

Suite colombiana para charango y orquesta de cuerdas frotadas:

el charango como parte de la orquesta

Proyecto de Investigación - Creación

Estudiante:

Jorge Eliécer Camargo Mendoza

Director:

Jeisson Javier Guzmán Borda

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Música

2022

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi esposa y a mis hijas, quienes han comprendido el gran amor que siento por la música y por apoyarme incondicionalmente para alcanzar mis sueños.

A mi madre por darme todo su amor y por inculcarme los valores que siempre me acompañan.

A mi padre por enseñarme mis primeros pinitos en la música y por mostrarme siempre su gran amor por las aves, dos aspectos que influenciaron el proceso de creación de la suite que presento en este trabajo de grado.

Agradecimientos

Agradezco a todas las maestras y maestros de la UNAD que han hecho parte de mi formación como músico profesional. Agradezco a la universidad por permitirme acceder al conocimiento que recibí a través de sus maestros, de quienes aprendí los aspectos formales de la música y quienes me brindaron herramientas para formarme como compositor y arreglista.

Agradezco al maestro Jeisson Javier Guzmán, profesor de la UNAD y director del trabajo de grado, por toda la asesoría que me brindó durante la elaboración de este documento.

Agradezco a la maestra Tatiana Naranjo, profesora de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) de la Universidad Distrital, por enseñarme a estudiar el charango utilizando las técnicas adecuadas, de forma rigurosa y mediante un proceso sistemático.

Agradezco al maestro Jaime Jaramillo Arias, profesor de la Universidad de Caldas, por aportarme conocimientos complementarios de arreglística y orquestación para cuerdas frotadas, así como conocimientos provenientes del Jazz y de la música andina colombiana, los cuales fueron muy importantes para el proceso de creación y orquestación de las obras musicales que componen este trabajo de grado.

Resumen

El charango es un instrumento que ha venido incursionando en nuevos formatos musicales, ampliando sus posibilidades con respecto a su participación en agrupaciones de músicas andinas latinoamericanas. Aunque en los últimos años el charango ha venido siendo utilizado en formatos de música de orquesta sinfónica, son muy pocas las referencias formales y visibles que se tienen. En países como Argentina y Chile, el charango ha incursionado en formatos orquestales en las últimas dos décadas, pero en Colombia, sólo en los últimos años han aparecido iniciativas académicas en las que el charango es instrumento solista acompañado de instrumentos de orquesta sinfónica. En este trabajo de grado en la modalidad de investigación/creación de obra artística se creó una suite conformada por tres movimientos para charango y orquesta de cuerdas frotadas. Como metodología se realizó una revisión y análisis de referentes académicos y artísticos, con el fin de generar un marco conceptual que permita fundamentar el proceso de creación/investigación. Se compusieron y orquestaron tres movimientos que conforman una suite, utilizando el charango e instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violonchelo y contrabajo) dando un tratamiento tímbrico entre estos instrumentos.

Palabras clave: charango, cuerdas frotadas, tratamiento tímbrico, orquestación.

Abstract

The charango is an instrument that has been dabbling in new musical formats, expanding its possibilities with respect to its participation in Latin American Andean music groups. Although in recent years the charango has been used in symphony orchestra music formats, there are very few references to it. In countries like Argentina and Chile, the charango has ventured into orchestral formats in the last two decades, but in Colombia, only in recent years it has appeared in academic initiatives in which the charango is a solo instrument accompanied by symphony orchestra instruments. In this project, in the research/creation of artistic work modality, a suite of three movements for charango and string orchestra was created. As a methodology, a review and analysis of academic and artistic references was carried out to generate a conceptual framework that allowed to be a basis for the creation / research process. The three movements were composed and orchestrated using the charango as a solo instrument accompanied by bowed string instruments (violin, viola, cello and double bass) giving a timbre treatment between these instruments.

Keywords: charango, bowed string instruments, timbre treatment, orchestration.

Tabla de Contenido

Introducción.....	12
Justificación.....	13
Objetivos del proyecto.....	14
Objetivo general.....	14
Objetivos específicos.....	14
Planteamiento del problema.....	15
Marco teórico.....	17
El timbre.....	17
El charango.....	17
Orquestación.....	19
Orquesta de cuerdas frotadas.....	20
Referentes, antecedentes e influencias.....	21
El charango en el formato orquestal.....	21
El charango como parte de la orquesta.....	21
El charango en formato de quinteto.....	23
El charango en formato de trío.....	24
El charango en formato de dueto.....	24
Análisis formal de la obra Maestro de Oriente.....	25

Formato orquestal.....	25
Recursos tímbricos	26
Texturas orquestales.....	27
Desarrollo metodológico	33
Descripción de la Suite	33
Primer movimiento: Tingua (Pasillo)	33
Composición.....	34
Orquestación.....	37
Score y audio de referencia	43
Segundo movimiento: Mirla (Guabina).....	43
Composición.....	44
Orquestación.....	47
Score y audio de referencia	53
Tercer movimiento: Colibrí (Bambuco)	53
Composición.....	53
Orquestación.....	58
Score y audio de referencia	63
Evaluación del resultado del tratamiento tímbrico realizado.....	63
Uso de las texturas orquestales para el manejo del timbre.....	63
Uso de las dinámicas para el manejo del timbre	65
Uso de las articulaciones, ornamentaciones y técnicas de ejecución para el manejo del timbre	65

Uso de las modulaciones en la armonía para el manejo del timbre	66
Proceso creativo.....	67
Concepción de la idea musical inicial.....	67
La Tingua, la Mirla y el Colibrí	68
La Tingua	68
La Mirla.....	69
El Colibrí.....	70
Proceso creativo en el primer movimiento	70
Proceso creativo en el segundo movimiento.....	71
Proceso creativo en el tercer movimiento.....	71
Proceso creativo de composición y orquestación	71
Conclusiones.....	73
Referencias	75
Anexos.....	77

Lista de Figuras

Figura 1. Afinación natural del charango.	17
Figura 2. Tipos de charango de acuerdo con su tamaño.....	18
Figura 3. Tesitura del charango	19
Figura 4. Orquesta argentina de charangos	21
Figura 5. Concierto de trabajo de grado.	22
Figura 6. Concierto del cuarteto Haba y el charanguista Diego Jascalevich en Frankfurt Alemania.....	23
Figura 7. Trio Isatis.	24
Figura 8. Tyler (charanguista) y Fiona (chelista)	25
Figura 9. Textura de melodía con acompañamiento en la introducción de la obra Maestro de Oriente.	27
Figura 10. Textura acórdica en la obra Maestro de Oriente entre los compases 33 y 39.....	28
Figura 11. Textura unísono orquestal en la obra Maestro de Oriente en el compás 56.	29
Figura 12. Textura de melodía secundaria en la obra Maestro de Oriente en el compás 35.....	30
Figura 13. Textura de contrapunto identificada en la obra Maestro de Oriente en el compás 74.	31
Figura 14. Motivos creados en el primer movimiento.....	34
Figura 15. Introducción del primer movimiento en la que se utilizan acordes de color.	35
Figura 16. Score del primer movimiento.....	36
Figura 17. Ejemplo del uso de la textura melodía con acompañamiento.	39
Figura 18. Textura acórdica utilizada.....	40
Figura 19. Uso de la textura unísono orquestal.	40
Figura 20. Uso de la textura melodía secundaria, realizada por los dos violines.....	41

Figura 21. Uso de la textura contrapuntística realizada por los instrumentos de cuerdas frotadas.	42
Figura 22. Motivos creados para el segundo movimiento.....	44
Figura 23. Introducción del segundo movimiento.....	45
Figura 24. Score del segundo movimiento.	46
Figura 25. Ejemplo del uso de la textura melodía con acompañamiento.	49
Figura 26. Textura acórdica realizada por el charango, viola y violonchelo.....	50
Figura 27. Uso de la textura unísono orquestal.	50
Figura 28. Uso de la textura melodía secundaria realizada por el violonchelo.	51
Figura 29. Uso de la textura contrapuntística realizada por el charango (melodía principal) y viola (contra melodía).....	52
Figura 30. Motivos creados para el tercer movimiento.....	54
Figura 31. Score del tercer movimiento.	55
Figura 32. Ejemplo del uso de la textura melodía con acompañamiento.	59
Figura 33. Textura acórdica realizada por el charango, viola y violonchelo.....	60
Figura 34. Uso de la textura unísono orquestal.	61
Figura 35. Uso de la textura melodía secundaria.....	62
Figura 36. Uso de la textura contrapuntística entre el charango y los violines.	62
Figura 37. La Tingua bogotana.....	68
Figura 38. La mirla bogotana.	69
Figura 39. El colibrí bogotano.....	70

Lista de tablas

Tabla 1. Instrumentos utilizados en la obra Maestro de Oriente	25
Tabla 2. Formato orquestal utilizado en la obra Maestro de Oriente.	26
Tabla 3. Fases del proceso creativo y de investigación.....	33
Tabla 4. Formato orquestal utilizado en el primer movimiento.	38
Tabla 5. Recursos tímbricos utilizados en el primer movimiento.	38
Tabla 6. Formato orquestal utilizado en el segundo movimiento.....	48
Tabla 7. Recursos tímbricos utilizados en el segundo movimiento.	48
Tabla 8. Formato orquestal utilizado en el tercer movimiento.....	58
Tabla 9. Recursos tímbricos utilizados en el tercer movimiento.....	58

Introducción

Este documento presenta los resultados del trabajo de grado que se desarrolló en la modalidad de Creación de Obra Artística para optar al título de Maestro en Música. El eje temático en el cual se enmarca este trabajo es el tratamiento tímbrico, en el cual se exploraron las posibilidades acústicas y de intensidad de los instrumentos utilizados en la suite musical que se creó.

Como resultado del trabajo de grado se creó una suite compuesta por tres movimientos: un Pasillo (Tingua), una Guabina (Mirla) y un Bambuco (Colibrí), en los que se abordó el tratamiento tímbrico mediante el uso de técnicas de orquestación que se aplicaron para los instrumentos utilizados (charango e instrumentos de cuerda frotada).

El presente documento describe los objetivos del trabajo de grado, el planteamiento temático, el marco teórico, el desarrollo metodológico, el proceso de creación de obra, conclusiones y referencias bibliográficas. En los anexos se encuentran las partituras de las obras que componen la suite, así como también los audios en los que se podrá percibir el resultado sonoro.

Justificación

Dado que es muy poco el repertorio musical existente en el que se involucra al Charango en un formato orquestal, en este trabajo de grado se realiza un aporte de tres obras musicales para que los charanguistas tengan una referencia de cómo se puede componer para el instrumento y cómo se puede orquestrar con instrumentos de cuerdas frotadas. Este trabajo creativo e investigativo permitirá realizar una contribución a las músicas andinas latinoamericanas utilizando los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, sirviendo como referencia para que otros músicos puedan a futuro explorar nuevas sonoridades en las que el Charango se abre campo en formatos de música orquestal.

En la medida en que se realicen aportes desde la academia, será posible enriquecer el repertorio existente para el Charango, y en especial, en su participación en formatos musicales orquestales. El Charango es un instrumento representativo de los géneros andinos latinoamericanos típicos en Colombia, particularmente en ciudades del departamento de Nariño, y en años recientes en el interior del país.

Objetivos del proyecto

Objetivo general

Componer una suite de tres movimientos para charango e instrumentos de cuerdas frotadas en el que se logre un balance tímbrico en su orquestación.

Objetivos específicos

Analizar los elementos tímbricos del Charango y de los instrumentos de cuerdas frotadas que se utilizarán en las composiciones.

Orquestar las tres obras musicales compuestas teniendo en cuenta la forma óptima de combinar los recursos propios de los instrumentos para encontrar un balance tímbrico.

Evaluar el manejo tímbrico en las tres obras compuestas mediante un análisis auditivo que describa el resultado obtenido.

Planteamiento del problema

El Charango es un instrumento que tradicionalmente ha tenido un rol armónico en agrupaciones musicales andinas latinoamericanas, y muy recientemente, un rol de instrumento solista. Este cordófono es ejecutado en varios países del mundo, particularmente en Latinoamérica en donde tuvo su origen. En Colombia, el Charango ha venido ganando espacio en la academia en los últimos años, logrando hacer parte de la oferta de instrumentos de prestigiosas academias musicales y universidades. Sin embargo, existe muy poco repertorio disponible para charango en formato orquestal, dado que este cordófono ha tenido principalmente un rol de acompañamiento en los grupos de música andina latinoamericana. Esto se debe principalmente a que los intérpretes del instrumento no tienen la oportunidad de acceder a una formación académica que les permita arreglar, componer y orquestar, por lo que la ejecución típicamente se centra en la ejecución del repertorio ya existente.

Se crearon en este trabajo tres obras musicales para el Charango en un formato orquestal que involucra a los instrumentos de cuerdas frotadas, en un formato en el que el Charango tiene un rol protagónico. Para esto, se utilizaron los recursos necesarios provenientes de la composición, arreglística, instrumentación y orquestación, los cuales son fundamentales para orientar el proceso de investigación creación.

El eje temático principal de este trabajo es el tratamiento tímbrico para lograr un óptimo balance entre el Charango y la orquesta de cuerdas frotadas. La razón por la cual se seleccionaron los instrumentos de cuerda frotada es por la cercanía tímbrica de los cordófonos, de tal forma que alcanzar el balance óptimo al combinarlos con el Charango no genere retos muy grandes que sean muy difíciles de abordar.

A partir de la experiencia del autor de este trabajo de grado como intérprete del Charango y a una revisión bibliográfica realizada en los últimos años, con el objetivo de buscar cómo aportar académicamente al estudio de este maravilloso instrumento, se formula la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo componer un concierto para charango y orquesta de cuerdas poniendo énfasis en un tratamiento tímbrico que permita encontrar un balance (o equilibrio) sonoro adecuado?

Marco teórico

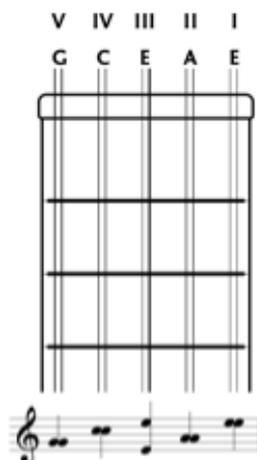
El timbre

En música, el timbre es una cualidad que caracteriza el sonido de los instrumentos musicales, incluida la voz humana. De acuerdo con (Merino, 2013), el timbre es una característica sonora que identifica a un instrumento cuando emite sonidos. Esta característica se manifiesta en la composición espectral de la señal de esta emisión. En la instrumentación, el timbre de los instrumentos que conforman la orquesta sinfónica se estudia con el fin de conocer las características sonoras propias de cada instrumento. En la orquestación, el orquestador utiliza estos conocimientos para poder alcanzar un balance sonoro en las obras (Adler, 2006).

El charango

El Charango es un instrumento perteneciente a la familia de los cordófonos, construido de madera y de tamaño pequeño (36 cm aproximadamente). Cuenta con 5 órdenes (Duran, 2010), con dos cuerdas en cada orden afinadas a la misma altura. La afinación típica del charango es E, A, E, C y G, y es la más ampliamente utilizada, como se observa en la **Figura 1**. Sin embargo, esta no es la única afinación, existen diferentes afinaciones a lo largo de los países de Latinoamérica.

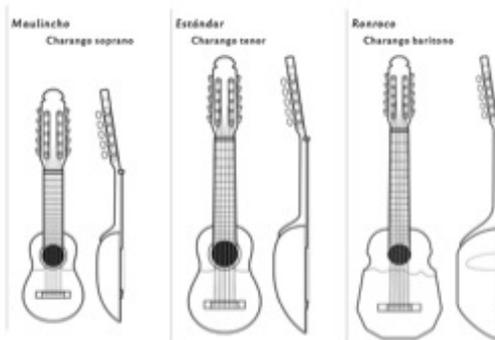
Figura 1. *Afinación natural del charango.*



Fuente: Soto et al. (2019)

También se distinguen por su tamaño: Maulincho o Walaycho es el más pequeño, el charango mediano, y el Ronroco siendo el más grande, como se observa en la **Figura 2**.

Figura 2. Tipos de charango de acuerdo con su tamaño.



Fuente: Soto et al. (2019)

La tesitura del charango se presenta en la **Figura 3**, en la que se observa que la nota más grave del charango de tamaño medio o estándar es el E de la guitarra.

Figura 3. *Tesitura del charango*



Fuente: Soto et al. (2019)

El volumen sonoro del charango depende de la caja armónica, de su grosor y de la madera con la que está construida la tapa armónica. Un charango que tiene una caja con un espesor parejo tiene un volumen mayor a uno que tiene una caja de espesor grande o que no sea parejo (Mendivil, 2018). El sonido del charango se caracteriza por sobresalir con respecto a los otros instrumentos utilizados en una agrupación de música andina, esto debido a que se produce un sonido “brillante” por la alta tensión de las cuerdas.

Orquestación

Para el desarrollo de este trabajo de grado se tomó como referencia el estudio de la instrumentación de los instrumentos de orquesta (Adler, 2016), particularmente los capítulos 2, 3 y 8 en los que se presentan en detalle los instrumentos de cuerdas frotadas y la orquestación para cuerda.

Como referente de orquestación que involucra a un instrumento solista con acompañamiento orquestal, se encuentra la obra de Luis Carlos Figueroa, Figueroa (1972), titulada “Concierto para flauta, orquesta de cuerdas y timbales”, en la que la flauta es acompañada por una orquesta de cuerdas y timbales sinfónicos. Esta obra se tomó como referencia para la composición de las obras planteadas en este trabajo de grado, dado que se tomaron como base algunos elementos enfocándolos en las cuerdas frotadas y en el charango.

Para escuchar el audio, en Youtube¹ se encuentra un audio producido en Rusia por Germán Céspedes.

Orquesta de cuerdas frotadas

La orquesta de cuerdas frotadas se compone de violines (primeros y segundos), violas, violoncellos y contrabajos. La emisión del sonido se produce a través de un arco, el cual se frota sobre las cuerdas generando su sonido. El otro mecanismo que se utiliza es a través de una pulsación o pellizco sobre la cuerda, recurso conocido como *pizzicato*. En una orquesta sinfónica, esta sección de instrumentos es la más numerosa. En otros formatos como por ejemplo el cuarteto, se encuentran dos violines, un viola, y un violonchelo.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=36NpFUIUjwU>

Referentes, antecedentes e influencias

El charango en el formato orquestal

En los últimos años el charango ha venido ganando terreno en su incursión en el formato orquestal. En Argentina, se creó en 2013 la Orquesta Argentina de Charangos (OACH), ver *Figura 4*, en la que se utilizan diferentes tipos de charangos (charangos, maulinchos, ronrocos, y bajos, con repertorio musical de distintos géneros musicales latinoamericanos tales como cumbias, tangos, chacareras, huaynos, entre otros.

Figura 4. Orquesta argentina de charangos



Fuente: https://www.womex.com/virtual/vus_management/orquesta_argentina.

En el mismo país existe otro referente importante (Sarmoria, 2014), titulado “Charango y Orquesta de Cuerdas: Un repertorio de 5 piezas originales con ritmos sudamericanos para Charango, Ronroco y Ensamble de Cuerdas”.

El charango como parte de la orquesta

En Colombia, estudiantes y egresados de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), crearon la orquesta llamada “Nuevo Mundo Orquesta Latinoamericana”, en la que se utilizan instrumentos típicos de la música andina latinoamericana (quena, zampoña, charango,

tiple y bombo) y algunos instrumentos de orquesta sinfónica (contrabajo, violín, viola y violonchelo).

En el trabajo de fin de carrera de Villota (Villota, 2018), se compusieron y orquestaron tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas. Este referente es muy importante para el desarrollo del presente trabajo de grado, dado que es uno de los referentes más cercanos, véase **Figura 5**.

Figura 5. *Concierto de trabajo de grado.*



Fuente: Villota (2018)

En el trabajo de Villota se identifican las siguientes texturas orquestales:

- Melodía con acompañamiento
- Unísono orquestal (Tutti)
- Melodía secundaria
- Contrapunto
- Bloque de acordes (Acórdica)

Con respecto al timbre, Villota menciona en su trabajo de grado que el recurso técnico interpretativo característico del charango es el *repique*, el cual consiste en mover la muñeca de la

mano derecha de forma rápida y equilibrada, produciendo una sonoridad que caracteriza al timbre del instrumento.

El charango en formato de quinteto

En el concierto compuesto por el charanguista Diego Jascalevich se plantea un formato de cuarteto de cuerdas frotadas en conjunto con el charango², véase *Figura 6*.

En las obras que componen el concierto realizado en 2013 en Frankfurt (“Baiao Alemão” y “Baguala de Donya Luchi”), el charango ejecuta la parte principalmente la parte melódica, mientras el cuarteto lo acompaña armónicamente utilizando pizzicato seguido y arco con una textura acórdica. El charanguista utiliza también dentro de sus recursos de ejecución técnicas de repique, arpegio y escalas en forma guitarrística. Se utilizan en las obras interpretadas en este concierto las siguientes texturas orquestales:

- Melodía con acompañamiento
- Unísono
- Contrapunto

Figura 6. Concierto del cuarteto Haba y el charanguista Diego Jascalevich en Frankfurt Alemania.

² <https://www.youtube.com/watch?v=4SB-lyqaets>



El charango en formato de trío

Isatis Trío³ combina el charango, la guitarra y el violonchelo, véase *Figura 7*.

Figura 7. Trio Isatis.



Fuente: <https://soundcloud.com/isatis-trio>

El charango en este trío tiene un rol en el que lleva la melodía principal, mientras la guitarra acompaña y el chelo realiza contrapuntos y contra cantos. En algunas obras los papeles de los instrumentos se invierten, dando protagonismo a cada instrumento del trío.

El charango en formato de dueto

El formato de dueto es mucho más común que otros formatos en el que aparece el charango. En el trabajo de Tyler y Fiona, se utiliza el charango y el chelo, logrando un timbre

³ https://www.youtube.com/watch?v=p_2c9AwbVZE

particular debido a la naturaleza tímbrica contrastante entre el charango y el chelo, véase **Figura 8**.

Figura 8. Tyler (*charanguista*) y Fiona (*chelista*)



Fuente: Tyler & Fiona: <https://www.youtube.com/watch?v=Qv5R7FQy2X8>

En la obra titulada “Mariposa”, el charango utiliza de forma sostenida el arpeggio como recurso sonoro, mientras el violonchelo lleva la melodía utilizando el arco. Por lo tanto, la textura que se identifica principalmente en este dueto es la melodía con acompañamiento.

Análisis formal de la obra Maestro de Oriente

En esta sección se presenta un análisis formal de la obra titulada “Maestro de Oriente” compuesta y orquestada por Villota (Villota, 2018), en la que se propone la inclusión del charango y otros instrumentos andinos en un formato orquestal, con el fin de destacar los aspectos tímbricos y las texturas orquestales que sirvan de referencia para el presente trabajo.

Formato orquestal

La instrumentación utilizada en esta obra se relaciona en la Tabla 1.

Tabla 1. Instrumentos utilizados en la obra *Maestro de Oriente*

Sección	Instrumento
Vientos andinos	Quena
	Quenacho
	Zampoña (malta cromática)
Cuerdas pulsadas	Charango
	Tiple
	Guitarra
Cuerdas frotadas	2 Violines I
	2 Violines II
	1 Viola
	1 Violonchelo
	1 Contrabajo

Recursos tímbricos

En la **Error! Reference source not found.** se presenta una relación de los recursos tímbricos identificados en la obra Maestro de Oriente para cada uno de los instrumentos.

Tabla 2. *Formato orquestal utilizado en la obra Maestro de Oriente.*

Sección	Instrumento	Recursos tímbricos
Vientos andinos	Quena	Vibrato Ligado (diafragma)
	Quenacho	Vibrato Ligado (diafragma)
	Zampoña (malta cromática)	Susurrado
Cuerdas pulsadas	Charango	Armónicos Arpeggio Rasgueo Repique Apagado Aplatillado
	Tiple	Armónicos Rasgueo Apagado Aplatillado
	Guitarra	Arpeggio Rasgueo
Cuerdas frotadas	2 Violines I	Pizzicato Arco Arco al talón
	2 Violines II	Pizzicato Arco

	Arco al talón
1 Viola	Pizzicato Arco Arco al talón
1 Violonchelo	Pizzicato Arco Arco al talón
1 Contrabajo	Pizzicato Arco Arco al talón

Texturas orquestales

A continuación, se describen las texturas orquestales utilizadas en la obra.

Melodía con acompañamiento

En la introducción de la obra se utiliza una textura de melodía con acompañamiento, como se muestra en la ***Figura 9***.

Figura 9. *Textura de melodía con acompañamiento en la introducción de la obra Maestro de Oriente.*

Fuente: Adaptado del score de *Maestro de Oriente* (Villota, 2018).

En esta parte de la obra se observa cómo el compositor utiliza diferentes recursos tímbricos de los instrumentos. Se utilizan armónicos para la melodía en el charango y en el tiple, pizzicato en violines y viola, y arpeggios en el acompañamiento de la guitarra. A su vez, el violonchelo y el contrabajo se encargan de llevar el bajo.

Bloque de acordes

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *bloque de acordes*, en la que los instrumentos involucrados conforman acordes generando una alta densidad orquestal, como se muestra en la **Figura 10**.

Figura 10. Textura acórdica en la obra *Maestro de Oriente* entre los compases 33 y 39.

Textura acórdica

The musical score for measure 56 of *Maestro de Oriente* is shown. A red box highlights the guitar part, which is labeled "Textura acórdica". The guitar part consists of a series of chords: A sus2#11, A sus, A sus2, A, and A sus2. The guitar part is marked with a forte (f) dynamic. The other instruments are marked with mezzo-forte (mf) dynamics and arco (arco) markings.

Fuente: Adaptado del score de Maestro de Oriente (Villota, 2018)

Unísono orquestal (Tutti)

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *unísono orquestal o tutti*, en la que todos los instrumentos involucrados resaltan al unísono la melodía generando un mayor peso orquestal, como se ilustra en la **Figura 11**.

Figura 11. *Textura unísono orquestal en la obra Maestro de Oriente en el compás 56.*

Unísono orquestal

The image shows a musical score for an orchestral unison texture. The title "Unísono orquestal" is written in red at the top. The score consists of eight staves: Chorus (Chr.), Trumpet (Tpt.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A red box highlights the first measure of the unison texture, which is marked with a forte (f) dynamic. The instruments included are Chorus (Chr.), Trumpet (Tpt.), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in the key of D major and 4/4 time. The guitar part includes chord markings: A add9, C#m7, and D add9. The first measure of the unison texture is marked with a forte (f) dynamic.

Fuente: Adaptado del score de Maestro de Oriente (Villota, 2018)

Melodía secundaria

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *melodía secundaria*, en la que una segunda voz (en este caso paralela) se genera para enriquecer y resaltar la melodía principal, como se ilustra en la **Figura 12**.

Figura 12. *Textura de melodía secundaria en la obra Maestro de Oriente en el compás 35.*

Chr. *f*

Tpl.

Gtr. *f*

Vln. I *mp* arco

Vln. II *mf* arco **Melodía principal**

Vla. *mf* arco **Melodía paralela**

Vc. *mf* arco

Cb. *mf*

Fuente: Adaptado del score de *Maestro de Oriente* (Villota, 2018)

Contrapunto

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *contrapuntística*, en la que una segunda voz se genera con figuras rítmicas diferentes en consonancias y disonancias con respecto a la melodía principal, como se ilustra en la **Figura 13**.

Figura 13. Textura de contrapunto identificada en la obra *Maestro de Oriente* en el compás 74.

Contrapunto

Melodía principal

Contrapunto

The image displays a musical score for the piece 'Maestro de Oriente' (Villota, 2018). The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Vn. (Violin):** Labeled as 'Contrapunto'.
- Chr. (Clarinet):** Labeled as 'Melodía principal'. The main melody is highlighted with a red box.
- Tpt. (Trumpet):** Labeled as 'Contrapunto'.
- Gtr. (Guitar):** Accompanying part with chord markings: E, D, E, F#m, E, D.
- Vln. I (Violin I):** Labeled as 'Div.'.
- Vln. II (Violin II):** Labeled as 'Div.'.
- Vla. (Viola):** Labeled as 'Div.'.
- Vc. (Violoncello):** Labeled as 'Div.'.
- Cb. (Contrabasso):** Labeled as 'Div.'.

The score begins at measure 72. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. Dynamics include *sf* (sforzando) and *Div.* (divisi). The main melody in the Clarinet part is highlighted in red.

Fuente: Adaptado del score de Maestro de Oriente (Villota, 2018).

Desarrollo metodológico

En la **Tabla 3** se presenta la relación de las actividades desarrolladas durante el desarrollo metodológico del presente trabajo de grado.

Tabla 3. *Fases del proceso creativo y de investigación.*

Fases	Actividades
Fase 1	Recopilación y análisis del material auditivo y de las partituras de los referentes bibliográficos y sonoros.
Fase 2	Estudio de referentes bibliográficos y sonoros
Fase 3	Definición de los géneros musicales a utilizar en cada uno de los movimientos de la suite.
Fase 4	Creación de motivos, melodía y armonía de cada uno de los movimientos.
Fase 5	Orquestación de cada uno de los tres movimientos realizando tratamiento tímbrico.
Fase 6	Revisión y ajustes finales de la suite.

Descripción de la Suite

En este documento se presentan los avances del proceso de creación de una Suite colombiana para Charango y Orquesta de Cuerdas Frotadas. La Suite se compone de 3 movimientos:

- Movimiento 1: Tingua (Pasillo)
- Movimiento 2: Mirla (Guabina)
- Movimiento 3: Colibrí (Bambuco)

Para cada uno de los movimientos, se presenta a continuación el proceso realizado.

Primer movimiento: Tingua (Pasillo)

En esta sección se describe el proceso de creación del primer movimiento de la suite.

Composición

Género de la obra

El género elegido para el primer movimiento es el Pasillo, particularmente el Pasillo Lento. El título de la obra es “Tingua”, inspirado en una especie de pájaro bogotano, el cual es forma parte de una de las principales especies en vía de extinción de la ciudad de Bogotá.

Motivos

Los motivos que se crearon están basados en los gestos típicos del Pasillo, los cuales utilizan figuras rítmicas de corcheas, negras y silencios de corchea. En la *Figura 14* se muestran los motivos creados.

Figura 14. Motivos creados en el primer movimiento



Motivo 1



Motivo 2



Motivo 3

Forma

La forma de la obra tiene la estructura AABBAB, en la que la parte A se desarrolla en tonalidad mayor y la parte B en tonalidad menor. La obra tiene una Introducción que se desarrolló utilizando acordes de color, como se muestra en la *Figura 15*.

Figura 15. Introducción del primer movimiento en la que se utilizan acordes de color.

The musical score is titled "Intro" and is written in 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble, alto, and bass staff. The first system (measures 1-6) includes fret numbers 9, 9, 9, #11, and #11, and chord symbols Cmaj7, Fmaj7, and Ebmaj9. The second system (measures 7-12) includes fret numbers 11, 9, and 9, and chord symbols Dm7, G7b9, and Cmaj7. The third system (measures 13-15) includes fret numbers 13, 13, and 11, and chord symbols E9, Am7, and I. A repeat sign with a box containing the letter 'A' is placed above the final measure of the third system.

Armonía

La progresión armónica de la parte A de la obra se presenta en la siguiente tabla:

Grado	I	V/IIIm	IIIm	V	I	V/IV	IV	V	I
Acorde	C	A7	Dm	G7	C	C7	F	G7	C

La progresión armónica de la parte B de la obra se presenta en la siguiente tabla:

Grado	Im	V/IV	IVm	V	Im	V/IV	IV	Im	IIb7	V	I
Acorde	Cm	C7	Fm	G7	Cm	C7	Fm	Cm	Ab7(b5)	G7	C

La obra finaliza con el conocido “acorde de picardía”, es decir, se utiliza el acorde en modo mayor de la tonalidad original.

Score

A continuación, en la **Figura 16**, se presenta el score de la composición, el cual fue escrito utilizando un sistema en clave de G para la melodía y dos sistemas para el acompañamiento (clave de G y clave de F).

Figura 16. *Score del primer movimiento.*

Score

Tingua

Pasillo

Jorge E. Camargo

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Fuente: Elaboración propia

Orquestación

En esta sección se describe el resultado del proceso de orquestación, el cual se desarrolló en el siguiente orden:

- Selección de los instrumentos

- Distribución de la melodía y la armonía de acuerdo con la estratificación de los instrumentos con base en su tesitura
- Definición de las texturas orquestales a utilizar en cada pasaje de la obra
- Escritura de las articulaciones para cada instrumento
- Escritura de las dinámicas para cada uno de los instrumentos
- Revisión del resultado sonoro en el cual se logra un balance tímbrico

Instrumentación

Tabla 4. *Formato orquestal utilizado en el primer movimiento.*

Instrumento
Charango
Violín
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Fuente: Elaboración propia

Recursos tímbricos

En la **Tabla 5.** *Recursos tímbricos utilizados en el primer movimiento.* se presenta una relación de los recursos tímbricos utilizados en el primer movimiento, los cuales se abordaron desde los recursos técnicos de ejecución, dinámicas y articulaciones.

Tabla 5. *Recursos tímbricos utilizados en el primer movimiento.*

Instrumento	Recursos tímbricos
Charango	Arpeggio
	Rasgueo
	Repique
	Apagado
	Aplatillado
Violín	Pizzicato

	Staccato
	Arco
	Arco al talón
Viola	Pizzicato
	Staccato
	Arco
Violonchelo	Pizzicato
	Staccato
	Arco
Contrabajo	Pizzicato
	Staccato
	Arco

Fuente: Elaboración propia

Texturas orquestales utilizadas

En esta sección se describen las texturas orquestales utilizadas en la obra.

Melodía con acompañamiento

En la **Figura 17** se ilustra en un pasaje de la obra el uso de la textura de melodía con acompañamiento.

Figura 17. Ejemplo del uso de la textura melodía con acompañamiento.

Melodía principal

Allegro (M.M. ♩ = c. 120) Tíngua 3

Ch. *ff*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp* pizz. *ff*

Acompañamiento

Fuente: Elaboración propia

Bloque de acordes

En la obra se utilizó la textura orquestal conocida como *bloque de acordes*, en la que los instrumentos involucrados conforman acordes generando una alta densidad orquestal, como se muestra en la **Figura 18**.

Figura 18. Textura acórdica utilizada.

Textura acórdica

The image shows a musical score for six instruments: Ch. (Chorus), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score is in 4/4 time and features a chordal texture. A green box highlights a specific chordal passage in the third measure across all staves. The text 'Textura acórdica' is written above the score.

Fuente: Elaboración propia

Unísono orquestal (Tutti)

En la obra se utilizó la textura orquestal conocida como *unísono orquestal* o *tutti*, en la que todos los instrumentos involucrados resaltan al unísono la melodía generando un mayor peso orquestal, como se ilustra en la **Figura 19**.

Figura 19. Uso de la textura unísono orquestal.

Unísono orquestal

The image shows a musical score for an orchestra. The score is written for six parts: Ch. (Chorus), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. A green box highlights a section of the score from measure 45 to 48, labeled "Unísono orquestal". In this section, all string parts play the same melody in unison. The dynamics are marked as *p* (piano) at the beginning and *ff* (fortissimo) at the end of the highlighted section. The Chorus part is marked with *p* and *ff*. The string parts are marked with *p* and *ff*. The Viola part is marked with *p* and *ff*. The Violoncello and Double Bass parts are marked with *p* and *ff*. The Violin I and Violin II parts are marked with *p* and *ff*. The Chorus part is marked with *p* and *ff*. The score is numbered 45 at the beginning of the highlighted section.

Fuente: Elaboración propia

Melodía secundaria

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *melodía secundaria*, en la que una segunda voz (en este caso paralela) se genera para enriquecer y resaltar la melodía principal, como se ilustra en la **Figura 20**.

Figura 20. *Uso de la textura melodía secundaria, realizada por los dos violines.*

Melodía principal

6

Ch. *ff* *Tingua*

Vln. I arco *mp*

Vln. II arco *mp* *Melodía secundaria*

Vla. arco *ff*

Vc. arco *mp*

D.B. arco *mp*

Fuente: Elaboración propia

Contrapunto

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *contrapuntística*, en la que una segunda voz se genera con figuras rítmicas diferentes en consonancias y disonancias con respecto a la melodía principal, como se ilustra en la **Figura 21**.

Figura 21. Uso de la textura contrapuntística realizada por los instrumentos de cuerdas frotadas.

Melodía principal

The image displays a musical score snippet. The top staff, labeled 'Ch.', contains the main melody, which is highlighted with a green rectangular box. Below it are five staves for the orchestra: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The accompaniment for these instruments is highlighted with a red rectangular box. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and starts at measure 33. The accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic marking.

Contrapunto

Fuente: Elaboración propia

Score y audio de referencia

El score de la versión orquestada se encuentra anexo en la parte final de este documento.

El audio se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://soundcloud.com/jecamarg/tingua>

Segundo movimiento: Mirla (Guabina)

En esta *sección* se describe los resultados del proceso de creación del segundo movimiento.

Composición

Género de la obra

El género elegido para el primer movimiento es la “Guabina”. El título de la obra es “Mirla”, inspirado en una especie de pájaro bogotano, el cual es forma parte de una de las principales especies de la ciudad de Bogotá.

Motivos

Los motivos que se crearon están basados en los gestos típicos del Pasillo, los cuales utilizan figuras rítmicas de corcheas, negras y silencios de corchea, como se muestra en la

Figura 22.

Figura 22. Motivos creados para el segundo movimiento



Motivo 1



Motivo 2



Motivo 3



Motivo 4

Forma

La forma de la obra tiene la estructura ABBC. La obra termina con una Coda de 9 compases.

En la **Figura 23** se puede observar la introducción del segundo movimiento.

Figura 23. Introducción del segundo movimiento.

Dm E7 Am Dm Am E7

Am

Armonía

La progresión armónica de la parte A de la obra se presenta en la siguiente tabla:

Grado	Im	V	Im	V	III	IVm	Im	V	Im
Acorde	Am	E7	Am	E7	C	Dm	Am	E7	Am

La progresión armónica de la parte B de la obra se presenta en la siguiente tabla, la cual modula a la tonalidad de Em:

Grado	Im	V	Im	III	V/III	III	IVm	Im	V	Im
--------------	----	---	----	-----	-------	-----	-----	----	---	----

Acorde	Em	B7	Em	G	D7	G	Am	Em	B7	Em
--------	----	----	----	---	----	---	----	----	----	----

La progresión armónica de la parte C de la obra se presenta en la siguiente tabla:

Grado	Im	IIIm7b5	V/III	III	V/Vm	Vm	VI	III	V/III	III
Acorde	Em	F#m7b5	D7	G	F#7	Bm	C	G	D7	G

Score

A continuación, en la **Figura 24** se presenta el score de la composición, el cual fue escrito con la melodía y el cifrado. El charango conduce la melodía, mientras que la viola y el violonchelo llevan la armonía de acompañamiento.

Figura 24. *Score del segundo movimiento.*

Score

Mirla

Guabina

Jorge E. Camargo

Classical Guitar

Cl. Gtr.

Orquestación

En esta sección se describe el resultado del proceso de orquestación, el cual se desarrolló en el siguiente orden:

- Selección de los instrumentos
- Distribución de la melodía y la armonía de acuerdo con la estratificación de los instrumentos con base en su tesitura

- Definición de las texturas orquestales a utilizar en cada pasaje de la obra
- Escritura de las articulaciones para cada instrumento
- Escritura de las dinámicas para cada uno de los instrumentos
- Revisión del resultado sonoro en el cual se logra un balance tímbrico

Instrumentación

Tabla 6. *Formato orquestal utilizado en el segundo movimiento.*

Instrumento
Charango
Violín
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Fuente: Elaboración propia

Recursos tímbricos

En la **Tabla 7** se presenta una relación de los recursos tímbricos utilizados en el primer movimiento, los cuales se abordaron desde los recursos técnicos de ejecución, dinámicas y articulaciones.

Tabla 7. *Recursos tímbricos utilizados en el segundo movimiento.*

Instrumento	Recursos tímbricos
Charango	Armónicos
	Arpeggio
	Arpeggiatto
	Rasgueo
	Redoble
	Repique
	Apagado
Violín	Pizzicato
	Staccato
	Arco
Viola	Pizzicato

	Arco
	Arco al talón
Violonchelo	Pizzicato
	Arco
	Staccato
Contrabajo	Pizzicato
	Arco
	Staccato

Fuente: Elaboración propia

Texturas orquestales utilizadas

En esta sección se describen las texturas orquestales utilizadas en la obra.

Melodía con acompañamiento

En la **Figura 25** se ilustra en un pasaje de la obra el uso de la textura de melodía con acompañamiento.

Figura 25. Ejemplo del uso de la textura melodía con acompañamiento.

The musical score for Figure 25 illustrates the texture of melody with accompaniment. It features six staves: Ch. (Chorus), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violonchelo), and D.B. (Contrabajo). The Ch. part is highlighted in green and labeled "Melodía principal". The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts are highlighted in red and labeled "Acompañamiento". The Vln. I, Vln. II, and Vc. parts are marked "mp" and "arco".

Fuente: Elaboración propia

Bloque de acordes

En la obra se utilizó la textura orquestal conocida como *bloque de acordes*, en la que los instrumentos involucrados conforman acordes generando una alta densidad orquestal, como se muestra en la **Figura 26**.

Figura 26. Textura acórdica realizada por el charango, viola y violonchelo.

Textura acórdica

The image shows a musical score for six instruments: Charango (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violonchelo (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. A green box highlights a specific section of the score, labeled 'Textura acórdica', which spans measures 45 to 48. In this section, the Charango, Viola, and Violonchelo parts play sustained chords, while the Violin I and Violin II parts play a melodic line. The Double Bass part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Fuente: Elaboración propia

Unísono orquestal (Tutti)

En la obra se utilizó la textura orquestal conocida como *unísono orquestal* o *tutti*, en la que todos los instrumentos involucrados resaltan al unísono la melodía generando un mayor peso orquestal, como se ilustra en la **Figura 27**.

Figura 27. Uso de la textura unísono orquestal.

Unísono orquestal

Ch. *pizz.* *p* *f*

Vln. I *pizz.* *p* *f*

Vln. II *pizz.* *p* *f*

Vla. *pizz.* *p* *f*

Vc. *pizz.* *p* *f*

D.B. *pizz.* *p* *f*

Fuente: Elaboración propia

Melodía secundaria

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *melodía secundaria*, en la que una segunda voz (en este caso paralela) se genera para enriquecer y resaltar la melodía principal, como se ilustra en la **Figura 28**.

Figura 28. *Uso de la textura melodía secundaria realizada por el violonchelo.*

The image shows a musical score for a string ensemble. The top staff is for Charango, featuring a melodic line in 3/4 time, highlighted with a green box and labeled "Melodía principal". Below it are staves for Violin I, Violin II, and Viola, all of which contain rests. The Cello staff is highlighted with a red box and labeled "Melodía secundaria" with the instruction "dolce". The Cello part consists of a series of notes with a long slur, indicating a sustained, soft melody. The Double Bass staff also contains rests.

Fuente: Elaboración propia

Contrapunto

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *contrapuntística*, en la que una segunda voz se genera con figuras rítmicas diferentes en consonancias y disonancias con respecto a la melodía principal, como se ilustra en la **Figura 29**.

Figura 29. *Uso de la textura contrapuntística realizada por el charango (melodía principal) y viola (contra melodía).*

57

Ch.

Vln. I

Melodía principal

Vln. II

Vla.

Contrapunto

Vc.

D.B.

Fuente: Elaboración propia

Score y audio de referencia

El score de la versión orquestada se encuentra anexo en la parte final de este documento.

El audio se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://soundcloud.com/jecamarg/mirla>

Tercer movimiento: Colibrí (Bambuco)

En esta *sección* se describe los resultados del proceso de creación del tercer movimiento.

Composición

Género de la obra

El género al que pertenece el tercer movimiento es el Bambuco perteneciente a la región andina colombiana.

Motivos

Los motivos que se crearon están basados en los gestos típicos del Bambuco, los cuales utilizan figuras rítmicas de corcheas, negras y silencios de corchea, como se muestra en la *Figura 30*. Particularmente, el motivo 4 utiliza la articulación de trino en el charango, con el fin de evocar el movimiento rápido de las alas del colibrí.

Figura 30. Motivos creados para el tercer movimiento



Motivo 1



Motivo 2



Motivo 3



Motivo 4

Forma

La forma de la obra tiene la estructura AABBCABC, la cual es típica del Bambuco, en la que hay tres partes que se repiten en diferentes configuraciones.

Armonía

La progresión armónica de la parte A que se encuentra en *Dm* se presenta en la siguiente tabla:

Grado	Ildim	V7	Iib7	Im	IVm	V7/III	III	V7/IVm	IVm	V7	Im	Iib7	Im	Ildim	V7	Im
Acorde	Em7(b5)	A7	Eb7	Dm7	Gm7	C7	Fmaj7	D7	Gm7	A7	Dm7	Eb7	Dm7	Em7(b5)	A7	Dm7

La progresión armónica de la parte B, la cual modula a *Fmaj7* se presenta en la siguiente tabla:

Grado	I	IIm	V7	I	V7	I	V7/IV	IV	IVm	I	V7	I
Acorde	Fmaj7	Gm7	C7	Fmaj7	C7	Fmaj7	F7	Bbmaj7	Bbm7	Fmaj7	C7	Fmaj7

La progresión armónica de la parte C, la cual modula a *Dmaj7* se presenta en la siguiente tabla:

Grado	I	Ildim/IIm	V7/IIm	Im	IIsus	IIm6	V7	I	V7/V	V	Im	V7	I
Acorde	Dmaj7	F#m7(b5)	B7	Em7	Esus	Em6	A7	Dmaj7	D7	G	Em7	A7	Dmaj7

Score

A continuación, en la **Figura 31. Score del tercer movimiento**. Se presenta el score de la composición, el cual fue escrito con la melodía y el cifrado.

Figura 31. Score del tercer movimiento.

Score

Colibrí

(Bambuco)

Jorge E. Camargo

Charango *rit.*

4 *a tempo*

8

A 

16

20

24 1.

28 2. **B** 

Em7(♭5) A7

E♭7 Dm7 Em7(♭5) A7 Dm7

E♭7 Dm Em7(♭5) A7

Em7(♭5) A7 Dm7

Gm7 C7 Fmaj7

Fmaj7 D7 Gm7 A7 Dm7

E♭7 Dm7 Em7(♭5) A7 Dm7

Em7(♭5) A7 Dm7 Fmaj7

2 Colibri

Ch. 32 Gm7 C7

Ch. 36 Fmaj7 F7

Ch. 40 Bbmaj7 Bbm7 Fmaj7

Ch. 44 C7 Fmaj7 Fmaj7 Em7(b5)

Ch. 49 A7 Dm7 Gm7

Ch. 53 C7 Fmaj7 Fmaj7 D7

Ch. 57 Gm7 A7 Dm7 Eb7

Ch. 61 Dm Em7(b5) A7 Dm7 Em7(b5) A7

Ch. 65 Dmaj7 Dmaj7 F#m7(b5) B7

Colibri 3

Ch. 69 Em7 Esus Em6 A7

Ch. 73 Dmaj7 D7 G Em7 A7

Ch. 81 Dmaj7 Dmaj7 D.S. al Coda

Ch. 83

Orquestación

En esta sección se describe el resultado del proceso de orquestación, el cual se desarrolló en el siguiente orden:

- Selección de los instrumentos
- Distribución de la melodía y la armonía de acuerdo con la estratificación de los instrumentos con base en su tesitura.
- Definición de las texturas orquestales a utilizar en cada pasaje de la obra
- Escritura de las articulaciones para cada instrumento
- Escritura de las dinámicas para cada uno de los instrumentos
- Revisión del resultado sonoro en el cual se logra un balance tímbrico

Instrumentación

Tabla 8. *Formato orquestal utilizado en el tercer movimiento.*

Instrumento
Charango
Violín
Viola
Violonchelo
Contrabajo

Fuente: Elaboración propia

Recursos tímbricos

En la **Tabla 9** se presenta una relación de los recursos tímbricos utilizados en el tercer movimiento, los cuales se abordaron desde los recursos técnicos de ejecución, dinámicas y articulaciones.

Tabla 9. *Recursos tímbricos utilizados en el tercer movimiento.*

Instrumento	Recursos tímbricos
Charango	Redoble Arpegio Trino Rasgueo Arpeggiatto Aplatillado Glissando
Violín	Pizzicato Arco Staccato
Viola	Pizzicato Arco Staccato
Violonchelo	Pizzicato Arco Staccato
Contrabajo	Pizzicato Arco Staccato

Fuente: Elaboración propia

Texturas orquestales utilizadas

En esta sección se describen las texturas orquestales utilizadas en la obra.

Melodía con acompañamiento

En la *Figura 32* se ilustra en un pasaje de la obra el uso de la textura de melodía con acompañamiento.

Figura 32. Ejemplo del uso de la textura melodía con acompañamiento.

Melodía principal
a tempo

The image shows a musical score with six staves. The top staff is labeled 'Chr.' and contains a melody in treble clef with a key signature of one flat and a tempo marking 'a tempo'. The melody is highlighted with a green box. The second and third staves are for Violin I and Violin II, both containing rests. The fourth staff is for Viola, the fifth for Violonchelo (Vc.), and the sixth for Double Bass (D.B.). The Viola and Vc. parts are highlighted with a red box and labeled 'Acompañamiento'. They play a rhythmic accompaniment in bass clef, with a dynamic marking of 'mp'. The D.B. part also has a 'mp' marking. The score is in 4/4 time and spans four measures.

Fuente: Elaboración propia

Bloque de acordes

En la obra se utilizó la textura orquestal conocida como *bloque de acordes*, en la que los instrumentos involucrados conforman acordes generando una alta densidad orquestal, como se muestra en la **Figura 33**. En el compás 64 y 65 se puede observar que se utilizó la técnica de voicing a 4 voces (*solí*) proveniente del Jazz, con el objetivo de resaltar el acorde en cada nota que conforma la melodía.

Figura 33. Textura acórdica realizada por el charango, viola y violonchelo.

Textura acórdica

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Fuente: Elaboración propia

Unísono orquestal (Tutti)

En la obra se utilizó la textura orquestal conocida como *unísono orquestal* o *tutti*, en la que todos los instrumentos involucrados resaltan al unísono la melodía generando un mayor peso orquestal, como se ilustra en el compás 36 de la **Figura 34**.

Figura 34. *Uso de la textura unísono orquestal.*

Unísono orquestal

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Fuente: Elaboración propia

Melodía secundaria

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *melodía secundaria*, en la que una segunda voz la realizan los violines, mientras que el charango conduce la melodía principal, como se ilustra en la **Figura 35**.

Figura 35. Uso de la textura melodía secundaria.

The image shows a musical score for Figure 35. It consists of six staves: Charango (Chr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Charango part is highlighted with a green box and labeled 'Melodía principal'. The Violin I and II parts are highlighted with a red box and labeled 'Melodía secundaria'. The score starts at measure 32 and shows the Charango playing a melodic line while the violins play a secondary melodic line. The dynamic marking *mp* is present in the violin parts.

Fuente: Elaboración propia

Contrapunto

En la obra se identifica el uso de la textura orquestal conocida como *contrapuntística*, en la que una segunda voz (realizada por los violines) se genera con figuras rítmicas diferentes en consonancias y disonancias con respecto a la melodía principal (charango), como se ilustra en la **Figura 36**.

Figura 36. Uso de la textura contrapuntística entre el charango y los violines.

The image shows a musical score snippet with six staves. The top staff is labeled 'Chr.' and contains a melody with a green box around it labeled 'Melodía principal'. The second and third staves are labeled 'Vln. I' and 'Vln. II' respectively, and are enclosed in a red box labeled 'Contrapunto'. The bottom three staves are labeled 'Vla.', 'Vc.', and 'D.B.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'arco'.

Fuente: Elaboración propia

Score y audio de referencia

El score de la versión orquestada se encuentra anexo en la parte final de este documento.

El audio se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://soundcloud.com/jecamarg/colibri>

Evaluación del resultado del tratamiento tímbrico realizado

A continuación, se presenta la evaluación del resultado que se obtuvo del tratamiento tímbrico que se dio durante el proceso de orquestación de la suite.

Uso de las texturas orquestales para el manejo del timbre

En el proceso de orquestación, se tuvieron en cuenta las texturas orquestales existentes y cómo estas se podían utilizar para dar el tratamiento tímbrico que generara un adecuado balance sonoro.

La textura orquestal *melodía con acompañamiento* permitió encontrar un balance tímbrico a la hora de resaltar la melodía que hace alguno de los instrumentos mientras los demás se encargan de hacer un acompañamiento. En los tres movimientos, el charango se destaca por llevar la melodía principal en la mayoría de los pasajes. Sin embargo, en algunos pasajes la melodía principal es conducida por alguno de los instrumentos de cuerda, mientras que el charango realiza el acompañamiento.

La textura orquestal *tutti* permitió lograr el resalte de las cadencias utilizadas en los finales de las partes de cada uno de los tres movimientos, al igual que la cadencia final.

La textura orquestal *contrapuntística* permitió que se generara un diálogo entre los instrumentos y al mismo tiempo enriquecer el discurso musical de cada una de las obras. Esta textura fue utilizada en algunos pasajes, con una duración corta, con el fin de evitar sobrecargar el oído de quien escucha.

La textura orquestal *acórdica* permitió enriquecer la sonoridad de la melodía principal. Se utilizó la técnica de *voicing* a cuatro voces (*solí*), generando un movimiento por acordes en algunos pasajes de las obras. Esta textura se utilizó solamente en algunos pasajes, generando un “aire de jazz” en las obras sin abusar de esta técnica. Por ejemplo, en el tercer movimiento, *Colibrí*, se utilizó como mecanismo para dar respuesta a las preguntas que realiza el charango en los trinos. En el primer movimiento, se utilizó esta textura en la introducción, de tal forma que las notas de la melodía completan los acordes dando un color especial sin necesidad de realizar una progresión armónica tonal.

El uso de las texturas también permitió darle una variedad sonora a las repeticiones de las partes de la obra, de tal forma que no se generara monotonía en dichas repeticiones.

Uso de las dinámicas para el manejo del timbre

Durante el proceso de orquestación fueron fundamentales las dinámicas que se utilizaron. Las melodías fueron generalmente marcadas en una dinámica de *mezzo forte (mf)* o *forte (f)*, mientras que los demás instrumentos fueron marcados con una dinámica de *piano (p)* o *mezzo piano (mp)*. De esta manera se logró alcanzar un balance tímbrico entre el instrumento que conduce la melodía y los demás instrumentos. Se manejaron diferentes dinámicas a lo largo de las obras como resultado de escuchar varias veces el resultado sonoro que se obtuvo al orquestar cada uno de los tres movimientos.

El uso de las dinámicas también permitió darle un manejo tímbrico a las diferentes partes de los movimientos. Por ejemplo, el pasar de *piano* a *forte* en las cadencias, permite llamar la atención de quien escucha de forma instantánea, mientras que, pasar de *forte* a *piano* permite alcanzar un punto de relajación del oído en algunos apartados.

Uso de las articulaciones, ornamentaciones y técnicas de ejecución para el manejo del timbre

Uno de los retos que se enfrentó al momento de dar el tratamiento tímbrico consistió en manejar las diferentes articulaciones, ornamentaciones y técnicas interpretativas de los instrumentos involucrados. Si bien los instrumentos de cuerda frotada tienen sonidos homogéneos por pertenecer a una misma familia, las características tímbricas del charango son diferentes por pertenecer a otra familia de instrumentos de cuerda (pulsada).

Las articulaciones de los instrumentos de cuerda frotada que mejor resultado produjeron en algunos pasajes de las obras fueron el *staccato* y el *pizzicato*, esto debido a la semejanza del sonido que producen en la cuerdas frotadas versus los sonidos de las cuerdas pulsadas del

charango. Estas articulaciones se utilizaron cuando en algunas texturas orquestales se involucraban varios instrumentos al conducir la melodía principal.

Los fraseos en los instrumentos de cuerda permitieron dar unidad en los instrumentos de cuerda frotada, de tal forma que los arcos de estos instrumentos se muevan en la misma dirección, generando un resultado sonoro homogéneo.

Uso de las modulaciones en la armonía para el manejo del timbre

La armonía también jugó un papel importante en el tratamiento del timbre. Si bien la armonía no tiene un manejo físico directo en los instrumentos, esta sí produce un efecto en el oído de quien escucha. En el segundo movimiento *Mirla*, por ejemplo, se moduló en cada una de sus partes a diferentes tonalidades, con el fin de lograr un efecto de recordación de la melodía en quien escucha y en darle una variedad sonora a la melodía que se repite en cada parte de la obra. El efecto de modular hace que cada instrumento sea resaltado por sus características del registro. Por ejemplo, la tonalidad de *Am* le permite al charango alcanzar el mejor resultado sonoro debido a su afinación y registro. Las otras tonalidades a las que se modula en esta obra permiten que se produzca un mejor resultado en los instrumentos de cuerda frotada.

Proceso creativo

En este capítulo se describirá el proceso creativo que se siguió para la creación de la suite, proceso inspirado en las aves que habitan los humedales de la ciudad de Bogotá, las cuales siempre han sido motivo de contemplación por parte del autor de este trabajo de grado.

Concepción de la idea musical inicial

Mientras yo estaba realizando la carrera, siempre tuve la idea de poder llevar a un siguiente nivel mis conocimientos musicales para poderlos aplicar al instrumento que más estudio en los últimos años.

Por otro lado, los instrumentos de cuerda frotada me han despertado mucho interés, particularmente durante el curso de Orquestación, en el que tuve la oportunidad de aprender a orquestar para instrumentos de orquesta sinfónica, y en el que conocí los detalles de los instrumentos de cuerda frotada. Cuando tuve que realizar la propuesta de trabajo de grado, se me ocurrió proponer una obra en la que tanto el Charango como los instrumentos de cuerda pudieran estar juntos.

Una vez definidos los instrumentos que utilizaría en el trabajo de grado, surge la necesidad de plantear cuál sería el tema de investigación que abordaría alineado con los ejes temáticos centrales que el programa de Música tiene establecidas. Fue en ese momento en el que decidí abordar el eje temático *tratamiento tímbrico*, dado que en este eje se podría plantear una obra musical en la que se abordara el manejo tímbrico mediante la orquestación, en este caso, para el charango y los instrumentos de cuerda frotada.

La música andina colombiana me gusta mucho, y en los últimos años he estado estudiándola (géneros, armonía, ritmo, entre otros), lo cual influyó la decisión de proponer la

creación de una suite que involucrara algunos de los ritmos típicos de estas músicas. Como resultado, propuse la creación de una obra en formato de *suite* conformada por tres movimientos, cada uno de ellos utilizando un ritmo típico de la música andina colombiana: Pasillo, Guabina y Bambuco.

Con la creación de una suite para charango y orquesta de cuerdas frotadas, deseo por un lado contribuir al repertorio del charango, y por otro, aportar en el estudio del manejo del timbre a la hora de fusionar los sonidos de estos instrumentos.

La Tingua, la Mirla y el Colibrí

De acuerdo con Chaparro (Chaparro, 2015), en los humedales de la ciudad de Bogotá hay 188 especies de aves, de las cuales 65 de ellas son aves migratorias. Tres de las especies más representativas para los bogotanos son la *Tingua*, la *Mirla* y el *Colibrí*, especies elegidas para los títulos de cada uno de los tres movimientos de la suite que se compuso en este trabajo de grado.

La Tingua

La Tingua de pico rojo es la especie más común en los humedales, tiene plumas de color negro con una línea blanca a su costado. Produce sonidos fuertes y roncacos, similares a los de un mico (Rosselli, 2000), ver ***Figura 37***.

Figura 37. La *Tingua bogotana*.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Rallus_semplumbeus#/media/Archivo:Rallus_semplumbeus.jpg

La Mirla

La Mirla es un ave oscura con alas anchas y cola larga. Se encuentra en diferentes lugares de la ciudad de Bogotá y a sus alrededores. A esta especie le gusta estar en antenas, cables y edificios (Rosselli, 2000), ver **Figura 38**.

Figura 38. La mirla bogotana.



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Turdus_fuscater#/media/Archivo:GreatThrush.jpg

El Colibrí

El Colibrí que se encuentra en Bogotá es grande, de color verde, pecho azul y cola oscura. Se observa en muchos lugares de la ciudad incluyendo árboles, parques, humedales y hasta jardines (Rosselli, 2000), ver **Figura 39**.

Figura 39. El colibrí *bogotano*.



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Colibr%C3%AD_\(ave\)#/media/Archivo:Colibri_coruscans.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Colibr%C3%AD_(ave)#/media/Archivo:Colibri_coruscans.jpg)

Proceso creativo en el primer movimiento

El movimiento de la Tingua cuando camina es rápido y audaz, rasgos que fueron utilizados para la composición del primer movimiento en ritmo de Pasillo colombiano que se tituló “Tingua”.

La obra tiene dos secciones, la parte A se desarrolla en tonalidad mayor, aludiendo a la alegría que produce la Tingua cuando se zambulle en un humedal. La parte B se desarrolla en tonalidad menor, aludiendo a la tristeza que produce el saber que es un ave en vía de extinción.

Proceso creativo en el segundo movimiento

El canto de la Mirla es hermoso al amanecer, variado y melodioso, rasgos utilizados al momento de componer el segundo movimiento de la suite en ritmo de Guabina titulado “Mirla”. Los movimientos de la Mirla son elegantes, característica que fue asociada a la velocidad pausada y moderada del ritmo de la Guabina.

En cuanto a la armonía utilizada, se realizaron varias modulaciones de la tonalidad inicial a lo largo de la obra, tratando de resaltar la elegancia de esta especie y de los recuerdos que evoca al escucharla cuando en Bogotá se bailaba el ritmo de Guabina durante el siglo XX.

Proceso creativo en el tercer movimiento

El canto del Colibrí es fuerte y repetitivo, características que se utilizaron para componer el tercer movimiento en ritmo de Bambuco titulado “Colibrí”.

En este tercer movimiento se utiliza el ornamento en el charango conocido como “trino”, con el fin de evocar el rápido movimiento de las alas del Colibrí.

Proceso creativo de composición y orquestación

Para componer cada uno de los movimientos se siguió un proceso mediante el cual se creaba un motivo musical, el cual se iba desarrollando para generar una frase en el contexto de una progresión armónica. De esta manera se construyó la melodía en cada uno de los movimientos.

Posteriormente se creó cada una de las partes de cada obra, buscando alcanzar contraste en cada una de sus partes.

Finalmente, se procedió a orquestar las composiciones, buscando lograr un balance tímbrico mediante el uso de texturas orquestales entre los instrumentos.

Conclusiones

En este trabajo de grado se plantearon objetivos que fueron alcanzados de la siguiente manera:

Analizar los elementos tímbricos del Charango y de los instrumentos de cuerdas frotadas que se utilizarán en las composiciones: Este objetivo se cumplió mediante el estudio realizado de las articulaciones, ornamentaciones y técnicas de ejecución de estos instrumentos, lo cual permitió utilizar lo investigado en el proceso de creación de la suite. Fue necesario recopilar y analizar artículos, libros y obras musicales en las que se describen los detalles de estos instrumentos, cómo utilizarlos al momento de componer, y cómo estos influyen en el tratamiento del timbre.

Orquestar las tres obras musicales compuestas teniendo en cuenta la forma óptima de combinar los recursos propios de los instrumentos para encontrar un balance tímbrico: Este objetivo se cumplió mediante la utilización de texturas orquestales que permitieron dar un tratamiento tímbrico a los instrumentos en los diferentes pasajes de cada uno de los tres movimientos. Cada uno de los tres movimientos fue orquestado tomando como base la composición inicial, de tal forma que se alcanzó un balance tímbrico en toda la obra.

Evaluar el manejo tímbrico en las tres obras compuestas mediante un análisis auditivo que describa el resultado obtenido: Este objetivo se cumplió mediante el análisis auditivo realizado, en el que se pudo percibir cómo las texturas orquestales permitieron alcanzar un balance entre todos los instrumentos participantes en cada una de las obras. Los audios de referencia fueron generados grabando el charango en el *home studio* del autor de este trabajo de grado, mientras que los instrumentos de cuerdas frotadas fueron grabados con instrumentos

virtuales de una librería que utiliza inteligencia artificial para producir sonidos muy cercanos a la realidad. Los sonidos producidos por la librería para simular las articulaciones y ornamentaciones de los instrumentos de cuerda frotada permitieron evaluar auditivamente el resultado sonoro del manejo del timbre en las obras que componen la suite.

El proceso de orquestación fue clave para alcanzar un balance óptimo en el tratamiento del timbre. Las texturas orquestales juegan un rol preponderante en el momento de la orquestación, dado que cada una de ellas permite producir diferentes efectos en el tratamiento tímbrico.

Este trabajo de grado permite aportar al repertorio del Charango para un formato orquestal. Si bien ya existen algunas referencias del involucramiento del charango en un formato en el que éste interactúa con instrumentos sinfónicos, este trabajo contribuye al repertorio de los charanguistas y orquestas de cuerdas frotadas que desean explorar nuevas sonoridades involucrando instrumentos que no han pertenecido a los formatos orquestales tradicionales.

Como trabajo futuro se espera realizar una grabación en video de la interpretación en vivo de las tres obras creadas en este trabajo, así como también seguir aportando al repertorio musical del charango y la orquesta de cuerdas frotadas.

Finalmente, este trabajo permite poner un granito de arena para que el *charango sea parte de la orquesta*.

Referencias

- Adler, S. (2006). El estudio de la orquestación, Idea. Books.
- Durán, H., Pedrotti, I. (2010). Método de Charango, Mel Bay Publications, INC.
- Chaparro-Herrera, S. y D. Ochoa (eds). 2015. Aves de los humedales de Bogotá, aportes para su conservación. Asociación Bogotana de Ornitología -ABO-. Bogotá D. C., Colombia. P. 92.
- Figuroa, Luis C. (1972) Concertino para flauta, orquesta de cuerdas y timbales, obra inédita. Bogotá: CDM.
- Isatis Trío (2022). Flor de Naranja, Live Session, Isatis Trío, https://www.youtube.com/watch?v=p_2c9AwbVZE
- Gómez, Juan. (2016). Orquestación Cuerdas – Maderas. (Memorias de Clase) Proyecto Curricular de Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá D., C., Colombia.
- Jascalevich, D. (2013). Concierto del cuarteto Hába y el charanguista Diego Jascalevich en Frankfurt Alemania, <https://www.youtube.com/watch?v=4SB-lyqaets>
- Mendivil, J. (2018). El Charango Historias y Tradiciones Vivas, Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange, Hollitzer Verlag, 2018.
- Merino, J., Muñoz-Repiso, L. (2012). La Percepción acústica, Revista de ciencias, ISSN-e 2255-5943, N°. 3 (noviembre), 2013, págs. 21-32

- Paltridge, B. and Starfield, S. (2007). "Chapter 6: Writing the Introduction". In Thesis and dissertation writing in a second language. New York: Routledge. P. 82-98. Recuperado de: https://www.ccsu.edu/EdWritingInstitute/facultyResources/files/thesis_writing.pdf
- Rosselli, Loreta & Ornitología, Asociación & Stiles, F. & Bohórquez, Clara & Zerda, Sussy & Hernández, Matheo & Kelsey, Martin & Knapp, Douglas & Cadena, Carlos. (2000). Aves de la Sabana de Bogotá, guía de campo, Asociación Bogotana de Ornitología, 2000, Bogotá, Colombia.
- Soto, H. (2019). Charango para todos, Trémolo ediciones, Santiago, Chile, 2019.
- Sarmoria, N. (2014). Charango y Orquesta de Cuerdas: Un repertorio de 5 piezas originales con ritmos sudamericanos para Charango, Ronroco y Ensamble de Cuerdas, Argentina.
- Villota, F. (2018). Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas, Tesis de pregrado, Proyecto Curricular de Artes Musicales, ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

Anexos

Anexo 1. Score del primer movimiento al final de este documento y audio de referencia en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/jecamarg/tingua>

Anexo 2. Score del segundo movimiento al final de este documento y audio de referencia en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/jecamarg/mirla>

Anexo 3. Score del tercer movimiento al final de este documento y audio de referencia en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/jecamarg/colibri>

Tingua

Pasillo



Primer Movimiento

Jorge E. Camargo
2022

Tingua

Pasillo

Compositor y Orquestador:
Jorge E. Camargo

Moderato (♩ = c. 108)

The score is for the piece "Tingua Pasillo" by Jorge E. Camargo. It is in 3/4 time and marked "Moderato" with a tempo of approximately 108 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes Charango, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Charango part begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf*. The Violin I and II parts play a simple harmonic accompaniment, also marked *mf*. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide a steady bass line, with the Double Bass marked *mf*. The second system includes Ch. (Chorus), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Chorus part begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked *p*. The Violin I and II parts play a simple harmonic accompaniment, also marked *p*. The Viola, Cello, and Double Bass parts provide a steady bass line, with the Double Bass marked *p*. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature.

Tingua

Ch. *mf* *mp*

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

D.B. *mf* *mp*

Ch. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

17

Ch.

mp

Vln. I

mp

Vln. II

mp

Vla.

mp

Vc.

mp

D.B.

mp
pizz.

21

Ch.

f

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

f

D.B.

f

33

Ch. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp*
pizz.

37

Ch. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

6

Tingua

C7

F

41

Ch. *pp* arco

Vln. I *pp* arco

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* arco

D.B. *pp*

45

Ch. *mp* *ff*

Vln. I *mp* *ff*

Vln. II *mp* *ff*

Vla. *mp* *ff*

Vc. *mp* *ff*

D.B. *mp* *ff*

C C Db7 G7 C

pizz. pizz. pizz. pizz.

Tingua

49

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

53

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

57

Ch. *ff*

Vln. I arco *mp*

Vln. II arco *mp*

Vla. arco *ff*

Vc. arco *mp*

D.B. arco *mp*

61

Ch. *p* *ff*

Vln. I *p* pizz. *ff*

Vln. II *p* pizz. *ff*

Vla. *p* pizz. *ff*

Vc. *p* pizz. *ff*

D.B. *p* pizz. *ff*

65

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

69

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

73

Ch. *ff*

Vln. I arco *mp*

Vln. II arco *mp*

Vla. arco *ff*

Vc. arco *mp*

D.B. arco *mp*

77

Ch. *p* *ff*

Vln. I *p* pizz. *ff*

Vln. II *p* pizz. *ff*

Vla. *p* pizz. *ff*

Vc. *p* pizz. *ff*

D.B. *p* pizz. *ff*

81

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

mp

Detailed description: This system covers measures 81 to 84. The Chorus part (Ch.) is in treble clef and plays a melodic line. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) are in treble and bass clefs and play a rhythmic accompaniment. All string parts are marked 'pizz.' and 'mp'.

85

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

Detailed description: This system covers measures 85 to 88. The Chorus part (Ch.) is in treble clef and plays a melodic line. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) are in treble and bass clefs and play a rhythmic accompaniment. All string parts are marked 'f'.

89

Ch. *pp* arco

Vln. I *pp* arco

Vln. II *pp* arco

Vla. arco

Vc. *pp* arco

D.B. *pp* arco

93

Ch. *mf* *ff*

Vln. I *mp* *ff*

Vln. II *mp* *ff*

Vla. *mp* *ff*

Vc. *mp* *ff*

D.B. *mp* *ff*

97

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp
pizz.

101

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

105

Ch. *pp* arco

Vln. I *pp* arco

Vln. II *pp* arco

Vla. *pp* arco

Vc. *pp* arco

D.B. *pp* arco

109

Ch. *mp* *ff*

Vln. I *mp* *ff*

Vln. II *mp* *ff*

Vla. *mp* *ff*

Vc. *mp* *ff*

D.B. *mp* *ff*

Mirla

Guabina



Segundo Movimiento

Jorge E. Camargo
2022

Score

Mirla

Guabina

Compositor y Orquestador:
Jorge E. Camargo

The musical score is written for a 3/4 time signature. It features six staves: Charango, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Charango part is in the treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign. The Cello part is in the bass clef and features a melodic line with a *dolce* marking and a slur over the first two measures. The Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass parts are currently empty, each marked with a small horizontal line in the first measure of each of the four measures.

5

Ch.

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pp

9

Ch. *p* *f*

Vln. I *pizz.* *p* *f*

Vln. II *pizz.* *p* *f*

Vla. *pizz.* *p* *f*

Vc. *pizz.* *p* *f*

D.B. *pizz.* *p* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Mirla', page 3. It contains six staves of music, labeled Ch., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. on the left. The music begins at measure 9, indicated by a '9' above the first staff. Each staff starts with a dynamic marking of *p* (piano) and includes the instruction *pizz.* (pizzicato). The music is written in treble clef for the strings and Ch., and bass clef for the lower strings. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first two measures are marked with a '9' above the first staff. The dynamic marking *f* (forte) appears at the end of the second measure in each staff. The music features a melodic line in the upper strings and a more rhythmic, pizzicato line in the lower strings.

A

Musical score for Mirla, measures 13-16. The score is arranged for Ch., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The Ch. part begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The Vln. I and Vln. II parts are marked *mp* and *arco*. The Vla. part is marked *mp* and *arco*. The Vc. part is marked *mp* and *arco*. The D.B. part is marked *mp*. The score is divided into four measures. The first measure shows the Ch. part with a melodic line. The second measure shows the Vln. I and Vln. II parts with a rhythmic pattern. The third measure shows the Vla. and Vc. parts with a rhythmic pattern. The fourth measure shows the D.B. part with a rhythmic pattern.

17

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Mirla', page 5. It contains measures 17 through 20. The score is arranged in six staves. The top staff is for the Chorus (Ch.), which begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The Chorus part features a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) are in a 7/8 time signature. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola part plays a similar pattern but with a different melodic contour. The Violoncello part plays a pattern of eighth notes with accents. The Double Bass part plays a simple pattern of quarter notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure starts with a rehearsal mark '17'.

21

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Mirla', contains measures 21 through 24. The score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the Chorus (Ch.), followed by Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measures 21 and 22 feature a melodic line in the upper staves, with the Chorus part having a vocal line and the instruments providing accompaniment. Measures 23 and 24 continue this melodic line, with the Chorus part ending on a half note. The lower staves provide a harmonic and rhythmic foundation, with the Double Bass part featuring a simple bass line.

25

Ch.

25

Vln. I

arco

mp

Vln. II

arco

mp

Vla.

arco

mp

Vc.

arco

mp

D.B.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Mirla', page 7. It contains measures 25 through 28. The score is arranged in six staves: Ch. (Chorus), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The Chorus part is in treble clef with a 7/8 time signature. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) are in treble clef (except for D.B. which is in bass clef). The string parts are marked 'arco' and 'mp' (mezzo-piano). The Vln. I and Vln. II parts have accents over the notes. The Vla. part has a sharp sign over the notes. The D.B. part has a sharp sign over the notes. The music is in a key with one sharp (F#).

29

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score for page 8 of 'Mirla' covers measures 29 to 32. The Chorus (Ch.) part begins with a melodic line in the treble clef, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a half note with a slur, and ending with a half note and a fermata. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes with accents. The Viola (Vla.) part plays a similar accompaniment but includes slurs and accents. The Violoncello (Vc.) part also plays quarter notes with accents. The Double Bass (D.B.) part plays a simple bass line of quarter notes.

33

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score for page 9 of 'Mirla' covers measures 33 to 36. It features six staves: Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part is in treble clef, while the instrumental parts are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 33 and 34 show the beginning of a melodic phrase in the strings and chorus. Measures 35 and 36 conclude the phrase with a final chord marked with a double bar line and repeat dots.

B

B7

Em

Ch.

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

pizz.

Vln. I

37

Vln. II

pizz.

Vla.

pizz.

Vc.

D.B.

pizz.

D7

41

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Mirla', page 11. The score covers measures 41 to 44. The key signature is D major (one sharp). The instruments are Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part starts with a D7 chord and includes rhythmic markings (down and up strokes) and a fermata. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the Vc. and D.B. parts featuring a melodic line in the first two measures of the system.

45

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

p

f

B7

Em

49

Ch.

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

pizz.

pizz.

D7

53

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score consists of six staves. The Chorus staff (Ch.) is in treble clef and shows a rhythmic pattern of quarter notes with down and up bow strokes. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves are in treble clef and play a similar rhythmic pattern. The Viola (Vla.) staff is in bass clef and plays a similar rhythmic pattern. The Violoncello (Vc.) staff is in bass clef and plays a melodic line with a slur. The Double Bass (D.B.) staff is in bass clef and plays a simple harmonic line.

57 F#m7(b5)

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

16

Mirla

C

D7

G

Ch.

Chord chart for Chords (Ch.). The staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a whole rest. The second measure contains a dotted quarter note D5 with a slash through the stem, indicating a D7 chord. The third measure contains a dotted quarter note F#5 with a slash through the stem, indicating a D7 chord. The fourth measure contains a dotted quarter note G5 with a slash through the stem, indicating a G chord.

Vln. I

Musical notation for Violin I (Vln. I). The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measure number 61 is indicated at the start. The notation features a melodic line with eighth notes and quarter notes, all under a single slur. The first measure starts with a grace note. The second and fourth measures end with a fermata.

Vln. II

Musical notation for Violin II (Vln. II). The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation features a melodic line with eighth notes and quarter notes, all under a single slur. The first measure starts with a grace note. The second and fourth measures end with a fermata.

Vla.

Musical notation for Viola (Vla.). The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation features a sustained line with half notes and quarter notes, all under a single slur. The first measure contains a whole rest.

Vc.

Musical notation for Violoncello (Vc.). The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation features a sustained line with half notes and quarter notes, all under a single slur. The first measure contains a whole rest.

D.B.

Musical notation for Double Bass (D.B.). The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation features a line with quarter notes and half notes. The first measure contains a whole rest.

F#7

65

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

69

Ch. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Mirla', contains measures 69 through 72. The score is for a full orchestra and chorus. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The parts are: Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Violin I and II parts are silent, indicated by a horizontal line with a bar. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts have a similar melodic line to the Chorus, with eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

73

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score for page 19 of 'Mirla' covers measures 73 to 76. The score is arranged in a system with six staves: Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part consists of four measures of whole rests. The Violin I part features a melodic line starting in measure 73 with a slur over the first two notes, followed by a quarter note with an accent, and then continues with a slur over the next two notes. The Violin II part consists of four measures of whole rests. The Viola part has a melodic line starting in measure 73 with a slur over the first two notes, followed by a quarter note with an accent, and then continues with a slur over the next two notes. The Violoncello and Double Bass parts consist of four measures of whole rests.

77

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

This musical score page contains six staves for measures 77 through 80. The instruments are Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part is mostly silent, with a final chord in measure 80. The string parts feature melodic lines with slurs and accents, and a final chord in measure 80. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

81

Ch. *p* *ff*

Vln. I *p* *ff* pizz.

Vln. II *p* *ff* pizz.

Vla. *p* *ff* pizz.

Vc. *p* *ff* pizz.

D.B. *p* *ff* pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Mirla', page 21. It contains six staves, each representing a different instrument: Ch. (Chorus), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score begins at measure 81. Each staff starts with a dynamic marking of *p* (piano) and ends with *ff* (fortissimo). The Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. staves include the instruction 'pizz.' (pizzicato) above the first few notes. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a sharp sign (#) on the notes. The notation is in a standard musical format with a treble clef for the upper staves and a bass clef for the lower staves.

85

Ch.

85

Vln. I

arco

mp

Vln. II

arco

mp

arco

Vla.

mp

Vc.

arco

mp

D.B.

Detailed description of the musical score: The score is for page 22 of the piece 'Mirla'. It covers measures 85 through 88. The Chorus part (Ch.) is in treble clef with a 7/8 time signature. It begins with a melodic line in measure 85, featuring a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. In measure 86, it continues with a half note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. Measure 87 has a half note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. Measure 88 concludes with a half note C6 and a quarter rest. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) are in various clefs. Vln. I and Vln. II are in treble clef, Vla. is in alto clef, Vc. is in bass clef, and D.B. is in bass clef. The strings enter in measure 86 with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. Vln. I and Vln. II are marked 'arco' and 'mp'. Vla. is marked 'mp'. Vc. is marked 'arco' and 'mp'. D.B. plays a simple bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3.

89

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score for page 23 of 'Mirla' begins at measure 89. It features six staves: Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part is written in treble clef and includes a melodic line with a slur and a fermata. The Violin I and II parts are in treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola part is in bass clef, playing a similar rhythmic pattern. The Violoncello part is in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Double Bass part is in bass clef, playing a simple rhythmic pattern of eighth notes.

93

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

This musical score page contains six staves for measures 93 through 96. The instruments are Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part is written in a soprano clef. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) are written in treble clefs for the first four and bass clef for the last. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measures 93 and 94 feature a melodic line in the Chorus and strings, with a slur over the first two notes. Measures 95 and 96 continue the melodic line, with a slur over the last two notes. The Chorus part has a sharp sign on the second note of measure 95. The string parts have a sharp sign on the second note of measure 95. The Double Bass part has a sharp sign on the second note of measure 95.

97

Ch.

97

Vln. I

arco

mp

Vln. II

arco

mp

arco

Vla.

mp

Vc.

arco

mp

D.B.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Mirla', page 25. It contains measures 97 through 100. The score is arranged in six staves: Ch. (Chorus), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The Chorus part is in treble clef with a 7/8 time signature. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) are in treble clef (except for Vla. and D.B. which are in bass clef). The string parts are marked 'arco' and 'mp' (mezzo-piano). The Vln. I and Vln. II parts have accents over the notes. The Vla. part has a sharp sign over the notes. The D.B. part has a sharp sign over the notes. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

101

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

This musical score page contains measures 101 through 104. The instruments are Chorus (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Chorus part features a melodic line with a slur over measures 101 and 102, and a dotted half note in measure 104. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents, while the Double Bass (D.B.) plays a simple bass line of quarter notes.

105

Ch.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

This musical score page, titled "Mirla" and numbered "27", contains measures 105 through 108. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as Ch. (Chorus), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The Chorus part is written in a treble clef, while the instrumental parts are in their respective clefs (treble for Violins, Bass for Viola, Violoncello, and Double Bass). The music features a melodic line in the upper parts, with the strings providing harmonic support. A sharp sign (#) is present in the key signature of the instrumental parts. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 108.

109 pizz. *p* *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 28 and titled 'Mirla', contains measures 109 through 112. It features six staves for instruments: Chamber Horn (Ch.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). All instruments play a pizzicato (pizz.) line. The music begins in measure 109 with a piano (*p*) dynamic. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, with a sharp sign (#) appearing on the second staff in measure 110. The piece concludes in measure 112 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Colibrí

Bambuco



Tercer Movimiento

Jorge E. Camargo
2022

Score

Colibrí

Bambuco

Compositor y Orquestador:
Jorge E. Camargo

rit.

Charango

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

a tempo

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp

mp

mp

Chr. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

D.B. *f* *mp*

A

Em7(b5) A7 Dm(add9)

Chr.

Vln. I ¹²

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Colibrí

3

16 Gm7 C7 Fmaj7

Chr. Vln. I Vln. II Vla. Vc. D.B.

20

Chr. Vln. I Vln. II Vla. Vc. D.B.

mp *mp* *mp* *mp* *mp*

pizz. pizz.

Colibrí

Chr. ²⁴

Vln. I ²⁴

Vln. II ²⁴

Vla.

Vc.

D.B.

Chr. ²⁸

Vln. I ²⁸ arco

Vln. II arco

Vla. mp

Vc. mp

D.B. mp

Colibrí

32

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

36

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

arco

f

Colibrí

Em7(b5)

A7

Dm(add9)

C7

Chr. ⁴⁰

Vln. I ⁴⁰

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

B

Chr.

Vln. I ⁴⁴

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

pizz.

tr

>

Colibrí

48

Chr. *tr* *tr* *tr* *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

52

Chr. *tr* *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla. arco

Vc. arco

D.B.

Colibrí

Chr. *p*
Vln. I *p* arco
Vln. II *p*
Vla. *p* arco
Vc. *p* arco
D.B. *p*

Chr. *f* *mp* *tr.*
Vln. I *f* *mp* pizz.
Vln. II *f* *mp* pizz.
Vla. *f* *mp* pizz.
Vc. *f* *mp* pizz.
D.B. *f* *mp* pizz. *>*

Colibrí

64

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

68

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

Chr. 72

Vln. I 72

Vln. II

Vla. arco

Vc. arco

D.B. arco

f

Chr. 76

Vln. I 76

Vln. II

Vla.

Vc. *mp* *mf*

D.B. *mp* *mf*

mp

mf

arco

80

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

84

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

pizz.

pizz.

88

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

p

92

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Em7(b5) A7 Dmaj7

C

Dmaj7

mp

mp

Colibrí

96 B7 Em7 A7

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

100 Dmaj7 Dmaj7

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

14

Colibrí

D7

G

Chr. ¹⁰⁴

Vln. I ¹⁰⁴

Vln. II ¹⁰⁴

Vla.

Vc.

D.B.

Chr. ¹⁰⁸

Vln. I ¹⁰⁸

Vln. II ¹⁰⁸

Vla. pizz.

Vc. pizz.

D.B. pizz.

112

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

116

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

120

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

124

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

A

arco

128

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

132

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p pizz.

p pizz.

p pizz.

p

Chr. ¹³⁶

Vln. I ¹³⁶

Vln. II

Vla. arco

Vc. *mf* arco

D.B. *mf* arco

Chr. ¹⁴⁰ Em7(b5) A7 Dm(add9) C7 **B** *mf* tr.

Vln. I ¹⁴⁰ *mf* pizz.

Vln. II *mf* pizz.

Vla. *mf* pizz.

Vc. *mf* pizz.

D.B. *mf* pizz.

Colibrí

144

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

148

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Chr. ¹⁵²

Vln. I ¹⁵²

Vln. II

Vla. arco

Vc. arco

D.B.

Chr. ¹⁵⁶

Vln. I ¹⁵⁶

Vln. II

Vla. arco

Vc. arco

D.B. arco

160

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

164

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

168

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

arco

172

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Em7(b5)

A7

Dmaj7

Dmaj7

B7

Em7

Chr.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp*

A7

Dmaj7

Chr.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp*

Colibrí

184

Chr. *Dmaj7* *D7* *G*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

188

Chr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*