

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE PEDAGOGÍA MUSICAL

CREACIÓN DE ARREGLOS MUSICALES DE OBRAS ACADÉMICAS Y
POPULARES PARA EL ENSAMBLE MUSAK, CONFORMADO POR ESTUDIANTES
DE DIEZ A DIECISIETE AÑOS



Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Pedagogía Musical

Autor: Christian Alexander Rosero Chicaiza

Tutor: Paulina Elizabeth Moya Flores

Quito, 14 de junio del 2025

AGRADECIMIENTO

Agradezco profundamente a Dios, por brindarme vida, sabiduría y fortaleza en cada etapa de este proceso académico y personal.

A mi familia, por su amor incondicional y constante compañía. En especial a mi tía Mary Rosero y hermana Aylin Lujé, quienes han sido un pilar fundamental, motivándome siempre a seguir aquello que más me emociona: La música.

A mis maestros Raúl García, Stalin Pucha, Cristina Mora, Ángela Rouchanian, Marine Aruturian, Zilia Marrero y Graciela Stefani, Quienes con entrega, generosidad y pasión me han guiado en este camino musical y artístico, aportando no solo conocimientos técnicos, sino también valores humanos que hoy forman parte de mi identidad profesional.

A mis maestros, lectores de la universidad y tutora, Mtr. Paulina Elizabeth Moya Flores, por su acompañamiento, ayuda, paciencia y orientación a lo largo del desarrollo de esta tesis. Su experiencia y sensibilidad pedagógica han sido clave para culminar este proceso con claridad y propósito.

A la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), por extender mis conocimientos y permitirme crecer en un ambiente que valora la diversidad.

A mis amigos, seres queridos y colegas, por estar presentes tanto en los momentos de celebración como en los desafíos. Su apoyo constante ha sido una fuerte de ánimo invaluable.

DEDICATORIA

Dedico todo mi trabajo con todo mi cariño:

A mi hermanita, quien con su dulzura, alegría y ternura me recuerda cada día el verdadero sentido de la vida y ser mi mayor inspiración. Su dulzura, su risa y su manera de ver el mundo me motivan a construir un futuro más sensible y lleno de música.

A mi tía, por creer en mí aun cuando yo dudaba y su amor infinito.

A mis padres, por enseñarme a soñar con los pies en la tierra, su esfuerzo y sacrificio silencioso.

A mi familia entera, por estar cerca incluso en la distancia y por confiar en mí cuando más lo necesité.

A mis estudiantes pasados, presentes y futuros, para que nunca dejen de crear, imaginar y expresar lo que sienten a través de la música y arte.

Y a todos quienes, como yo, aman la música y desean compartirla con el mundo. Que nunca se apaguen sus ganas de aprender, crear, emocionar y sientan el poder transformador del arte y la educación musical, con la esperanza de que sigamos construyendo espacios inclusivos, sensibles y llenos de armonía.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I.....	5
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
1.1. Formulación del Problema.....	5
1.2. Objetivos del Estudio.....	6
1.2.1. Objetivo General:	6
1.2.2. Objetivos Específicos:.....	6
1.3. Justificación de la Investigación.....	7
CAPÍTULO II	9
2.1. Antecedentes de la Investigación	9
2.2. Base Teórica	11
2.2.1. Principios del Aprendizaje Musical en Niños y Adolescentes	11
2.2.1.1. El Desarrollo Cognitivo y Musical en Edades de Diez a Diecisiete años	11
2.2.1.2. Proceso de Enseñanza y Aprendizaje Musical en la Infancia y	
Adolescencia.....	12
2.2.1.3. Competencias Técnicas e Interpretativas en Niños y Adolescentes.....	13
2.2.1.4. Beneficios Pedagógicos de la Práctica Musical en Ensamblés Escolares.	14
2.2.2. Principios del Aprendizaje Musical en Niños y Adolescentes	15
2.2.2.1. ¿Qué es el Arreglo Musical yCuál es su Función?.....	15
2.2.2.2. Criterios Técnicos Musicales en la Elaboración de Arreglos para Ensamblés	
Educativos.	16

2.2.2.3. Técnicas de Escritura Musical para Ensamblés Musicales de Nivel Inicial y Medio.....	17
2.2.3. Repertorio Académico y Popular en la Formación Musical	17
2.2.3.1. Características Generales del Repertorio Académico y Popular en la Formación Musical.....	17
2.2.3.2. Ventajas de Integrar Repertorio Mixto en la Educación Musical.	18
CAPÍTULO III	20
PROPUESTA ARTÍSTICA.....	20
3.1. Denominación y Definición De La Propuesta.....	20
3.1.1. Título:.....	20
3.1.2. Definición:	20
3.2. Justificación de la Propuesta	20
3.3. Descripción de los Destinatarios y Responsables	20
3.4. Objetivos de la propuesta	21
3.4.1. General	21
3.4.2. Específicos	21
3.5. Fases del Proceso de Creación de Arreglos.....	22
3.5.1. Etapa de Planificación.....	22
3.5.2. Diagnóstico Inicial.	22
3.5.3. Selección del Repertorio.	24
3.5.4. Proceso de Creación.....	25

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	28
BIBLIOGRAFÍA	30
ANEXOS.....	34
Anexo A. La primavera.....	34
Anexo B. 9na Sinfonía de Beethoven	40
Anexo C. In the Hall of the mountain king	42
Anexo D. Palladio	44
Anexo E. Despedida.....	57
Anexo F. Romance de mi destino	62
Anexo G. Que nadie sepa mi sufrir	69
Anexo H. El choclo.....	73

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	22
Tabla 2	23

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE APRENDIZAJE, LENGUAS Y COMUNICACIÓN
LICENCIATURA EN PEDAGOGÍA MUSICAL

**Creación de arreglos musicales de obras académicas y populares para el Ensamble
MUSAK, conformado por estudiantes de diez a diecisiete años**

Autor:

Christian Alexander Rosero Chicaiza

Director -Tutor:

Mg. Paulina Moya Flores

Fecha:

Julio, 2025

RESUMEN

La presente investigación se desarrolló con el propósito de diseñar arreglos musicales de obras académicas y populares adaptadas a las características técnicas del Ensamble MUSAK, conformado por estudiantes de entre 10 y 17 años de edad. El problema central que motivó esta propuesta fue la diversidad en el nivel técnico musical de sus integrantes, lo que dificulta encontrar repertorio adecuado que les permita una participación activa, progresiva y significativa. La investigación se sustentó en una revisión bibliográfica sobre arreglos musicales y procesos de enseñanza-aprendizaje musical, así como en análisis de las condiciones técnicas de estudiantes de diferentes niveles musicales. A partir de este diagnóstico se diseñaron ocho arreglos considerando criterios de progresividad, balance sonoro, variedad estilística y accesibilidad técnica. Como conclusión principal, se determinó que la adaptación del repertorio a las condiciones reales de los intérpretes no solo mejora sus destrezas técnicas e interpretativas, sino que incrementa la motivación y el sentido de pertenencia dentro del grupo. Además, el contacto con diversos géneros musicales amplía su comprensión estética y fomenta su versatilidad como músicos en formación.

Palabras clave: adaptación, arreglos musicales, ensamble juvenil, motivación, técnica instrumental.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE APRENDIZAJE, LENGUAS Y COMUNICACIÓN
LICENCIATURA EN PEDAGOGÍA MUSICAL

**Creation of Musical Arrangements of Academic and Popular Works for the MUSAK
Ensemble, Composed of Students Aged Ten to Seventeen**

Author:

Christian Alexander Rosero Chicaiza

Advisor - Tutor:

Mg. Paulina Moya Flores

Date:

July, 2025

ABSTRACT

This research was developed with the purpose of designing musical arrangements of academic and popular works adapted to the technical characteristics of the MUSAK Ensemble, made up of students between ten and seventeen years of age. The central problem that motivated this proposal was the diversity in the technical musical level of its members, which makes it difficult to find an adequate repertoire that allows for active, progressive, and meaningful participation. The research was based on a bibliographic review of musical arrangements and musical teaching-learning processes, as well as an analysis of the technical conditions of students at different musical levels. Based on this diagnosis, eight arrangements were designed considering criteria of progressiveness, sonic balance, stylistic variety, and technical accessibility. The main conclusion was that adapting the repertoire to the performers' actual conditions not only improves their technical and interpretive skills but also increases their motivation and sense of belonging within the group. Furthermore, exposure to diverse musical genres broadens their aesthetic understanding and fosters their versatility as musicians in training.

Keywords: adaptation, musical arrangements, youth ensemble, motivation, instrumental technique.

INTRODUCCIÓN

La práctica musical en ensambles corales, instrumentales y orquestales representa un espacio formativo integral en donde los estudiantes desarrollan no solo habilidades técnicas e interpretativas, sino también competencias transversales como el trabajo en equipo, la concentración, la disciplina, la capacidad de resolver problemas en tiempo real.

Por lo tanto, este tipo de agrupaciones fomenta el crecimiento personal y grupal a través del lenguaje musical, convirtiéndose en una herramienta fundamental en los procesos educativos musicales.

No obstante, una de las principales limitaciones a las que se enfrentan estas agrupaciones, especialmente en contextos de formación inicial, es el acceso a un repertorio adecuado. Asimismo, aunque existe una amplia oferta de obras académicas para distintos formatos, muchas de ellas demandan de un nivel técnico elevado, lo cual impide su ejecución por parte de estudiantes en etapas de formación. A esto, se suma un desafío adicional cuando los ensambles presentan conformaciones instrumentales no tradicionales, lo que dificulta aún más encontrar obras que se ajusten tanto al nivel como a la distribución del grupo, afectando su desarrollo musical y motivacional.

Por ello, el presente trabajo surge a partir de esta problemática, al tomar como objeto de estudio el Ensamble MUSAK, conformado por estudiantes de entre diez y diecisiete años. La heterogeneidad técnica y etaria de sus integrantes ha generado la necesidad de contar con material musical adaptado a sus posibilidades reales que les permita participar activamente en el proceso musical sin afectar la calidad sonora ni el desafío artístico. Es así que, se propone el diseño de ocho arreglos musicales, basados en obras académicas y populares, que consideren las características específicas del grupo.

Entre tanto, la elaboración de esta propuesta se ha desarrollado tomando en cuenta la pedagogía musical y la escritura de arreglos, así pues, cada adaptación ha sido concebida desde criterios técnicos y pedagógicos, procurando mantener la esencia musical de las obras originales. En el caso del repertorio académico, se ha prestado atención a la articulación, al fraseo, a aspectos característicos de cada período musical, mientras que, en

las piezas populares, se priorizó la rítmica y el tratamiento armónico.

De esta manera, el documento está organizado de la siguiente forma: el primer capítulo se expone el planteamiento del problema, los objetivos de la investigación y su justificación. En el segundo capítulo se recopila los antecedentes y fundamentos teóricos relacionados con el proceso de enseñanza y aprendizaje en la infancia y adolescencia, así como aspectos relacionados con la elaboración de arreglos musicales y las características del repertorio académico y popular. Finalmente, en el tercer capítulo se encuentra la propuesta de arreglos musicales, donde se detalla su definición, justificación y proceso de creación.

Por ende, este proyecto no solo responde a una necesidad específica del Ensamble MUSAK, sino que también propone una alternativa replicable para otras agrupaciones en contextos similares, contribuyendo a la democratización de la educación musical y al fortalecimiento del arte como herramienta de transformación social.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Formulación del Problema

Los ensambles musicales son agrupaciones imprescindibles para la formación de seres humanos sensibles, capaces de trabajar en equipo, y que encuentran en la música un propósito además de aprender disciplina. A su vez, en la enseñanza musical es importante que los estudiantes se involucren desde el inicio en la práctica instrumental grupal porque es uno de los aspectos donde se desarrollan las habilidades musicales que contribuye a una mejor relación con su instrumento, sus compañeros y con el/la director/a.

De hecho, en el Ecuador, el estudio musical en la educación tradicional es una asignatura optativa, y para quienes quieran obtener una educación más amplia, existen conservatorios, sin embargo su ingreso es complicado por lo que muchos optan por instituciones particulares.

Así, en Quito, existen varias academias y muchas han implementado ensambles como una forma de acercar a sus estudiantes a tener una práctica más real de su instrumento, pero dado que las academias no tienen el currículo de un conservatorio, los instrumentos que las conforman no facilitan la creación de ensambles con formato académico y, por ende, el repertorio que existe resulta insuficiente y necesita ser adaptado.

El ensamble de la Academia MUSAK, ubicada al sur de la ciudad, está conformada por estudiantes de varias edades, en tanto, su repertorio incluye obras académicas y populares, asimismo, se conforma de violines, violas (melodía), y piano (base armónica). Pero, presenta desafíos, al tener un nivel musical diverso y algunos de sus integrantes, por primera vez, pertenecen a una agrupación, por lo que sus habilidades técnicas y de trabajo en equipo no son tan avanzadas -con ciertas excepciones- por lo que, se necesitan arreglos musicales que tomen en cuenta estas particularidades.

Asimismo, otra de las dificultades que se pueden observar es la diferencia etaria y aptitudinal, pues al ser un ensamble de jóvenes en etapa inicial y avanzada hay que buscar que los estudiantes no se aburran con piezas simples y que los estudiantes iniciales no se

desmotiven al enfrentarse con partituras más demandantes. También, otro aspecto importante por considerar durante la elección del repertorio es buscar obras que generen conexión emocional e identificación cultural.

Por ello, a partir de este panorama surge la interrogante ¿Cómo diseñar arreglos musicales de obras académicas y populares que se adapten a las características técnicas del Ensamble MUSAK, conformado por estudiantes entre diez a diecisiete años con el fin de fortalecer sus capacidades interpretativas?

No obstante, para esta cuestión se utilizarán enfoques pedagógicos para garantizar el aprendizaje progresivo y un enfoque musical adecuando con el fin de potenciar la adaptación y entendimiento de varios estilos.

En este sentido, se plantea la elaboración de ocho arreglos de piezas musicales tanto académicas -que incluyen periodos como Barroco, Clásico, Romántico y Moderno-, como obras populares -provenientes de Latinoamérica y de Ecuador-. Así pues, estos arreglos buscan ser una herramienta pedagógica, ya que, al adaptar las obras, acorde a las necesidades de la agrupación, se fomenta el aprendizaje progresivo, la familiarización con los diferentes estilos, la optimización de los ensayos, e inclusive se puede fortalecer la imagen e identidad del ensamble MUSAK, al generar un repertorio que refleje las características del grupo.

1.2. Objetivos del Estudio

1.2.1. Objetivo General:

Diseñar arreglos musicales de obras académicas y populares adaptadas a las características técnicas del Ensamble MUSAK, con el fin de fortalecer sus capacidades interpretativas.

1.2.2. Objetivos Específicos:

1. Analizar los principios del aprendizaje musical en niños y adolescentes y su relación con el desarrollo técnico e interpretativo en contextos de práctica grupal.
2. Identificar los criterios pedagógicos y musicales necesarios para la elaboración de arreglos musicales dirigidos a un ensamble infantil-juvenil con formación musical en

desarrollo.

3. Examinar el valor formativo y expresivo del repertorio académico y popular en la educación musical y las ventajas de integrar el repertorio mito en la práctica instrumental.

1.3. Justificación de la Investigación

La música, además de ser un arte, se considera una herramienta para la transformación social. Un claro ejemplo de ello se aprecia en Venezuela; el famoso ‘Sistema Nacional de Orquestas y Coros juveniles e infantiles’ ha posibilitado que miles de niños y jóvenes de distintos lugares de ese país puedan acceder a una educación de calidad y también ha dado grandes músicos que son representantes de la cultura latinoamericana en las esferas académicas internacionales.

Abreu,¹ fue un ejemplo de un pensador que creyó en el poder transformador de la música. En Ecuador no existe un programa similar al de Venezuela; aunque hay intentos, no logra trascender, ya sea por política o economía, por ello, aquellos interesados en aprender música optan por las academias acorde a sus presupuestos y disposición de horario. MUSAK, ubicada al sur de Quito en el sector de la Villaflora, es un centro de formación musical que da educación a precios accesibles a los estudiantes y cuenta con grupos para que niños y jóvenes trabajen en grupo.

Uno de los principales desafíos que presenta la academia es la dificultad de material musical adaptado a las características de su institución por lo que se requiere de un profesional arreglista, como señala López (2016), “la más difícil de las tareas del docente a cargo de un conjunto sea la de arreglar la música logrando que el resultado sonoro sea bueno y al mismo tiempo respondiendo a los niveles de dificultad de cada alumno” (p. 284).

¹José Antonio Abreu, fue un destacado músico venezolano fundador del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles, Infantiles y Pre-Infantiles de Venezuela. Una de sus frases célebres fue: "El Sistema justamente nace para llevar a cada rincón del país y a todos los niños venezolanos, sin distingo de ningún tipo, el mensaje y la vivencia de que la música permite vivir la belleza del ser en todas sus dimensiones, y convertir la experiencia colectiva en la sublime elevación espiritual del ser humano".

Por lo tanto, la importancia de esta propuesta es la creación de arreglos que están pensados en entender el formato y las diferencias en los niveles de habilidades, porque como menciona Rain y Alvarado (2020) “la estructura clara y sencilla del arreglo también propicia un buen desempeño musical del alumnado” (p.61).

Esta propuesta se enfoca en el aspecto educativo, el desarrollo de estos arreglos involucra metodologías de enseñanza-aprendizaje que promueven la cooperación, autoexpresión y el aprendizaje significativo; y así optimizar los ensayos, el entendimiento de la obra y mejorar el rendimiento colectivo de la agrupación.

Así, este proyecto es pertinente porque atiende una necesidad concreta del contexto educativo de la academia MUSAK; se proponen prácticas concretas que inclusive tienen el potencial de replicarse por ensambles similares, lo que lo convierte en un recurso pedagógico valioso.

CAPÍTULO II

2.1. Antecedentes de la Investigación

En las últimas décadas, se ha incrementado el interés por fomentar una educación con diversas metodologías. El campo de la música no es la excepción, y con respecto a los ensambles musicales, en la actualidad su forma desafía el canon clásico europeo y ha hecho que el acceso a partituras sea limitado y se tenga que recurrir a los arreglos musicales. Estos han tomado más importancia y en algunos escenarios, su función se constituye como herramientas para fomentar la técnica y expresividad.

Esta necesidad de adaptación, ha impulsado su estudio y análisis y, ha derivado en investigaciones que combinan enfoques pedagógicos con criterios musicales. A continuación, se presentan algunos estudios que exploran experiencias similares y que ofrecen perspectivas importantes para fundamentar la pertinencia de este trabajo.

La investigación realizada por el turco Korkut (2022), *“Approaches to the potential of orchestration and arranging techniques in music education: what can be done with a school song?”*, tiene como objetivo el explorar el potencial que tienen las técnicas de orquestación y los arreglos en la educación musical. El autor considera que, el arreglo debe añadir una variedad a la melodía base, por ello en su trabajo describe progresiones de acordes aplicables a instrumentos de cuerda y técnicas como el uso de quintas en el violoncello y la distribución equilibrada de voces para lograr sonidos limpios. Korkut enfatiza en la necesidad de desarrollar estas habilidades, y concluye, que los profesores de música deben tener más recursos para su desempeño como docentes.

Por otro lado, Rain y Alvarado (2020), en *“Arreglos musicales en el aula: Factores pedagógicos en la Educación Primaria”*, identificaron 3 factores formativos que deben de ser considerados al momento de implementar arreglos musicales y son: la autonomía del docente, la estructura de la clase y la organización del arreglo musical. Mediante el uso de una metodología cualitativa junto con el método comparativo, los autores describen que, en la educación primaria se deben utilizar pictogramas para que los niños aprendan a reconocer las notaciones musicales, además se necesita establecer una rutina para el trabajo

en clase y distribuir instrumentos musicales acorde a la capacidad de los estudiantes para simular una experiencia de trabajo en orquesta, concluyendo que, de esta manera se enseña a los estudiantes música desde una forma más vivencial y menos teórica.

El trabajo de Ramírez y Silva (2017), *“Arreglo de 6 piezas de música popular para ensamble instrumental variado”*, realizado en Colombia, usa una metodología cualitativa con enfoque descriptivo para poder analizar las características musicales de seis obras populares y posteriormente adaptarlas a su agrupación. El ensamble que proponen los autores, está conformado por saxofón, flauta, guitarra, bajo, piano, violín, cello y batería y, los géneros seleccionados fueron rock, bolero, reggae, funk, pop y música andina.

En la realización de los seis arreglos, Ramírez y Silva concluyen que, la combinación de técnicas de armonía y análisis melódico son indispensables para que cada adaptación se adecue a sus instrumentos, además recomiendan a los arreglistas que fusionan lo académico con lo popular, el estudio del contrapunto y de la orquestación.

Con respecto a la elaboración de arreglos para ensambles específicos resaltan dos trabajos, el de Pacheco y el de González.

En *“Arreglos musicales de temas populares ecuatorianos para cuarteto de zampoñas andinas en los géneros: Fox incaico, Danzante y San Juanito”*. Pacheco (2024) busca enriquecer el repertorio musical para este formato, por ello hace una investigación de la historia, las características de la zampoña y su presencia en las culturas andinas.

Para la realización de los arreglos, sigue los principios de: tonalidad, tempo, instrumentación, estilo, y forma planteados por Lorenzo y Kawakami. Al finalizar, el autor concluye que su trabajo ayuda preservar y difundir la música ecuatoriana al adaptarla a nuevos formatos.

Por otro lado, González (2019), en su trabajo sobre *“La música tradicional ecuatoriana y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje del nivel básico medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi de Loja”*, propone una metodología cualitativa con énfasis en la pedagogía y, utiliza arreglos musicales para el ensamble de guitarras de la institución. El objetivo de esta investigación fue plantear estrategias

metodológicas que sean capaces de integrar la música tradicional ecuatoriana al currículo del colegio de artes. El autor concluye que, su trabajo aporta material musical adaptado a las necesidades de los estudiantes y, que la inclusión de la música tradicional ecuatoriana ayuda a reforzar en los estudiantes su sentido de identidad y pertenencia.

De esta manera, es posible observar que existe interés por adaptar obras a nuevos formatos, no solo con la intención de amenorar la escasez de partituras para ensambles específicos, sino también como una estrategia pedagógica capaz de potenciar las habilidades musicales del grupo y que evidencia el alcance del ‘arreglo’ como recurso didáctico.

2.2. Base Teórica

A continuación, se presentará el desarrollo teórico-conceptual que ayuda a fundamentar el tema de la presente investigación.

2.2.1. Principios del Aprendizaje Musical en Niños y Adolescentes

En el presente capítulo, se ponen en discusión los fundamentos pedagógicos de la educación musical en niños. Se consideran las competencias técnicas e interpretativas acorde a los niveles, el impacto del trabajar en ensambles y sobre todo el poder de la música dentro de la formación de niños y jóvenes.

2.2.1.1. El Desarrollo Cognitivo y Musical en Edades de Diez a Diecisiete años

Está demostrado que la música es capaz de mejorar varias habilidades lingüísticas, espaciales, motoras y emocionales. De hecho, estudios como el de Carballo (2023), señalan que entre más temprano un niño sea estimulado con música mejor desarrollo cognitivo tendrá y que, “cuando el entrenamiento es continuo y persistente en el tiempo, se producen mejoras en la corteza auditiva y en el desarrollo neurofisiológico de los músicos” (p.2).

En la infancia, según la teoría de Piaget en Lacarcel (1992), comenta que “el niño entre los seis y doce años se encuentra ... en el paso de un pensamiento pre-operatorio al operacional concreto y ... hacia una consciencia reflexiva de las estructuras.” (p. 35), lo que en música se traduce como un disfrute espontáneo, es un primer acercamiento para entender el lenguaje musical técnico, las estructuras, mejora la memoria y la capacidad de

detectar sus errores durante la ejecución.

En la adolescencia, Flores (2008), comenta que, en la etapa operacional (Piaget), “el adolescente comienza a pensar de una forma más lógica, elaborando conclusiones... piensa en términos abstractos y es capaz de utilizar el pensamiento hipotético” (p.77). Esto, en términos musicales se traduce en una comprensión simbólica y emocional profunda de las obras, la formación del gusto y criterio musical. A nivel cognitivo, la autora señala que

se desarrolla el pensamiento abstracto, permitiendo pensar por medio de hipótesis y considerar la visión de los demás. Desde el punto de vista social, el adolescente empieza a tomar sus propias decisiones... Desde el punto de vista del desarrollo musical, el adolescente adquiere nuevas capacidades... permitiéndole reflexionar sobre su propia experiencia musical. (p.101)

2.2.1.2. Proceso de Enseñanza y Aprendizaje Musical en la Infancia y Adolescencia.

La educación musical es amplia por lo que, alrededor de ella se ofrecen varias metodologías y métodos para su aprendizaje. Para Juhart y Sicherl (2021), existe una dinámica que incluye “currículo musical, enseñanza musical auténtica y competencias personales y profesionales del docente, [e] influye en la complejidad de la planificación e implementación de la educación música” (p.115).

Durante la infancia, Portillo (2024), comenta que la educación musical está determinada por “teorías del desarrollo cognitivo y afectivo, reconociendo que el niño aprende a través del juego, la exploración y la experiencia sensorial y... debe estar centrada en el niño, en sus intereses y capacidades, partiendo de su contexto sociocultural” (pp. 2.4.) Aquí, el autor enfatiza que el rol de docente es el de promover un espacio con estímulos sonoros y facilitar la comunicación.

En la práctica, con niños pequeños se utilizan instrumentos musicales y el canto, como estrategia para fomentar el sentido del ritmo y la memoria mientras que, cuando están escolarizados y dependiendo de sus aptitudes, se les empieza a familiarizar con aspectos técnicos y de lectura musical. Durante este proceso es posible implementar uno o varios

métodos, como por ejemplo Suzuki, Orff, Kodaly, etc.; para complementar los potenciar el aprendizaje en los estudiantes.

Por otro lado, en cuanto a la enseñanza musical en adolescentes, se ha demostrado que es:

un poderoso estímulo para la reorganización cerebral, generando cambios estructurales y funcionales en múltiples regiones del cerebro, particularmente en adolescentes, cuya neuro plasticidad es más pronunciada que en otras etapas del desarrollo... La práctica musical prolongada produce un aumento en la densidad de la materia gris y blanca en áreas relacionadas con la percepción auditiva, el control motor y las funciones ejecutivas.” (Pazmiño et al., 2025, p. 1094).

Como en niños, se debe a propiciar un buen ambiente y motivar a los adolescentes, ya que, por los cambios que atraviesan, necesitan una guía para nivelar sus emociones. Durante la práctica instrumental, la clase está limitada al estudiante y profesor por lo que, juntos deben elegir un repertorio acorde al nivel pero que no resulte tedioso o aburrido para el ejecutante y, si bien es importante afianzar los conocimientos teóricos, técnicos y memorísticos es importante fomentar la creatividad y la exploración de su propio lenguaje musical.

2.2.1.3. Competencias Técnicas e Interpretativas en Niños y Adolescentes.

Se refiere al conjunto de herramientas que los estudiantes adquieren durante su proceso de formación y se consideran las bases que fomentan el crecimiento musical.

Para los niños de nivel inicial, dependiendo de su edad, López (2013), menciona que, se debe “estimular la adquisición de nuevas habilidades y destrezas que permitan la producción, uso y comprensión de sonidos de distintas características con un sentido expresivo y comunicativo” (p.7).

En los niños de 10 a 12 años, durante el proceso de enseñanza-aprendizaje se potencian las competencias relacionadas a la percepción de la altura de las notas, la armonía y, la estabilidad tonal al cantar, la participación en ensambles o agrupaciones musicales, Damasio et. al. (2017), explican que

La capacidad de mantener estabilidad tonal al cantar usualmente ocurre cuando los niños tienen alrededor de 7 u 8 años... La sensibilidad a la dirección tonal, no se vuelve similar a la de los adultos hasta que los niños tienen alrededor de 10 u 11 años y... la percepción armónica, toma tiempo en desarrollarse, volviéndose similar a la adulta solo cuando los niños tienen entre 10 y 12 años (p.3)

Para los adolescentes, las competencias son las mismas sólo que más profundas. Según Zaragoza (2022), la competencia interpretativa en estudiantes de nivel secundario debe de enfocarse en aplicar

una técnica instrumental que ha aprendido en un ejercicio, que le sirve para dominar una determinada obra del repertorio, y lo hace de forma consciente, porque detecta el conocimiento adquirido con anterioridad, lo emerge y lo activa para aprender una nueva obra, para seguir aprendiendo. (p.35)

Asímismo, Rodríguez (2017), resalta habilidades como la alfabetización musical, el entendimiento de la obra, el conocer la historia musical, la escucha activa, la expresión musical en la interpretación también enfatiza que, en el caso de las agrupaciones musicales, el profesor debe buscar la “comprensión y sensibilidad respecto a las habilidades musicales de los alumnos-intérpretes, tanto a nivel vocal como instrumental” (p. 91).

2.2.1.4. Beneficios Pedagógicos de la Práctica Musical en Ensamblés Escolares.

Las agrupaciones o ensambles musicales son espacios que promueven la comunicación, el trabajo cognitivo y ofrecen a los estudiantes la práctica de cómo se trabaja de forma profesional.

Correa y Parga (2025), comentan que los ensambles musicales ya sean corales o instrumentales conformados por niños de entre 10 a 14 años, favorecen aspectos como lenguaje, porque favorecen la mejora en la dicción, la claridad vocal, el desarrollo de las habilidades lingüísticas; y el aspecto social, porque fomenta la cooperación, empatía, la cohesión grupal y enfatizan que “la educación musical tiene efectos positivos en la salud psicológica de los sujetos escolares pues contribuye en la reducción de los niveles de estrés, aumenta la necesidad de tener confianza en uno mismo” (p. 2679).

En esa misma línea, López y Salcedo (2021), añaden que, “las prácticas musicales mejoran la capacidad de concentración y atención sobre una tarea asignada, lo que estimula la memoria y la capacidad de análisis, adaptación y creatividad” (p.22)., y no sólo eso, pues los autores afirman también que “la práctica musical en los niveles de educación básica... puede prevenir el delito y los embarazos no deseados en adolescentes” (p.24).

Con respecto a los ensambles musicales conformados por adolescentes, en una investigación desarrollada en Miami, se estableció que aquellos estudiantes que pertenecían a los programas extracurriculares de música, además de los beneficios anteriormente señalados, se logró apreciar que “la educación musical, especialmente cuando se basa en ensambles, parece activar una variedad de habilidades para el desarrollo juvenil positivo [...] y fortalece la autorregulación mediante el aprendizaje de lectura e interpretación musical” (Hospital et al., 2018, p. 150); así mismo encontraron que, desde el aspecto interpretativo el 92% de los participantes sintieron mejoras en su capacidad para tocar música, y un 60% dijo que mejoró ‘mucho’ su lectura musical.

2.2.2. Principios del Aprendizaje Musical en Niños y Adolescentes

A continuación, se define el concepto de arreglo musical, sus funciones, los criterios que se consideran a la hora de su escritura y las técnicas.

2.2.2.1. ¿Qué es el Arreglo Musical yCuál es su Función?

Para Absil (2016), “un arreglo es la adaptación de una composición existente para su interpretación” (p. 2).; también se considera arreglo a “la modificación que se efectúa a una obra originaria para embellecer su línea melódica” (Fernández, 2024).

Para la elaboración del arreglo se toman en consideración 2 roles:

En el rol específico: procedimientos de instrumentación y desarrollo textural, así como armonización – re-armonización y estructuración – reestructuración de la forma. [...] y en el rol de la performance, el arreglo implica procedimientos que se encuentran implícitos en la interpretación del ejecutante ... es decir aspectos performativos característicos de géneros o de estilos particulares. (Madoery, 2007, p. 6)

Las funciones del arreglo se relacionan con su definición, por ende, tiene una función de carácter interpretativo y creativo, Madoery (2007), añade que, “el arreglo es un procedimiento interpretativo y como tal implica vínculos gramaticales y semánticos, propios del lenguaje donde se encuentra inserto. Así, debe comprenderse como un procedimiento de composición que implica oficio y por lo mismo un campo de profesionalización” (p.7).

2.2.2.2. Criterios Técnicos Musicales en la Elaboración de Arreglos para Ensembles Educativos.

Los criterios que deben considerarse al escribir arreglos musicales son vitales. Estos son los que permitirán que la obra no pierda su sentido original, pero sea capaz de adaptarse a las condiciones de los intérpretes.

López (2016), tiene un trabajo en el que determina criterios para trabajarse en estudiantes de diversos niveles, él considera que es importante que el arreglista no tenga prejuicios en cuanto a los elementos rítmicos “los chicos pueden interpretar tranquilamente contrapuntos, colchones armónicos, refuerzos melódicos, ostinatos de acompañamiento, etc.” (p.285), a esta idea Absil (2016), añade que, en contextos educativos es posible que se simplifique algunos ritmos con notación de barras o patrones repetitivos.

Sobre los niveles de dificultad, el autor menciona que:

La más difícil de las tareas del docente [...] sea la de arreglar la música logrando que el resultado sonoro sea bueno y al mismo tiempo respondiendo a los niveles de dificultad de cada alumno: ni tan fácil como para que el músico se aburra, ni tan difícil como para que se frustre por no poder lograrlo. (p.284)

Con respecto a la tesitura y tonalidad comenta que se debe de “priorizar tonalidades con la menor cantidad de alteraciones posibles” (p.284). En relación con la textura, el arreglista siempre debe de considerar “las 'capas', la figura y el fondo, los refuerzos, los contrastes y la sintaxis formal” (p. 284).

Cuando los arreglos son de ensambles e involucran cuerdas al unísono, Absil (2016), aconseja “reforzar melodías principales doblando en octavas para claridad en

grupos educativos” (p.22),

2.2.2.3. Técnicas de Escritura Musical para Ensambls Musicales de Nivel Inicial y Medio.

Entra las técnicas que se sugieren para escribir arreglos figuran:

Sobre la melodía, Absil (2016), sugiere que se debe usar el unísono para dar un mayor impacto melódico. Con relación a herramientas concretas dentro de la notación musical, al momento de escribir López (2016), enfatiza en la necesidad de

Utilizar señales de ensayo, símbolos y barras que dejen en claro la forma de la obra. Explicitar siempre un tempo (con marca metronómica o con palabras: rápido, lento, etc.). Proponer siempre intensidades y arcos de dinámicas... [e inclusive], escribir cifrado para los instrumentos armónicos indicando correctamente el ritmo.” (pp. 284-285)

2.2.3. Repertorio Académico y Popular en la Formación Musical

Actualmente, existen ensambles musicales adaptados a varios géneros y conformados por diversos instrumentos. El repertorio es variado y suele convergen las obras académicas y populares e incluso se adaptan a un formato académico, lo que posibilita un nuevo sentido y el acercamiento de los músicos académicos a obras populares. En este eje temático, se abordan las características del repertorio académico-popular y las ventajas de la integración de ambos en la educación musical.

2.2.3.1. Características Generales del Repertorio Académico y Popular en la Formación Musical.

Gómez (2021), describe que el repertorio académico es aquel que no está “limitado por el origen geográfico ni por el período histórico, se aleja de los medios masivos de la comercialización y se requiere de estudios musicales para la ejecución de partituras”, mientras que el repertorio popular, “se caracteriza por su difusión masiva a través de la industria musical”.

Desde la academia, el repertorio musical se clasifica en períodos como el Barroco,

clásico, romántico, contemporáneo y nacionalista. Cuando los estudiantes empiezan su formación musical, se les entregan estudios, preludios y fugas, sonatinas, sonatas, conciertos, entre otros, para que los ejecutantes puedan entender las características musicales de cada período y así poder entender la obra y respetar la visión del compositor.

En cuanto al repertorio popular, se interpreta principalmente la forma musical “canción” en diversos géneros, ya sea nacional, pop, urbano, folclórico, etc. El acercamiento de un estudiante a estos ritmos no implica necesariamente el saber leer un pentagrama, usualmente se utiliza el cifrado americano y el oído suele ser la guía en el aprendizaje de una pieza.

Actualmente, la ampliación del gusto musical del público ha obligado a que desde la academia se ofrezcan conciertos y adaptaciones de obras populares; en Ecuador, la música tradicional ecuatoriana muchas veces se ha adaptado a la forma sinfónica, de lo popular a lo académico.

Desde la perspectiva popular, las obras académicas que son más representativas han sido adaptadas sobre todo en su escritura, para que resulte más fácil ejecutar y también se han visto modificaciones en la forma, varios de estos ejemplos se observan sobre todo en las redes sociales, ahí se comparten adaptaciones de obras clásicas a géneros como la salsa, cumbia, jazz, etc.

2.2.3.2. Ventajas de Integrar Repertorio Mixto en la Educación Musical.

La inclusión de repertorio académico y popular en el currículo de la educación musical tiene el potencial de ampliar el horizonte sonoro de los estudiantes sobre todo si, desde temprana edad son expuestos a un ambiente musical diverso, ya que esto ayuda a derribar prejuicios estéticos acerca de lo que se considera “arte”.

De hecho, investigaciones como la de Mora (2021), enfatizan el hecho de que la escuela “no puede ignorar los lenguajes actuales de comunicación ...y... al ampliar el horizonte sonoro, la música tradicional adquiere un sentido más rico y trascendente” (p.19). Mora enfatiza que:

La inclusión de repertorio moderno no sólo puede ampliar el mundo sonoro de los estudiantes, sino que también puede promover una actitud distinta, no sólo auditiva, del mundo que los rodea... [critica además que]... La gran mayoría del repertorio escolar no tiene ninguna conexión con el desarrollo de las músicas de arte de hoy ni del siglo pasado... puede llevarlos a crearse una idea errada de 'lo que es' la música. (p. 9)

Complementando esta idea, Botella y Liébana (2018), mencionan que "el trabajo didáctico con las músicas no occidentales aporta un triple beneficio: ayuda a conocer mejor los fundamentos de la música de tradición europea, añade un componente sociohistórico al fenómeno musical y puede ser motivador para los estudiantes" (p. 23).

También, los autores destacan el trabajo de otros investigadores que defienden "la necesidad de trabajar la música tradicional en la educación con el objetivo de conservar un patrimonio musical identitario que se está perdiendo como consecuencia de los procesos de globalización" (p. 23).

CAPÍTULO III

PROPUESTA ARTÍSTICA

3.1. Denominación y Definición De La Propuesta

3.1.1. Título:

Creación de arreglos musicales de obras académicas y populares para el ensamble MUSAK, conformado por estudiantes de 10 a 17 años.

3.1.2. Definición:

La presente propuesta consiste en el diseño de ocho arreglos musicales, 4 clásicos (Barroco, clásico, romántico, moderno) y 4 populares (2 latinoamericanas y 2 ecuatorianas), para el Ensamble MUSAK conformado por estudiantes de entre 10 a 17 años. Los instrumentos que conforman esta agrupación son: violines, viola y piano -este último, solo aparece en los arreglos nacionales-. Los arreglos buscan ser una herramienta pedagógica que permita equilibrar la accesibilidad técnica del grupo.

3.2. Justificación de la Propuesta

Debido a las características que presenta el Ensamble MUSAK carece de repertorio. Sus estudiantes son un grupo heterogéneo, tanto en edad como en niveles musicales, por ende, los arreglos existentes no se adecuan a las limitaciones de aquellos estudiantes en etapa inicial.

Se espera que, con la realización de estos ocho arreglos los estudiantes puedan tener un desarrollo técnico progresivo, se fortalezcan sus habilidades de trabajo en equipo y se logre generar una conexión emocional con el repertorio para una buena interpretación.

3.3. Descripción de los Destinatarios y Responsables

Responsable:

Christian Alexander Rosero Chicaiza

(Arreglista y director del ensamble)

Destinatarios secundarios:

- Personal docente y directivo de la academia MUSAK
- Padres y madres de familia
- Comunidad (por medio de los conciertos)

Destinatarios principales:

Dieciocho estudiantes del ensamble MUSAK, divididos en:

- Violín
- Violín II
- Violín III
- Viola
- *Piano: 2 integrantes aleatorios (Participación ocasional)

La participación del piano se remite solo a las obras ecuatorianas mismas que, serán interpretadas por dos ejecutantes (con audición previa), como una forma de permitir que los estudiantes del área de piano tengan la práctica de trabajar en orquesta. También su inclusión se considerará en torno a la temática de los conciertos que se planifiquen, por ello, no se consideran miembros activos del ensamble. En este caso, se utilizaron 2 piezas populares del repertorio ecuatoriano del género *Pasillo*, por lo que, el piano es necesario para resaltar tanto la armonía como el ritmo de estas obras musicales.

3.4. Objetivos de la propuesta

3.4.1. General

Proponer ocho arreglos musicales de obras académicas y populares adaptadas a la conformación instrumental y al nivel técnico musical del Ensamble MUSAK, con el fin de fortalecer sus capacidades interpretativas y contribuir a su aprendizaje musical progresivo.

3.4.2. Específicos

- Escoger un repertorio académico y popular que pueda ser adaptado al nivel técnico y a

la conformación del Ensamble MUSAK.

- Elaborar los arreglos musicales que conserven la esencia estilística de las obras originales incorporando elementos técnicos y expresivos acordes con el desarrollo musical de los estudiantes para promover su participación activa en la práctica grupal.

3.5. Fases del Proceso de Creación de Arreglos

3.5.1. Etapa de Planificación

Tabla 1

Planificación

Etapa	Actividades	Responsables	Recursos Necesarios	Fecha
Diagnóstico	- Reunión con los miembros del ensamble. - Evaluación técnica individual de los estudiantes. - Identificación de necesidades individuales.	Director del Ensamble: Christian Rosero Autoridades de la Academia MUSAK	- Ficha de evaluación - Instrumentos musicales	2025/04/16
Selección de repertorio	- Investigación de obras potenciales - Taller para elegir obras en conjunto.	Director del Ensamble Autoridades de la Academia MUSAK	- Partituras originales - Equipo de audio	2025/04/23
Elaboración de arreglos	- Adaptación de las obras - Digitación en software	Director del Ensamble. CR	- Computadora con Sibelius - Instrumentos musicales	2025/04/28
Presentación de la propuesta	- Entrega del trabajo investigativo con las partituras arregladas	Christian Rosero	- Partituras	2025/07/14

Nota: Detalle de actividades, responsables, fechas y recursos necesarios durante la elaboración de los arreglos.

3.5.2. Diagnóstico Inicial.

Los niveles de los estudiantes son variados. La academia MUSAK, tiene un programa de formación de 2 años. Consta de 12 niveles de 2 meses cada uno y, los niveles 1-4 son inicial, 5-8 intermedio y 8-12 avanzado. Entendiendo que no todos los estudiantes

empiezan a la misma edad y que no todos tienen las capacidades de aprender al mismo ritmo, la distribución de los atriles se hizo estratégicamente; cada estudiante con menor experiencia se acompaña de alguien de nivel superior, aquí se aplica la pedagogía de aprendizaje colaborativo para fomentar la escucha activa y el liderazgo.

Con respecto a la distribución de los violines, se consideró necesario incluir ‘Violín III’, debido a la escasez de violas, así se busca equilibrar los sonidos sin comprometer las melodías.

Tabla 2

Distribución del ensamble MUSAK

Violín I	Violín II	Violín III	Viola
1 (7mo nivel)	2 (4to nivel)	3 (4to nivel)	1 (8vo nivel)
1 (2 nivel)	1 (9no nivel)	1 (8vo nivel)	
1 (5to nivel)	1 (3er nivel)		
1 (10mo nivel)	2 (6to nivel)		
	17 años (6to nivel)		

Nota: Se incluyen la cantidad de estudiantes y su nivel actual en el ensamble MUSAK.

Para la elaboración de arreglos, considerando el aspecto pedagógico, después de conocer cómo está conformado el ensamble de la academia, se determinó que la agrupación se divida en cuatro cuerdas (soprano, contralto, tenor y bajo), emulando a un cuarteto, para así poder crear armonías más complejas y ricas que colaboren para dar profundidad y mejorar la textura.

Esta combinación basada en la forma musical cuarteto, ofrece mayor registro sonoro, mejores posibilidades armónicas y contrapuntísticas, mayor variedad en los timbres, desarrollo de habilidades y más flexibilidad.

Así, al dividir a las cuerdas (violines y viola) en cuatro voces, se puede ofrecer una experiencia musical más completa tanto para los estudiantes que lo van a interpretar como para el público que lo va a poder apreciar permitiendo un sonido más compacto, esto se podrá mostrar con mejor claridad en el tema de la 9na sinfonía de Beethoven cuya partitura se encuentra en el anexo.

3.5.3. Selección del Repertorio.

Durante el proceso de elección de repertorio para los estudiantes del ensamble MUSAK, se realizó una reunión con los integrantes y, colectivamente se decidieron las obras a trabajar respetando los períodos musicales dictados por la academia. De esta manera, se garantiza que los estudiantes se sientan motivados y familiarizados con las piezas a interpretarse.

Como se mencionó anteriormente, el ensamble cuenta con 2 obras en las que será necesaria la participación del piano, debido a factores económicos, logísticos y de producción, no es posible tener a este instrumento de manera permanente dentro del ensamble, por ello su presencia está limitada

Las obras elegidas son:

Repertorio académico:

- La primavera. Vivaldi (I movimiento de las Cuatro estaciones)
- 9na Sinfonía. Beethoven (Fragmento del tema “Himno a la alegría”)
- In the Hall of the Mountain King. Grieg (IV movement de Peer Gynt Suite N.1 op. 46)
- Palladio. Karl Jenkins.

Repertorio popular:

- Que nadie sepa mi sufrir . Ángel Cabral (Vals)
- Despedida . Gerardo Guevara (Pasillo)
- Romance de mi destino . Gonzalo Vera Santos (Pasillo)

- El choclo. Ángel Gregorio Villoldo (Tango)

3.5.4. Proceso de Creación.

Los criterios musicales que se consideraron para la creación de los arreglos musicales fueron principalmente la tonalidad, debido a que se necesita obras cómodas para ejecutar en el violín, viola y piano; el uso de las alteraciones es progresivo, por ello, los arreglos implican un máximo de 4 sostenidos en la armadura y de un bemol. De forma general, se ha respetado la tonalidad original de las obras para que los estudiantes puedan guiarse auditiva y rítmicamente.

Conforme al nivel del estudiante, -inicial, básico e intermedio- se personalizan los arreglos. La adecuación de las obras busca fortalecer la ejecución musical. Se ha respetado la ornamentación, agógica, fraseo, las articulaciones, se han modificado sutilmente para aquellos estudiantes que aún no logren controlar el arco.

También, es necesario mencionar que, para la escritura de los arreglos se utilizó el software Sibelius porque su interfaz es intuitiva, los atajos son más lógicos y sobre todo, porque el arreglista ya estaba familiarizado con el programa, lo que posibilitó un flujo de trabajo eficiente.

A continuación se detalla el proceso que se realizó con cada obra.

a) A. Vivaldi – La primavera (1er movimiento de “Las Cuatro Estaciones”)

Esta obra fue seleccionada por su riqueza melódica, su popularidad y su utilidad para trabajar los contrastes dinámicos del barroco como por ejemplo el *piano* y *forte*, característicos de este periodo. Se enfatizan las ligaduras y articulaciones para que los estudiantes reconozcan esta cualidad del Barroco.

A nivel pedagógico, la obra permite explorar la alternancia entre *tutti* y los *solos*, lo cual es ideal para desarrollar el concepto de diálogo musical entre secciones -pregunta y respuesta-, además, el arreglo conserva la esencia de no usar piano.

b) L. V. Beethoven – 9na sinfónica (Fragmento del tema “Himno a la alegría”)

Esta melodía es reconocida a nivel mundial, por ello su interpretación se vuelve muy significativa para los estudiantes además, es accesible en todos los niveles. En este arreglo se la utilizó para trabajar aspectos como la afinación, la distribución, el manejo de todo el arco y el control del tempo en grupo.

En cuanto a ritmos y acompañamiento, el arreglo permite que todos los estudiantes de varios niveles puedan participar sin importar sus habilidades técnicas-musicales. Esta obra también se trabajó sin piano, pues la textura es sencilla y se logró distribuyendo las voces con las secciones de cuerda.

c) **E. Grieg – In the Hall of the Mountain King** (IV movement de Peer Gynt Suite n1, op. 46)

Esta pieza fue seleccionada porque el tema es repetitivo y varía progresivamente, lo que obliga a los intérpretes a mantener la concentración y vista al director para controlar el tempo y las dinámicas. El tema, pasa por cada uno de los violines y viola y desde el aspecto pedagógico permite trabajar las matices de forma precisa.

A pesar de su complejidad, la repetición de patrones rítmicos facilita el aprendizaje. El arreglo se realizó solo para cuerdas sin piano, manteniendo una textura clara gracias al uso de ostinato y refuerzos melódicos.

d) **Karl Jenkins – Palladio**

La elección de esta obra, fue sugerencia de los administrativos de la academia debido a que años atrás otro ensamble (de diferentes características) la interpretó. Si bien esta obra requiere de cello, se ha decidido otorgar el carácter rítmico a los violines III y a la viola.

El carácter de la pieza es fuerte y su estructura en bloques favorece el trabajo en ensamble. Su valor pedagógico radica en el desarrollo del pulso interno, el control del arco en golpes precisos y la interpretación de acentos y síncopas. El arreglo incorpora repeticiones simplificadas, manteniendo el carácter original y se descarta la implementación del piano.

e) **Gerardo Guevara – Despedida** (Pasillo)

Esta obra ecuatoriana, es un homenaje al maestro Guevara, fallecido en 2024, su legado musical es reconocido dentro de la esfera académica por el impulso a crear obras nacionalistas.

En este arreglo se incluye al piano para reforzar la base armónica característica del pasillo y aporta un acompañamiento rítmico estable que apoya a los instrumentistas de cuerda. Pedagógicamente, la obra ayuda a trabajar el uso del rubato y la articulación propia de este estilo nacional.

f) Gonzalo Vera Santos – Romance de mi destino (Pasillo)

Se eligió por su emotividad y porque posibilita la unificación de la orquesta de una manera sencilla lo que evidencia el nivel y trabajo de los estudiantes y a la vez, contribuye al desarrollo de la sensibilidad interpretativa.

El pasillo permite trabajar fraseo y dinámica. El piano fue incluido en el arreglo para aportar cuerpo armónico, enfatizar los cambios de carácter y dar acompañamiento; su presencia favorece la guía rítmica y tonal sobre todo para los estudiantes de nivel inicial.

g) Ángel Cabral – Que nadie sepa mi sufrir (Vals)

Este vals latinoamericano es conocido por su carácter nostálgico. Su ritmo ternario, permite trabajar con soltura la subdivisión en 3 negras y 6 corcheas. Su inclusión responde a la necesidad de explorar otros géneros populares dentro del repertorio académico. Se trabajó sin piano y, entre los violines III y la viola se distribuye el acompañamiento con armonías sencillas.

h) Ángel Gregorio Villoldo – El choclo (Tango)

Esta obra fue seleccionada por su valor cultural y expresivo. El tango permite abordar técnicas como el staccato, los acentos desplazados y los contrastes de carácter. El arreglo mantiene la esencia rítmica del género, se han adaptado los compases más complejos para facilitar la interpretación en todos los niveles

La ausencia de los pianos se justifica, porque las cuerdas graves, en este caso la viola, es la encargada de hacer un colchón armónico y equilibrar el balance sonoro.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Como se ha podido explicar durante la presente investigación, el arte de arreglar, posibilita que la música llegue a más personas y, además, cuando se le añade un enfoque pedagógico y no sólo musical, el producto resultante tiene la capacidad de convertirse en un recurso educativo valioso.

Por ello, durante el transcurso de la elaboración de los arreglos se logró entender a la población beneficiaria, sus necesidades y gustos a través de un diagnóstico inicial. Aquí, se pudo identificar con más detalle las capacidades individuales de los estudiantes y eso a su vez, facilitó la distribución de atriles. Al ser un grupo diverso tanto en edad como en conocimientos, se requerían de arreglos capaces de aprovechar las aptitudes de los estudiantes.

Desde la teoría se evidenció que los arreglos musicales para el Ensamble MUSAK requerían la consideración de los postulados de Piaget, sobre todo para entender la etapa de crecimiento de los estudiantes y proporcionar así partituras con un nivel adecuado para su interpretación. Ya en lo musical, los parámetros que se utilizaron contemplaron la gradualidad, el aprendizaje colaborativo, el equilibrio sonoro, la ampliación de bagaje musical al integrar al repertorio obras nacionalistas y latinoamericanas. Así, los arreglos resultantes se convierten en una herramienta pedagógica valiosa.

Con respecto a la elección de repertorio, este buscó seguir el currículo que se plantea desde la academia para abordar los periodos Barroco, Clásico, Romántico y Contemporáneo, y así fortalecer las habilidades técnicas e interpretativas y, desde lo popular, se buscó dotar a los estudiantes del entendimiento de la forma y de los ritmos de la región.

De esta manera, se logró finalizar el diseño de ocho arreglos musicales de carácter académico y popular para el Ensamble MUSAK, cumpliendo con el objetivo principal y fundamentándose en el diagnóstico inicial y los criterios pedagógicos-musicales, para obtener un material adaptable a la conformación de esta agrupación.

Con respecto a las recomendaciones, se puede sugerir la ampliación del repertorio,

una fase de evaluación, talleres de arreglos, la inclusión de más instrumentos e inclusive una red de colaboración institucional; a continuación se detallará el por qué.

En cuando a la ampliación del repertorio, es necesario que el Ensamble pueda explorar más géneros populares como el jazz, rock, y pop para diversificar las habilidades de los estudiantes, también con respecto al aspecto académico, se debe incluir obras no tan conocidas, el repertorio musical es inmenso y no debe reducirse a la popularidad de una obra porque eso limita el acceso al conocimiento del catálogo de los grandes compositores.

La evaluación continua es necesaria para evidenciar las nuevas necesidades de los estudiantes e inclusive identificar si la obra se ha desgastado, lo que influiría en un mal desempeño al momento de ejecutar una obra determinada.

En la actualidad, la oferta y demanda de la academia MUSAK, hace que el ensamble se integre por determinados instrumentos musicales, por ello, se puede explorar la integración de otros como el cello o la percusión, aunque sea de manera esporádica como el piano, esto como una forma de ampliar las posibilidades sonoras del ensamble

La propuesta de la creación de un espacio para la realización de talleres de arreglos musicales, es una oportunidad tanto para la Academia como para los músicos que necesitan adaptar nuevo repertorio a sus agrupaciones, además; se puede convertir en una red de apoyo para los profesionales que permita compartir sus experiencias, enfoques pedagógicos, arreglos musicales e inclusive ser el impulso para la colaboración institucional con miras a promover el intercambio musical o establecer alianzas con otras academias, conservatorios y/o universidades.

Por consiguiente, esta investigación no solo muestra las posibilidades para lograr un ensamble de acuerdo con las necesidades de la academia MUSAK, sino que también se establece como una herramienta pedagógica capaz de ser aplicada en otros contextos educativos similares.

BIBLIOGRAFÍA

- Absil, F. (2016). Arranging by Examples The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging.
https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf?utm_source=chatgpt.com
- Botella, A., & Liébana, P. (2018). El repertorio musical como elemento posibilitador de un enfoque sociocrítico en Educación Primaria. Estudio del currículum impartido en el municipio de Valencia. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical – RECIEM.
<https://doi.org/10.5209/RECIEM.55936>
- Cabrelles, M. S. (enero de 2012). La Educación Musical y su evolución histórica desde comienzos del siglo XX. docenotas.com:
<https://www.docenotas.com/152098/la-educacion-musical-evolucion-historica-desde-comienzos-del-siglo-xx/>
- Carballo, S. (06 de junio de 2023). Desarrollo Cognitivo y Educación Musical en Educación Infantil: Un Estudio de Caso. Digibug.ugr:
<https://digibug.ugr.es/handle/10481/94716>
- Correa, B., & Parga, M. (03 de abril de 2025). El Ensamble Musical como Estrategia para el Desarrollo de la Comunicación Oral, No Verbal e Interpersonal en Estudiantes de Educación Básica Secundaria. REDILAT.
<https://doi.org/10.56712/latam.v6i2.3791>
- Damasio, H., Habibi, A., Ilari, B., & Keller, P. (2017). Frontiers. The Development of Musical Skills of Underprivileged Children Over the Course of 1 Year: A Study in the Context of an El Sistema-Inspired Program
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00062>:
- Fernández, E. (22 de marzo de 2024). ¿Qué es un arreglo musical? muy interesante:
https://www.muyinteresante.com/curiosidades/25756.html?utm_source=chatgpt.com

- Flores, S. (2008). Música y adolescencia. Injuve.es:
<https://issuu.com/injuve/docs/accesittesis2008/86>
- Gómez, J. (05 de agosto de 2021). Qué Son Los Repertorios Musicales. Scribd:
<https://es.scribd.com/doc/151885418/Que-son-los-Repertorios-Musicales-doc#:~:text=%2DMusica%20Clasica:%20Tambien%20llamada%20musica,%2C%20rock%2C%20pop%2C%20etc.>
- González, N. (2019). La música tradicional ecuatoriana y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de conjunto instrumental de estudiantes de guitarra del nivel básico medio del colegio de artes “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, año lectivo 2018 – 20. Repositorio.UNL:
<https://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/22457>
- Hospital, M., Leon, S., & Wagner, E. W. (2018). Music Education as a Path to Positive Youth Development: An El Sistema-Inspired Program. ResearchGate:
<https://doi.org/10.5195/jyd.2018.572>
- Juhart, B., & Sicherl, B. (2021). Music Teachers’ Perception of Music Teaching at the Stage of Early Adolescence. ERIC.ED:
<https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1322258.pdf>
- Korkut, A. (2022). Approaches to The Potential of Orchestration and Arranging Techniques in Music Education: What Can Be Done with A School Song?. Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 14 (4):
<https://doi.org/10.47750/jett.2023.14.04.025>
- Lacarcel, J. (1992). La psicología de la música en la educación primaria: El desarrollo musical de seis a doce años. Dialnet.unir:
<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/618820.pdf>
- López, C. (2013). Música y adquisición de las competencias básicas: una propuesta didáctica para segundo ciclo de educación infantil. Repositorio. UNIR:
<https://reunir.unir.net/handle/123456789/1770>

- López, F. (2016). Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad. Congreso Internacional de Música Popular (La Plata):
https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/77042/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- López, J., & Salcedo, B. (enero-junio de 2021). Beneficios de la práctica musical en los niveles de educación básica obligatoria en México. Ride:
<https://doi.org/10.23913/ride.v11i22.889>
- Madoery, D. (2007). Música Popular y Educación. El problema de los equilibrios.
https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/147769/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Mora, O. (enero de 2021). Repertorio contemporáneo para escuelas. Repositorio. U Chile:
<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/185673/repertorio-contemporaneo-para-escuelas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pacheco, G. (18 de junio de 2024). Arreglos musicales de temas populares ecuatorianos para cuarteto de zampoñas andinas en los géneros: Fox incaico, Danzante y San Juanito. Repositorio.uc:
<https://dspace-test.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/44821/1/Trabajo-de-Titulacion.pdf>
- Pazmiño, A., Toro, J., & Toro, D. T. (15 de febrero de 2025). Conexiones entre Aprendizaje Musical y Neuroplasticidad en Adolescentes Ecuatorianos. REINCASOL:
<https://www.reincisol.com/ojs/index.php/reincisol/article/view/609/1315>
- Portillo, L. (2024). Enseñanza musical en primera infancia: dimensiones de desarrollo y Edgar Willems. Revista Biumar, 8(1):
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9707819.pdf>
- Rain, J., & Alvarado, R. (2020). Arreglos musicales en el aula: Factores pedagógicos en la Educación Primaria. DOI: 10.7203/LEME.45.16527
- Ramírez, J., & Silva, E. (2017). Arreglo de 6 piezas de música popular para ensamble

instrumental variado. Repositorio UIS:

<https://noesis.uis.edu.co/server/api/core/bitstreams/bf0c98d3-97fd-4898-a3bb-1d35a39db0a3/content>

Rodríguez, J. (2017). Políticas europeas en el ámbito de la Educación Musical. Propuesta-Q para el Grado en Historia y Ciencias de la Música en Universidades españolas.

Revista Electrónica de LEEME: <https://doi.org/10.7203/LEEME.26.9821>

Zaragozà, J. (enero-junio de 2022). Homo Musicus: Las competencias musicales en el aula de música de secundaria. Quodlibet:

<https://doi.org/10.37536/quodlibet.2022.77.1575>

ANEXOS

Anexo A. La primavera

LA PRIMAVERA

Arreglo: Christian Rosero

A. Vivaldi

Allegro

Violin I *f* *p*

Violin II *f* *p*

Violin III *f* *p*

Viola *f* *p*

4

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vln. III *f*

Vla. *f*

8

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vln. III *p*

Vla. *p*

12

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

This system contains measures 12 through 18 of a musical score. Measures 12 and 13 are marked with a '12' at the beginning. The score is for four parts: Violin I, Violin II, Violin III, and Viola. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). In measures 12 and 13, Vln. I and II play eighth-note patterns, while Vln. III and Vla. play quarter notes. In measures 14 and 15, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. continue with quarter notes. In measures 16 and 17, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. continue with quarter notes. In measures 18 and 19, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. continue with quarter notes.

15

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

This system contains measures 15 through 20 of a musical score. Measures 15 and 16 are marked with a '15' at the beginning. The score is for four parts: Violin I, Violin II, Violin III, and Viola. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). In measures 15 and 16, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. play quarter notes. In measures 17 and 18, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. continue with quarter notes. In measures 19 and 20, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. continue with quarter notes.

17

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

This system contains measures 17 through 22 of a musical score. Measures 17 and 18 are marked with a '17' at the beginning. The score is for four parts: Violin I, Violin II, Violin III, and Viola. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). In measures 17 and 18, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. play quarter notes. In measures 19 and 20, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. continue with quarter notes. In measures 21 and 22, Vln. I and II play sixteenth-note patterns, while Vln. III and Vla. continue with quarter notes.

19

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Measures 19-20. Vln. I and II play a continuous eighth-note pattern. Vln. III and Vla. play a continuous eighth-note pattern. Measures 19-20 show a change in the Vln. I and II parts, which now play a single note followed by a rest and then a quarter note.

21

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Measures 21-22. Vln. I and II play a single note followed by a rest. Vln. III and Vla. play a continuous eighth-note pattern. Measures 21-22 show a change in the Vln. I and II parts, which now play a single note followed by a rest and then a quarter note.

23

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Measures 23-25. Vln. I and II play a single note followed by a rest and then a quarter note. Vln. III and Vla. play a continuous eighth-note pattern. Measures 23-25 show a change in the Vln. I and II parts, which now play a single note followed by a rest and then a quarter note.

26

Solo

Solo

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

30

Solo

Solo

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

33

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

36

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Solo

Solo

39

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

41

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

43

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

tr

ff Tutti

ff

ff Tutti

ff

46

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

p

p

p

p

p

48

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Anexo B. 9na Sinfonía de Beethoven

Symphony no. 9

Arreglo: Christian Rosero

L. V. Beethoven

Allegro assai. ♩ = 80

Violino 1

Violino 2

Violino 3

Viola

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

9

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

This system contains measures 9 through 12 of a musical score. The key signature has two sharps (F# and C#). The first violin (Vln. 1) part features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half-note phrase in measure 11 and a half-note in measure 12. The second violin (Vln. 2) part consists of half notes. The third violin (Vln. 3) part consists of quarter notes. The viola (Vla.) part consists of half notes. The system concludes with a repeat sign at the end of measure 12.

13

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

This system contains measures 13 through 16 of a musical score. The key signature has two sharps (F# and C#). The first violin (Vln. 1) part features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half-note phrase in measure 13 and a half-note in measure 16. The second violin (Vln. 2) part consists of half notes. The third violin (Vln. 3) part consists of quarter notes. The viola (Vla.) part consists of half notes. The system concludes with a repeat sign at the end of measure 16.

Anexo C. In the Hall of the mountain king

In the hall of the mountain king

Arreglo: Christian Rosero

Edward Grieg

$\text{♩} = 100$

Violin I *f*

Violin II *mp*

Violin III *mf* $\text{♩} = 100$

Viola *mf*

6

Vln. I

Vln. II *mp*

Vln. III *f*

Vla. *f*

11 $\text{♩} = 110$

Vln. I

Vln. II

Vln. III $\text{♩} = 110$

Vla.

17 $\text{♩} = 120$

Vln. I *mf*

Vln. II *mp*

Vln. III *f*

Vla. $\text{♩} = 120$ *f*

23 $\text{♩} = 130$ $\text{♩} = 140$

Vln. I *mf*

Vln. II *mp*

Vln. III $\text{♩} = 130$ $\text{♩} = 140$

Vla. $\text{♩} = 130$ $\text{♩} = 140$

28 $\text{♩} = 150$

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vln. III *mp* $\text{♩} = 150$

Vla. *mp*

34 $\text{♩} = 160$ $\text{♩} = 170$

Vln. I *mf*

Vln. II *mp*

Vln. III *f* $\text{♩} = 160$ *mf* $\text{♩} = 170$

Vla. *mf* *f*

40 $\text{♩} = 180$

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *mf* *ff*

Vln. III *f* *mf* *ff*

Vla. *f* $\text{♩} = 180$ *ff*

Detailed description: This page contains a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Violin III, and Viola. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (23, 28, 34, 40). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo markings are indicated by quarter notes followed by a number: 130, 140, 150, 160, 170, and 180. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Viola part is in the bass clef, while the Violin parts are in the treble clef.

Anexo D. Palladio

Palladio

Arreglo: Christian Rosero

Karl Jenkins

Allegretto ♩ = 150 A

Violín I

Violín II

Violín III

Viola

6

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

10

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

14

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

18

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

mp

22

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

26

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

f

f

f

f

30

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

ff

ff

34

B

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

mf

mf

38

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Measures 38-41: Vln. I and II have rests in measure 38, then enter with eighth notes. Vln. III plays a continuous eighth-note pattern. Vla. plays a steady eighth-note accompaniment.

42

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Measures 42-45: Vln. I and II enter with eighth notes in measure 42, marked with a forte (*f*) dynamic. Vln. III continues its eighth-note pattern. Vla. continues its eighth-note accompaniment.

46

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Measures 46-49: Vln. I and II continue their eighth-note patterns. Vln. III continues its eighth-note pattern. Vla. continues its eighth-note accompaniment.

50 **C**

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

f

ff

div.

mp

mf

54

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

59

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

64

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

f

ff

f div.

mp div

mp

68

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

6

72

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

6

6

76

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

6

81

D

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

f

f

mp

mp

85

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

89

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vln. III

Vla. *mf*

93

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

97

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vln. III *mp*

Vla.

101 **E**

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. III

Vla.

Measures 101-104: Vln. I and II play a melodic line with *mf* dynamics. Vln. III and Vla. play a steady eighth-note accompaniment.

105

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Measures 105-108: Vln. I and II continue the melodic line. Vln. III and Vla. continue the eighth-note accompaniment.

109

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vln. III

Vla.

Measures 109-112: Vln. I and II play a more active melodic line with *f* dynamics. Vln. III and Vla. continue the eighth-note accompaniment.

113

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

117 **F**

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

mp

121

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

125

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vln. III *f*

Vla. *f*

129

G

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. III

Vla.

133

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

137

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

f

f

141

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

145

H

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

mf *cresc...*

mf *cresc...*

mf

mf

149

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

div.

153

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

ff

div

157

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

fff

Anexo E. Despedida

Despedida

Arreglo: Christian Rosero

Gerardo Guevara

Moderato ♩ = 90

pizz.
p

Violín I

Violín II

Violín III

Viola

pizz.
p

pizz.
p

pizz.
p

pizz.
p

Moderato ♩ = 90

mf

Piano

1. 2.

1. 2.

6 arco.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vln. III *mf*

Vla. *mf*

Pno.

11

Vln. I 1. 2.

Vln. II

Vln. III

Vla.

Pno. 1. 2. *mf*

16

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Pno.

1.

2.

20

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Pno.

25

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Pno.

29

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Pno.

33

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Pno.

38

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Pno.

1.

2.

al %

pizz.

Anexo F. Romance de mi destino

Romance de mi destino

Pasillo

Arreglo. Christian Rosero

Moderato
pizz.

Violín I *mp* pizz.

Violín II *mp* pizz.

Violín III *mp* pizz.

Viola *mp* pizz.

Moderato
f

Piano

5

Vln. I arco. *f* arco.

Vln. II *f* arco.

Vln. II *mf* arco.

Vla. *mf* arco.

Pno. *mf*

10

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

15

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

20

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

25

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

pizz.

mp

pizz.

mp

pizz.

mp pizz.

mp

f

30

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.



35

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

arco.

f arco.

f arco.

mf arco.

mf



40

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

45

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

50

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

Violin I: Measures 50-54. Melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 51 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 52 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 53 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 54 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

Violin II: Measures 50-54. Melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 50 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 51 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 52 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 53 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 54 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

Viola: Measures 50-54. Rhythmic pattern of eighth notes. Measure 50 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 51 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 52 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 53 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 54 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

Piano: Measures 50-54. Complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Measure 50 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 51 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 52 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 53 has a sixteenth note rest, then eighth notes. Measure 54 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

55

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

Violin I: Measures 55-57. Melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 55 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 56 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 57 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

Violin II: Measures 55-57. Melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 55 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 56 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 57 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

Viola: Measures 55-57. Rhythmic pattern of eighth notes. Measure 55 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 56 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 57 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

Piano: Measures 55-57. Complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Measure 55 starts with a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 56 has a half note B-flat, followed by eighth notes. Measure 57 has a half note B-flat, followed by eighth notes.

58 **Al ϕ** 7

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Pno.

The musical score for measures 58-60 is as follows:

- Measure 58:** All instruments (Vln. I, Vln. II, Vla., Pno.) have whole rests.
- Measure 59:** The tempo changes to **Al ϕ** (Allegro). The dynamic is **f** (forte).
 - Vln. I:** Quarter note G4, eighth rest, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
 - Vln. II:** Quarter note G4, eighth rest, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
 - Vln. II:** Quarter note G4, eighth rest, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
 - Vla.:** Quarter note G4, eighth rest, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
 - Pno.:** The right hand plays chords: G4-B4, A4-C5, and B4-D5. The left hand plays a sequence of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
- Measure 60:** The patterns continue from measure 59.

Anexo G. Que nadie sepa mi sufrir

Que nadie sepa mi sufrir

Arreglo: Christian Rosero

Música: Ángel Cabral

$\text{♩} = 150$

Violín I

Violín II

Violín III

Viola

div.

7

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

12

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Measures 12-17. Vln. I and Vln. II (top) play a melodic line with slurs and ties. Vln. II (middle) plays a harmonic line with chords. Vla. (bottom) plays a bass line with slurs and ties.

18

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Measures 18-23. Vln. I and Vln. II (top) play a melodic line with slurs and ties. Vln. II (middle) plays a harmonic line with chords. Vla. (bottom) plays a bass line with slurs and ties.

24

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Measures 24-29. Vln. I and Vln. II (top) play a melodic line with slurs and ties. Vln. II (middle) plays a harmonic line with chords. Vla. (bottom) plays a bass line with slurs and ties.

30

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

36

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

1.

42

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

2.

47

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Measures 47-51. Vln. I and Vln. II (top) play a continuous eighth-note pattern. Vln. II (middle) plays a sustained chord. Vla. (bottom) plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

52

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Measures 52-56. Vln. I and Vln. II (top) play a melodic line with eighth notes. Vln. II (middle) plays a sustained chord. Vla. (bottom) plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

58

1.

2.

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Measures 58-62. Vln. I and Vln. II (top) play a melodic line with eighth notes. Vln. II (middle) plays a sustained chord. Vla. (bottom) plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The score includes first and second endings.

Anexo H. El choclo

El choclo

Arreglo: Christian Rosero

Ángel Gregorio Villoldo

♩ = 140

Violín I

Violín II

Violín III

Viola

Dm

mf

f

p

Dm

Dm

5

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Dm

A⁷

9

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Dm

Dm

13

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

D⁷

Gm

Dm

17

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

ff

f pizz.

mp C⁷

D A D

F

21

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

C⁷ F A⁷ Dm

25

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

E⁷ A

1. 2.

arco.

29

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

mf *p* *p* *A* *D* *A⁷* *mp*

33

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

A⁷ D B⁷ Em

37

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

E A⁷ E⁷ A⁷

1. 2.

40

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

D A D

al % y ϕ ϕ