear nuevos horizontes. En una nación megadiversa como Ecuador, esta misión adquiere una resonancia particular, donde la enseñanza de la cultura y la música deja de ser una actividad periférica para convertirse en un mandato esencial para el desarrollo de individuos creativos, críticos y, sobre todo, culturalmente arraigados. Esta visión no es una mera aspiración pedagógica, sino un principio rector consagrado en la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI), que establece un marco legal robusto para la valoración de las artes en el sistema educativo.

En su núcleo, la legislación educativa ecuatoriana concibe la educación como un pilar para la construcción y el fortalecimiento de la identidad. La LOEI, nos dice que la escuela debe ser un espacio donde se robustece el conjunto de valores, tradiciones y modos de comportamiento que otorgan a los individuos un sentimiento de pertenencia (Ley Orgánica de Educación Intercultural, 2011, art. 2, lit. i). Este principio de **identidad cultural** transforma radicalmente el aula de música: ya no es solo un lugar para aprender escalas y solfeo de un repertorio universal, sino un taller para explorar, interpretar y valorar las sonoridades que definen a las comunidades del país. Enseñar un pasillo, un sanjuanito o los ritmos de la marimba se convierte en un acto pedagógico que afirma la identidad del estudiante. Complementariamente, el mandato de **interculturalidad y plurinacionalidad** exige que se fomente un diálogo de saberes, reconociendo y respetando la riqueza de todas las nacionalidades que conforman el país y el mundo (Ley Orgánica de Educación Intercultural,

2011, art. 2, lit. w). Así, la educación musical se convierte en un puente que conecta al estudiante con su propia herencia y, a la vez, con la del otro, fomentando la empatía y el respeto a través del lenguaje universal del arte.

Más allá de los principios, la LOEI eleva la práctica artística a la categoría de finalidad educativa primordial. La ley sitúa la **"creación artística"** en el mismo nivel de importancia que la innovación o el desarrollo científico, entendiéndose como un objetivo central del proceso formativo (Ley Orgánica de Educación Intercultural, 2011, art. 3, lit. i). Esta visión combate directamente la noción de las artes como un mero accesorio curricular. La existencia de programas especializados, como el Módulo de Creación y Arreglos Musicales del Bachillerato Artístico, es la materialización de este fin. El artículo 40 de la misma ley es aún más explícito al definir la **educación artística** como el área del conocimiento destinada a potenciar la sensibilidad, la expresión, la creatividad y el pensamiento crítico, declarándose obligatoria en todos los niveles. Por lo tanto, el trabajo de un docente de música, al guiar a un estudiante en la composición de una pieza o en la elaboración de un arreglo, no es solo una clase de técnica; es un ejercicio directo para el cumplimiento de una de las metas más elevadas del sistema educativo nacional.

Sin embargo, a pesar de este sólido andamiaje legal, a menudo se manifiesta una brecha entre la letra de la ley y la realidad pedagógica. La existencia de documentos curriculares como el Enunciado General del Currículo (EGC), el Desarrollo Curricular (DC) y los planes de aula derivados (PCA, PUD), si bien son fundamentales, no garantizan por sí solos la consecución de estos fines. El verdadero desafío, como se evidencia en la necesidad de actualizar la práctica docente, radica en la operacionalización de estos currículos. La falta de un desglose temático profundo, de instrumentos de evaluación pertinentes y, crucialmente, de una integración efectiva de las herramientas tecnológicas, limita la capacidad de preparar a

los estudiantes para los "desafíos actuales" del entorno profesional. La ley establece el qué; la innovación pedagógica debe resolver el cómo.

En conclusión, la enseñanza de la música y la cultura en Ecuador no es una opción, sino un imperativo legal y pedagógico. La LOEI nos ofrece una visión clara: una educación que utiliza el arte como vehículo para afirmar la identidad, fomentar el diálogo intercultural y catalizar la creatividad. El reto actual para instituciones como el Conservatorio Nacional de Música y sus educadores es traducir este mandato en experiencias de aprendizaje vibrantes, relevantes y contextualizadas. Fortalecer módulos como el de "Creación y Arreglos" mediante la innovación metodológica y tecnológica no es solo mejorar una asignatura; es dar un paso firme para cumplir la promesa de una educación que forme artistas y ciudadanos capaces de componer la futura sinfonía de la identidad ecuatoriana.

Fundamentos Normativos del Bachillerato Complementario Artístico en Música. Análisis de los Considerandos del Acuerdo Ministerial. El Acuerdo Ministerial Nro. MINEDUC-ME-2015-00065-A, expedido por el ministro de Educación Augusto X. Espinosa A., representa un hito significativo en la formalización de la educación artística musical en el Ecuador. Los considerandos de este instrumento normativo revelan una arquitectura jurídica sólida que integra los mandatos constitucionales con la política educativa sectorial, estableciendo las bases para una formación artística especializada y complementaria.

En la Constitución Política del 2008: Educación como Derecho Fundamental. El primer considerando establece el fundamento constitucional más amplio, citando el artículo 343 de la Constitución, que define al sistema nacional de educación con una finalidad clara: "el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes,

artes y cultura". Esta disposición es particularmente relevante porque incluye expresamente las "artes" como parte integral del conocimiento que debe desarrollar el sistema educativo.

La norma constitucional establece además que el sistema educativo "tendrá como centro al sujeto que aprende, y funcionará de manera flexible y dinámica, incluyente, eficaz y eficiente". Esta caracterización cobra especial relevancia en el contexto de la educación artística, que por su naturaleza requiere de enfoques pedagógicos flexibles y personalizados.

Complementariamente, el artículo 347 de la Constitución asigna al Estado responsabilidades específicas respecto a la educación, entre las cuales se destacan dos fundamentales para el bachillerato artístico: "Garantizar modalidades formales y no formales de educación" y "Garantizar, bajo los principios de equidad social, territorial y regional que todas las personas, tengan acceso a la educación pública". Estas disposiciones justifican la creación de modalidades educativas especializadas como el bachillerato complementario artístico.

El Mandato Cultural: Arte como Política de Estado. El segundo grupo de considerandos se fundamenta en el artículo 380 de la Constitución, que establece responsabilidades específicas del Estado en materia cultural y artística. La norma constitucional es clara al disponer que corresponde al Estado "Establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para las niñas, niños y adolescentes".

Esta disposición es particularmente significativa porque no solo reconoce la importancia de la educación artística, sino que establece una priorización hacia la población infantil y adolescente, justificando precisamente la creación de programas formativos especializados desde edades tempranas. Adicionalmente, el mandato de "Apoyar el ejercicio

de las profesiones artísticas" conecta directamente la formación educativa con la proyección profesional de los estudiantes.

La Rectoría Estatal y la Integración Sistémica. El artículo 344 de la Constitución, citado en los considerandos, establece que "El sistema nacional de educación comprenderá las instituciones, programas, políticas, recursos y actores del proceso educativo" y que "El Estado ejercerá la rectoría del sistema a través de la autoridad educativa nacional". Esta disposición fundamenta la competencia del Ministerio de Educación para regular y controlar la educación artística, integrándose al sistema educativo nacional bajo principios de coherencia y articulación.

Los considerandos hacen referencia detallada a la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI), estableciendo la cadena normativa que permite la implementación del bachillerato complementario artístico. El artículo 6 literal g) de la LOEI establece como responsabilidad del Estado "Garantizar la aplicación obligatoria de un currículo nacional", pero con una característica fundamental: "El currículo se complementa de acuerdo con las especificidades culturales y peculiaridades propias de las diversas instituciones educativas que son parte del Sistema Nacional de Educación".

Esta disposición es clave porque permite la flexibilidad curricular necesaria para la educación artística, reconociendo que las instituciones especializadas requieren enfoques pedagógicos específicos sin perder la articulación con el sistema nacional.

El artículo 19 de la LOEI refuerza esta perspectiva al establecer que la Autoridad Educativa Nacional debe "diseñar y asegurar la aplicación obligatoria de un currículo nacional", pero reconoce que "El Currículo podrá ser complementado de acuerdo con las

especificidades culturales y peculiaridades propias de la región, provincia, cantón o comunidad de las diversas Instituciones Educativas".

El artículo 44 de la LOEI, citado en los considerandos, define conceptualmente los bachilleratos complementarios como "aquellos que fortalecen a la formación obtenida en el bachillerato general unificado". Específicamente, define al bachillerato artístico como "la formación complementaria y especializada en artes; es escolarizada, secuenciada y progresiva, y conlleva a la obtención de un título de Bachiller en Artes en su especialidad que habilitará exclusivamente para su incorporación en la vida laboral y productiva, así como para continuar con estudios artísticos de tercer nivel".

Esta definición establece características fundamentales del programa: su naturaleza complementaria, su estructura secuencial y progresiva, y su doble finalidad de inserción laboral y continuidad hacia la educación superior especializada.

Los considerandos incluyen una referencia importante a la Disposición Transitoria Décima Novena del Reglamento General a la LOEI, que establece la transformación de los conservatorios en Colegios de Artes. Esta disposición ordena que "los conservatorios u otros establecimientos educativos que imparten formación en música y/o en otras artes solo hasta el nivel de Bachillerato pasarán a llamarse Colegios de Artes, y continuarán bajo la rectoría del Ministerio de Educación".

Esta transformación implica no solo un cambio de denominación, sino una reorganización institucional que busca integrar plenamente la educación artística al sistema educativo nacional, manteniendo su especificidad, pero asegurando su articulación con los estándares y normativas generales.

Finalmente, los considerandos hacen referencia al informe técnico elaborado por la Subsecretaría de Fundamentos Educativos, que proporciona el sustento técnico-pedagógico para la construcción del currículo. Este informe incluye "la Figura Profesional, Enunciado General del Currículo y Desarrollo Curricular en las instituciones educativas con la oferta educativa del Bachillerato Complementario Artístico en la Especialidad de Música, así como la guía metodológica para su aplicación, expedición, y difusión".

Los considerandos del Acuerdo Ministerial evidencian una construcción normativa coherente que parte del mandato constitucional de desarrollo integral de la persona, incorpora los principios de la educación intercultural y culmina en la creación de una modalidad educativa especializada que responde tanto a las necesidades de formación artística como a los requerimientos de articulación sistémica. Esta arquitectura jurídica constituye el fundamento sólido para el desarrollo de una educación musical de calidad, integrada al sistema nacional, pero con la especificidad que requiere la formación artística especializada.

La normativa refleja una comprensión madura de la educación artística como componente esencial del desarrollo humano integral, reconociendo tanto su valor intrínseco como su potencial de contribución al desarrollo cultural y económico del país.

I.3 El Arreglo Musical

El arreglo musical representa una de las disciplinas más completas y exigentes dentro del quehacer musical. Lejos de ser una mera transcripción o una simple reorquestación, el arreglo es un acto de profunda re-imaginación creativa, un diálogo entre el respeto por una obra original y la audacia de una nueva visión estética. En su esencia, un arreglo musical es la adaptación de una composición preexistente para un nuevo medio, formato o contexto, un proceso que puede implicar la transformación radical de su instrumentación, armonía,

estructura formal, ritmo o estilo. Es, en definitiva, un ejercicio de composición que utiliza un material sonoro existente como punto de partida para construir un discurso sonoro completamente nuevo y autónomo.

El profesional que se dedica a esta labor, el arreglista, es un artista de naturaleza híbrida, una figura que debe encarnar una trinidad de roles interconectados para alcanzar la maestría. Primero, debe ser un **intérprete analítico**, dotado de una audición y una capacidad de análisis agudas, capaz de deconstruir la obra original hasta sus componentes más elementales para comprender su lógica interna, su gramática armónica y su intención expresiva fundamental. Segundo, debe actuar como un **compositor creativo**, un visionario que no teme introducir material original, reinterpretar las progresiones armónicas, o imponer una firma estilística única que dote a la obra de una nueva identidad y perspectiva. Finalmente, el arreglista debe ser un **orquestador práctico**, un artesano con un dominio enciclopédico de las fuerzas instrumentales y/o vocales a su disposición. Este dominio no es meramente teórico; es la capacidad tangible de traducir ideas musicales abstractas en una notación clara, idiomática y efectiva, asegurando que la música no solo exista en el papel, sino que cobre vida de manera vibrante y convincente en la ejecución.

Este trabajo se ha estructurado como un tratado pedagógico exhaustivo, diseñado para guiar al estudiante avanzado o al músico en vías de profesionalización a través de un recorrido integral por el arte del arreglo. Su propósito es desmitificar el proceso creativo, presentándolo no como un acto de inspiración inefable, sino como un oficio riguroso con una metodología clara y enseñable. La estructura de este documento se inspira directamente en la filosofía de currículos de vanguardia, como el Bachillerato Complementario Artístico de Ecuador, que posicionan la asignatura de "Creación y Arreglos" como una disciplina que es decisiva para el intérprete y su quehacer profesional. Este enfoque reconoce que un arreglo

exitoso no es una habilidad aislada, sino la síntesis práctica y la aplicación sinérgica de la totalidad de la formación de un músico: su dominio de la armonía, el contrapunto, la forma, la historia y la organología. A través de los siguientes capítulos, exploraremos los cimientos teóricos indispensables, desglosamos el proceso creativo en fases manejables, analizaremos aplicaciones prácticas y, finalmente, situaremos la labor del arreglista en el contexto profesional contemporáneo, ofreciendo así una hoja de ruta completa para dominar la arquitectura del sonido reimaginado.

I.4 Innovación Curricular

La educación, en su esencia, es un ente dinámico que debe responder y adaptarse a las transformaciones de su entorno. En el ámbito de la formación musical especializada, como la que se imparte en el Conservatorio Nacional de Música, adquiere una resonancia particular. La tradición, pilar fundamental de la enseñanza musical clásica, no debe ser un ancla que impida navegar hacia nuevos horizontes pedagógicos. La innovación curricular emerge, entonces, no como una ruptura, sino como un puente necesario entre el legado y el futuro. Este concepto de innovación curricular y su aplicación práctica en el módulo de "Creación y Arreglos", proponiendo una integración estratégica de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) para potenciar las competencias creativas de los estudiantes, todo ello fundamentado en un riguroso diálogo con fuentes académicas y curriculares.

La innovación curricular puede ser definida como un "proceso de transformación del Currículo, que comprende los niveles de Rediseño, Ajuste o Complementación curricular, modifica de fondo y/o de forma el currículo de un Programa o Carrera Académica vigente, con la premisa de mejorar sustantivamente las condiciones presentes del mismo" (Consejo Ejecutivo de la Universidad Boliviana, s.f., párr. 1). Lejos de ser un simple cambio de contenidos, implica una "actuación reflexiva y voluntaria en beneficio del ser humano" que

busca mejorar el contexto educativo para concretar una transformación real (UNIR México, 2025, párr. 1). Este proceso no solo atañe a los contenidos, sino también a las "metodologías, evaluaciones y estructuras organizativas para crear un entorno educativo más dinámico y relevante" (Gestión Educativa, 2024, párr. 4). Aplicar este concepto al Conservatorio Nacional de Música, y específicamente al módulo de "Creación y Arreglos", supone repensar no solo *qué* se enseña, sino fundamentalmente *cómo* se enseña y *para qué* se prepara al futuro músico profesional.

El módulo de "Creación y Arreglos" es, por su naturaleza, un terreno fértil para la innovación. Su objetivo general, según el currículo del Bachillerato Complementario Artístico, es "desarrollar la capacidad de los estudiantes para concebir, estructurar y plasmar ideas musicales originales, así como para adaptar y transformar obras existentes con un criterio estético y técnico fundamentado" (Ministerio de Educación, 2014a, p. 98). Tradicionalmente, este proceso se ha basado en el estudio de la armonía, el contrapunto y la orquestación a través del lápiz, el papel pautado y el piano como herramientas centrales. Si bien estos elementos son insustituibles en la formación de un oído y una mente musical estructurada, la innovación curricular nos compele a integrarlos con las herramientas que definen la práctica musical profesional en el siglo XXI.

La aplicación de las TIC en este módulo no es un fin en sí mismo, sino un medio para potenciar los objetivos ya existentes. Como señalan diversos estudios, "la tecnología musical puede mejorar los procesos y reducir los tiempos de aprendizaje" (citado en RELATEC, 2022, p. 3). La integración de las TIC se daría en varias dimensiones. Primero, en el uso de **software de notación musical profesional** como *Musescore*, *Sibelius*, o *Dórico*, etc. Estas herramientas, más allá de su función de escritura, permiten una retroalimentación auditiva inmediata, facilitando la experimentación con texturas, timbres y estructuras armónicas de

una manera que el piano solo no puede ofrecer. El estudiante puede escuchar sus arreglos orquestales casi al instante, identificando errores de balance, tesitura o instrumentación, lo que acelera la curva de aprendizaje y fomenta una exploración más audaz. El Ministerio de Educación (2014b) ya contempla la "informática aplicada" como una asignatura, pero su enfoque debe trascender el uso básico para convertirse en una herramienta creativa central en "Creación y Arreglos".

En segundo lugar, la innovación pasa por la incorporación de **Estaciones de Trabajo de Audio Digital (DAW)** como *Reaper*, *Ableton Live*, *Logic Pro* o el accesible *BandLab*. Estas plataformas abren la puerta a la producción musical, un campo laboral cada vez más relevante para el músico moderno. En el contexto de "Creación y Arreglos", un DAW permite al estudiante no solo escribir la partitura, sino también producir una maqueta de alta calidad. Esto desarrolla competencias en mezcla, masterización y diseño sonoro, habilidades directamente transferibles al mundo profesional. Además, plataformas como *BandLab* o *Soundtrap* son inherentemente colaborativas, permitiendo a los estudiantes trabajar en proyectos de arreglos de forma remota y asincrónica, reflejando las dinámicas de producción musical actuales (Sympathy for the Lawyer, 2025). Esto aborda directamente la necesidad de fomentar "metodologías de interacción, integración y aprendizaje compartido" (Educared, 2018, párr. 4).

Finalmente, la aplicación de las TIC debe estar presente en el acceso y análisis de recursos. Plataformas como YouTube, Spotify o bibliotecas de partituras digitales (ej. IMSLP) ofrecen un universo de referencias inabarcable por medios tradicionales. Innovar en este aspecto significa guiar al estudiante en el uso crítico y analítico de estos recursos. Por ejemplo, una tarea de arreglo podría comenzar con el análisis comparativo de cinco versiones diferentes de una misma obra, disponibles en streaming, para luego proponer una versión

original. Esto conecta el aula con "las nuevas prácticas musicales y la formación del profesorado" (Giráldez, 2012, citado en RELATEC, 2022, p. 3) y fomenta una comprensión más amplia y contextualizada de la música.

En conclusión, la innovación curricular en el módulo de "Creación y Arreglos" del Conservatorio Nacional de Música es una necesidad impostergable para alinear la formación académica con la realidad profesional contemporánea. No se trata de abandonar la rigurosidad de la formación tradicional, sino de enriquecerla y expandirla a través de una integración inteligente y pedagógicamente justificada de las TIC. Al incorporar software de notación, DAWs y plataformas colaborativas, se dota al estudiante no solo de las competencias para escribir una partitura correcta, sino para producir, colaborar y desenvolverse creativamente en el diverso ecosistema musical del siglo XXI. Este enfoque, reflexivo y adaptativo, es el que permitirá al Conservatorio seguir siendo una institución de vanguardia, honrando su legado mientras forma a los creadores del mañana.

II CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

Enfoque metodológico de la investigación

Esta investigación adopta una metodología mixta, combinando enfoques tanto cuantitativos como cualitativos, demostrando la efectividad de la innovación curricular a través de la implementación de la guía de estudio en el Conservatorio Nacional de Música del Ecuador. Dentro de este contexto se aplican clases teóricas con ejemplos y ejercicios teórico - prácticos donde los estudiantes organizan y desarrollan sus arreglos partiendo de las herramientas y técnicas implementadas en la guía de estudio, acogiendo lo necesario para su

objetivo sonoro planificado previamente, y el mismo quedará en un resultado tangible publicado y estrenado en una partitura general y sus partes individuales que se escucharon en un recital de fin del segundo año de bachillerato en un teatro de la institución.

Así mismo, se aplica una entrevista a un experto, lo cual permite validar la aplicación y efectividad de la propuesta, el entrevistado ha tenido experiencia en la enseñanza de procesos creativos de arreglos y composición en niveles medios y superiores de Conservatorios del Ecuador.

Población y muestra

Estudiantes de segundo año de bachillerato del Conservatorio Nacional de Música.

Población

38 estudiantes de entre 16 y 17 años del año lectivo 2024 - 2025 de segundo año de bachillerato de la sección vespertina, tres paralelos A, B y C del Módulo Formativo de Creación Arreglos I del Conservatorio Nacional de Música.

Muestra

Se especifica que no es necesario aplicar la fórmula de la muestra, ya que se toma la totalidad de la población antes descrita.

Instrumentos

1. Los 38 estudiantes realizaron un total de 16 arreglos musicales, dentro de estos para instrumento solo, dúos, tríos y cuartetos, el arreglo se calificó con la **rúbrica de evaluación** que se detalla a continuación:

Rúbrica de Evaluación Aplicada para Creación y Arreglos I en el Conservatorio Nacional de Música (Calificación Total: 10 Puntos)

La siguiente rúbrica está diseñada para evaluar los arreglos de **Creación y Arreglos I**. Se estructura en cinco criterios fundamentales, cada uno con una puntuación máxima de 4 puntos. El puntaje total máximo es de 20 puntos. Para obtener la calificación final en una escala de 10, la puntuación total obtenida se dividirá entre 2 (Fórmula: $\text{CalificaciónFinal} = \text{PuntosTotales} / 2$). Este sistema permite una evaluación más detallada y objetiva.

Criterio de Evaluación (Puntuación Máxima)	Sobresaliente (4 pts)	Notable (3 pts)	Suficiente (2 pts)	Mejorable (1 pt)
1. Concepción, Originalidad y Desarrollo de la Idea Musical (4 pts)	La idea musical es altamente original, memorable y muestra un gran potencial. El desarrollo temático es creativo, lógico y sostenido, explotando plenamente las posibilidades del material inicial y evitando clichés.	La idea musical es interesante y tiene potencial. El desarrollo es coherente y muestra intentos de variación y elaboración, aunque no siempre explota todo el potencial del material.	La idea musical es funcional pero predecible o derivada de clichés. El desarrollo es limitado, basándose principalmente en la repetición literal con poca elaboración o contraste significativo.	La idea musical es débil, poco clara o inexistente. No hay un desarrollo temático evidente; la pieza carece de continuidad y elaboración de ideas.

2. Estructura y Coherencia Formal (4 pts)	Crea una estructura musical altamente coherente, efectiva y atractiva. Las secciones están claramente definidas y su función es evidente. Las transiciones son fluidas, creativas y contribuyen a una narrativa musical convincente.	Crea una estructura musical coherente y bien definida. Las secciones cumplen su función y las transiciones son efectivas. La forma general es lógica, aunque puede ser algo convencional.	Crea una estructura musical básica y funcional. Las secciones son reconocibles, pero las transiciones pueden ser abruptas o predecibles, y la coherencia general es solo adecuada.	No logra crear una estructura coherente. Las secciones son confusas o están mal conectadas. La pieza carece de dirección y de un flujo lógico, resultando desorganizada.
3. Tratamiento Armónico y Melódico (4 pts)	El lenguaje armónico es sofisticado, expresivo y estilísticamente apropiado, con un uso efectivo de la tensión y la resolución. Las melodías son bien construidas y memorables. En arreglos, la rearmonización es creativa y realza la obra original.	El lenguaje armónico es correcto y funcional. Las progresiones y cadencias son apropiadas. Las melodías son claras y coherentes. En arreglos, la rearmonización es correcta pero no particularmente innovadora.	El lenguaje armónico es simple y a veces repetitivo, con un uso limitado de recursos. Las melodías son funcionales pero poco desarrolladas. En arreglos, la armonía original se mantiene con pocos cambios.	El lenguaje armónico presenta errores significativos (ej. resoluciones incorrectas) o es incoherente con el estilo. Las melodías son débiles o están mal construidas. La armonía choca con la melodía.

4. Elaboración Rítmica, Textural y Tímbrica (4 pts)	El uso del ritmo, la textura y la instrumentación es altamente creativo y efectivo. Hay una excelente gestión de la densidad sonora, el contraste y el color tímbrico, creando una identidad sonora única y atractiva.	El uso del ritmo, la textura y la instrumentación es apropiado y efectivo. Se logra un buen equilibrio sonoro y hay variedad entre las secciones, aunque de manera más convencional.	El uso del ritmo, la textura y la instrumentación es básico y funcional. La paleta sonora es limitada y hay poco contraste textural o rítmico a lo largo de la pieza.	La instrumentación es inapropiada para el estilo o la textura es monótona o confusa (ej. saturada o vacía). El ritmo es inconsistente o no apoya eficazmente la composición.
5. Calidad de la Presentación y Notación/Producción (4 pts)	La presentación (partitura, recital o audio/video) es de calidad profesional, clara, precisa y libre de errores. La notación sigue todas las convenciones y es fácil de leer. La producción de audio es limpia, bien mezclada y equilibrada.	La presentación es clara y mayormente correcta, con solo errores menores que no dificultan la comprensión o interpretación. La producción de audio es buena, aunque podría mejorar en equilibrio o claridad.	La presentación tiene varias imprecisiones o errores (en notación o audio) que pueden generar confusión pero no impiden la comprensión general de la obra.	La presentación es descuidada, con numerosos errores que dificultan seriamente la interpretación (en partitura) o la escucha (en audio). Demuestra falta de atención al detalle.

Análisis e interpretación de resultados del diagnóstico

Registro de la Rúbrica de Evaluación de los 16 Arreglos generados por los estudiantes en el año lectivo 2024 - 2025.

Nro.	Arreglo	Nro. Int.	Crit.1	Crit.2	Crit.3	Crit.4	Crit.5	Tot.	Estre no
1	Ángel de luz	1	2	2	3	2,5	3	6,25	No
2	Creep	1	2	2	3	3	3,5	6,75	Sí
3	Esta tierra	1	2	2	3	2,5	3	6,25	No
4	Romance de mi destino	1	2	2,5	3	3	3,5	7	No
5	Havenly	1	2	2	3	2,5	3	6,25	No
6	Doctor Gradus ad Parnassum	1	2	2	3	3	3,5	6,75	Sí
7	Minuetto	1	2	2	3	2,5	3	6,25	No
8	Twinkle Twinkle Little Star	1	4	4	4	3,5	2,5	9	Sí
9	Nunca es suficiente	3	2	2	3	3,5	3,5	7	Sí
10	Que siga la farra	3	3	4	3	3,5	3,5	8,5	Sí
11	Alturas	3	4	4	3,5	3	3	8,75	Sí
12	Fly Me to the Moon	3	2	2	3	3	3	6,5	No
13	Alma lojana	3	2	2	3	2,5	3	6,5	No
14	Alfonsina y el mar	4	2	1	3	3	3	6	No
15	Minuet	4	3	3	3	3	3,5	7,5	Si
16	Debí tirar más fotos	4	2,5	3	4	3,5	3,7	8,1	Si

Entrevista a un experto:

1. El proyecto se fundamenta en la "innovación curricular" para cerrar la brecha entre los lineamientos de 2014-2017 y las necesidades profesionales de 2025. **¿En qué medida la "Guía de Estudio" demuestra ser una herramienta efectiva para integrar las tecnologías contemporáneas y cómo se alinea esta integración con el perfil de egreso que se busca?**

La "Guía de Estudio" demuestra ser una herramienta de innovación curricular altamente efectiva al abordar directamente la insuficiente integración tecnológica del currículo anterior. Su efectividad radica en que no solo menciona la tecnología, sino que la integra de manera estratégica y central en el proceso de aprendizaje. Esto se logra mediante:

- **Uso de software de notación profesional:** Se promueve el uso de programas como Muscore o Sibelius no solo como herramientas de escritura, sino como un medio para la experimentación y la retroalimentación auditiva inmediata, lo cual acelera el aprendizaje.
- **Incorporación de Estaciones de Trabajo de Audio Digital (DAW):** La guía introduce plataformas como Reaper, Ableton Live o el accesible BandLab. Esto permite a los estudiantes desarrollar competencias directamente transferibles al campo laboral moderno, como la producción de maquetas de alta calidad, la mezcla y el diseño sonoro.

Esta integración se alinea de forma precisa con el perfil de egreso ("Figura Profesional"), que exige explícitamente el "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción

artístico-musical". Al superar una formación basada solo en lápiz y papel, la guía prepara a los estudiantes para enfrentar los desafíos reales del ecosistema musical del siglo XXI, cumpliendo así con un requisito explícito del perfil que el sistema educativo se comprometió a formar.

2. Los resultados muestran que de 16 arreglos escritos por los 38 estudiantes, solo 8 fueron estrenados en el recital final. Desde una perspectiva pedagógica, **¿qué sugiere esta discrepancia sobre la efectividad de las distintas fases de la propuesta y dónde podría requerir un mayor refuerzo el proceso formativo?**

Esta discrepancia sugiere que la guía y la metodología fueron muy efectivas en la **fase de creación y escritura musical**, pero evidencian una debilidad en la **fase de ejecución y producción final**. El documento indica que los 8 arreglos que no se presentaron fue por motivos como la no culminación del trabajo, la falta de montaje por estudio insuficiente o la descoordinación individual o grupal.

Pedagógicamente, esto implica que:

- Los estudiantes lograron asimilar las herramientas teóricas, técnicas y tecnológicas para **concebir y plasmar sus ideas musicales** en una partitura, cumpliendo con el objetivo creativo de la guía.
- El punto de quiebre se encuentra en la transición de la partitura al escenario. La metodología contemplaba 12 semanas para la escritura del arreglo y 6 semanas para los ensayos y la organización del concierto. Los problemas de "montaje", "desmotivación" y "descoordinación" indican que se requiere mayor refuerzo en las habilidades de **gestión de proyectos, práctica de ensayo individual y colaborativa, y logística de producción**.

Por lo tanto, el proceso formativo necesita un mayor andamiaje no sólo en el "saber crear", sino también en el "saber hacer y gestionar" para que las obras concebidas puedan materializarse exitosamente.

3. El proyecto justifica la necesidad de innovación para evitar una "desconexión significativa entre la formación que reciben los estudiantes y las competencias que demanda la realidad actual del sector musical". **¿Qué tan sostenible es este modelo de "Guía de Estudio" a largo plazo y qué mecanismos, implícitos en el texto, deberían implementarse para que la propia guía no se convierta en un currículo obsoleto en el futuro?**

El modelo de la "Guía de Estudio" es sostenible sólo si se entiende como la materialización de un **proceso continuo de innovación**, y no como un producto final y estático. El propio documento define la innovación curricular como un "proceso reflexivo y deliberado de transformación" que busca crear un entorno educativo "más dinámico y relevante".

La sostenibilidad del modelo no reside en la guía misma, sino en la **metodología que llevó a su creación**. El texto deja implícito que para que la guía no se vuelva obsoleta como ocurrió con los lineamientos de 2014, la institución debe adoptar el ciclo de **investigación, análisis, diseño e implementación** como una práctica permanente. Los mecanismos implícitos para lograrlo son:

- **Evaluación y diagnóstico continuo:** El uso de herramientas como la rúbrica de evaluación no solo sirve para calificar a los alumnos, sino como un "diagnóstico para el propio educador" que permite identificar brechas y retroalimentar la enseñanza. Este principio debe aplicarse al currículo en general.

- **Adaptabilidad:** La propuesta se justifica por la necesidad de adaptarse a los "desafíos del entorno musical contemporáneo". Esto implica que el Conservatorio debe mantener una vigilancia constante de dichos desafíos y estar dispuesto a realizar los "ajustes o complementaciones curriculares" que sean necesarios.

En conclusión, la guía es un paso fundamental, pero su verdadero legado será la consolidación de una cultura de innovación pedagógica que permita al Conservatorio responder con "eficacia, innovación y adaptabilidad" a las futuras transformaciones del campo artístico.

CAPÍTULO III: PROPUESTA DEL DESARROLLO DEL PROYECTO

El desarrollo de la "Guía de Estudio de Creación y Arreglos I" para el Conservatorio Nacional de Música se fundamenta como una iniciativa de **innovación curricular**, concebida para modernizar y fortalecer el proceso de enseñanza-aprendizaje en respuesta a las demandas del entorno musical contemporáneo. Esta innovación no busca descartar los lineamientos existentes, sino construir sobre ellos, cerrando la brecha entre el currículo oficial y las competencias profesionales que el músico del siglo XXI.

¿Qué es la innovación curricular en este contexto?

La innovación curricular es entendida como un proceso reflexivo y deliberado de transformación que modifica y mejora un programa académico vigente. Su objetivo es crear un entorno educativo más dinámico, relevante y efectivo, impactando no solo los contenidos, sino también las metodologías de enseñanza y las formas de evaluación. En el caso del módulo de "Creación y Arreglos", la innovación se justifica por la necesidad de superar las

limitaciones de un currículo diseñado en años anteriores (2014-2017) y adaptarlo a la realidad tecnológica y profesional de 2025.

El Problema: Una Brecha entre el Currículo Prescrito y la Realidad Profesional

La investigación identifica una desconexión significativa entre la formación ofrecida y las competencias que demanda el sector musical actual. Las principales deficiencias detectadas en los documentos curriculares vigentes (PCA, PUD, Planes de Clase) son:

- **Falta de Profundización Temática:** Los lineamientos oficiales carecen del desglose detallado necesario para diseñar clases rigurosas y creativas que respondan a los desafíos actuales.
- **Insuficiente Integración Tecnológica:** Se evidencia una escasa incorporación de herramientas tecnológicas contemporáneas, tanto en las estrategias de enseñanza como en los instrumentos de evaluación.
- **Desalineación con el Perfil de Egreso:** El perfil profesional del bachillerato artístico (*Figura Profesional*) exige explícitamente el "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical". La falta de integración tecnológica sistemática compromete el desarrollo de esta competencia esencial.

La Guía de Estudio como Solución Innovadora

La guía de estudio se presenta como el vehículo para implementar esta necesaria innovación curricular, abordando directamente las carencias identificadas:

1. **Integración Estratégica de TIC:** La propuesta innovadora integra de manera central el uso de Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Esto incluye:
 - **Software de Notación Musical:** Se promueve el uso de programas como *Muscore* o *Sibelius* no solo para escribir, sino como herramientas de

retroalimentación auditiva inmediata que aceleran el aprendizaje y fomentan la experimentación.

- **Estaciones de Trabajo de Audio Digital (DAW):** Se incorporan plataformas como *Reaper*, *Ableton Live* o el colaborativo *BandLab*. Esto permite a los estudiantes no solo escribir la partitura, sino también producir maquetas de alta calidad, desarrollando habilidades en mezcla y diseño sonoro, cruciales en el campo laboral moderno.

2. Profundización de Contenidos y Metodologías Activas: La guía ofrece el desglose temático profundo que los documentos oficiales omiten. Además, promueve estrategias pedagógicas renovadas que integran metodologías activas y el uso intencionado de la tecnología para la creación, el arreglo y la colaboración.

3. Evaluación Formativa y Contextualizada: Una parte clave de la innovación es la implementación de instrumentos y rúbricas de evaluación detalladas, apoyadas en la tecnología. La guía incluye una rúbrica específica que define un vocabulario común para el diálogo constructivo y permite una retroalimentación precisa, transformando la evaluación en una herramienta de aprendizaje.

La guía de estudio no es un simple compendio de contenidos, sino la materialización de un proyecto de innovación curricular. Su propósito es enriquecer y expandir la formación tradicional, alineando la rigurosidad académica del Conservatorio con la realidad profesional contemporánea para formar creadores musicales capaces de enfrentar con éxito los desafíos del ecosistema artístico actual.

Justificación de la propuesta.

El presente proyecto de innovación pedagógica se justifica por la necesidad impostergable de alinear la formación del Módulo de Creación y Arreglos Musicales del Conservatorio Nacional de Música con las realidades del entorno profesional contemporáneo. Si bien el módulo se rige por documentos curriculares oficiales, se ha identificado una brecha significativa entre estos lineamientos, datados principalmente en 2014 y 2017, y las exigencias actuales del sector. Esta desconexión se manifiesta en una falta de profundización temática y, de manera crucial, en una insuficiente integración de las herramientas tecnológicas que hoy definen la producción musical.

Esta carencia limita directamente la capacidad de los estudiantes para desarrollar la competencia de "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical", un requisito explícito del perfil de egreso. La propuesta aborda este problema de frente mediante la elaboración de una guía de estudio que actúa como un puente entre la teoría y la práctica profesional moderna.

La intervención se justifica porque no se limita a actualizar contenidos, sino que implementa estrategias pedagógicas renovadas, integrando metodologías activas y el uso intencionado de software de notación y producción (DAWs). Al hacerlo, se busca enriquecer la tradición formativa del conservatorio, no reemplazarla, potenciando las capacidades creativas y preparando a los futuros músicos para responder con solvencia, innovación y pertinencia a los desafíos del siglo XXI.

Objetivo General

Fortalecer el Módulo Formativo de Creación y Arreglos I en el Colegio de Arte Conservatorio Nacional de Música mediante el diseño de una guía de estudio que profundice los contenidos curriculares e integre herramientas tecnológicas en la enseñanza y evaluación,

a fin de desarrollar en los estudiantes competencias pertinentes para los desafíos del entorno musical contemporáneo.

Objetivos Específicos

1. Diseñar estrategias pedagógicas que, a través de la implementación de herramientas tecnológicas, permitan un desglose temático profundo y la creación de clases que integren contenidos significativos con un enfoque práctico y creativo.
2. Elaborar instrumentos y rúbricas de evaluación sustentadas en tecnología para fomentar el desarrollo de competencias musicales que respondan a la realidad profesional actual, favoreciendo un proceso de retroalimentación constructiva.

Guía de Estudio de Creación Arreglos I

Procesos previos al arreglo

Antes de cualquier transformación musical, es imprescindible un análisis profundo de la pieza original. Este proceso no es un mero ejercicio técnico, sino un acto interpretativo que busca desentrañar la lógica interna de la obra (Universidad Internacional de Valencia, 2023). El arreglista debe actuar como un "detective musical", sumergiéndose en la melodía, la armonía y el ritmo para comprender el mensaje y la esencia de la composición (Pianos Puch, s.f.-b). Este análisis inicial, que puede tener fines pedagógicos o de disfrute personal, es fundamentalmente subjetivo y se apoya en la comparación con estéticas y técnicas preexistentes.

Los métodos analíticos más comunes incluyen el análisis formal, que define la arquitectura de la obra a través de la repetición, el contraste y las cadencias; el análisis temático, que se enfoca en cómo el compositor crea y desarrolla las ideas melódicas; y el análisis armónico, que descompone la pieza en sus acordes y progresiones para entender su estructura vertical (Universidad Internacional de Valencia, 2023). La profundidad de este análisis determinará la calidad y coherencia de cualquier arreglo, adaptación u orquestación posterior.

- **Transcripción**

La transcripción es el acto de convertir un evento sonoro en un sistema de notación gráfica. Este proceso no es puramente objetivo, ya que implica una percepción, una selección de los elementos considerados significativos y una recodificación en un sistema que, en sí mismo, refleja la conceptualización de una época (Varios autores, s.f.). El musicólogo Charles Seeger estableció una distinción clave entre la notación prescriptiva, que sirve como un guión para una futura interpretación, y la notación descriptiva, cuyo fin es documentar una realidad sonora preexistente para su posterior análisis musicológico (Varios autores, s.f.).

En el ámbito pedagógico, la transcripción es una herramienta esencial para el desarrollo de la percepción auditiva, la memoria musical y la lectoescritura (Gobierno de España, s.f.). Un ejemplo magistral de transcripción prescriptiva son las versiones para piano de las obras para órgano de J.S. Bach realizadas por Franz Liszt. Motivadas por una profunda admiración y el deseo de hacer la música de Bach más accesible, estas obras se mantienen notablemente fieles al original, introduciendo únicamente los cambios necesarios para que la música sea idiomática y ejecutable en el piano, buscando recrear la grandiosidad del órgano a través de medios pianísticos (Shao, 1997).

- **Adaptación**

La adaptación musical se define como la reorganización de una obra para un formato o medio instrumental diferente al original, ya sea ampliando o reduciendo la instrumentación (Varios autores, s.f.). Para que una adaptación sea adecuada, es necesario un análisis previo de la forma, la armonía, la melodía y las texturas de la composición original. A diferencia del arreglo, que permite una mayor intervención creativa, la adaptación generalmente se adhiere con más fidelidad a la estructura y el contenido de la fuente, enfocándose principalmente en la recontextualización tímbrica. Este proceso dota de flexibilidad al repertorio, permitiendo su interpretación en contextos donde los recursos originales no están disponibles, ya sea por limitaciones de presupuesto, espacio o personal.

- **Instrumentación y la Orquestación**

Aunque relacionados, los términos instrumentación y orquestación describen dos disciplinas distintas. La instrumentación se refiere al conocimiento técnico de las características de cada instrumento, sus registros, colores y capacidades idiomáticas, y a la asignación inicial de una línea musical a un instrumento específico (Belkin, s.f.). En palabras de Samuel Adler, es la base o los "rudimentos de la orquestación" (Adler, s.f., citado en Castro, s.f.).

La orquestación, en cambio, es el arte de combinar los timbres de los diferentes instrumentos para crear texturas y colores compuestos. Es un proceso profundamente creativo, que Alan Belkin define como "componer con timbres" (Belkin, s.f.). Una orquestación exitosa debe articular la estructura formal de la pieza, proveer variedad para mantener el interés y reforzar el fraseo musical. La célebre orquestación de Maurice Ravel de *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky es un ejemplo canónico, donde la elección de los colores instrumentales no solo traduce la obra pianística, sino que amplifica su carácter narrativo y visual, creando una obra maestra por derecho propio.

- **Reducción**

La reducción es un tipo específico de transcripción cuyo propósito principal es funcional y pedagógico: simplificar una partitura compleja, como la de una sinfonía u ópera, para un medio más manejable, casi siempre el piano (Pianos Puch, s.f.-a). Este proceso permite a directores, estudiantes y coros ensayar y analizar la obra sin la orquesta completa, facilitando la comprensión de su estructura armónica, contrapunto y forma. El teórico Hugo Riemann describió la creación de una reducción como el acto de "improvisar una partitura de piano" a partir de la partitura orquestal, lo que exige encontrar soluciones creativas para condensar las partes de manera pianística y coherente (Riemann, 2005, citado en Buscalibre, s.f.). Las monumentales reducciones de las sinfonías de Beethoven realizadas por Franz Liszt trascienden la mera funcionalidad. Consideradas por el musicólogo Alan Walker como "posiblemente el mayor trabajo de transcripción jamás completado", son obras de una dificultad técnica asombrosa que recrean todo el poder y la textura de la orquesta beethoveniana en un solo piano (Walker, citado en Varios autores, s.f.).

- **El Arreglo**

El arreglo se ubica en el polo de máxima intervención creativa, utilizando una obra existente como punto de partida para una nueva declaración artística (Fundación Juan March, s.f.). Es un proceso de "resignificación" (Madoery, citado en López Cano et al., 2022) en el que el arreglista puede alterar fundamentalmente la armonía, el ritmo, la estructura y el estilo de la pieza original (Pianos Puch, s.f.-b). Desde una perspectiva legal, un arreglo es una "obra derivada", por lo que, si la obra original no es de dominio público, se necesita la autorización de los titulares de los derechos de autor para su creación y difusión (Mariscal, 2021). Esta práctica desafía la noción de la obra musical como un objeto inmutable, proponiendo en cambio una visión donde el material es fluido y está sujeto a una continua recreación,

generando un diálogo intertextual entre la nueva versión y la original (Fundación Juan March, s.f.).

El análisis de los procesos de transformación en la música académica revela un espectro continuo de prácticas, cada una definida por su propósito y su grado de intervención creativa. Este viaje comienza con el acto fundacional del análisis musical, una inmersión profunda en el texto original que es requisito previo para cualquier transformación inteligente. En un extremo del espectro se encuentra la **transcripción**, cuyo objetivo es la máxima fidelidad notacional, un intento de traducir el sonido a la escritura con la menor distorsión posible. A continuación, la **adaptación** y la **reducción** sirven a propósitos principalmente funcionales, reconfigurando una obra para nuevos medios o para facilitar su estudio y ensayo, manteniendo una alta fidelidad a la estructura y armonía del original. La **orquestración** introduce un nivel significativo de creatividad, utilizando el color tímbrico como una herramienta compositiva para interpretar y realzar el material existente. Finalmente, en el extremo opuesto, el **arreglo** representa la libertad creativa total, un acto de resignificación que utiliza la obra original como materia prima para una nueva creación artística.

Tabla Resumen de los Procesos de Transformación

La siguiente tabla sintetiza las distinciones clave entre estos procesos, proporcionando una visión comparativa de sus objetivos, niveles de fidelidad e intervención, y ejemplos canónicos.

Proceso	Objetivo Principal	Grado de Fidelidad al Original	Nivel de Intervención Creativa	Ejemplo Canónico
Transcripción	Precisión	Muy Alto	Bajo	La notación de

	notacional; convertir el sonido en escritura.			un musicólogo de una canción folclórica.
Adaptación	Reformatear para un medio diferente; viabilidad de la interpretación.	Alto	Bajo a Medio	Un arreglo para cuarteto de cuerdas de una sonata para piano.
Reducción	Condensar una partitura grande para estudio o ensayo.	Alto (a la estructura/armo nía)	Bajo a Medio	Una reducción para piano de una partitura de ópera.
Orquestación	Asignar y combinar timbres para realizar una partitura.	Medio a Alto	Medio	La orquestación de Ravel de los <i>Cuadros</i> de Mussorgsky.
Arreglo	Reinterpretació n; crear una nueva declaración artística.	Bajo a Alto (variable)	Alto	La rearmonización de un trío de jazz de una canción pop.

La persistente tensión entre la búsqueda de la autenticidad histórica y el impulso de la vitalidad creativa es una de las fuerzas más productivas en la historia de la música. Los procesos analizados de: transcripción, adaptación, reducción, orquestación y arreglo, no deben ser vistos como corrupciones o diluciones de un original prístino. Por el contrario, son los mecanismos esenciales a través de los cuales el canon musical se mantiene vivo, relevante y en constante diálogo con el presente. Son las prácticas que permiten que las obras del pasado sigan hablando a nuevas generaciones, en nuevas voces y con nuevos colores.

Cada vez que una obra es transcrita para un nuevo instrumento, reducida para el estudio, orquestada con una nueva paleta sonora o arreglada en un nuevo estilo, se reafirma su valor y se expande su universo de significado. Estos actos de transformación aseguran que

la música no se convierta en una reliquia de museo, sino que permanezca como una tradición viva, una práctica compartida que se enriquece con cada nueva interpretación y cada nueva capa de lectura. El acto de escuchar, analizar y transformar una obra musical es, en última instancia, un ciclo continuo que constituye la esencia misma de una cultura musical dinámica.

Técnicas para el desarrollo

La música académica occidental representa un lenguaje artístico de vasta complejidad y riqueza, cuyo estudio y apreciación plena demandan un análisis multidimensional. La comprensión de una obra maestra no se logra únicamente a través de la audición pasiva, sino mediante la deconstrucción activa de sus componentes estructurales y expresivos. Esta guía se propone desglosar y conectar cuatro pilares fundamentales que sustentan este arte: la técnica generativa, que abarca los procedimientos de desarrollo temático y armónico; la arquitectura musical, que se manifiesta en la organización y la forma; el entramado sonoro, definido por la textura; y el medio físico, constituido por la organología y sus convenciones de notación como el transporte. El marco teórico para este análisis se apoya en una larga tradición de pensamiento musical que busca sistematizar la práctica compositiva. Tratados históricos y teóricos, desde las codificaciones del contrapunto de Johann Joseph Fux hasta las exploraciones armónicas de Jean-Philippe Rameau y, más modernamente, las influyentes obras de Arnold Schoenberg, Walter Piston y Vincent Persichetti, han proporcionado las herramientas conceptuales para entender la música como un sistema coherente. Tal como lo describe The Oxford Dictionary of Music, la teoría musical es un campo de estudio que abarca desde los "rudimentos" de la notación hasta la investigación de los procesos y principios generales que conforman la música. La estructura de este informe sigue una progresión lógica, diseñada para construir el conocimiento de manera acumulativa. Se comenzará con las técnicas de desarrollo, explorando el "cómo" se crean, expanden y

transforman las ideas musicales. Posteriormente, se abordará la forma, analizando el "dónde" se organizan estas ideas en estructuras coherentes. A continuación, se examinará la textura, describiendo la "interacción" de las distintas líneas y voces. Finalmente, se tratará la organología y el transporte, el "con qué" se materializa físicamente el sonido. Este recorrido culminará en un análisis integrado que demostrará la interdependencia de estos cuatro pilares, revelando que en la música, como en toda gran arquitectura, la función, la forma y el material son inseparables.

Parte I: El Tejido Generativo de la Música: Técnicas de Desarrollo Temático y Armónico. Esta sección explora los procedimientos fundamentales que los compositores utilizan para generar, expandir y dotar de coherencia y variedad al material musical. Estas técnicas constituyen el motor dinámico de la composición, permitiendo que una idea germinal florezca en una estructura compleja y expresiva.

El Principio de Repetición y Alteración: **La Variación.** En el corazón de la composición musical se encuentra un principio dual: la necesidad de coherencia a través de la repetición y la necesidad de interés a través del cambio. La variación es la técnica que reconcilia magistralmente esta dualidad. Se define como un procedimiento formal en el que un material musical (un tema) se repite de forma alterada. Estos cambios pueden involucrar cualquier parámetro musical, incluyendo la melodía, el ritmo, la armonía, el contrapunto, el timbre o la orquestación, ya sea de forma individual o en combinación. El análisis de las técnicas de variación revela un abanico de posibilidades creativas:

Variación Melódica: Consiste en la decoración, ornamentación o reelaboración de la línea melódica original. Un ejemplo paradigmático se encuentra en las Doce variaciones sobre «Ah vous dirai-je, Maman» de Wolfgang Amadeus Mozart, donde en la primera variación, la sencilla línea melódica del tema es adornada y complejizada. De manera similar,

en el Nocturno en Fa menor de Frédéric Chopin, la frase inicial se repite más adelante como una elegante reelaboración melódica.

Variación Rítmica: Implica la alteración de los patrones rítmicos del tema. En la quinta variación de la citada obra de Mozart, el pulso estable del tema se rompe para crear síncopas, generando un nuevo impulso rítmico.

Variación Armónica: Se refiere a la sustitución de la armonía original por una nueva, manteniendo la melodía (o una versión de ella). La séptima variación de Mozart introduce nuevos acordes que reemplazan la simple armonía del tema. Otro ejemplo es la pieza para piano "Reflets dans l'Eau" de Claude Debussy, donde una progresión de acordes se presenta más tarde reelaborada en forma de arpeggios. Otras Técnicas de Variación: El espectro de la variación se extiende al cambio de modo, como en la octava variación de Mozart, que pasa del modo mayor al menor paralelo.

La variación contrapuntística añade nuevas líneas melódicas independientes al tema, como se observa en los elaborados cánones de las Variaciones Goldberg, BWV 988, de Johann Sebastian Bach.

La variación tímbrica u orquestal mantiene el material melódico y armónico pero cambia la instrumentación, como en el arreglo de "Summertime" de George Gershwin realizado por Gil Evans, que crea un nuevo paisaje sonoro a través de sutiles combinaciones instrumentales.

Estas técnicas se organizan a menudo en la forma musical conocida como Tema con Variaciones. Esta forma puede ser de dos tipos principales: variaciones seccionales, donde cada variación es una pieza discreta separada de la siguiente, y variaciones continuas, donde las variaciones se encadenan sin interrupción, a menudo construidas sobre un patrón armónico o un bajo ostinato de pocos compases. Ejemplos de variaciones continuas son formas barrocas como la chacona y el pasacalle. Obras canónicas como las mencionadas

Variaciones Goldberg de Bach y las Variaciones Diabelli, Op. 120, de Ludwig van Beethoven, representan el cénit de esta forma compositiva.

El Arte del Diálogo: La Imitación y el Contrapunto. El contrapunto es el arte de combinar dos o más líneas melódicas simultáneas e independientes, creando un tejido musical rico y complejo. El teórico Walter Piston, en su influyente tratado Contrapunto, subraya que un conocimiento sólido de los principios de la armonía es un prerequisite para el estudio del contrapunto, ya que la dimensión vertical (armonía) y la horizontal (melodía) son inseparables en la música polifónica. El recurso central del contrapunto, especialmente a partir del Renacimiento, es la imitación. Esta se define como el procedimiento en el que una voz (el consecuente) reproduce un tema o motivo (el antecedente) previamente presentado por otra voz.

La imitación es la base del diálogo musical y puede manifestarse de diversas maneras, tal como se sistematiza en tratados como Contrapunto para Hoy: Imitación por movimiento contrario (inversión): El consecuente invierte la dirección de los intervalos del antecedente. Un salto ascendente se convierte en un salto descendente y viceversa. Imitación por aumentación o disminución: El consecuente reproduce el antecedente pero alterando proporcionalmente sus valores rítmicos, haciéndolos más largos (aumentación) o más cortos (disminución).

Imitación por movimiento retrógrado (o cancrizans): El consecuente interpreta el antecedente desde la última nota hasta la primera. La forma más estricta y sistemática de imitación es el canon, donde una melodía es imitada en su totalidad por una o más voces que entran sucesivamente. Las Variaciones Goldberg de Bach, con su serie de cánones a intervalos crecientes (al unísono, a la segunda, a la tercera, etc.), son un ejemplo insuperable de la sofisticación técnica y expresiva que puede alcanzar esta técnica.

El Detalle Expresivo: La Ornamentación en los Periodos Barroco y Clásico.

Lejos de ser una mera decoración superflua, la ornamentación en la música de los siglos XVII y XVIII era una parte integral del lenguaje musical, una herramienta retórica fundamental.

Como afirmaba Carl Philipp Emanuel Bach en su tratado de 1753, los ornamentos son "indispensables", ya que "conectan notas, las avivan, les dan énfasis y peso particular... y ayudan a que el contenido musical sea claro". Su función era enfatizar el Affekt (el estado emocional o carácter) de la música y permitir al intérprete demostrar su buen gusto y virtuosismo. La práctica de la ornamentación evolucionó significativamente. En el Barroco temprano e italiano, gran parte de la ornamentación era improvisada, dejada "al capricho del intérprete". Sin embargo, en la escuela francesa, compositores como François Couperin comenzaron a notar minuciosamente los adornos, desconfiando del gusto de los intérpretes y convirtiendo la ornamentación en un elemento compositivo esencial.

La tradición alemana, con Bach como su máximo exponente, buscó una síntesis de la libertad italiana y la precisión francesa. Hacia el Clasicismo y el Romanticismo, aunque muchas normas barrocas persistieron, la ejecución de ciertos adornos se modificó, y su uso se volvió más específico y menos profuso.

La Dimensión Vertical: Armonización y Rearmonización. La armonización es el proceso de dotar a una línea melódica de un contexto vertical, es decir, de añadir un acompañamiento de acordes que la sostenga y enriquezca. Este proceso se rige por los principios de la armonía tonal, un sistema jerárquico donde los acordes cumplen funciones tonales específicas de tensión y reposo en relación con un centro tonal. Las tres funciones principales son la Tónica (I grado, reposo), la Dominante (V grado, máxima tensión que tiende a resolver en la tónica) y la Subdominante (IV grado, tensión moderada que suele

conducir a la dominante). La frecuencia con la que estos acordes cambian a lo largo de una pieza define el ritmo armónico. Si la armonización es el acto de "vestir" una melodía por primera vez, la rearmonización es el arte de cambiar el "vestuario" armónico. Consiste en modificar la armonía original de una pieza manteniendo la melodía intacta o con ligeras alteraciones. Es una técnica avanzada de variación armónica que permite transformar por completo el carácter de una melodía.

Algunas técnicas clave incluyen: Sustitución de Acordes: Consiste en reemplazar un acorde por otro que comparte una función tonal similar. Por ejemplo, en una tonalidad mayor, el acorde de Tónica (I grado) puede ser sustituido por el III grado (mediante) o el VI grado (submediante), ya que ambos comparten notas con la tríada de tónica y pueden proporcionar una sensación de reposo relativo.

Dominantes Secundarias: Esta técnica introduce cromatismo y dinamismo al "tonalizar" temporalmente un grado diatónico que no es la tónica. Esto se logra precediendo dicho grado con su propio acorde de dominante. Por ejemplo, en Do mayor, para enfatizar el acorde de Sol mayor (V grado), se puede usar un acorde de Re mayor (D7), que es el V grado de Sol. Este acorde, conocido como V/V (quinto del quinto), crea una fuerte atracción hacia el acorde de dominante, enriqueciendo la progresión armónica.

Intercambio Modal: También conocido como "préstamo modal", esta técnica consiste en tomar prestados acordes del modo paralelo. Por ejemplo, en una pieza en Do mayor, se pueden utilizar acordes de la tonalidad de Do menor, como el acorde de Fa menor (iv grado) o el de La bemol mayor ($\flat$ VI grado). Esto expande enormemente la paleta de colores armónicos sin abandonar el centro tonal principal.

La relación entre estas técnicas de desarrollo revela una profunda unidad conceptual. La variación es el principio macro que las engloba a todas. La ornamentación puede entenderse como una forma de variación melódica a microescala, elaborando una sola nota. La imitación es una manifestación de la variación contrapuntística, donde el material se repite y se transforma al pasar entre las voces. La rearmonización, por su propia definición, es una variación armónica a gran escala. Por lo tanto, estas técnicas no son categorías aisladas, sino un espectro de procedimientos interconectados que operan en diferentes dominios (melodía, ritmo, armonía, textura) y a diferentes escalas (desde la nota individual hasta la sección completa). Comprender la variación como el concepto unificador permite ver estos procedimientos no como temas separados, sino como manifestaciones específicas de un mismo impulso creativo fundamental: el de la repetición con alteración.

La Arquitectura del Sonido: Forma y Organización Musical. Una vez exploradas las técnicas que generan y desarrollan el material musical, es necesario examinar cómo este material se organiza en estructuras coherentes y comprensibles en el tiempo. La forma musical es la arquitectura de la obra, el plano que guía al oyente a través del discurso sonoro.

Los Bloques Constructivos: De la Célula a la Frase. La música, al igual que el lenguaje verbal, se articula en una jerarquía de unidades sintácticas. La unidad más pequeña y fundamental es el motivo (también llamado célula o inciso), un diseño melódico-rítmico breve que constituye el germen de ideas más extensas. La unión de dos o más motivos da lugar a una semifrase, y la combinación de semifrases forma una frase, que se percibe como una idea musical completa, a menudo concluida por una cadencia.

Las frases pueden clasificarse según su comienzo en relación con el acento principal (ictus): tético si comienza en el tiempo fuerte, o anacrúsico si comienza antes de él. En la

música de los períodos Clásico y Romántico, las frases a menudo se organizan en estructuras periódicas, la más común de las cuales es el período, compuesto por una frase antecedente (que suele terminar en una cadencia no conclusiva, como una semicadencia) y una frase consecuente (que responde a la primera y termina en una cadencia conclusiva, como una cadencia auténtica). Este par antecedente-consecuente crea una sensación de pregunta y respuesta, de tensión y resolución a pequeña escala. En contraste, el estilo barroco a menudo favorecía el principio del Fortspinnung (literalmente, "hilado continuo"), un tipo de desarrollo melódico que se expande a través de secuencias y elaboración motivica sin las claras divisiones y simetrías del período clásico.

Estructuras Fundacionales: Formas Binarias, Ternarias y el Rondó. A partir de la organización de frases y períodos, surgen estructuras formales más amplias que definen movimientos enteros.

Forma Binaria (A-B): Es una estructura de dos secciones distintas y a menudo complementarias. En su forma más típica, especialmente en las danzas de la suite barroca, ambas secciones se repiten, dando lugar al esquema |:A: |:B:|. Armónicamente, la sección A suele modular de la tónica a la dominante (o al relativo mayor), y la sección B realiza el viaje de vuelta, desde la nueva tonalidad hacia la tónica.

Forma Ternaria (A-B-A): Se basa en el principio de exposición, contraste y retorno. Consta de tres secciones: una primera sección (A), una segunda sección contrastante (B, a menudo en una tonalidad diferente) y una tercera sección que es una repetición literal o variada (A') de la primera. Esta estructura simétrica y cerrada es fundamental en la música clásica, encontrándose en movimientos lentos de sonatas y en formas como el Minueto y Trío.

Forma Rondó: Esta forma se define por la alternancia de una sección principal recurrente, llamada estribillo o refrán (A), con una serie de secciones contrastantes, llamadas coplas o episodios (B, C, D, etc.). Su esquema típico es A-B-A-C-A-D-A... El retorno periódico del estribillo proporciona unidad y familiaridad, mientras que las coplas ofrecen variedad y contraste. Debido a su carácter a menudo ligero y enérgico, el rondó es una forma muy utilizada para los movimientos finales de sonatas, sinfonías y conciertos.

El Ápice de la Forma Contrapuntística: La Fuga. La fuga representa la culminación del pensamiento contrapuntístico e imitativo en la música occidental. Más que una forma rígida, es un procedimiento compositivo polifónico basado en la imitación sistemática de un tema principal. La flexibilidad de su estructura ha llevado a algunos teóricos a describirla más como un "procedimiento fugal" o una "textura" que como una forma en el sentido clásico. Johann Sebastian Bach es universalmente reconocido como el maestro supremo de la fuga, llevando la técnica a un nivel de complejidad y expresividad sin precedentes.

Los elementos constitutivos de la fuga son: Sujeto: Es el tema melódico principal, la idea generadora de toda la pieza. Respuesta: Es la imitación del sujeto, presentada por una segunda voz. Generalmente, la respuesta se encuentra a la quinta justa superior o a la cuarta justa inferior del sujeto. Existen dos tipos de respuesta, cuya correcta elección es crucial para la coherencia tonal de la fuga: Respuesta Real: Una transposición exacta del sujeto al nuevo nivel tonal. Se utiliza cuando el sujeto no enfatiza la nota dominante. Respuesta Tonal: Una transposición del sujeto con uno o más intervalos modificados ("mutaciones"). Se emplea cuando el sujeto comienza en la nota tónica y salta a la dominante, o viceversa. La mutación (generalmente, un salto de quinta se responde con uno de cuarta) es necesaria para evitar una

modulación abrupta y mantener la integridad de la tonalidad principal al inicio de la fuga.

Contrasujeto: Es una línea melódica que aparece en la primera voz mientras la segunda presenta la respuesta. Si este material contrapuntístico acompaña consistentemente al sujeto/respuesta a lo largo de la fuga, se le denomina contrasujeto regular.

La estructura general de una fuga se organiza en varias secciones: **Exposición:** Es la sección inicial donde cada una de las voces (generalmente de tres a cinco) presenta el sujeto o la respuesta de manera ordenada. Una vez que todas las voces han entrado, la exposición concluye. A veces, puede ser seguida por una **contraexposición**, que consiste en una segunda ronda de entradas del sujeto y la respuesta.

Episodios (o Divertimentos): Son secciones de transición que conectan las diferentes entradas del sujeto a lo largo de la fuga. Los episodios no suelen contener presentaciones completas del sujeto, sino que desarrollan fragmentos motivicos extraídos del sujeto o del contrasujeto, a menudo a través de secuencias modulantes.

Secciones de Desarrollo (o Medias): Tras la exposición, la fuga se desarrolla a través de la alternancia de entradas del sujeto en tonalidades vecinas (como la dominante, la subdominante o el relativo mayor/menor) y episodios modulantes.

Sección Final: Hacia el final de la fuga, se regresa a la tonalidad principal. Esta sección a menudo presenta un aumento de la densidad y la tensión contrapuntística, frecuentemente a través de la técnica del estrecho (*stretto*), que consiste en entradas superpuestas del sujeto, donde una voz comienza el sujeto antes de que la voz anterior haya terminado de presentarlo.

El Arquetipo Dramático: La Forma Sonata. La forma sonata (también llamada forma de allegro de sonata o forma de primer movimiento) es posiblemente la estructura más importante, compleja y dramática de la música de los períodos Clásico y Romántico. Sus

orígenes se remontan a la canzona instrumental del siglo XVI y a las sonatas binarias del Barroco.

Sus perfiles fueron consolidados por compositores como Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, y fue llevada a su máxima expresión y expansión por Ludwig van Beethoven. Teóricos como Charles Rosen han señalado que la definición teórica de la "forma sonata" fue formulada mucho después de su apogeo, principalmente en el siglo XIX, y que es difícil establecer una única plantilla que abarque la enorme variedad de obras existentes. A pesar de su flexibilidad, la forma sonata se basa en una estructura tripartita fundamental que articula un drama tonal:

Exposición (Presentación del conflicto): Esta sección presenta el material temático principal y, lo que es más importante, establece un conflicto tonal. Primer Grupo Temático (o Tema A): Se presenta en la tonalidad principal (la tónica). Transición: Una sección modulante que abandona la tónica y prepara la llegada de la nueva tonalidad. Segundo Grupo Temático (o Tema B): Se presenta en una tonalidad secundaria y contrastante, que es típicamente la dominante (si la obra está en modo mayor) o el relativo mayor (si está en modo menor). Codetta (o Grupo de Cierre): Una sección conclusiva que afirma enfáticamente la nueva tonalidad con material cadencial. La exposición suele repetirse para afianzar el material en la memoria del oyente.

Desarrollo (Intensificación del conflicto): Esta es la sección más inestable y dramática de la forma. El compositor fragmenta, transforma, combina y secuencia los motivos de la exposición, modulando libre y frecuentemente a través de una variedad de tonalidades lejanas. El desarrollo crea una gran tensión armónica y estructural que exige una resolución.

Reexposición (Resolución del conflicto): Esta sección presenta el retorno del material de la exposición, pero con una modificación crucial que resuelve el conflicto tonal. Primer Grupo Temático: Regresa en la tonalidad principal, la tónica. Transición: Es reescrita para

que no module, o para que conduzca de vuelta a la tónica. Segundo Grupo Temático: Aquí reside el clímax dramático de la forma. El material que originalmente apareció en la tonalidad secundaria (dominante o relativo mayor) ahora se presenta en la tónica. Este acto de transposición unifica todo el material temático bajo un mismo centro tonal, resolviendo la polaridad establecida en la exposición.

Coda (Conclusión): Tras la reexposición, una sección final o coda cierra el movimiento. Puede ser una breve conclusión cadencial o, especialmente en las obras de Beethoven, puede expandirse hasta convertirse en una especie de segundo desarrollo, reafirmando la tónica de manera definitiva.

El verdadero genio de la forma sonata no reside en ser un simple molde temático de tipo A-B-A. De hecho, muchos de los primeros ejemplos, como algunas sonatas de Haydn, son monotemáticos (el material del segundo grupo temático deriva directamente del primero). La esencia de la forma sonata es su capacidad para articular una narrativa puramente musical basada en la tensión y resolución tonal. La estructura tonal (tónica → dominante || desarrollo || tónica → tónica) es el verdadero esqueleto de la forma. Los temas actúan como "personajes" dentro de este drama armónico, pero la "trama" es el viaje tonal: la afirmación de un centro tonal (exposición, tema A), el desafío a ese centro mediante el establecimiento de una polaridad (exposición, tema B), la exploración de la inestabilidad y el conflicto resultantes (desarrollo), y la reafirmación final y unificadora del centro tonal original (reexposición).

Esta perspectiva explica por qué la forma fue tan duradera y flexible, permitiendo la inmensa variedad de expresión que se encuentra desde Haydn hasta Brahms y más allá.

El Entramado de las Voces: La Textura Musical. La textura en la música se refiere a la manera en que las diferentes líneas melódicas y armónicas se combinan y se relacionan

entre sí. Es, en esencia, la "tela" o el "tejido" del sonido, y su carácter puede describirse con términos como denso o ligero, simple o complejo. La manipulación de la textura es una de las herramientas más poderosas del compositor para crear contraste, claridad y efecto dramático.

Definición y Clasificación de las Texturas. La musicología clasifica la textura en varias categorías principales, cada una con un efecto auditivo distintivo:

Monofonía (o Monodia): Es la textura más simple, consistente en una única línea melódica sin ningún tipo de acompañamiento armónico. Esto es así incluso si la melodía es interpretada por varios músicos simultáneamente, siempre que toquen exactamente las mismas notas al unísono o en octavas. El Canto Gregoriano es el ejemplo por excelencia de la textura monofónica en la música occidental.

Heterofonía: Esta textura, menos común en la música académica occidental pero prevalente en muchas otras culturas musicales, consiste en la interpretación simultánea de una única línea melódica por varias voces o instrumentos, cada uno de los cuales introduce ligeras variaciones, ornamentaciones o elaboraciones rítmicas. El resultado es una especie de "monofonía enriquecida" o "desfasada".

Polifonía: Se produce cuando dos o más líneas melódicas independientes y de igual importancia suenan simultáneamente. El interés del oyente se divide entre las diferentes hebras melódicas que se entrelazan. La polifonía puede ser de dos tipos: Contrapunto Libre: Las melodías son completamente independientes y diferentes entre sí. Contrapunto Imitativo: Las diferentes voces entran sucesivamente imitando el mismo motivo o tema melódico, como en un canon o una fuga. Un motete de Palestrina o una fuga de Bach son ejemplos paradigmáticos de textura polifónica.

Homofonía: En esta textura, una voz (generalmente la más aguda) lleva la melodía principal, mientras que las otras voces se mueven de forma subordinada para proporcionar el

soporte armónico. La atención se centra en la progresión vertical de los acordes. Se pueden distinguir dos subtipos importantes:

Homofonía Homorrítmica (o estilo de acordes): Todas las voces se mueven con el mismo ritmo, creando una sucesión de bloques de acordes. Un coral luterano de Bach es un ejemplo perfecto de esta textura.

Melodía Acompañada: Es la textura predominante en los períodos Clásico y Romántico. Consiste en una melodía principal claramente definida y un acompañamiento subordinado, que a menudo utiliza patrones rítmicos repetitivos (como el Bajo de Alberti) para crear un fondo armónico sin competir por la atención melódica. La gran mayoría de las sonatas de Mozart y las arias de ópera de la época utilizan esta textura.

Estudio de Caso Integrado: Análisis de Forma, Textura y Desarrollo en el Primer Movimiento de la Sonata K. 545 de W.A. Mozart. La Sonata para Piano en Do Mayor, K. 545, a menudo apodada "Sonata facile" o "semplice", es una obra maestra de claridad y equilibrio clásico. A pesar de su aparente sencillez, constituye un caso de estudio perfecto para observar la interacción dinámica entre la forma, la textura y las técnicas de desarrollo. Su análisis revela cómo estos elementos no son capas separadas, sino que se refuerzan mutuamente para articular el drama musical.

Análisis Formal (Arquitectura): El movimiento sigue la estructura de forma sonata, aunque con una peculiaridad notable. Exposición (cc. 1-28): Se presenta el Tema A en la tónica, Do Mayor (cc. 1-4). Le sigue una transición (cc. 5-12) que modula a la dominante. El Tema B aparece en la tonalidad esperada de Sol Mayor (cc. 14-25), seguido de una breve codetta (cc. 26-28) que confirma la nueva tonalidad.

Desarrollo (cc. 29-41): Esta sección explora tonalidades menores (Sol menor, Re menor, La menor), fragmentando y secuenciando motivos de la exposición para crear inestabilidad y tensión.

Reexposición (cc. 42-71): Aquí Mozart introduce su famosa innovación. En lugar de regresar directamente a la tónica (Do Mayor), el Tema A reaparece en la subdominante, Fa Mayor (c. 42). La transición es entonces ingeniosamente reescrita para modular desde Fa Mayor de vuelta a la tónica, Do Mayor, permitiendo que el Tema B aparezca en la tonalidad correcta para la resolución final.

Análisis Textural (Enramado): Los cambios de textura se alinean perfectamente con la estructura formal, señalando la función de cada sección. Tema A: La textura es una melodía acompañada por excelencia. La mano derecha presenta la melodía clara y cantabile, mientras la izquierda proporciona un acompañamiento armónico mediante el característico Bajo de Alberti, un patrón de arpeggios quebrados que mantiene el movimiento sin oscurecer la melodía. Esta textura estable y transparente es ideal para una sección de exposición temática. Transición: La textura cambia drásticamente. El Bajo de Alberti desaparece y es reemplazado por pasajes de escalas y arpeggios que se alternan entre ambas manos. Esta textura más activa, dialógica y menos jerarquizada crea una sensación de movimiento y direccionalidad, reflejando la función modulante e inestable de la transición. Tema B: Se regresa a una clara melodía acompañada, pero el patrón de acompañamiento cambia a notas oscilantes, proporcionando un sutil contraste de color textural con el Tema A.

Desarrollo: La textura se vuelve aún más fragmentada y contrapuntística. Las manos entablan un diálogo imitativo con fragmentos motivicos, reflejando la inestabilidad armónica y la naturaleza exploratoria de esta sección. Análisis del Desarrollo (Técnica Generativa): El movimiento entero es un modelo de economía motivica. Variación: El desarrollo es, en esencia, una sección de variación extendida sobre los motivos de la exposición. La reexposición en sí misma es una variación a gran escala de la exposición, modificada para lograr la resolución tonal. Ornamentación: Mozart utiliza adornos como trinos y apoyaturas para dar elegancia y articulación a la línea melódica, especialmente en los puntos cadenciales.

La interrelación de estos elementos es la clave de la eficacia de la obra. La forma sonata no es solo un esquema abstracto; es una narrativa que se hace audible a través de los cambios de textura y el desarrollo motivico. La textura estable de melodía acompañada define las áreas de estabilidad temática y tonal (Temas A y B). Por el contrario, las texturas más activas, dialógicas y contrapuntísticas caracterizan las secciones de inestabilidad y transición (la Transición y el Desarrollo). De este modo, la textura no es un relleno, sino un marcador formal y un amplificador del drama armónico inherente a la forma sonata.

Herramientas para el análisis musical

Los conceptos de microforma, análisis temático, armónico y estructural. Se resuelve la ambigüedad del término "Análisis TAE" proponiendo un modelo de análisis integrado (Temático-Armónico-Estructural) que sintetiza estas disciplinas. El objetivo es proporcionar un marco metodológico robusto que conecte la teoría analítica con la praxis interpretativa, permitiendo al músico trascender la ejecución mecánica para convertirse en un intérprete consciente de la arquitectura y la retórica de la obra. Se fundamenta en una revisión de literatura académica y pedagógica, utilizando un lenguaje riguroso.

Fundamentos del Análisis Musical: De la Microforma a la Macroforma. El análisis musical, como disciplina, consiste en la descomposición de una obra en sus elementos constitutivos para comprender su funcionamiento interno y las relaciones que gobiernan su discurso. Para abordar esta tarea de manera sistemática, es imprescindible comenzar por las unidades más elementales que dan origen a la estructura musical. Se establecen los cimientos conceptuales, partiendo de la definición de microforma y su papel generativo, para luego escalar a través de la jerarquía de unidades sintácticas que conforman el tejido de una composición.

La Microforma como Génesis del Discurso Musical: Una Doble Aceptación. El término "microforma" posee una doble acepción en el léxico musicológico que, lejos de ser contradictoria, revela una profunda coherencia conceptual. Por un lado, se utiliza para designar un género de piezas breves, también conocidas como "miniaturas", que florecieron durante el período Romántico. Obras como los nocturnos, preludios, mazurcas o estudios de compositores como Chopin o Schumann son ejemplos paradigmáticos de este género, caracterizado por su corta duración y una notable concentración de ideas expresivas.

Estas piezas, a menudo destinadas al "salón romántico", buscaban evocar un estado contemplativo e íntimo, frecuentemente con un sustento literario o programático. Por otro lado, y de manera más fundamental para la disciplina del análisis, la microforma se refiere a las unidades constitutivas más pequeñas del discurso musical: la célula, el inciso o el motivo. Estas son las partículas elementales a partir de las cuales se construye toda la arquitectura de una obra, independientemente de su escala. Los orígenes de esta concepción de unidades mínimas se pueden rastrear hasta la antigüedad clásica. Existe un claro paralelismo con la prosodia de la poesía grecolatina, donde el "pie" una unidad métrica compuesta por una combinación específica de sílabas largas y breves funcionaba como la célula rítmica fundamental del verso. Esta herencia intelectual demuestra que la organización del tiempo en las artes occidentales ha compartido históricamente un interés por la articulación a partir de elementos primarios. Esta idea de microformas cargadas de significado se consolidó en el Barroco a través de la doctrina de las figuras retórico-musicales (Figurenlehre).

Figuras como la anabasis (línea melódica ascendente para expresar ascenso o júbilo) o la katabasis (línea descendente para expresar descenso o tristeza) eran esencialmente

microformas que funcionaban como vehículos de afectos específicos, demostrando que estas unidades nunca han sido meramente abstractas, sino portadoras de una intención expresiva deliberada. La aparente dualidad del término "microforma" se resuelve al comprenderla como una manifestación del principio de autosimilitud. Una "micro-forma" (la pieza breve) es, por necesidad compositiva, una exploración intensiva del potencial generativo de las "micro-formas" (los motivos). Mientras una obra de gran escala como una sinfonía puede desarrollar sus ideas a lo largo de extensos períodos, una miniatura romántica carece de este lujo temporal. Su coherencia e impacto dependen de la máxima condensación y eficiencia del material. El compositor de miniaturas se ve obligado a dotar a sus unidades más pequeñas de una enorme carga significativa. Por ello, el análisis de una pieza breve como un preludio de Chopin se convierte en un ejercicio idóneo para comprender la importancia capital de las unidades microformales en la construcción de cualquier discurso musical, sea breve o extenso.

La Jerarquía Estructural: Articulando el Pensamiento Musical. Las microformas no existen de manera aislada; se organizan en una jerarquía sintáctica ascendente que crea significado y coherencia. Esta organización es análoga a la estructura del lenguaje, donde las letras forman palabras, las palabras forman frases y las frases construyen párrafos. En la música, esta progresión se puede esquematizar de la siguiente manera:

Célula o Inciso: Es la unidad temática más pequeña reconocible, a menudo compuesta por solo dos o tres notas. Es el "átomo" del material melódico-rítmico.

Motivo: Es un gesto melódico-rítmico breve pero con una identidad clara, definido por su capacidad de ser repetido y transformado a lo largo de la obra. Un motivo puede estar compuesto por varias células y típicamente abarca de uno a cuatro compases.

Semifrase: Una unidad intermedia que, al combinarse con otra, forma una frase completa.

Frase: Se considera una idea musical completa, análoga a una oración en el lenguaje. A menudo presenta una estructura de "pregunta-respuesta" o antecedente-consecuente, y finaliza con un gesto cadencial que le otorga un cierto grado de cierre.

Período: Es una estructura superior compuesta por dos o más frases, donde la última posee un carácter más conclusivo que las anteriores.

Sección: Un fragmento amplio de una obra, a menudo compuesto por varios períodos, que cumple una función formal específica (p. ej., exposición, desarrollo, coda).

El elemento crucial que articula esta jerarquía es la cadencia. Las cadencias funcionan como los signos de puntuación de la música, delimitando el final de las unidades sintácticas y señalando su grado de conclusividad. Una semicadencia puede funcionar como una coma, creando una pausa suspensiva, mientras que una cadencia auténtica perfecta actúa como un punto final, cerrando una idea de forma definitiva.

El Análisis Temático: La Lógica del Material Melódico. El análisis temático se enfoca en comprender los procesos que utiliza el compositor para crear, desarrollar y organizar el material melódico de una obra. No se trata de una mera catalogación de melodías, sino de un estudio profundo de la lógica interna que gobierna su evolución. Este enfoque es particularmente relevante para la música del período Clásico-Romántico, aunque sus principios son aplicables a otros estilos.

El Léxico Temático: Célula, Motivo y Tema. Para llevar a cabo un análisis temático riguroso, es esencial dominar su nomenclatura específica, que refina los conceptos presentados en el capítulo anterior: **Célula/Inciso:** Se reafirma como la unidad más pequeña, el "átomo" musical. En algunos tratados, se le denomina inciso. Su identidad puede ser puramente rítmica, melódica o una combinación de ambas. **Motivo:** Es la "molécula"

fundamental del análisis temático. Se define como un gesto melódico-rítmico breve pero de fuerte personalidad, cuya característica principal es su recurrencia y transformación a lo largo de la obra. Un análisis motivico detallado implica identificar si alguna célula interna se repite dentro del propio motivo o en otros lugares de la pieza. **Tema:** Es una idea melódica de mayor envergadura y de carácter principal, que suele aparecer al inicio de una obra o sección y de la cual deriva gran parte del material posterior. En la música formal, como una sonata, los temas definen las secciones estructurales (p. ej., tema A en la tónica, tema B en la dominante). En la música programática, un tema puede asociarse a un personaje o idea (leitmotiv). A menudo, el tema posee la estructura de una frase o un período completo.

Procedimientos de Elaboración Temática: El Taller del Compositor. La coherencia y la variedad en la música se logran a través de la elaboración temática, un conjunto de técnicas mediante las cuales el compositor crea nuevo material (una idea B) a partir de una idea preexistente (una idea A), manteniendo una relación reconocible entre ambas. Este proceso es el núcleo del desarrollo musical. La siguiente taxonomía resume los procedimientos más comunes: **Repetición:** La idea se retoma de forma literal o casi literal. **Variación:** La idea se modifica, pero su contorno y duración general se mantienen. Las variaciones pueden ser **ornamentales** (añadiendo notas de adorno), **rítmicas** (alterando los valores de las notas), o **interválicas** (modificando algunos intervalos). **Fragmentación:** Se utiliza solo una porción de la idea original, a menudo un motivo extraído de un tema más largo. **Inversión** (o movimiento contrario): Se invierte la dirección de los intervalos melódicos. Un salto ascendente se convierte en uno descendente de la misma magnitud, y viceversa. **Retrogradación:** La idea se lee en orden inverso, desde la última nota hasta la primera. **Aumentación:** Los valores rítmicos de la idea se multiplican, generalmente por dos, produciendo un efecto de ralentización y mayor solemnidad. **Disminución:** Los valores

rítmicos se dividen, generando un efecto de aceleración. **Adaptación:** El motivo se ajusta a un nuevo contexto armónico (transporte diatónico) o métrico.

El Drama Musical. El modo en que se trata el material temático define el carácter de las distintas secciones de una obra, asignándoles una función específica dentro del drama musical global. **El análisis temático** permite identificar estas funciones: Sección Expositiva: Su función es presentar el material principal. Se caracteriza por el uso de temas estables, melódicamente claros y con estructuras sintácticas cerradas (frases, períodos).

El contexto armónico es igualmente estable, afianzando la tonalidad principal. La sensación auditiva es algo memorable y reconocible. **Sección de Desarrollo:** Su función es elaborar, fragmentar y transformar el material presentado en la exposición. Se basa en elementos temáticos más cortos (motivos, fragmentos) que evitan estructuras de frase estables. El tratamiento armónico es inestable y modulante, creando tensión y buscando un clímax. La sensación auditiva es de inquietud y movimiento. **Sección de Transición (Puente):** Su función es conectar dos secciones principales, usualmente modulando de una tonalidad a otra. Su material temático es a menudo derivado de las secciones principales o de menor peso, diseñado para generar impulso hacia adelante. **Sección Cadencial (Coda o Cierre):** Su función es concluir una sección o la obra entera. Temáticamente, puede consistir en la liquidación final del material, reduciéndolo a sus componentes más básicos, o en la reafirmación de motivos conclusivos. Armónicamente, se centra en la repetición de fórmulas cadenciales o en la extensión del acorde de tónica para disipar la tensión. **El análisis temático**, especialmente en la música de la tradición austro-germánica, revela una filosofía compositiva profundamente "organicista". La obra musical no se concibe como un mero ensamblaje de partes prefabricadas, sino como un organismo vivo que "crece" y se desarrolla

a partir de una "célula" o "semilla" motivica inicial. Compositores como Beethoven son célebres por su capacidad para construir movimientos sinfónicos enteros a partir de motivos diminutos, como la famosa llamada de cuatro notas que inicia su Quinta Sinfonía. Esta práctica no es solo una estrategia para garantizar la coherencia interna de la obra, sino que responde a un ideal estético fundamental de la época: la obra de arte como un análogo de los procesos de la naturaleza, exhibiendo un crecimiento lógico y unificado desde un origen simple. En consecuencia, el objetivo último del análisis temático no es simplemente etiquetar motivos (un análisis taxonómico), sino reconstruir el proceso generativo de la obra (un análisis genético), buscando entender la lógica interna y la intencionalidad del compositor al disponer el material de esa manera específica. Este enfoque eleva el análisis de una simple descripción a una interpretación profunda de la poética compositiva.

El Análisis Armónico: La Tensión y Resolución del Discurso Vertical. El análisis armónico es la disciplina que estudia las relaciones entre los acordes, su función dentro de una tonalidad específica y su sucesión a lo largo del tiempo. Es una herramienta esencial no solo para compositores y teóricos, sino también para intérpretes, ya que desvela la estructura de tensión y resolución que subyace a la superficie melódica y rítmica de la música.

Principios de la Armonía Tonal Funcional. El sistema de la armonía tonal, que domina la música académica occidental desde el Barroco hasta finales del Romanticismo, se basa en el principio de la funcionalidad. Cada acorde dentro de una tonalidad cumple una función específica en relación con el centro tonal o tónica. Estas funciones se agrupan en tres categorías principales: **Función de Tónica (T):** Representada principalmente por el acorde del I grado, es el punto de máximo reposo y estabilidad. Funciona como el "hogar" armónico, el origen y el destino del discurso musical. **Función de Dominante (D):** Representada por el acorde del V grado (y en menor medida, el VII), es el punto de máxima tensión. Contiene la

sensible, una nota que tiende a resolver en la tónica, creando una fuerte necesidad de resolución hacia el acorde de Tónica. **Función Subdominante** (S o SD): Representada por los acordes del IV y II grado, actúa como una etapa intermedia que se aleja de la estabilidad de la Tónica para preparar y conducir hacia la tensión de la Dominante. La interacción y la sucesión de estas tres funciones ($T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$) constituyen el motor fundamental de la música tonal, creando una narrativa cíclica de estabilidad, movimiento, tensión y resolución.

Si bien la armonía tonal es el sistema más extendido, también existen otros sistemas como la armonía modal, que no se basa en la polaridad tónica-dominante, sino en la sonoridad característica de los modos (dórico, frigio, etc.). Este tipo de armonía es frecuente en la música anterior al Barroco, en el jazz y en ciertas corrientes de la música del siglo XX.

El Ritmo Armónico y la Articulación Formal. Un parámetro crucial en el análisis armónico, a menudo subestimado, es el ritmo armónico, definido como la frecuencia o velocidad con la que cambian los acordes en una pieza. Este no es un aspecto meramente técnico, sino una poderosa herramienta expresiva y estructural: **Aceleración del ritmo armónico:** Cuando los acordes cambian con mayor frecuencia (p. ej., de un acorde por compás a dos o cuatro), se genera un aumento de la tensión y la direccionalidad. Este es un recurso compositivo habitual en las secciones de transición para crear impulso hacia una nueva área tonal, o en los finales de frase para intensificar la llegada a una cadencia. **Desaceleración del ritmo armónico:** Cuando los acordes se mantienen durante más tiempo, se produce un efecto de relajación y apaciguamiento. Este recurso es típico de las secciones conclusivas, como las codas o los epílogos, donde se busca disipar la tensión acumulada y afirmar el final de la obra. **El ritmo armónico**, por lo tanto, contribuye directamente a la curva de tensión del discurso musical, trabajando en conjunto con otros parámetros como la dinámica y la densidad textural.

Procesos Cadenciales y Modulación: Puntuación y Viaje Tonal. Las cadencias son las fórmulas armónicas que marcan los puntos de articulación del discurso musical. Son análogas a los signos de puntuación en el lenguaje escrito y su función es señalar el final de las frases y secciones, definiendo su grado de conclusividad. Las principales cadencias son:

Cadencia Auténtica: Progresión V-I. Es la más conclusiva. Si ambos acordes están en estado fundamental y la soprano resuelve en la tónica, se denomina Cadencia Auténtica Perfecta (CAP), el signo de cierre más definitivo. En otros casos, es una Cadencia Auténtica Imperfecta (CAI). **Cadencia Plagal:** Progresión IV-I. También es conclusiva, pero con un carácter menos enfático y más solemne (el "Amén" de la música litúrgica). **Semicadencia:** Finaliza en el acorde de V. Es una cadencia suspensiva, que crea una pausa pero deja la frase "abierta", generando la expectativa de una continuación. **Cadencia Rota (o Evitada):** Progresión V-vi (en modo mayor) o V-VI (en modo menor). Genera sorpresa al evadir la resolución esperada en la tónica, redirigiendo la energía armónica y permitiendo la prolongación de la frase o sección. Mientras las cadencias articulan el discurso a nivel local, la modulación organiza la estructura a gran escala. La modulación es el proceso de cambio de un centro tonal a otro, un verdadero "viaje armónico" que es esencial para la construcción de formas extensas como la sonata o la sinfonía. Es importante diferenciar la modulación, que implica el establecimiento de una nueva tonalidad durante un fragmento significativo, de la tonicización, que consiste en inflexiones tonales breves (logradas mediante dominantes secundarias) que no llegan a desplazar el centro tonal principal.

Realizar un análisis armónico va más allá de un mero ejercicio de etiquetado de acordes con números romanos. Es, en esencia, la decodificación de la narrativa de tensión y resolución que da forma a la experiencia musical. La música tonal se fundamenta en la polaridad entre la Tónica (estabilidad, "hogar") y la Dominante (tensión, "lejanía"). Una obra puede ser interpretada como un viaje que parte de la seguridad de la tónica, se aventura a

través de territorios de inestabilidad armónica (modulaciones, funciones predominantes y dominantes) y finalmente emprende el regreso a casa (la resolución final en la tónica). Parámetros como el ritmo armónico y el tipo de cadencia empleada no son detalles técnicos aislados, sino las herramientas con las que el compositor gestiona el "tempo" de esta narrativa dramática. Permiten controlar cuándo acelerar la tensión, cuándo crear una pausa suspensiva (semicadencia), cuándo ofrecer una resolución parcial (cadencia imperfecta) y cuándo declarar el final definitivo (cadencia auténtica perfecta). Por lo tanto, un analista que se limita a cifrar acordes está omitiendo el objetivo principal. La meta es interpretar cómo la secuencia de funciones armónicas construye una curva dramática que moldea la percepción y la emoción del oyente.

El Análisis Estructural: La Síntesis de la Forma. El análisis estructural representa el nivel más alto de la jerarquía analítica, donde se sintetizan las observaciones de los niveles temático y armónico para comprender la organización global de una obra musical. Su objetivo es desvelar la arquitectura de la pieza, identificando sus secciones constitutivas y la lógica que gobierna sus relaciones.

Forma y Estructura: Una Distinción Necesaria. En la teoría musical, los términos "forma" y "estructura" a menudo se usan indistintamente, lo que puede generar confusión. Para un análisis riguroso, es crucial establecer una distinción conceptual: **Forma:** Se refiere al esquema superficial y perceptible de una obra, su división en partes o secciones, a menudo representada con letras (p. ej., A-B-A, rondó, etc.). La forma es el "qué" de la organización, el contorno exterior de la pieza. **Estructura:** Es la red subyacente de relaciones temáticas, armónicas, rítmicas y texturales que da coherencia, lógica y unidad a esa forma. La estructura es el "porqué" y el "cómo" de la organización; se ocupa de las fuerzas internas que sostienen el edificio musical. Como afirma Heinrich Schenker, la estructura es el "orden musical subyacente" que se manifiesta en diferentes niveles de elaboración. En resumen, la forma es

el diseño visible, mientras que la estructura es el conjunto de principios generativos que producen ese diseño. Principios de Configuración Formal. Toda forma musical, desde la más simple canción hasta la más compleja sinfonía, se construye a partir de la interacción dialéctica de unos pocos principios organizativos fundamentales: **Repetición:** La reiteración de material musical. Su función principal es crear coherencia, unidad y familiaridad para el oyente. Es el principio más básico de la organización musical. **Variación:** La repetición con modificaciones. Combina la familiaridad de la repetición con el interés de la novedad, siendo uno de los motores más potentes del desarrollo musical. **Contraste (o Diversidad):** La introducción de material nuevo o significativamente diferente. Su función es generar tensión, articular secciones y mantener la atención del oyente. La manera en que estos tres principios se equilibran y organizan en una obra no es arbitraria, sino que responde a convenciones estilísticas y estéticas. Como menciona Clemens Kuhn, "la forma musical representa modos históricos de pensamiento", lo que significa que cada época y cultura privilegia ciertos modelos de organización sobre otros. **Modelos Formales Canónicos:** Paradigmas de Organización. A lo largo de la historia de la música occidental, la aplicación recurrente de estos principios ha cristalizado en una serie de "formas-tipo" o modelos formales canónicos. Estos modelos no son moldes rígidos, sino paradigmas flexibles que los compositores han utilizado, adaptado y subvertido. Los más importantes incluyen: **Forma Binaria:** Estructura en dos secciones (A y B), a menudo repetidas (||: A :||: B :||). Típica de las danzas de la suite barroca. La sección A suele modular de la tónica a la dominante (o al relativo mayor), y la sección B realiza el viaje de vuelta. **Forma Ternaria:** Estructura en tres secciones basada en el principio de exposición-contraste-retorno (A-B-A'). Es la base de formas como el Lied ternario y el Minueto con Trío. **Forma Sonata:** El modelo estructural más complejo y dinámico del Clasicismo y Romanticismo. Consta de tres grandes secciones: **Exposición** (presentación de dos temas o grupos temáticos en tonalidades opuestas, I y V), **Desarrollo**

(fragmentación y elaboración del material en un contexto modulante e inestable) y **Reexposición** (retorno de los temas de la exposición, pero ambos en la tonalidad principal, resolviendo la tensión estructural). **Rondó:** Forma basada en el principio de retorno de un estribillo (A) que alterna con episodios contrastantes (B, C, etc.). Su esquema puede ser A-B-A-C-A, por ejemplo. **Tema y Variaciones:** Una forma en la que un tema inicial se presenta y luego se somete a una serie de variaciones que modifican sus características melódicas, rítmicas, armónicas o texturales, manteniendo siempre una conexión reconocible con el original. **Fuga:** Una forma contrapuntística basada en la imitación sistemática de un tema principal llamado "sujeto". Su estructura alterna exposiciones del sujeto en diferentes voces con secciones de transición llamadas "episodios" o "divertimentos". El principio "hologramático", propuesto por el filósofo Edgar Morin, ofrece un modelo conceptual de gran poder para comprender la profunda interrelación entre la microforma y la macroforma en el análisis estructural. Este principio postula que "el todo está inscrito en la parte", lo que significa que las características esenciales de la estructura global de una obra a menudo se encuentran codificadas, como en un holograma, en sus componentes más pequeños. El análisis temático demuestra cómo un movimiento sinfónico entero puede derivarse de una única célula motivica; la "semilla" (la parte) contiene el "plano" genético del "árbol" (el todo). De manera similar, el análisis armónico de un solo acorde emblemático, como el acorde de Tristán, puede revelar la lógica armónica que gobernará toda una ópera. A nivel estructural, el viaje tonal de un simple período musical (con un antecedente que se mueve de I a V y un consecuente que resuelve de V a I) refleja a microescala la trayectoria armónica de toda una forma sonata (Exposición I→V, Reexposición I→I). Por lo tanto, un análisis estructural profundo no se limita a segmentar la obra en un esquema de letras (A, B, C), sino que busca activamente estas relaciones hologramáticas. Investiga cómo las propiedades de las microformas (motivos, progresiones armónicas breves) se proyectan y magnifican para crear

la macroforma, conectando así todos los niveles de análisis en una red unificada y coherente de significado.

Fundamentos de la Organología, el Transporte y la Orquestación:

La comprensión de la música académica occidental, particularmente en su manifestación sinfónica, exige el dominio de un conjunto de disciplinas interconectadas que rigen desde la naturaleza física de los instrumentos hasta el arte sublime de su combinación. La organología, el transporte, la instrumentación y la orquestación forman los pilares conceptuales sobre los cuales se erige el edificio sonoro de la orquesta. Esta primera parte se dedica a establecer una definición rigurosa y un marco teórico para cada uno de estos campos, diferenciando conceptos que a menudo se confunden y sentando las bases para el análisis histórico y técnico que se desarrollará posteriormente. A través de este examen fundamental, se revelará cómo la ciencia de los instrumentos y las prácticas compositivas han evolucionado en un diálogo constante, dando forma a la paleta sonora que ha definido la tradición musical de Occidente durante siglos.

Organología - La Ciencia de los Instrumentos Musicales.

La organología es la disciplina musicológica que se dedica al estudio científico de los instrumentos musicales. Su etimología, derivada del término latino, *organum* (instrumento) y el griego *logos* (discurso o estudio), subraya su naturaleza como un "discurso razonado" sobre los artefactos que producen sonido musical. El alcance de esta ciencia es vasto y multifacético, comprendiendo no solo la clasificación de los instrumentos, sino también el análisis de su historia, su construcción y fisiología, los materiales empleados, su evolución a través de diferentes culturas y los aspectos técnicos de la producción del sonido.

La disciplina guarda una relación intrínseca con la acústica, la rama de la física que estudia el sonido, ya que el modo en que un instrumento genera vibraciones y las amplifica es fundamental para su clasificación y comprensión. Además, la organología se extiende a la investigación histórica y tecnológica, buscando discernir los métodos de diseño y producción de instrumentos antiguos, así como las influencias extramusicales como los avances tecnológicos o los cambios económicos que impulsaron la innovación instrumental a lo largo del tiempo. En este sentido, la organología no es una mera catalogación, sino un campo dinámico que explora la interacción entre el objeto sonoro, su contexto cultural y su desarrollo material. Su conexión con la etnomusicología es también fundamental, ya que el estudio de instrumentos de diversas culturas enriquece la comprensión global de la práctica musical humana.

El Sistema de Clasificación Hornbostel-Sachs: Un Marco Universal.

Durante siglos, la clasificación de los instrumentos en Occidente se basó en sistemas pragmáticos, como la división tripartita en cuerda, viento y percusión, que resultaba útil para la práctica orquestal pero carecía de rigor científico y universalidad. En 1914, los musicólogos Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs publicaron un sistema que revolucionaría la disciplina, conocido hoy como la clasificación Hornbostel-Sachs. Basado en un sistema anterior de Victor Mahillon, pero expandido para poder clasificar cualquier instrumento de cualquier cultura, este sistema se fundamenta en el principio físico de la producción del sonido: qué es lo que vibra para generar la onda sonora.

El sistema Hornbostel-Sachs es jerárquico y utiliza una clasificación decimal (inspirada en el sistema Dewey), lo que permite una gran especificidad y la capacidad de incorporar nuevos instrumentos a medida que son descubiertos o inventados. Se estructura en cinco categorías principales:

1. **Idiófonos:** Instrumentos en los que el sonido es producido por la vibración del propio cuerpo del instrumento, que es de un material sólido y resonante. Esto incluye la mayoría de los instrumentos de percusión no membranófonos, como el xilófono, los platillos, las campanas o las claves.
2. **Membranófonos:** El sonido se origina por la vibración de una membrana tensa, generalmente una piel o un material sintético. Los tambores y timbales son los ejemplos paradigmáticos de esta categoría.
3. **Cordófonos:** La vibración de una o más cuerdas tensadas entre dos puntos es la fuente del sonido. Esta vasta categoría incluye instrumentos de cuerda frotada (violín, violonchelo), pulsada (arpa, guitarra) y percutida (piano).
4. **Aerófonos:** El sonido es generado por la vibración de una columna de aire contenida dentro del instrumento. Incluye todos los instrumentos de viento, desde la flauta (donde el aire choca contra un bisel) y el clarinete (vibración de una lengüeta simple) hasta la trompeta (vibración de los labios del intérprete) y el órgano (aire insuflado a través de tubos).
5. **Electrófonos:** Esta categoría fue añadida posteriormente al sistema original para dar cabida a los instrumentos cuyo sonido se genera o se modifica fundamentalmente a través de circuitos electrónicos. Se subdivide en instrumentos electroacústicos (como la guitarra eléctrica, donde un sonido acústico es amplificado electrónicamente) e instrumentos puramente electrónicos (como el sintetizador o el theremin).

La tensión inherente entre esta clasificación científica y la disposición tradicional de la orquesta sinfónica revela una verdad fundamental sobre la naturaleza del conjunto occidental. Mientras que Hornbostel-Sachs agrupa los instrumentos por su física acústica, la orquesta los organiza por timbre, función y tradición histórica. Por ejemplo, la flauta y el

clarinete, ambos aerófonos, pertenecen a la familia de las "maderas" no por el material del que están hechos (la flauta moderna es de metal), sino por su timbre y su rol histórico dentro del conjunto. De manera similar, el piano es un cordófono percutido, pero en la práctica orquestal se agrupa con los "teclados" o la "percusión" debido a su mecanismo de ataque. Esta discrepancia no invalida ninguno de los dos sistemas; más bien, demuestra que la orquesta sinfónica no es un constructo basado en principios acústicos puros, sino un organismo pragmático que ha evolucionado para optimizar el equilibrio sonoro, la mezcla de timbres y la facilidad de escritura para los compositores. El siguiente análisis utilizará el sistema Hornbostel-Sachs para la definición teórica, pero adoptará la terminología funcional de las familias orquestales al examinar la práctica histórica, reflejando así el marco conceptual en el que los compositores han operado durante siglos.

El Transporte - La Práctica de la Modulación Tonal

Principios del Transporte

El transporte musical es el proceso de escribir o interpretar una obra o un pasaje musical en una tonalidad distinta a la original. Este procedimiento modifica la altura absoluta de todos los sonidos, desplazándolos hacia un registro más agudo o más grave, pero crucialmente, mantiene intacta la relación interválica entre las notas. El resultado es una pieza que es perfectamente reconocible, aunque suene en una tesitura diferente. El objetivo principal del transporte es adaptar una obra para que pueda ser ejecutada por una voz o un instrumento cuya tesitura no se ajusta a la tonalidad original, evitando así que resulte incómodamente aguda o grave. Esta técnica es fundamental para cantantes, directores, compositores e intérpretes de instrumentos transpositores.

Existen dos modalidades principales para realizar el transporte:

1. **Transporte Escrito:** Este método implica la reescritura completa de la partitura. Se establece un nuevo centro tonal, se escribe la armadura de clave correspondiente y cada nota de la melodía y la armonía se desplaza hacia arriba o hacia abajo según el intervalo de transporte deseado. Este proceso requiere una atención meticulosa a las alteraciones accidentales, que también deben ser transportadas correctamente. Es el método utilizado por los compositores al escribir partes para instrumentos transpositores dentro de una partitura orquestal.
2. **Transporte Mental (o a vista):** Este es un proceso cognitivo en el que el intérprete lee la música en la tonalidad original pero la ejecuta en la nueva tonalidad. Para ello, se imagina una clave y una armadura diferentes a las escritas, conservando la posición relativa de las notas en el pentagrama. Por ejemplo, para transportar una melodía escrita en Do mayor una segunda mayor ascendente a Re mayor, un intérprete podría leer la clave de Sol en segunda línea como si fuera una clave de Fa en cuarta línea. Esta es una habilidad indispensable para los directores de orquesta, quienes deben ser capaces de leer una partitura con múltiples pentagramas en diferentes tonalidades y transposiciones y comprender cómo sonará el conjunto en su altura real.

Para manejar correctamente las alteraciones accidentales durante el transporte, se utiliza la "Teoría de las Diferencias". Este sistema calcula qué notas cambiarán el signo de su alteración. Se determina sumando o restando las alteraciones de las armaduras de la tonalidad original y la de destino. Si las armaduras son del mismo tipo (ambas sostenidos o ambas bemoles), se restan. Si son de distinto tipo, se suman. El número resultante indica cuántas "diferencias" hay, y su carácter (ascendente o descendente) determina qué notas se verán afectadas, siguiendo el orden de los sostenidos para las diferencias ascendentes y el de los bemoles para las descendentes.

Los Instrumentos Transpositores: Orígenes y Función en la Orquesta

Un instrumento transpositor es aquel que, por su diseño y construcción, produce un sonido real a una altura diferente de la nota que está escrita en la partitura. Por ejemplo, cuando un clarinetista en Si bemol ($\text{Si } \flat$) lee y digita un Do, el sonido que el público escucha es un $\text{Si } \flat$, una segunda mayor más grave. Otros ejemplos comunes incluyen la trompa en Fa, que suena una quinta justa más grave, y el saxofón alto en Mi bemol, que suena una sexta mayor más grave.

La existencia de estos instrumentos no es una complicación arbitraria, sino una solución ingeniosa a desafíos prácticos en la construcción de instrumentos y en la ejecución musical. Históricamente, se descubrió que ciertos tamaños y longitudes de tubos en los instrumentos de viento producían la mejor calidad de sonido, afinación y resonancia. Sin embargo, construir todos los instrumentos de una misma familia (por ejemplo, los clarinetes o los saxofones) afinados en Do resultaría en instrumentos de tamaños poco prácticos o con cualidades tímbricas inferiores.

La transposición resuelve este problema al estandarizar la notación en relación con la digitación. Dentro de una misma familia de instrumentos de viento, una misma posición de los dedos o combinación de llaves corresponde a una misma nota escrita, independientemente del tamaño y la afinación real del instrumento. Esto permite a un instrumentista cambiar con relativa facilidad entre un clarinete en $\text{Si } \flat$, uno en La y un clarinete bajo en $\text{Si } \flat$ sin tener que aprender un sistema de digitación completamente nuevo para cada uno. La nota escrita "Do" se convierte en una referencia para una digitación específica, mientras que la física del instrumento determina el sonido real que se produce. Por convención, se considera que la nota fundamental de un tubo sonoro se escribe como "Do". Si la nota fundamental real es un

Si $\flat$, se dice que el instrumento está "en Si $\flat$ " y el compositor debe escribir la música un tono por encima del sonido deseado para compensar.

De este modo, el transporte actúa como un puente crucial entre la física del instrumento y la cognición del músico. Reconcilia la realidad acústica de un objeto sonoro con el sistema abstracto de la notación musical. Prioriza la ergonomía y la consistencia para el intérprete, permitiendo la existencia de una rica variedad de colores tímbricos dentro de las familias de instrumentos sin imponer una carga de aprendizaje prohibitiva. Esta solución pragmática ha sido fundamental para el desarrollo de la paleta sonora de la orquesta sinfónica.

Instrumentación y Orquestación - Del Instrumento Individual al Conjunto Colectivo

Aunque los términos "instrumentación" y "orquestación" a menudo se usan como sinónimos, representan dos niveles distintos, aunque íntimamente relacionados, del arte de escribir para conjuntos musicales. La instrumentación es el fundamento sobre el cual se construye la orquestación; la primera es la ciencia de los medios, la segunda es el arte de su aplicación.

Análisis de la Instrumentación

La instrumentación es el estudio y la práctica de escribir o adaptar música para un instrumento específico, lo que implica un conocimiento profundo de sus características individuales. Es la disciplina que proporciona al compositor la paleta de colores con la que trabajará. Un dominio de la instrumentación requiere una comprensión detallada de varios aspectos clave de cada instrumento:

- **Tesitura y Registros:** La tesitura se refiere al rango completo de notas que un instrumento puede producir de manera efectiva, desde la más grave hasta la más aguda. Dentro de esta tesitura, se distinguen diferentes registros (grave, medio, agudo, sobreagudo), cada uno con un carácter tímbrico particular. Por ejemplo, el registro grave del clarinete (llamado *chalumeau*) es oscuro y rico, mientras que su registro agudo (*clarino*) es brillante y penetrante.
- **Timbre:** Es la cualidad sonora o "color" del instrumento, lo que permite distinguir un oboe de una flauta tocando la misma nota con la misma intensidad. El timbre está determinado por la compleja interacción de la fundamental y sus armónicos, influenciada por el material del instrumento, su forma y el método de producción del sonido.
- **Técnicas de Ejecución y Capacidades Dinámicas:** Esto abarca el vasto repertorio de articulaciones (como *legato*, *staccato*, *marcato*), efectos especiales (como el *pizzicato* y el *col legno* en las cuerdas, el *frullato* en los vientos, o el uso de sordinas en los metales), y el rango dinámico del instrumento (desde el *pianissimo* más sutil hasta el *fortissimo* más potente). El conocimiento de estas técnicas es esencial para escribir música que sea idiomática, es decir, que aproveche las fortalezas naturales del instrumento.

La Orquestación

Si la instrumentación es el estudio de los instrumentos individuales, la orquestación es el arte de combinarlos. Es el proceso de asignar las diferentes líneas melódicas, armónicas y rítmicas de una composición a los diversos instrumentos de una orquesta o conjunto. Este proceso va mucho más allá de una simple transcripción o asignación mecánica. Como lo define el compositor y teórico Alan Belkin, "Orquestrar es componer con timbres". Esta

célebre frase captura la esencia de la orquestación como un acto profundamente creativo, inseparable de la composición misma.

Los objetivos del orquestador son complejos y multifacéticos:

- **Creación de Texturas:** El orquestador teje el tejido sonoro de la pieza, construyendo texturas que pueden ser densas o transparentes, homofónicas (una melodía principal con acompañamiento) o polifónicas (múltiples líneas melódicas independientes).
- **Equilibrio y Claridad:** Una de las tareas más críticas es asegurar que las diferentes partes musicales sean audibles y estén en el equilibrio dinámico correcto. Esto implica conocer qué instrumentos tienden a dominar y cuáles a ser cubiertos, y cómo combinar o espaciar las voces para lograr la claridad deseada.
- **Color y Carácter Expresivo:** La elección de instrumentos y sus combinaciones es la principal herramienta del orquestador para potenciar el carácter de la música. Una melodía tocada por un oboe solista evocará una sensación muy diferente a la misma melodía tocada al unísono por toda la sección de violines.
- **Gestión de la Forma Musical:** La orquestación es vital para articular la estructura de una obra. Los cambios en la instrumentación pueden señalar el inicio de una nueva sección, crear contraste entre el tema principal y el secundario en una forma sonata, o construir tensión a lo largo de un desarrollo, generando así un arco dramático a gran escala.

La orquestación, por lo tanto, trasciende la técnica para convertirse en una dimensión fundamental del discurso musical. En las obras de los grandes maestros orquestadores, desde Berlioz hasta Mahler y Stravinsky, es imposible separar la idea musical de su encarnación sonora. La elección de un timbre no es un adorno aplicado a una melodía abstracta; la

melodía y su color son una entidad única e indivisible. Este concepto es central para comprender la evolución de la música sinfónica. La orquesta deja de ser un mero vehículo para la ejecución de notas y se transforma en un meta-instrumento, un organismo sonoro complejo cuyo potencial expresivo es el verdadero lienzo del compositor. La orquestación se convierte así en un comentario sobre la propia música, capaz de revelar estructuras ocultas, subrayar tensiones dramáticas y guiar la percepción del oyente a través del tiempo.

La Evolución Histórica de la Orquesta Sinfónica y su Paleta Sonora.

La historia de la orquesta sinfónica es la crónica de una expansión continua, un viaje desde los conjuntos flexibles del Barroco hasta los colosales aparatos sonoros del Romanticismo tardío y las formaciones diversificadas del siglo XX. Esta evolución no fue un proceso lineal ni arbitrario, sino el resultado de una interacción dialéctica entre el desarrollo tecnológico de los instrumentos (organología), las cambiantes estéticas compositivas y el arte de combinarlos (orquestación). Cada período histórico redefinió no solo el tamaño y la composición de la orquesta, sino también su propósito y su potencial expresivo. La siguiente tabla ofrece una visión sinóptica de esta transformación, sirviendo como marco de referencia para el análisis detallado de cada era.

El Legado de la Orquestación Occidental

Aunque la plantilla de la orquesta sinfónica se ha mantenido relativamente estable desde el apogeo del Romanticismo tardío, el arte de la orquestación está lejos de ser estático. Los principios desarrollados y codificados a lo largo de cuatro siglos de música académica

occidental han demostrado una notable resiliencia y adaptabilidad, extendiendo su influencia mucho más allá de la sala de conciertos.

La música para cine, por ejemplo, es una heredera directa de la tradición orquestal romántica y post-romántica. Los compositores de bandas sonoras utilizan las técnicas de Wagner (el *leitmotiv*), Mahler (los contrastes emocionales extremos) y Stravinsky (la energía rítmica) para manipular la emoción del espectador y narrar historias a través del sonido. De manera similar, arreglistas en el jazz y en ciertos géneros de la música popular han adoptado principios de la orquestación clásica para enriquecer sus propias paletas sonoras, creando texturas complejas para big bands o secciones de cuerdas en grabaciones de estudio.

En el siglo XXI, la orquestación continúa evolucionando, integrando las posibilidades casi ilimitadas de la tecnología digital y la música electrónica con el sonido atemporal de los instrumentos acústicos. El estudio de la organología nos ha proporcionado un marco para entender los instrumentos; el conocimiento del transporte nos ha permitido manejar sus peculiaridades prácticas; y el dominio de la instrumentación y la orquestación nos ha dado el poder de combinarlos en infinitas permutaciones sonoras. La orquesta sinfónica, lejos de ser una reliquia del pasado, sigue siendo un organismo vivo, un laboratorio sonoro en el que el diálogo entre el instrumento, el intérprete y el compositor continúa generando las expresiones más profundas de la experiencia musical humana.

Ejecución de la propuesta

La guía de estudio se aplicó durante el año lectivo 2024 - 2025 en el Conservatorio Nacional de Música a tres paralelos de Creación y Arreglos I, el primer quimestre se realizó la enseñanza de las distintas técnicas y procesos para el análisis y desarrollo de la música al

que se le sumó el uso de tics con demostraciones en vídeo, el uso de software de escritura musical, su utilización especializada y aplicada a la música académica durante 18 clases de 45 minutos por semana.

El segundo quimestre se escoge una obra instrumental o vocal de libre elección del estudiante de manera individual o grupal de hasta máximo cuatro estudiantes y se escribe el arreglo durante 12 semanas aproximadamente con el docente como facilitador de los procesos escogidos en una planificación del arreglo, se realizan los ensayos durante 6 semanas y se organiza un concierto final de todos los arreglos que a la vez es el examen final del módulo formativo.

Resultados obtenidos con la implementación de la propuesta.

Durante el año lectivo se culmina con la escritura de 16 arreglos, los cuales se han adjuntado en los anexos de éste proyecto, 8 arreglos no se presentan en el recital de fin de módulo por distintos motivos como: no se culmina el arreglo, no se logra el montaje de la obra por falta de estudio, desmotivación o descoordinación individual o grupal, etc. Se estrenan 8 arreglos en el Teatro Luciano Carrera del Conservatorio Nacional de Música el 4 de junio del 2025 a las 16h00 con una duración total del evento de 45 minutos, el recital fué abierto al público y a la comunidad educativa en general.

CONCLUSIONES

Se constató que los documentos curriculares existentes (PCA, PUD y Plan de Clase) para el Módulo Formativo de Creación y Arreglos I, si bien proporcionan un marco general, resultan insuficientes para satisfacer las demandas formativas del músico actual. La investigación

identificó una brecha significativa entre los lineamientos, establecidos principalmente entre 2014 y 2017, y las competencias tecnológicas y profesionales requeridas en el entorno musical contemporáneo de 2025.

El diseño e implementación de la "Guía de Estudio de Creación y Arreglos I" demostró ser una estrategia pedagógica eficaz para superar las deficiencias curriculares. La guía logró profundizar y detallar los contenidos temáticos, integrando de manera sistemática y práctica el uso de herramientas tecnológicas como software de notación musical (MuseScore, Sibelius) y Estaciones de Trabajo de Audio Digital (DAWs). Esto permitió alinear el proceso de enseñanza con el perfil de egreso, que explícitamente demanda el "manejo suficiente de tecnologías aplicadas a la producción artístico-musical".

La aplicación de una rúbrica de evaluación detallada y tecnológicamente apoyada fue fundamental para el desarrollo de competencias y la objetividad del proceso evaluativo. La rúbrica no solo sirvió como un instrumento de calificación, sino como una herramienta de diálogo y retroalimentación constructiva que guió a los estudiantes en su proceso creativo. Los resultados, que culminaron con la escritura de 16 arreglos y el estreno de 8 de ellos en un recital público, evidencian los logros tangibles de la intervención pedagógica.

El proyecto demuestra que la innovación curricular, a través de una guía de estudio que integra metodologías activas y tecnología, fortalece significativamente el módulo formativo. Prepara a los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música no solo con el rigor técnico y teórico tradicional, sino también con las competencias digitales y creativas indispensables para enfrentar con éxito los desafíos del campo musical profesional del siglo XXI.

RECOMENDACIONES

Institucionalizar la Guía de Estudio: Se recomienda que el Conservatorio Nacional de Música adopte oficialmente la "Guía de Estudio de Creación y Arreglos I" como el material curricular base para este módulo. Esto aseguraría que la innovación pedagógica no dependa de un solo docente, sino que se integre de manera permanente en la planificación académica (PCA y PUD) de la institución.

Integración Vertical del Currículo: Se sugiere analizar cómo los principios de esta guía pueden aplicarse y secuenciarse en niveles inferiores y superiores. Introducir conceptos básicos de tecnología musical en años previos podría preparar mejor a los estudiantes, mientras que un "Creación y Arreglos II"

Fortalecer el Proceso de Montaje y Estreno: Dado que solo la mitad de los arreglos creados (8 de 16) llegaron al recital final, es necesario reforzar el acompañamiento en las etapas de ensayo y montaje. Se recomienda asignar horas de tutoría específicas o crear espacios de taller donde los estudiantes puedan resolver problemas de ejecución, coordinación grupal y logística para asegurar que más proyectos creativos se materialicen con éxito en el escenario.

Garantizar el Acceso a la Tecnología: La institución debe asegurar que todos los estudiantes tengan acceso al hardware y software necesarios para la implementación de la guía. Esto podría implicar la adecuación de laboratorios de informática con el software licenciado o la promoción del uso de alternativas gratuitas y accesibles como Musescore y BandLab.

Actualización Periódica del Contenido: El entorno tecnológico y musical evoluciona rápidamente. Se recomienda establecer un comité o designar un responsable para revisar y

actualizar la guía de estudio cada dos o tres años. Esto asegurará que el currículo siga siendo relevante y alineado con las "demandas del siglo XXI" y los "desafíos actuales" del sector.

Uso Generalizado de la Rúbrica: La rúbrica de evaluación demostró ser una herramienta objetiva y formativa. Se recomienda su uso estandarizado en todas las clases del módulo y su adaptación para la autoevaluación y la evaluación entre pares. Esto ayuda a los estudiantes a internalizar los criterios de calidad y a desarrollar un juicio crítico sobre su propio trabajo y el de sus compañeros.

Crear un Repositorio Digital de Trabajos: Para valorar y difundir el trabajo de los estudiantes, se podría crear un repositorio o portafolio digital (por ejemplo, en un canal de YouTube o SoundCloud de la institución). Publicar las partituras y grabaciones de los arreglos no solo sirve como un registro documental valioso, sino que también motiva a los estudiantes y visibiliza la calidad de la formación ofrecida por el Conservatorio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Consejo Ejecutivo de la Universidad Boliviana. (s.f.). Innovación curricular. CEUB.

https://ceub.edu.bo/doc/gaceta/normas/20_Innovacion_Curr.pdf

Educared. (2018, 9 de octubre). Innovación curricular. Fundación Telefónica.

<https://educared.fundaciontelefonica.com.pe/desafios/innovacion-curricular/>

Gestión Educativa. (2024, 28 de octubre). Innovación curricular en el contexto universitario.

<https://gestioneducativa.net/innovacion-curricular-en-el-contexto-universitario/>

Ministerio de Educación. (2014a). Bachillerato Complementario Artístico, Música:

Desarrollo Curricular, Asignatura y Módulos Generales. Subsecretaría de Fundamentos Educativos.

Ministerio de Educación. (2014b). Bachillerato Complementario Artístico, Música:

Enunciado General del Currículo. Subsecretaría de Fundamentos Educativos.

RELATEC. (2022). Tecnologías digitales en la educación musical. El uso de Estaciones de Trabajo de Audio Digital (DAW) con Aprendizaje Basado. Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa, 21(1), 1-15.

<https://relatec.unex.es/index.php/relatec/article/download/4796/2963/18027>

Sympathy for the Lawyer. (2025, 27 de marzo). Así está cambiando la tecnología a la creación musical: plataformas de colaboración a distancia entre productores y artistas.

<https://sympathyforthelawyer.com/blog/como-tecnologia-esta-cambiando-creacion-colaboracion-musical/>

UNIR México. (2025, 6 de mayo). Didáctica e innovación curricular en los centros

educativos. <https://mexico.unir.net/noticias/educacion/didactica-innovacion-curricular/>

Ministerio de Educación. (2014). Bachillerato Complementario Artístico, Música: Enunciado General del Currículo, Asignatura y Módulos Generales. Subsecretaría de Fundamentos Educativos.

Altozano, J. [Jaime Altozano]. (s.f.). Los 8 elementos de la música. [Video]. YouTube. Recuperado el 8 de julio de 2025, de https://www.youtube.com/watch?v=SA_7G-0WShA

Amped Studio. (s.f.). Arreglos musicales. Recuperado el 8 de julio de 2025, de <https://ampedstudio.com/es/arreglos-musicales/>

Consejería de Educación, Ciencia y Universidades. (s.f.). Guía docente: Instrumentación y Orquestación. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Recuperado el 8 de julio de 2025, de https://moodle.rcsmm.eu/pluginfile.php/1288/mod_folder/content/0/T%C3%ADtulo%20de%20Grado%20en%20EE.AA.SS.%20de%20M%C3%BAsica%20-%20Curso%2024-25/CO_14%20Instrumentacion%20y%20Orquestacion%20%28Direccion%29.pdf?forcedownload=1³

Conservatorio Mozarte. (s.f.). Armonía. Recuperado el 8 de julio de 2025, de <https://www.conservatoriomozarte.com/p/armonia/>

Conservatorio Superior de Música de Aragón. (2022). Guía docente: Instrumentación. <https://csma.es/wp-content/uploads/2022/10/GD-Instrumentacion-2022.pdf>

Dawson, D. (s.f.). Los arreglos, concepto y filosofía. Danilo Dawson. Recuperado el 8 de julio de 2025, de <https://www.danilodawson.com/los-arreglos-concepto-y-filosofia>

Dialnet. (s.f.). La evaluación de la improvisación musical: criterios y pautas. Recuperado el 8 de julio de 2025, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8325562.pdf>⁷

eMastered. (s.f.). Estructura de la canción: La guía definitiva para componer. Recuperado el 8 de julio de 2025, de <https://emastered.com/es/blog/song-structure>

Expo Compositores. (s.f.). Cómo analizar una canción. Recuperado el 8 de julio de 2025, de <https://expocompositores.com/blogs/noticias/como-analizar-una-cancion>

Grupo Esneca. (2021, 22 de noviembre). ¿Cuál es la estructura de una canción? <https://gruposneca.com/estructura-cancion/>

Hanna. (s.f.). Rúbrica para evaluar composiciones musicales. Slideshare. Recuperado el 8 de julio de 2025, de <https://es.slideshare.net/slideshow/rubrica-77429662/77429662>

ANEXOS:

Biografía del Experto Entrevistado:

Pablo Martín Negrete Salazar es un guitarrista clásico y docente quiteño con una sólida formación académica, que incluye maestrías en la Universidad de Alicante y en la Universidad Internacional de La Rioja. Galardonado con el 1.º Premio del *Concurso Internacional de Guitarras Homenaje a Leo Brouwer*, ha participado en destacados festivales internacionales y cuenta con una amplia trayectoria como integrante, director y arreglista del Ensamble de Guitarras de Quito. Diversos compositores, entre ellos el propio Leo Brouwer, le han dedicado obras. En el ámbito académico, se ha desempeñado como docente de guitarra clásica y solfeo en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, institución en la que también asistió al recital de Creación y Arreglos I del año lectivo 2024 liderado y organizado por el Tecnólogo Superior en Composición Acústica: Ernesto Alcívar López. Actualmente, combina su labor docente en la Universidad de las Américas y en la Universidad Central del Ecuador. Además, es miembro activo de la editorial Ediciones Espiral Eterna, donde impulsa la difusión de la música del Mtro. Leo Brouwer.

Link de repositorio de las partituras generales de los 16 arreglos generados en el año lectivo 2024 - 2025 de Creación y Arreglos I del Conservatorio Nacional de Música:

https://drive.google.com/file/d/11ngbOfwq5ZzqVDNHbo1VCi4JCAwxR0wv/view?usp=s_haring