

**El sonido de la princesa Zulia:
3 obras para orquesta de cuerdas inspiradas en los poemas del libro “Una princesa llamada
Zulia”**

Camila Andrea Tarazona Blanco

Asesor
John Alexander Amézquita Gaitán

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades ECSAH
Programa de música
Cúcuta
2025

Agradecimientos

Con profundo respeto y gratitud, dedico estas líneas a quienes han sido parte esencial en el camino que me ha conducido hasta la culminación de este proyecto de grado.

En primer lugar, agradezco a Dios, fuente de toda inspiración y fortaleza, por haber sembrado en mí el don de la música. Su presencia ha guiado cada uno de mis pasos, sosteniéndome con sabiduría y propósito en los momentos de creación, aprendizaje y desafío.

A mi padre Pablo Tarazona Gómez, también músico al cual le debo no solo enseñanzas técnicas, sino también años de entrega que ha marcado mi camino.

A mi madre Raquel Blanco, gracias por apoyarme incondicionalmente, les reconozco a ambos la fe inquebrantable en mis capacidades, su amor constante y su compañía en cada etapa de mi formación han sido fundamentales.

A mi familia, mi más sincero agradecimiento por su apoyo incondicional y constante.

Al maestro John Alexander Amézquita, mi asesor de grado, le expreso mi especial gratitud por su guía rigurosa y llena de tanto aprendizaje. Su acompañamiento no solo enriqueció el proceso académico, sino que también fortaleció mi visión artística, permitiéndome adquirir conocimientos esenciales en la construcción de este proyecto.

A mi compañero de vida Juan Antonio García, gracias por su apoyo, por creer en mí y por brindarle una identidad visual a mi obra, tu creatividad y presencia han sido importantes en esta etapa final.

Finalmente, agradezco a mi alma mater Universidad Nacional Abierta y a Distancia, a cada docente por haberme brindado las herramientas académicas y humanas que han forjado mi formación este logro no es personal, es el reflejo de un camino lleno de trabajo, esfuerzo y responsabilidad de muchos maestros que hicieron posible que yo pudiera llegar hasta aquí.

Resumen

Este proyecto de grado se centra en la composición de tres piezas para orquesta de cuerdas inspiradas en los poemas del libro *Una princesa llamada Zulia* de Reinaldo de Fernández, integrando elementos de orquestación para generar contrastes sonoros que enriquezcan la expresividad musical. La propuesta responde a la necesidad de explorar la relación entre literatura y música, estableciendo un diálogo entre el discurso poético y los recursos compositivos. A partir del análisis de los elementos narrativos y emocionales de los poemas, se determinan factores sonoros que guían la construcción musical, permitiendo traducir el contenido literario en términos de textura, timbre y dinámica orquestal. En este proceso, se consideran referentes fundamentales como *Rakastava* de Jean Sibelius y *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg, cuyas estrategias de orquestación y tratamiento armónico ofrecen un marco analítico para la composición. Este estudio no solo aporta al repertorio de la música programática, sino que también contribuye a la expansión de la escritura para orquesta de cuerdas en el ámbito académico. Asimismo, fortalece la preservación y difusión del patrimonio cultural de Colombia y Venezuela, resignificando la tradición a través de una perspectiva contemporánea. El tratamiento de la orquestación en el desarrollo de las piezas busca generar un lenguaje sonoro distintivo que evidencie la capacidad de la música para representar narrativas literarias de manera estructurada y evocadora. Con ello, el proyecto resalta la importancia de la composición musical en la construcción de nuevas perspectivas artísticas y su impacto en la valoración del repertorio sinfónico en el contexto latinoamericano.

Palabras clave: Música programática, poemas, timbre, textura orquestal, orquestación, orquesta de cuerdas.

Abstract

This degree project focuses on the composition of three pieces for string orchestra inspired by the poems of the book *Una princesa llamada Zulia* by Reinaldo de Fernández, integrating elements of orchestration to generate sound contrasts that enrich the musical expressiveness. The proposal responds to the need to explore the relationship between literature and music, establishing a dialogue between poetic discourse and compositional resources. From the analysis of the narrative and emotional elements of the poems, sound factors that guide the musical construction are determined, allowing to translate the literary content in terms of texture, timbre (or pitch) and orchestral dynamics. In this process, fundamental references such as Jean Sibelius's *Rakastava* and Arnold Schönberg's *Verklärte Nacht*, whose orchestration strategies and harmonic treatment offer an analytical framework for composition, are considered. This study not only contributes to the repertoire of programmatic music, but also contributes to the expansion of writing for string orchestra in academia. It also strengthens the preservation and dissemination of the cultural heritage of Colombia and Venezuela, redefining tradition through a contemporary perspective. The articulation of orchestration in the development of the pieces seeks to generate a distinctive sonorous language that evidences the capacity of music to represent literary narratives in a structured and evocative way.

With this, the project highlights the importance of musical composition in the construction of new artistic perspectives and its impact on the valuation of the symphonic repertoire in the Latin American context.

Key words: Programmatic music, poems, timbre, orchestral texture, orchestration, String orchestra.

Tabla de Contenidos

Introducción	9
Justificación.....	10
Objetivos	12
Objetivo general	12
Objetivos específicos.....	12
Planteamiento temático	13
Marco teórico	15
Conceptualización de la música programática	15
Relación entre referentes.....	16
La música programática como traducción poético-sonora.....	17
Contextualización	18
Formato de orquesta de cuerdas	20
Arnold Schönberg	22
Jean Sibelius.....	25
Síntesis de referentes.....	28
La orquestación como traducción poética.....	29
Poemas seleccionados para la creación de obra	30
Poema XIX Zulia	32

Poema XXIII Venganza	6
Poema XXVI Diego de Montes	32
Del verso al sonido: proceso creativo en la composición programática de <i>El sonido de la princesa Zulia</i>	33
Obra 1 Nacimiento de un amor	34
Obra 2 Los 3 lamentos de la princesa Zulia	41
Obra 3 Lagrimas, sangre y rostro.	49
Plan de circulación	56
Conclusiones	57
Referentes bibliográficos.....	58

Lista de figuras

Figura 1	<i>Uso de dinámicas</i>	23
Figura 2	<i>Uso de intervalos de 2m y 2M</i>	24
Figura 3	<i>Uso de acentos</i>	24
Figura 4	<i>Señal de arco abajo</i>	25
Figura 5	<i>Uso de D dórico</i>	26
Figura 6	<i>Uso de ligaduras</i>	27
Figura 7	<i>Uso de divisi en violines I y II, violas I y II, violonchelos I y II</i>	27
Figura 8	<i>Progresión de dinámicas</i>	35
Figura 9	<i>Uso de pizzicato y legato</i>	36
Figura 10	<i>Uso de arco abajo</i>	37
Figura 11	<i>Dúo de violines con staccato</i>	37
Figura 12	<i>Melodía de contrabajo y textura de homofonía</i>	38
Figura 13	<i>Unísono de contrabajo y violonchelo</i>	39
Figura 14	<i>Uso de motivo progresivo</i>	40
Figura 15	<i>Viola y violonchelo al unísono</i>	40
Figura 16	<i>Uso del modo dórico</i>	42
Figura 17	<i>Representación de un sentimiento y una acción</i>	42
Figura 18	<i>Uso de divisi con fin representativo</i>	43
Figura 19	<i>Uso de notas de paso</i>	44
Figura 20	<i>Uso de marcato</i>	45
Figura 21	<i>Línea melódica</i>	46

Figura 22 <i>Préstamo modal.</i>	47
Figura 23 <i>Uso de pizzicato.</i>	47
Figura 24 <i>Motivo melódico y ligadura.</i>	48
Figura 25 <i>Motivo melódico en Dm y textura de homofonía.</i>	49
Figura 26 <i>Uso de staccato, homofonía y préstamo modal.</i>	50
Figura 27 <i>Motivo melódico interpretado nuevamente octava arriba.</i>	51
Figura 28 <i>Uso de técnicas de orquestación.</i>	52
Figura 29 <i>Uso de la escala menor natural y menor armónica como recurso de expresión.</i>	53
Figura 30 <i>Uso de acentos y arcos abajo.</i>	54
Figura 31 <i>Línea melódica representando la acción de muerte.</i>	55

Introducción

A lo largo de la historia, la música y la literatura han compartido una relación que ha permitido la expansión de las posibilidades expresivas de ambas disciplinas. La literatura, a través de su forma para narrar historias y transmitir emociones, se convierte en una gran fuente de inspiración para la música. Por otra parte, la música otorga a las palabras una dimensión abstracta que permite amplificar su impacto emocional.

En este sentido, la música programática se ha consolidado como un género que, mediante la combinación de elementos sonoros, busca evocar imágenes, emociones y relatos, estableciendo un puente entre el lenguaje verbal y el lenguaje musical.

Este proyecto de grado tiene como objetivo la composición de tres piezas para orquesta de cuerdas basadas en los poemas del libro *Una princesa llamada Zulia* del poeta venezolano wayuu Reinaldo de Fernández. La obra literaria narra la historia de Zulia, una princesa indígena cuya vida está marcada por la valentía, el amor y la lucha de su pueblo, convirtiéndose en un símbolo de identidad cultural para Colombia y Venezuela.

El presente proyecto abordará el uso de las técnicas de orquestación y texturas orquestales como ejes fundamentales.

El uso de texturas orquestales aporta claridad en la estructura y riqueza expresiva a cada obra. Mientras que las técnicas de orquestación permiten la creación y representación de los diferentes elementos de los poemas, no solo es un recurso técnico si no expresivo permitirá traducir las emociones, personajes y características de la obra literaria al lenguaje musical.

Justificación

El presente proyecto de grado se fundamenta en tres aspectos esenciales: su impacto sociocultural, su contribución al repertorio de la música programática y su relevancia en el ámbito disciplinar y académico de la composición musical. A través de la creación de tres piezas para orquesta de cuerdas basadas en los poemas del libro *Una princesa llamada Zulía* del poeta wayuu Reinaldo de Fernández, este trabajo busca fortalecer la interconexión entre literatura y música, contribuyendo a la preservación del patrimonio cultural, la expansión de la música programática y el desarrollo de nuevas estrategias compositivas que equilibren la tradición y la innovación.

Desde una perspectiva sociocultural, este proyecto responde a la necesidad de fortalecer la identidad cultural a través de la música. La historia de la princesa Zulía representa una herencia cultural compartida entre Colombia y Venezuela, aludiendo a la valentía, el amor y la resistencia de los pueblos indígenas que habitaron la región. Adaptar esta narrativa al lenguaje musical permite dar una nueva dimensión artística a este relato, promoviendo su difusión y reconocimiento en un contexto contemporáneo.

Desde el punto de vista académico y disciplinar, este proyecto representa una oportunidad para consolidar conocimientos en composición y orquestación a partir de un enfoque interdisciplinario. La adaptación de un texto literario al lenguaje musical exige una reflexión profunda sobre la relación entre la estructura poética y la construcción del discurso sonoro, lo que requiere un análisis detallado de las técnicas compositivas y de orquestación utilizadas en obras de referencia y su aplicación en un nuevo contexto creativo.

La investigación-creación es un eje fundamental en la formación de compositores, ya que permite no solo la aplicación de herramientas técnicas, sino también el desarrollo de un pensamiento crítico y analítico sobre el proceso compositivo.

Por otra parte, el género programático ha sido una de las principales formas en las que la música ha dialogado con otras disciplinas, en particular con la literatura. A lo largo de la historia, compositores como Franz Liszt, Richard Strauss y Claude Debussy han explorado la capacidad de la música para narrar historias y evocar imágenes a través de la manipulación del color armónico, la textura y la instrumentación. En el ámbito de la música para orquesta de cuerdas, este enfoque ha sido desarrollado en obras como *Rakastava* de Jean Sibelius y *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg, las cuales servirán como referencias clave para este proyecto.

Si bien el repertorio para orquesta de cuerdas ha crecido considerablemente a lo largo del siglo XIX y XX como expresa Hugill (s.f.) *"La orquesta «clásica», con su gran cuerpo de cuerdas, sigue siendo probablemente la configuración que la define, pero incluso esta se ha visto alterada y ampliada de maneras inimaginables en el siglo XIX"*, la exploración y el desarrollo en este formato se pudo consolidar con el paso de los siglos. Por otra parte, la mayoría de las composiciones programáticas orquestales incluyen secciones de viento y percusión que refuerzan la expresividad narrativa, mientras que el formato de orquesta de cuerdas plantea un reto mayor en términos de coloración tímbrica y diferenciación de planos sonoros. Este proyecto contribuye a ese desafío, generando elementos de orquestación y texturas que permitan ampliar las posibilidades expresivas de los instrumentos de cuerda frotada en la música programática.

Objetivos

Objetivo general

Componer tres piezas para orquesta de cuerdas basadas en los poemas del libro *Una princesa llamada Zulia* del poeta venezolano wayuu Reinaldo de Fernández, integrando elementos de orquestación que refuercen la expresividad y la narrativa musical.

Objetivos específicos

Identificar los factores implícitos y elementos narrativos presentes en los poemas del libro *Una princesa llamada Zulia*, que servirán de base en su adaptación al lenguaje de la música programática.

Analizar los elementos de orquestación y texturales de las obras *Rakastava* de Jean Sibelius y *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg, con énfasis en el uso de la orquesta de cuerdas.

Describir técnicas de orquestación para cuerdas a fin de sustentar su uso en un lenguaje musical y narrativo dentro de las obras basadas en el libro *Una princesa llamada Zulia*.

Planteamiento temático

Este proyecto de grado propone la composición de tres obras para orquesta de cuerdas, inspiradas en poemas seleccionados del libro *Una princesa llamada Zulía*, del poeta venezolano wayuu Reinaldo de Fernández. El propósito principal es traducir el contenido emocional y narrativo de los poemas en composiciones mediante recursos de orquestación y uso de texturas.

En este contexto, la orquestación cumple un papel esencial, a través del uso de texturas, dinámicas, articulaciones y colores instrumentales, el compositor tiene la posibilidad de representar personajes, lugares, emociones y sentimientos. Su función va más allá de asignar líneas melódicas o armónicas a los instrumentos, pues a través del tratamiento de las secciones de cuerdas, se logra recrear la expresión de cada obra. En este sentido, la orquestación no solo cumple un rol técnico, sino que se convierte en el conector entre la narrativa poética, el compositor y la experiencia del oyente.

El formato elegido para estas composiciones es el de orquesta de cuerdas, conformada por primeros y segundos violines, violas, violonchelos y contrabajos. Esta agrupación a pesar de su limitación tímbrica frente a una orquesta sinfónica ofrece una gran riqueza expresiva y cohesión musical. El sonido homogéneo de esta familia ofrece una gran variedad de posibilidades expresivas gracias a la flexibilidad de su rango y sus amplios matices, que pueden ir desde lo más sutil hasta lo más intenso un tratamiento detallado de orquestación y textura. Esta elección de formato mantiene una sonoridad coherente y unificada.

Por otra parte, la relación entre los poemas y la música en este proyecto se establece a partir de la lectura del libro *Una princesa llamada Zulía*, el cual es el punto de inspiración, en la

que cada obra musical busca traducir los elementos explícitos e implícitos del texto poético en 3 obras coherentes para orquesta de cuerdas.

En este proceso, la orquesta de cuerdas asume un papel principal entre la palabra y el sonido, el cual convierte a la orquesta de cuerdas en una herramienta capaz de transformar las imágenes literarias en una gran experiencia auditiva, entre el lenguaje poético y el lenguaje musical. La música, en este sentido, no solo acompaña el texto, sino que lo interpreta, lo representa y lo expande mediante recursos técnicos y expresivos de composición.

De manera que, surge la necesidad de indagar cómo dichos recursos de orquestación contribuyen a configurar esta traducción poético-musical. Por lo anterior, se formula la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera los recursos de orquestación aplicados a la música programática permiten construir y representar personajes, emociones, escenas y lugares?

Marco teórico

Conceptualización de la música programática

El sonido y la palabra han compartido un vínculo a lo largo de la historia, donde la música ha servido no solo como acompañamiento sino como un medio de narración y expresión. Para ello, se toman como referencia los versos del libro *Una princesa llamada Zulia* del poeta venezolano wayuu Reinaldo de Fernández.

Este marco teórico examina la relación entre música y literatura en la composición programática, el papel expresivo de la orquestación en el repertorio para orquesta de cuerdas, y los antecedentes que respaldan esta práctica artística. Durante cada siglo han existido numerosos compositores que han integrado textos literarios como base para la creación de sus obras musicales, consolidando una tradición que permite recrear relatos literarios a un lenguaje musical.

Por lo tanto, la literatura ha servido como un elemento primordial para la creación de obras en diferentes formatos. Los inicios de estos formatos se dan durante el siglo XIX en el cual se desarrolló el poema sinfónico, una forma musical diseñada para representar narrativas literarias en el ámbito sinfónico como señala (Campos Calvo-Sotelo, 2020, p. 38). *“El poema sinfónico se configura en el siglo XIX como una forma musical programática que, a través de un solo movimiento orquestal, intenta representar contenidos narrativos o pictóricos, constituyendo un medio para expresar emociones y contar historias mediante el lenguaje musical instrumental”*.

Un primer ejemplo y uno de los más representativos es la obra *Faust Symphony* (1857) del compositor Franz Liszt, donde los elementos de la literatura se transforman en un lenguaje musical.

Relación entre referentes.

Por consiguiente, la relación que se ha desarrollado a través de los siglos entre el texto y la música ha permitido la creación de obras que no solo narran un relato, sino que también explora las emociones a través de lo que conocemos actualmente como como la música programática. Como ejemplo principal del contexto de este proyecto, se da en el siglo XX con Arnold Schönberg y su obra *Verklärte Nacht* (1899) y Jean Sibelius y su obra *Rakastava The Lover* (1912) ambos profundizaron en esta relación dentro del formato de orquesta de cuerdas. *Verklärte Nacht*, es una obra inspirada en un poema de Richard Dehmel, que tiene un desarrollo armónico expansivo que, si bien mantiene una estructura tonal, explora modulaciones y progresiones cromáticas que generan una sonoridad muy expresiva. Por otro lado, *Rakastava*, inspirada en textos del *Kalevala*, utiliza armonía modal que enfatiza la sonoridad esperanzadora y melancólica, integrando así elementos de la tradición finlandesa en el lenguaje musical.

La música programática como traducción poético-sonora

Por lo tanto, la música programática, a diferencia de la música absoluta —que se desarrolla sin una referencia extra musical— busca recrear imágenes, escenas o relatos a través del sonido. Para ello, los compositores han desarrollado múltiples técnicas compositivas y orquestales que permiten transformar una idea literaria o visual en una estructura musical coherente. La adaptación de una historia, un poema o una imagen en una obra musical implica el uso de recursos como la selección de escalas y motivos, modos, armonías, texturas orquestales, técnicas de orquestación y formatos instrumentales que puedan ayudar a reflejar el carácter de una escena, lugar, emoción, sentimiento o personaje. Según Aaron Copland (1994), existen dos tipos principales de música descriptiva. La primera es la descripción literal, en la que el compositor busca imitar de manera realista un sonido concreto del mundo exterior, como por ejemplo el tañido de unas campanas. En este tipo de música, el valor radica solo en la imitación del sonido.

La segunda es una descripción más poética y subjetiva. Aquí el objetivo no es reproducir un sonido específico, sino representar emociones o atmósferas relacionadas con experiencias externas, como las nubes, el mar o una feria. En lugar de una copia literal, el compositor ofrece una traducción musical más libre y expresiva.

Este proceso de traducción poético-musical da la oportunidad al compositor de decodificar los elementos del texto y convertirlo en música. En este sentido, la música programática permite al compositor integrar recursos técnicos y expresivos para transformar imágenes o textos en una experiencia sonora.

Contextualización

En este contexto, el presente proyecto se enmarca en el concepto de música programática, tomando como referencia el uso de las técnicas de orquestación para la representación musical de los elementos narrativos y emocionales presentes en los poemas de *Una princesa llamada Zulia*, la cual será el punto de partida para la exploración de texturas orquestales y motivos que crearán un diálogo entre texto y música.

Además, dentro del repertorio para orquesta de cuerdas las técnicas de orquestación han sido recursos fundamentales en los procesos nuevos de creación para los compositores. Estos recursos son herramientas de suma importancia para representar imágenes, personajes y emociones a través de la música programática. Esta elección responde a la necesidad de traducir narrativas poéticas en experiencias musicales que representen de forma clara y expresiva los elementos literarios, en este caso de cada poema.

La Real Academia Española (RAE) define la palabra orquestar como: *“Distribuir los diversos elementos melódicos, armónicos y rítmicos de una obra musical entre los instrumentos de una orquesta”* Esta definición no solo confirma la función técnica, sino que también resalta las posibilidades creativas de las técnicas orquestales como herramientas expresivas. Al asignar cada elemento musical a un instrumento específico, el compositor puede generar en el oyente imágenes, lugares, emociones, personajes, y sentimientos, a través de los timbres, dinámicas, articulaciones y colores que ofrece la orquestación.

Desde esta perspectiva, la función de la orquestación no es únicamente técnica, sino expresiva: permite crear emociones, personajes, lugares y elementos implícitos de una narrativa pues se convierte en un lenguaje expresivo que expresa la emoción y el relato de una obra mediante elecciones tímbricas, dinámicas y texturales estratégicamente elegidas. Ahora Samuel

Adler afirma: “*La orquestación es el arte de asignar los diversos materiales musicales — melodía, armonía, ritmo y textura— a diferentes instrumentos, de manera que se potencie la expresión musical*”.

De igual manera las texturas orquestales tienen un papel fundamental en la creación de una obra, ya que algunas pueden ser densas y polifónicas para representar tensión, peso sonoro, conflicto, etc. Y otras pueden ser ligeras y homofónicas para expresar emociones y sentimientos más tranquilos. Un claro ejemplo, en la obra *Rakastava The Lover* en la parte A el compositor usa la homofonía entre las violas y los violonchelos para dar una sonoridad más ligera y suave.

Samuel Adler explica que la textura en la orquesta se refiere a cómo se combinan y organizan las distintas líneas musicales y los instrumentos, también puede variar desde monofónica y homofónica hasta polifónica y contrapuntística. La elección de la textura afecta directamente la claridad, la densidad y la expresividad del sonido orquestal. Adler señala que manejar la textura adecuadamente es esencial para que cada elemento musical se destaque y para mantener el equilibrio sonoro dentro de la orquesta.

Por otra parte, las dinámicas son una herramienta esencial para la expresión de los elementos literarios en lenguaje musical. El uso de dinámicas como: Crecimientos súbitos (*sforzandos*) o dinámicas abruptas entre que crean contrastes que producen al oyente una imagen mental sobre eventos, personajes y escenarios de la narrativa. Por ejemplo, en la obra *Verklärte Nacht*, Schönberg en la segunda sección, el compositor utiliza *pp* hasta *ff* y reguladores abruptos como *crescendo subito* para expresar los momentos más intensos del poema.

A lo largo del tiempo los compositores han logrado traducir al lenguaje musical la poesía, sobre todo para el formato de orquesta cuerdas. Para ello, se toman como referentes musicales dos composiciones: *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg y *Rakastava The Lover* de Jean

Sibelius. Ambas obras son ejemplos de música inspirada en textos poéticos, que usan técnicas que inspiran el proceso creativo de este proyecto.

Formato de orquesta de cuerdas

Por lo que el formato anteriormente nombrado, brinda un sonido más homogéneo como dice Samuel Adler (2006) dice “*la “familia del violín” como se le conoce a veces, tiene el mayor número de propiedades en común*” (p. 7) ya que todos los instrumentos pertenecen a la misma clasificación organológica: cordófonos, *cuerdas frotadas*, por lo tanto, las técnicas como *pizzicato, staccato, tenuto, portato, arco*, entre otras, contribuyen a esa homogeneidad que permite un color común que sostiene una coherencia estética.

Sin embargo, dentro de esa unidad, se desarrollan muchas técnicas flexibles y expresivas. Por ejemplo, el uso de *pizzicato* es una de las principales técnicas de la familia de cuerdas frotadas, como en la sección 2 de *Verklärte Nacht*, Schönberg usa esta herramienta de una manera muy súbita y expresiva.

Esta obra de Arnold Schönberg compuesta en 1899 es una de las obras más significativas del período temprano de vida del compositor, en la que se mezcla el romanticismo con una expansión armónica que introduce una parte del atonalismo. Está basada en un poema alemán de Richard Dehmel que narra un diálogo nocturno entre dos amantes, donde una confesión dolorosa se transforma en perdón y redención.

La elección de la orquesta de cuerdas para este proyecto de grado es porque ofrece una paleta sonora capaz de transmitir las emociones, lugares, acciones y sentimientos descritos en los poemas que inspiran este proyecto. Su capacidad para generar contrastes dinámicos, líneas

melódicas entrelazadas y texturas que crean una serie de 3 obras coherentes con la narrativa poética. Este formato establece una gran conexión entre la palabra escrita y la música. Su riqueza tímbrica y la variedad de técnicas de orquestación posibles convierten a la orquesta de cuerdas en el medio ideal para dialogar entre el lenguaje poético y musical.

Referentes

Arnold Schönberg

Verklärte Nacht está inspirada en la obra del poeta alemán Richard Dehmel:

Dos personas cruzan una fría y desnuda arboleda. Ambos observan cómo la luna que los alumbra planea sobre los altos robles: ni una sola nube enturbia ese cielo, en cuya luz se funden las copas negras.

Se oye a una mujer decir:

—Llevo en mi seno un hijo y no es tuyo: contigo estoy yendo en pecado.

He atentado gravemente contra mí misma, pues aun creyendo que jamás podría ser feliz, sentí un enorme deseo de conocer la plenitud y la alegría de ser madre, y por eso me atreví a entregar mi tembloroso cuerpo en los brazos de un extraño, del cual quedé preñada. Y ahora la vida se ha tomado venganza haciendo que tú te encuentres conmigo.

En su incierto caminar, ella levanta la vista, contempla la luna y sus oscuros ojos se llenan de luz. Acto seguido, se oye a un hombre decir:

—Entonces, que este hijo que has concebido no suponga una carga para tu alma: ¿acaso no ves cómo el universo resplandece? Bajo este esplendor navegamos sin rumbo sobre un gélido mar, una especial tibieza fluye de ti a mí y de mí a ti, y esto transfigurará a este hijo de otro: tú lo llevarás como si fuera mío, porque tú me has traído la luz y a mí mismo me has convertido en niño. Él la abraza de sus fuertes caderas; sus alientos se mezclan con la brisa. Una pareja atraviesa la prominente y fúlgida noche.

Esta obra, aunque no tiene una forma clásica, puede dividirse en cinco secciones libres. En la sección I, el compositor produce una dinámica de *pp* entre todos los instrumentos de manera progresiva, iniciando con los violonchelos I, II y las violas II para luego introducir la viola I y violines I, II. Y para añadir más expresividad, saliendo un poco del sistema tradicional de dinámicas italianas, Schönberg usa la indicación de *very soft*, la cual ayuda a expresar una gran delicadeza y un desarrollo de un estado emocional melancólico. Como si la música no quisiera perturbar el silencio del bosque que se describe al inicio del poema.

Figura 1

Uso de dinámicas

Nota. Fragmento de *Verklärte Nacht* c. 1 - 6

Por otra parte, en la sección II se puede resaltar un elemento melódico capaz de musicalizar la confesión sin descanso a través de los intervalos de 2m y 2M. Por lo que la melodía se vuelve más cromática con intervalos angustiantes que son asociados con el dolor, la tensión y el “pecado”, estos giros melódicos simbolizan los suspiros quebrados de la mujer mientras narra su historia.

Figura 2

Uso de intervallos de 2m y 2M

Nota. Fragmento de Verklärte Nacht c. 14 - 19

En la misma sección el uso de acentos en el compás 27 interpretados por el violonchelo crean tensión, lo que provoca un rompimiento del motivo melódico que estaba interpretando y anticipa un cambio. Este acento representa el ahogamiento que la dama está sintiendo.

Figura 3

Uso de acentos

Nota. Fragmento de Verklärte Nacht c. 27 - 28

En la sección V Señala arcadas abajo indican más un gesto expresivo, que una técnica de articulación. El compositor busca una unidad expresiva entre los instrumentos, no individualismos o solos, sino un gesto colectivo. Según Samuel Adler “*un efecto fuerte y vigoroso se consigue usualmente con una serie de arco abajo*” Pag. 22.

Figura 4

Señal de arco abajo

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 207 through 211. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The music features a prominent melodic line in the Violin II part, which is highlighted with red horizontal lines. The score includes dynamic markings such as 'P' (piano) and 'pp' (pianissimo). The measures are numbered 207, 208, 209, 210, 211, and 212 at the top of the staves.

Nota. Fragmento de Verklärte Nacht c. 207 - 209

Jean Sibelius

Su obra *Rakastava The Lover*, estaba basada en un conjunto de poemas populares finlandeses extraídos de *Kanteletar*, una colección de poesía tradicional. Su primer movimiento está inspirado en el siguiente poema:

El amante

Mi amada es hermosa,

aunque de cabello oscuro:

aunque de cabello oscuro,

es dorada para mi corazón.

Al comienzo el compositor muestra que su tonalidad es Dm, pero a lo largo del desarrollo de la introducción se produce una sensación de transición a D dórico, pues Sibelius emplea la nota característica el VI grado, en este caso es B, en la línea melódica del violín II. El modo

dórico transmite al oyente una sensación no tan luminosa y alegre que el modo jónico (mayor), pero tampoco tan oscuro como el modo eólico (menor), tiene un carácter asociado a la nobleza, sabiduría y el equilibrio. En Rakastava Op. 14 Jean Sibelius crea pequeñas secciones con este modo para representar el equilibrio entre la tristeza y la esperanza; Por lo tanto, el compositor crea en lenguaje musical una obra que trasciende los poemas escritos.

Figura 5

Uso de D dórico

The image shows a musical score for the piece 'Rakastava' by Jean Sibelius. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Timpani, Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Andante con moto.' and the dynamics are 'mp' and 'sppressivo'. The score is in the key of D minor, which is the D Dorian mode. The score is written in 4/4 time and features a melodic line in the violins that is fluid and continuous, as noted in the text.

Nota. Fragmento de Rakastava The Lover c. 1 - 10

A partir del compás 7 hasta el 13 Jean Sibelius usa ligaduras con el fin de crear una línea melódica fluida sin interrupciones, Samuel Adler (2004) señala que “todas las notas dentro de la ligadura se ejecutan en una arcada... Legato quiere decir junto” esto refleja la naturaleza del poema y la melancolía del texto.

Figura 6

Uso de ligaduras.

Nota. Fragmento de Rakastava The Lover c. 7 - 13

En esta sección el uso de dinámicas *mp* y *mf* junto con la indicación de los crescendos y decrescendos permiten que la música fluya en un sentimiento de súplica, el uso del *crescendo* se conecta con las frases melódicas ascendentes, y los *decrescendos* con las frases melódicas descendentes, como si el amante levantara la voz en medio del bosque, sin recibir respuesta

Figura 7

Uso de divisi en violines I y II, violas I y II, violonchelos I y II.

Nota. Fragmento de Rakastava The Lover c. 40 - 41

Jean Sibelius hace uso del *divisi*, en las orquestas sinfónicas, cuando una parte de cuerdas es interpretada por más de un músico, las dobles cuerdas se dividen entre los dos intérpretes que comparten el atril. El músico ubicado al lado derecho, llamado “exterior”, suele tocar las notas más agudas, mientras que el del lado izquierdo, o “interior”, interpreta las notas graves (Adler, 2004). Por lo tanto, por medio del uso de *divisi* crea una textura de heterofonía en los violines I y II y las violas con los violonchelos para reducir la densidad de las secciones. Esto en elementos emocionales se traduce como un sonido más íntimo, nostálgico y melancólico.

Síntesis de referentes.

En este marco, los análisis ofrecen herramientas de orquestación y composición que alimentan la creación de tres piezas originales para orquesta de cuerdas.

En *Rakastava* (El amante), Sibelius parte de un poema del *Kanteletar* para desarrollar una obra donde el texto no se canta, pero es percibido mediante sus técnicas compositivas. Su tratamiento a nivel de orquestación, el uso de texturas, y combinación de timbres que permiten construir una narrativa emocional que refleja la angustia, la nostalgia y la melancolía del amante.

Esta forma de trabajar la música como un espacio expresivo junto al poema, sin necesidad de una ilustración, ha sido fundamental en el desarrollo del presente proyecto. La relación entre la naturaleza y la emoción, tan presente en *Rakastava*, también se encuentra en los poemas del libro “*Una princesa llamada Zulia*”

Por otro lado, *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg aporta un enfoque diferente en la organización del discurso por medio de una estructura libre, basada en el poema de Richard

Dehmel. Desde un punto de vista orquestal, Schönberg logra reflejar los distintos estados emocionales de los personajes, utilizando dinámicas, cromatismos y una orquestación debidamente elaborada. Esta obra es un claro ejemplo de cómo la música puede convertirse en un traductor de la literatura, sin apoyarse necesariamente en palabras.

Como afirma Walter Frisch: “*En Verklärte Nacht, Schönberg logró una síntesis extraordinaria entre la narrativa poética y la forma musical, utilizando el color armónico y la transformación motivica para articular las etapas psicológicas del drama del poema.*” (Frisch, 1993, p. 100). Ambos referentes comparten un mismo principio: la música como posibilidad narrativa. No se trata únicamente de describir lo que ocurre en el poema, sino de profundizar en su dimensión emocional y simbólica a través de recursos musicales.

La orquestación como traducción poética.

A partir de los referentes analizados, la selección de los poemas del libro *Una princesa llamada Zulia* del poeta wayúu venezolano Reinaldo de Fernández se convierte en la inspiración para componer 3 obras para orquesta de cuerdas, desde el eje programático que permite expresar en música el texto, pero no encasillarse únicamente en los elementos teóricos textuales. Como explica López-Cano (2011), “*la música no debe ser entendida únicamente como una estructura formal, sino como una práctica discursiva capaz de generar sentido, de manera que cada decisión compositiva adquiere valor simbólico y expresivo.*” Esto permite comprender que toda elección dentro del proceso creativo no solo debe ir basada en reglas estrictas, sino también en una intención de expresión y comunicación al oyente. Por lo tanto, la orquestación no puede ser vista como un proceso totalmente técnico, sino como un componente esencial para representar

elementos explícitos e implícitos de un texto, pues es una extensión del pensamiento compositivo.

En ese mismo sentido, Samuel Adler (2002) sostiene que *“la orquestación no es simplemente una cuestión de distribuir notas entre instrumentos, sino de colorear la música para reforzar su carácter, intensificar su expresión y clarificar su estructura”* (p. 9). Por eso, este proyecto usa la composición como una forma de traducción de la poesía al lenguaje musical. La relación entre los poemas seleccionados y su tratamiento programático se construye a partir elementos musicales, especialmente la textura y las técnicas de orquestación.

Poemas seleccionados para la creación de obra.

A continuación, se presentan los poemas del libro *Una princesa llamada Zulia*, escritos por el poeta wayúu venezolano Reinaldo de Fernández, que sirvieron como inspiración para la creación de las tres obras que conforman este proyecto. Estos textos son el punto de partida desde el cual se desarrolló el tratamiento programático, definiendo los elementos explícitos e implícitos de los poemas, como la elección de recursos técnicos usados en la composición.

Para la obra 1 llamada *Nacimiento de un amor*, fue inspirada en estos poemas:

Poema IV El amor

Después de tres meses de encierro; Convertida en majayut(señorita que alcanza la pubertad), Zulia hechizaba con su belleza a todos los hombres de la tribu era difícil de explicar, pero su sola presencia cautivaba hasta la voz del viento.*

Un día, mientras ella se bañaba en el lago, y cantaba un jayeechi (canto) de alegría, las gotas de agua extasiadas recorrían lentamente su silueta, y su cuerpo desnudo era una obra de arte. Guaymaral atrevido o inconscientemente, no lo sé, se detuvo a presenciar aquel portento de mujer que eclipsaba a Ka`i* (sol) con su desnudez. Zulia se incomodó presentía que alguien lamiraba, entonces diviso el rostro de aquel hombre entre los matorrales. Se enojo, se puso su manta, tomo un palo y se dispuso a golpearlo. Pero algo sucedió... ¿Qué sucede?*

-Se preguntaron las nubes. ¡Zulia se enamoró! -Contesto el río.

La Princesa y Guaymaral Al verse cara a cara se enamoraron tan fuerte como un zarpazo de viento azotando las dunas.

Para la obra 2 llamada *los 3 lamentos de la princesa Zulia*, fue inspirada en estos poemas:

Poema XV Guerra III

El cielo se entristece y desdibuja un ocaso pálido, sin colores, sin prisma. El suelo, sombrío y envenenado, se tiñe de rojo; un rojo sucio, indigno. El aire se perfuma con pólvora:

¿Qué son esos ruidos?

¿Pequeños truenos?

¡Son tiros!

Fríos y llenos de iniquidad.

¿Qué son esas cosas?

¿Collares?

¡Son grilletes! adiós a la libertad.

Poema XVI**Muerte**

Juya lloró sin consuelo el firmamento gritó impotente y cerró sus ojos... Del corazón del caído Cinera emanaban riachuelos de sangre, su voz, poco a poco, desvaneció en la distancia... Se esfumó, su alma voló y se estampó en el adiós del crepúsculo.*

Poema XVII**Tristeza**

La tierra desfallecía, el olor a muerte pútrido y desgraciado la asfixiaba. Había muertos en todas partes, entre ellos; El Gran Cacique, el rey... Zulia cayó en su regazo y lloró... El lago se alimentó con sus lágrimas, su mirada se eclipsó, el sol y luna dejaron de brillar y comenzaron a arder. El cielo con un fuerte centellazo confirmó lo peor

Para la obra 3 llamada *Lágrimas, sangre y rostro*, fue inspirada en estos poemas:

Poema XIX Zulia

Desnuda, entristecida, con sed de venganza, Zulia se sumerge en las aguas Marmoleadas del lago, los recuerdos forcejean en su memoria y escapan sollozantes por sus labios... Los rayos de sol penetran sus poros, su alma... Juya le habla Y le da fuerzas: <<He aquí a la Cacica de nuestro pueblo>>

Poema XXIII Venganza

Zulia era la nueva gobernante de la Tribu y junto a Guaymaral, su esposo y noble guerrero, y más de dos mil combatientes, Bendecidos por Juya y Ma`leiwa Atacaron a los blancos,

destruyeron sus campamentos, Robaron sus armas, su tranquilidad... ¡Estas tierras nos pertenecen!

Poema XXVI Diego de Montes

Era tan guapo como malvado, su fino acento impresionaba a todas las mujeres, estaba profundamente obsesionado con las riquezas y el poder, mientras más tenía, más quería.

subestimaba a Zulia simplemente por ser ella una mujer:

<<Si su padre no pudo con nosotros Mucho menos esa indiecita>>

Hasta que un día estuvieron frente a frente; y conocido el verdadero rostro del terror. Zulia sonrió serena, y para nada mostro cobardía, sin perder tiempo le clavó una estaca en su pecho,

Diego lentamente se desangró, y ella, sin decir una palabra, le escupió la cara

y se marchó.

Del verso al sonido: proceso creativo en la composición programática de *El sonido de la princesa Zulia*

El proceso creativo de este proyecto se desarrolló a partir de una investigación entre el texto poético y la creación, seguido por una lectura analítica de los poemas seleccionados. Esta sección describe las etapas de composición que permitieron transformar el lenguaje literario en material musical, resaltando la selección de recursos técnicos de orquestación y uso de texturas.

Cada paso estuvo pensado con el fin de representar los elementos implícitos y explícitos de los poemas, tales como, emociones, sentimientos, personajes, objetos y acciones.

Por esta razón, el eje temático elegido fue la música programática, ya que esta permite crear una relación directa entre el texto y los recursos musicales.

Obra 1 Nacimiento de un amor

El proceso de composición de esta obra se basó en la necesidad de capturar musicalmente la belleza de la princesa, el amor que nace entre ella y el cacique Guaymaral de una manera poco convencional.

Inicia en el compás 1 el contrabajo, el violonchelo y la viola con la misma dinámica *P*, pero crea un efecto de progresión de la dinámica *P* como lo hizo Schönberg (Fig. 1) para generar más expresividad y representar la frase del poema IV “*Zulia hechizaba con su belleza a todos los hombres de la tribu era difícil de explicar*”.

Figura 8

Progresión de dinámicas.

Nacimiento de un amor

Moderato ♩ = 85

Nota. Autoría propia c. 1 - 4

En el compás 9 el violín I hace uso del pizzicato que simboliza la frase “*las gotas de agua extasiadas recorrían lentamente su silueta*” los demás instrumentos de cuerda —violín II, viola, violonchelo y contrabajo— sostienen una textura de homofonía envolvente, con dinámicas muy suaves *p* y *mp* construyendo un fondo armónico cálido que representa la línea del poema “*y su cuerpo desnudo era una obra de arte.*” En una misma sección represento dos ideas en una sola frase musical, empleando los recursos de *pizzicato* y *legato*. Lo mismo sucede de los compases 18 al 22.

Figura 9

Uso de pizzicato y legato.

Moderato ♩ = 90
pizz.

mf

p

p div.

p

p

Nota. Autoría propia c. 9

Por otra parte, en la sección comprendida entre los compases 23 al 25, se hace uso del arco hacia abajo en todas las cuerdas, como recurso expresivo que busca representar el gesto atrevido o inconsciente de Guaymaral al observar a la princesa. “*Un día, mientras ella se bañaba en el lago, y cantaba un jayeechi* (canto) de alegría, las gotas de agua extasiadas recorrían lentamente su silueta, y su cuerpo desnudo era una obra de arte. Guaymaral atrevido o inconscientemente, no lo sé, se detuvo a presenciar aquel portento de mujer*”. El fragmento del texto se traduce musicalmente a través de este ataque, que representa un carácter decidido y casi impulsivo. Este recurso es usado por Arnold Schönberg en *Verklärte Nacht* (fig. 4) donde el usa esta técnica para reforzar una unidad expresiva.

Figura 10

Uso de arco abajo.

The musical score for Figure 10 consists of five staves. The top staff is marked with a forte dynamic (*f*) and contains a melodic line with eighth-note patterns. Below it, a double bar line is followed by the marking "Div." (divisi). The remaining three staves are marked with mezzo-piano dynamics (*mp*) and contain accompanimental parts with various rhythmic patterns and rests.

Nota. Autoría propia c. 23 - 25

La frase melódica de los compases 26 al 30 en la cual la melodía es interpretada solo por los violines I y II, representan la incomodidad de la princesa en este fragmento “Zulia se incomodó presentía que alguien la miraba” junto con los *staccatos* que remarcan ese sentimiento. También el uso de staccato para destacar esa mirada que la princesa presentía. Samuel Adler indica que “*staccato se deriva de la palabra italiana staccare, que significa destacar*” pag 23.

Figura 11

Dúo de violines con staccato.

The musical score for Figure 11 shows a duet for two violins. The first staff is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and includes the instruction "unis" (unison). The second staff is marked with a forte dynamic (*f*). Both staves feature staccato markings and contain melodic lines with eighth-note patterns. The bottom two staves are bass staves, likely for the cello and double bass, showing accompanimental parts.

Nota. Autoría propia c. 26 - 30

En esta sección del compás 31 el contrabajo tiene un protagonismo melódico, ya que los demás instrumentos hacen un *pizzicato* con una función armónica para permitir resaltar el registro grave. Esta línea melódica grave representa a Guaymaral viendo a la princesa a la distancia. Por lo cual, las notas de paso que se generan son para apoyar ese sentimiento de incomodidad y observación de él “*el rostro de aquel hombre entre los matorrales*”. Durante esta sección se une el violonchelo a la línea del contrabajo creando una textura de homofonía.

Figura 12

Melodía de contrabajo y textura de homofonía.

Nota. Autoría propia c. 31

Esta sección culmina con un unísono y uso de *acentos* entre el violonchelo y contrabajo que aporta la intensidad del texto “*tomo un palo y se dispuso a golpearlo. Pero algo sucedió... ¿Qué sucede? -Se preguntaron las nubes.*” pues hay un sentimiento de enojo, pero también de duda, el violonchelo representa a la princesa y el contrabajo a Guaymaral.

Por otra parte, a nivel de orquestación el violonchelo y el contrabajo no se encuentran muy a menudo en el primero plano sonoro, “*el compositor debe tener en cuenta cada elemento,*

en particular la línea de primer plano, en relación con su ritmo tonal y la intensidad emocional que desea.” (Adler p.67) El primer plano sonoro brinda esa intensidad, por lo que se compone esa relación entre esos dos instrumentos y un *rit* con un *calderón* para dar un respiro y representar a las nubes preguntándose ¿que había sucedido?. De igual manera el uso de *acentos* para crear una sola unidad expresiva como lo hizo Schönberg (fig. 3).

Figura 13

Unísono de contrabajo y violonchelo.



Nota. Autoría propia c. 42

El uso de dinámicas y motivos melódicos progresivos en el compás 43 representa simbólicamente la respuesta del río a la princesa, tal como lo expresa el texto: “¡Zulia se enamoró! —Contestó el río.” Las notas distribuidas de manera sucesiva hacen referencia al movimiento de las corrientes de agua dando respuesta a la princesa sobre lo que ella estaba sintiendo y viviendo.

Figura 14

Uso de motivo progresivo.

The musical score for Figure 14 consists of five staves. The top staff is labeled 'arco' and contains a half note with a red underline, marked 'mf'. The second staff is also labeled 'arco' and contains a half note with a red underline, marked 'mf'. The third staff contains a half note with a red underline, marked 'p'. The fourth staff contains a half note with a red underline, marked 'p'. The fifth staff is empty. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Nota. Autoría propia c. 43

Finalmente, el poema concluye con una escena donde nace el amor “*La Princesa y Guaymaral Al verse cara a cara se enamoraron tan fuerte como un zarpazo de viento azotando las dunas.*” Por lo que el violonchelo y la viola tienen una textura homofónica en representación de un mismo sentimiento, pero en diferente rango, la viola representa a la princesa pues el motivo melódico está dentro del rango medio, y el violonchelo a Guaymaral en un registro grave mostrando la fuerza y energía masculina.

Figura 15

Viola y violonchelo al unísono.

The musical score for Figure 15 consists of five staves. The top staff is labeled 'div.' and contains a half note with a red underline, marked 'mp'. The second staff is also labeled 'div.' and contains a half note with a red underline, marked 'mp'. The third staff is labeled 'unis.' and contains a half note with a red underline, marked 'f'. The fourth staff is labeled 'f' and contains a half note with a red underline, marked 'f'. The fifth staff is labeled 'f' and contains a half note with a red underline, marked 'f'. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Nota. Autoría propia c. 62

Obra 2 Los 3 lamentos de la princesa Zulia

El proceso de composición de esta obra se enfocó en la representación emocional de los poemas que fueron fuente de inspiración, y están cargados de un mensaje de dolor, muerte y tristeza, tres palabras que hacen alusión al título de la obra musical. Estos poemas seleccionados describen la muerte del padre de la princesa y su pueblo a manos de un hombre español.

Por otra parte, la modalidad en esta obra tiene un papel importante, pues es uno de los elementos principales de expresión de las emociones descritas, como describe (Benward & Saker, 2009, p. 35) *“El modo dórico es similar a la escala menor natural, pero con el sexto grado elevado. Este intervalo le da un sonido característico que a menudo se describe como menos oscuro o sombrío que el menor natural.”* Lo que quiere decir que este modo no es tan brillante como el modo jónico, pero tampoco tan oscuro como el modo eólico.

En este caso el uso de F dórico es el más adecuado, ya que su estructura —con tercera menor pero sexta mayor— y los motivos melódicos creados generan al oyente una nostalgia que no cae en la desesperación, sino que mantiene una tristeza continua y pensativa, así como lo usa Jean Sibelius (Fig. 5)

Figura 16

Uso del modo dórico.

Musical score for Figure 16, showing the beginning of a piece in Dorian mode. The score includes staves for Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The tempo is Moderato (♩ = 85) and the mood is dolce. The first measure is highlighted with a red box. Dynamics range from *p* to *mp*.

Nota. Autoría propia c. 1 - 3

De igual manera al comienzo, de los compases 1 al 4 el motivo progresivo que se genera busca representar la tristeza que se describe al inicio del poema “*El cielo se entristece*”. La indicación *dolce* ayuda afirmar ese sentimiento. También durante ese inicio los violines II y la viola en el compás 7 tiene un unísono en la melodía principal de manera descendente la cual representa la acción que poeta describe sobre el ocaso “*desdibuja un ocaso pálido*”

Figura 17

Representación de un sentimiento y una acción

Musical score for Figure 17, showing a progression of dynamics and mood. The score includes staves for Violín I, Violín II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The tempo is Moderato (♩ = 85) and the mood is dolce. The first four measures are highlighted with a red box. Dynamics range from *p* to *f*.

Nota. Autoría propia c. 1 – 4 y 7

Por otra parte, en los compases 8 y 9 se hace uso del *divisi* en la viola, violonchelo y contrabajo en representación del suelo “*El suelo, sombrío y envenenado*” ya que su registro grave permite hacer una representación musical del peso de la tierra. También el *divisi* representa la acción de teñir “*se tiñe de rojo; un rojo sucio, indigno.*” Este texto se refiere a la sangre que corre del padre de la princesa Zulia al ser asesinado. Este recurso es usado por Jean Sibelius (fig. 7).

Figura 18

Uso de divisi con fin representativo.



Nota. Autoría propia c. 8 – 9

El motivo melódico creado en los compases 13 y 14 hace uso de notas de paso ajenas al modo dórico de F, generando una pequeña tensión armónica que representa la sensación de incertidumbre: “*¿Qué son esos ruidos?*” La introducción de estas notas de paso funciona como un recurso expresivo que quiebra parcialmente la estabilidad del modo, generando un estado y sentimiento de duda e incertidumbre.

Figura 19

Uso de notas de paso.

The image shows a musical score for strings, consisting of five staves. The top three staves are highlighted with a red rectangular box. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff also has a dynamic marking of *mf*. The third staff has a dynamic marking of *p*. The fourth staff has a dynamic marking of *p* and the word *unis.* above it. The fifth staff has a dynamic marking of *p*. The score shows various rhythmic values and accidentals, with a red box highlighting a specific passage in the first three staves.

Nota. Autoría propia c. 13 - 14

El uso de los acentos en los compases 21 a 24 marca el sentimiento de desespero y angustia, de como la libertad es robada para los nativos indígenas en el poema XV, “¡Son grilletes! adiós a la libertad.” Como indica Samuel Adler “*Acentos, ataques enérgicos (marcato), golpes de arco y demás efectos pueden servir no sólo como indicadores dinámicos, sino como elementos expresivos esenciales en la escritura para cuerdas.*”.

También señala que el *marcato* y otros acentos no deben considerarse únicamente como indicaciones dinámicas, sino como *herramientas expresivas* que, enriquecen *la claridad y la intensidad emocional* de un pasaje orquestal para cuerdas.

Figura 20

Uso de marcato.

The image shows a musical score for Figure 20. It consists of two systems of staves. The first system shows the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo staves. The Violin I staff has a red line under a note, and the Violoncello staff has a red line under a note. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. The second system shows the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo staves. The Violin I staff has a red line under a note, and the Violoncello staff has a red line under a note. Dynamics include *mp* and *mf*.

Nota. Autoría propia c. 21 – 24

En el compás 30, la línea melódica descendente del violín I, duplicada una octava abajo por el violonchelo, busca representar musicalmente el llanto inconsolable de Juya, tal como lo muestra el verso: “*Juya lloró sin consuelo.*” La línea melódica descendente representa la imagen del llanto que se apaga lentamente, como si las lágrimas cayeran una a una. La combinación de *f* en el violín y *mp* en el violonchelo genera un contraste que refleja la intensidad emocional del lamento.

Figura 21

Línea melódica.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and F major. The first measure (measure 29) is marked 'dolce' and features a melodic line in Violin I and Violoncello. The second measure (measure 30) is marked 'f' and 'dolce', with a dynamic change to 'mp' in the Viola and Violoncello parts. Red horizontal lines highlight the melodic lines in Violin I and Violoncello.

Nota. Autoría propia c. 29 – 30

Otro recurso compositivo usada es el préstamo modal del compás 38, en el pasaje del modo F dórico al acorde de I grado en F jónico simboliza el momento en que el alma se eleva y se despide en el poema XVI “su *alma voló y se estampó en el adiós del crepúsculo.*”. Esta transición modal no es sólo técnica, sino expresiva: el modo dórico genera una atmósfera reflexiva, mientras que el jónico —asociado con la positividad emocional— refuerza la acción de ascenso y descanso.

Schneller (2013) señala que los modos mayores, como el jónico, tienden a asociarse con estados afectivos positivos, en contraste con los menores, como el dórico, que transmite una emoción más incierta y no tan positiva.

Figura 22

Préstamo modal.

Musical score for measures 36-38. The score includes five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. A red box highlights the final measure (measure 38) across all staves. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Nota. Autoría propia c. 36 – 38

En la sección correspondiente a los compases 54 al 56, el uso de pizzicato en el contrabajo y el violonchelo —y posteriormente en los violines I y II— es un recurso de orquestación que representa las lágrimas que caen lentamente, como lo sugiere el verso del poema XVII: “*El lago se alimentó con sus lágrimas.*”

Figura 23

Uso de pizzicato.

Musical score for measures 54-56. The score includes five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The tempo is Moderato, quarter note = 90. The key signature is one flat. The time signature is 4/4. The score shows the use of pizzicato (*pizz.*) in the strings, with dynamics *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The word *arco* (arco) is also present.

Nota. Autoría propia c. 54 - 56

La línea melódica que interpretan los violines I y II en el compás 66 es la representación del movimiento del cielo descrito en el poema XVII “*el cielo con un fuerte centellazo confirmó lo peor.*” el uso de ligaduras, como lo emplea Jean Sibelius (Fig.6) más indicaciones añadidas como *più espressivo* y *forte* están pensados para ser ejecutados con arcadas hacia abajo, permitiendo así que el intérprete llegue a la punta y genere un sonido más expresivo y no pesado. como señala Samuel Adler 2004.

Por contraste, en otros momentos donde se busca un carácter más liviano o relajado, se emplean arcadas hacia abajo, aprovechando la disminución natural de presión en la punta del arco para obtener un color más suave.

Figura 24

Motivo melódico y ligadura.

The image shows a musical score for two violins, measures 64-67. The first violin part starts at measure 64 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second violin part also starts at measure 64 with mf. Both parts transition to forte (f) dynamics in measure 66, with the instruction 'più espressivo' above the notes. Red horizontal lines are drawn under the notes in measures 66 and 67 of both staves.

Nota. Autoría propia c. 64 - 67

Obra 3 Lagrimas, sangre y rostro.

Esta obra inicia con un motivo melódico progresivo representando la acción de la princesa en el poema XIX “*Zulia se sumerge en las aguas Marmoleadas del lago, los recuerdos forcejean en su memoria y escapan sollozantes por sus labios*”. La tonalidad de Dm según Ernst Pauer (1876) “*Expresa un sentimiento contenido de melancolía, pena, ansiedad y solemnidad.*” En este caso es la melancolía que siente la princesa por la muerte de su padre.

Figura 25

Motivo melódico en Dm y textura de homofonía.

The musical score for Figure 25 is for a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo) in D minor, 2/4 time, marked Largo (♩ = 55). The score shows a melodic motif in the first seven measures. The motif is a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The dynamics are marked p, mf, and mp across the measures. Red horizontal lines are drawn under the notes in each staff to highlight the melodic line.

Nota. Autoría propia c. 1 - 7

Por otra parte, en el compás 8 los violines I y II, los violonchelos y los contrabajos interpretan la melodía con *stacatto* con el fin de resaltar cada nota en representación de la acción de los rayos “*Los rayos de sol penetran sus poros*”. La textura que se usa con el objetivo de unificar el motivo melódico es la homofonía, que, según la Fundación Juan March, “*un tipo de textura vertical en la que se superponen simultáneamente las líneas melódicas con un ritmo similar, propiciando un predominio de la armonía, creando una estructura acórdica*” lo cual es

una herramienta compositiva idónea para la representación de la fuerza de los rayos, pues son elementos naturales compactos y de sonido pesado.

Por consiguiente, desde el aspecto de la modalidad en el estudio de Bueno y Ramos (2011) investigaron cómo los modos musicales griegos y el tempo influyen en la percepción emocional de los oyentes. Encontraron que los modos menores, como el eólico, se asocian con emociones de connotación negativa, como la tristeza, mientras que los modos mayores, como el jónico, se relacionan con emociones de connotación positiva, como la felicidad.

Ese estudio sugiere que el cambio de un acorde de Im (modo eólico) en el compás 9 el acorde de Dm/A a un acorde V ósea A en su tonalidad alterna (modo jónico) mediante el préstamo modal puede representar una transición emocional de la melancolía a la afirmación o esperanza. Por lo tanto, en el compás 10 uso ese recurso de ir a la dominante del modo jónico, para expresar después del dolor de la pérdida la fuerza que le da Juya a la princesa “*Juya le habla Y le da fuerzas: <<He aquí a la Cacica de nuestro pueblo>>*”

Figura 26

Uso de staccato, homofonía y préstamo modal.

The musical score for Figure 26 consists of five staves (treble and bass clefs) and a grand staff. It shows measures 8, 9, and 10. Measure 8 is marked with a dynamic of *mf* and includes 'div.' markings. Measure 9 is marked with a dynamic of *mp* and includes 'unis.' markings. Measure 10 is marked with a dynamic of *mp* and includes 'tremolo' markings. A red box highlights the notes in measure 10 across all staves.

Nota. Autoría propia c. 8 -10

El motivo melódico del compás 11 representa a la princesa Zulia y su resiliencia de ponerse en pie después de una fuerte tragedia y poder cobrar venganza. Es interpretado por los violines I que inicia en un D4 y vuelve a repetirse octava arriba en el compás 20 desde un D5 con el fin de representar este texto del poema “*Zulia era la nueva gobernante de la Tribu*”. Esta es una herramienta efectiva de orquestación para dar mayor claridad y proyección a una línea melódica en los violines I. Esta técnica no solo intensifica el color del sonido, sino que también ayuda a enfatizar momentos expresivos en la obra.

Según Samuel Adler 2004, esta práctica amplía la sonoridad sin alterar el carácter esencial de la melodía, y es especialmente útil cuando se desea enriquecer una línea sin sobrecargarla.

Figura 27

Motivo melódico interpretado nuevamente octava arriba.



Nota. Autoría propia c. 11 y 20

Por otra parte, en la sección de los compases 45 a 53 se busca representar la venganza de la princesa y su pueblo contra el pueblo español por haber asesinado a su padre y haber ultrajado sus tierras “*Atacaron a los blancos, destruyeron sus campamentos, Robaron sus armas, su*

tranquilidad... ¡Estas tierras nos pertenecen!” el uso de *marcato* como lo señala Samuel Adler (2004) se deriva del verbo "martillar" y se refiere a un golpe de arco rápido, bien articulado, pesado y separado, similar a un *sforzando*. Y el uso de *staccato* como una articulación que separa las notas, mediante golpes de arco cortos. Esta técnica produce un efecto expresivo y es más efectiva a tempos moderados o lentos, la obra está compuesta sobre un tempo *lento*. Estas técnicas de orquestación sirven como representación del ataque de los nativos a los españoles y el robo de su tranquilidad.

Por otra parte, el motivo melódico compuesto entre los violonchelos y los contrabajos en esta sección este compuesto por intervalos de 2m y 2M que refuerzan la sensación de tensión del enojo de los nativos, así como lo hace Schönberg (fig. 2)

Figura 28

Uso de intervalos de 2m y 2M

The image shows a musical score for five staves. The top three staves are for strings, with dynamics markings 'mf' and 'marcato'. The bottom two staves are for double bass and cello, with 'marcato' markings and Roman numerals (IV, V, VI) indicating fingerings. Red horizontal lines separate the staves.

Nota. Autoría propia c. 45 - 48

Todo el motivo melódico de la sección compases 62 a 67 es la representación de la descripción del personaje Diego de montes quien asesinó al Cacique y padre de la princesa Zulia, *“Era tan guapo como malvado, su fino acento impresionaba a todas las mujeres, estaba profundamente obsesionado con las riquezas y el poder, mientras más tenía, más quería.”*

Por consiguiente, refleja la dualidad de la personalidad del personaje entre lo apuesto y lo malvado, el primer motivo se produce en la escala de Dm natural se asocia comúnmente con emociones de melancolía y tristeza. Pero el segundo motivo en la escala de Dm armónica que se asocia comúnmente con emociones de melancolía y tristeza. Según el artículo "Unleash the Melancholy: Exploring the Emotional Power of Minor Scales", las escalas menores, como la de Dm, *“crea una atmósfera sombría y melancólica, siendo ideales para expresar tristeza y nostalgia”*. Por otro lado, el artículo "Exploring Emotions in Music: Keys and Scales" señala que la escala menor armónica, *“al elevar el séptimo grado, añade una sensación de tensión y exotismo, generando una atmósfera apasionada y misteriosa”*.

Figura 29

Uso de la escala menor natural y menor armónica como recurso de expresión.

The image displays a musical score for a piano piece, likely in D minor. It consists of five staves. The top two staves show the vocal melody with dynamic markings of *f*, *mf*, and *f*. The third and fourth staves show the piano accompaniment with dynamic markings of *mp* and *mf*. The bottom staff shows guitar-style notation with fret numbers and a dynamic marking of *mp*. Red horizontal lines highlight specific melodic motifs in the upper staves.

Nota. Autoría propia c. 62 - 67

El uso de arco abajo y acentos en el compás 68 -70 genera un fuerte carácter para representar la acción de venganza de la princesa en el poema XXVI “*Zulia sonrió serena, y para nada mostro cobardía, sin perder tiempo le clavó una estaca en su pecho*” Samuel Adler señala que el movimiento de arco hacia abajo se usa para generar ataques potentes al inicio de una nota, y suelen ir acompañados de un acento para intensificar la expresión.

Figura 30

Uso de acentos y arcos abajo.

The image shows a musical score snippet with five staves. Each staff has a red horizontal line drawn across it. Above the notes on each staff, there are accents (a vertical line with a flag) and down-bow marks (a 'v' with a flag). The notes are quarter notes. The first two staves are in a higher register, the third is in a lower register, and the last two are in a very low register. The dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of the third and fourth staves.

Nota. Autoría propia c. 67 – 69

En esta sección, motivo melódico ascendente y descendente de los compases 71 a 74 simboliza la manera en que el personaje Diego muere a manos de la princesa “*Diego lentamente se desangró*”. El contraste de dinámicas como *mezzoforte* del violonchelo y la viola, y el regreso al *pianissimo* representa la violencia súbita del ataque, para luego perder la vida. La princesa, impulsada por la memoria de su padre asesinado, ejecuta su venganza, y esta música da voz al último aliento de su enemigo.

Figura 31

Línea melódica representando la acción de muerte.

The musical score for Figure 31 consists of five staves. The first staff has a red line under the notes, with dynamics *p* and *p*. The second staff has a red line under the notes, with dynamics *p*, *p*, and *pp dolce*. The third staff has a red line under the notes, with dynamics *p*, *mf*, and *pp dolce*. The fourth staff has a red line under the notes, with dynamics *mf* and *p*. The fifth staff has a red line under the notes, with dynamics *pp dolce* and *p*.

Nota. Autoría propia c. 71 - 74

Plan de circulación

El presente plan de circulación tiene como finalidad garantizar la difusión, accesibilidad y publicación de la obra resultado del proceso de creación e investigación. Este proceso se desarrollará en varias etapas, a través de medios institucionales, digitales y presenciales, con el fin de compartir el resultado del trabajo creativo y de investigación con diferente público.

En una primera etapa, se contempla la difusión interna a través de las plataformas institucionales Escucharte Radio y Escucharte Eventos.

Esta fase busca compartir la obra con la comunidad académica, destacando el proceso creativo y la relación con los poemas que le dan origen, y los elementos musicales utilizados.

La segunda etapa estará enfocada en el estreno digital de la obra a través de las plataformas oficiales del Centro Cultural y Musical BAI CABÁ, incluyendo redes sociales como Facebook, Instagram y YouTube. A través de estos canales, se busca ampliar el alcance hacia públicos interesados en la música académica, generando espacios virtuales de interacción con la audiencia mediante publicaciones, videos y fragmentos comentados.

Posteriormente, se proyecta una presentación de manera presencial en las instalaciones de la Escuela de Música del Sistema Pedagógico Orquestal en la ciudad de Cúcuta, Norte de Santander. Esta actividad tendrá carácter formativo y cultural, con entrada libre a los estudiantes y músicos vinculados a la escuela.

Finalmente, se dispondrá de la obra en formato digital de libre acceso, incluyendo el audio y un resumen del proceso creativo, a través de plataformas Google drive y YouTube, permitiendo su consulta académica y artística en el futuro.

Conclusiones

El sonido de la princesa Zulia permitió analizar y componer dentro del eje temático de la música programática traducir narrativas poéticas en lenguaje musical. La composición de las tres obras para orquesta de cuerdas, inspiradas en los poemas del libro *Una princesa llamada Zulia* del poeta wayuu Reinaldo de Fernández, demostró que es posible construir una gran relación entre la literatura y la música, pues a través del uso de las técnicas de orquestación se pueden representar personajes, lugar, sentimiento, emociones y acciones.

El análisis de las obras *Rakastava* de Jean Sibelius y *Verklärte Nacht* de Arnold Schönberg generó un marco teórico esencial para comprender las posibilidades expresivas a través del formato de orquesta de cuerdas. A partir de estos referentes, se eligieron herramientas e ideas de composición y orquestación, con la intención de abordar la relación entre texto y música, que ayudó a enriquecer la expresividad el proyecto.

Por otra parte, el proceso de investigación se desarrolló a partir de la lectura y selección de los poemas identificando elementos narrativos, emocionales y simbólicos que pudieran ser representados a través de la música.

El resultado de este proceso de investigación-creación se materializó en la composición de tres piezas originales para orquesta de cuerdas: *Nacimiento de un amor*, *Los tres lamentos de la princesa Zulia* y *Lágrimas, sangre y rostro*. Cada una de estas obras es una propuesta artística que traduce el contenido poético al lenguaje musical, demostrando cómo la música programática, a través de recursos de orquestación, es capaz de generar un lenguaje propio, que en este caso representa el patrimonio cultural y la identidad de Colombia y Venezuela. Así que este proyecto no solo es un trabajo de investigación y creación, sino también una contribución al repertorio académico y un aporte a la preservación de las historias indígenas en la música de América Latina.

Referentes bibliográficos

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación* (J. M. Futós Cabeza & L. M. Futós Cabeza, Trads.; 1.ª ed. en lengua castellana). Idea Books.
- Amat Arocas, C. (2016). *La variación progresiva en Verklärte Nacht, op. 4, de Arnold Schönberg y su importancia en la construcción de la obra, así como en la evolución de su método de escritura* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. Dialnet.
- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in theory and practice* (8th ed., Vol. 1). McGraw-Hill.
- Bueno, J. L. O., & Ramos, R. T. (2011). Manipulating Greek musical modes and tempo affects perceived musical emotion in musicians and nonmusicians. *Brazilian Journal of Medical and Biological Research*, 44(2), 165–172.
<https://www.scielo.br/j/bjmr/a/bcvvw3shRTsNNQXxcXZcrzg/>
- Campos Calvo-Sotelo, J. (2020). Mímesis sonora y metamorfosis estética: El siglo XIX como estadio crítico en la historia del pensamiento musical. *El Oído Pensante*, 8(1), 34–64.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7299693>
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música* (J. Bal y Gay, Trad.; 2.ª ed., 13.ª reimpresión). Fondo de Cultura Económica.
https://www.academia.edu/31742873/Como_escuchar_la_musica_Copland_Aaron
- Dehmel, R. (1896). *Verklärte Nacht*. En *Weib und Welt*. Schuster & Loeffler.
https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=4381

- Fundación Juan March. (s.f.). Combinaciones en forma de coral (Homofonía) – Melodías simultáneas: la textura en música. https://www2.march.es/musica/jovenes/melodias_simultaneas/homofonia.asp
- Hugill, A. (s.f.). *The orchestra in the 20th century*. Recuperado el 15 de mayo de 2025, de <https://andrewhugill.com/manuals/orch20thC.html>
- Jean Sibelius en español. (2018, 19 de abril). "Rakastava" ("El amante") JS.160, coro sobre textos del Kanteletar (1894): 1. Historia de la obra. <https://sibeliusencastellano.blogspot.com/2018/04/rakastava-el-amante-js160-coro-sobre.html>
- Neurolaunch. (2024, 15 de octubre). *Exploring emotions in music: Keys and scales*. <https://neurolaunch.com/key-emotions/NeuroLaunch.com>
- Sebiru. (2025, 1 de enero). *Unleash the melancholy: Exploring the emotional power of minor scales*. Elsevier Blog. <https://elsevier.blog/exploring-minor-scales-emotional-power/Elsevier.blog>
- Schneller, T. (2013). Modal interchange and semantic resonance in themes by John Williams. *Journal of Film Music*, 6(1), 51–52. <https://archive.org/details/elementsofbeautiful00paue/page/24/mode/2up>
- Universidad de California Press. (s.f.). *Chapter 4: Twentieth-Century Orchestration*. <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5t1nb3gn&chunk.id=d0e5102&oc.depth=1&toc.id=d0e5102&brand=ucpress>

Anexos

Anexo A

Enlace carpeta con Scores, documento y audios

<https://drive.google.com/drive/folders/17bcJoOO5->

[1I6XPNRr6ZgfZMRHtk9Ajwh?usp=drive link](https://drive.google.com/drive/folders/17bcJoOO5-1I6XPNRr6ZgfZMRHtk9Ajwh?usp=drive_link)

Anexo B

Score Obra completa

EL SONIDO DE LA PRINCESA ZULIA

3 OBRAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS
INSPIRADAS EN LOS POEMAS DEL LIBRO
UNA PRINCESA LLAMADA ZULIA

COMPOSITORA: CAMILA ANDREA TARAZONA BLANCO

DEL POETA INDÍGENA VENEZOLANO WAYUÚ
REYNALDO DE FERNÁNDEZ



OBRA 1

NACIMIENTO DE UN AMOR

COMPOSITORA

CAMILA ANDREA TARAZONA BLANCO



Nacimiento de un amor

Camila Andrea Tarazona Blanco

Moderato ♩ = ca 85

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

p *mp* *mf* *p*

Detailed description: This system contains the first five staves of the score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is Moderato with a quarter note equal to approximately 85 beats per minute. The Violín I part starts with a whole rest in the first two measures, then plays a half note G#4 in the third measure, followed by a half note A4 in the fourth measure. The Violín II part has a whole rest in the first measure, then a half note G#4 in the second measure, followed by a half note A4 in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Viola, Violoncello, and Contrabajo parts all play a half note G#4 in the first measure, a half note A4 in the second measure, and a half note B4 in the third measure. The dynamic markings are *p* for the first two measures, *mp* for the third measure, and *mf* for the fourth measure.

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Moderato ♩ = ca 90
pizz.

f *mf* *p* *div.* *p*

mf *p*

Detailed description: This system contains the next five staves of the score, starting at measure 6. The tempo is Moderato with a quarter note equal to approximately 90 beats per minute. The Violín I part has a whole rest in the first measure, then a half note G#4 in the second measure, followed by a half note A4 in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Violín II part has a sixteenth-note pattern in the first measure, then a half note G#4 in the second measure, followed by a half note A4 in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Viola part has a sixteenth-note pattern in the first measure, then a half note G#4 in the second measure, followed by a half note A4 in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Violoncello part has a half note G#4 in the first measure, then a half note A4 in the second measure, followed by a half note B4 in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Contrabajo part has a half note G#4 in the first measure, then a half note A4 in the second measure, followed by a half note B4 in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The dynamic markings are *f* for the first two measures, *mf* for the third measure, and *p* for the fourth measure. The Violín I part has a *pizz.* marking in the fourth measure. The Violoncello part has a *div.* marking in the fourth measure.

11

Vln. I *arco* *f* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *p* *mf* *mp*

Vc. *mp* *p unis.* *mp*

Cb. *mp* *p div.* *mp*

16

Vln. I *f* *mf pizz.* *arco*

Vln. II *f* *mf pizz.* *arco*

Vla. *f* *mp unis.*

Vc. *mp unis.*

Cb. *mp unis.*

21

Vln. I *mf* *f* *f*

Vln. II *mf* *f* *mp* *div.*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Cb. *f* *mp*

26

Vln. I *mf*

Vln. II *unis.* *f* *mf*

Vla.

Vc.

Cb.

31 *pizz.*
Vln. I *p*

Vln. II *pizz.*
p

Vla. *pizz.*
p

Vc. *pizz.*
p *mp*
arco

Cb. *mf* *mf*



36
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Moderato $\text{♩} = \text{ca } 85$
arco

41 rit.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* arco

Vla. *p* arco

Vc. *p*

Cb. *p*



46

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *mp* *f*

Vla. *mf* *p* *mp*

Vc. *mf* *p* *mp*

Cb. *mf* *p* *mp*

51

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



56

Vln. I *mf* *p* *mp* *f*

Vln. II *mf* *p* *mp* *mp div.*

Vla. *p* *p* *mp* *f*

Vc. *p* *mf* *f* *mp*

Cb. *p* *mp* *p*

61

Vln. I *div.* *mp* *unis.*

Vln. II *div.* *mp*

Vla. *unis.* *f*

Vc. *f*

Cb. *mp*

66

Vln. I *mp* *f* *mf* *p*

Vln. II *unis.* *mp* *f* *mf* *p*

Vla. *mp* *mp* *p* *mf unis.*

Vc. *div.* *mp* *p* *mf*

Cb. *div.* *mp* *p* *mf unis.*

71 *div. unis.*

Vln. I *p* *mf* *f*

Vln. II *p* *mf* *f*

Vla. *p* *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *p* *mf* *f*

OBRA 2
LOS 3 LAMENTOS DE LA
PRINCESA ZULIA

COMPOSITORA
CAMILA ANDREA TARAZONA BLANCO



43

più espressivo *div.* *unis.*

Vln. I *mf* *p* *mf* *mf* *p*

Vln. II *mf* *p* *mp*

Vla. *mf* *mf* *p*

Vc. *p* *p* *mf*

Cb. *p* *p*

50

Moderato ♩ = 90

pizz.

Vln. I *mf* *pizz.*

Vln. II *mf* *pizz.* *p*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *pizz.* *arco* *mf*

Cb. *mf* *pizz.* *p*

57

arco

Vln. I *arco* *mf* *mf*

Vln. II *arco* *mf* *mf* *mf*

Vla. *mf* *arco* *mf* *pizz.* *arco* *mp* *mp*

Vc. *pizz.* *arco* *mf* *pizz.* *mp* *mp*

Cb. *p* *pizz.* *mp* *arco*

64

Vln. I *mf* *f* *più espressivo*

Vln. II *mf* *f* *più espressivo*

Vla. *mp* *arco*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

68

Vln. I *mf* *mp* *mf* *rit.*

Vln. II *mf* *mp* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

OBRA 3

LAGRIMAS, SANGRE Y ROSTRO

COMPOSITORA

CAMILA ANDREA TARAZONA BLANCO



Lagrimas, sangre y rostro

Camila Andrea Tarazona Blanco

Largo ♩ = 55

Violín 1
Violín 2
Viola
Violonchelo
Contrabajo

p *mf* *mp*

Adagio ♩ = 66

8 div. unis.
Vln. 1 *mf* *mp* *mf*
Vln. 2 *mf* *mp* *mf*
Viola *mp* *p*
Violonchelo *mf* *mp* *p* *mp*
Cb. *mf* *mp* *p*

15

Vln. 1
Vln. 2
Viola
Violonchelo
Cb.

mp *mf* *mf* *p* *p*

p

Detailed description: This system contains measures 15 through 19. It features five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabasso (Cb.). The key signature has one flat. Measures 15-16 show a dynamic shift from *mp* to *mf*. Measures 17-19 are marked *p*. The Cello and Contrabasso parts have long, sweeping lines across the measures.

20

Vln. 1
Vln. 2
Viola
Violonchelo
Cb.

f *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

mp *f* *mp* *f*

mp *f* *f* *mp*

mp *f*

Detailed description: This system contains measures 20 through 24. It features five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabasso (Cb.). The key signature has one flat. Measures 20-21 are marked *f*. Measures 22-23 are marked *mp*. Measure 24 is marked *f*. The Violonchelo and Cb. parts have long, sweeping lines across the measures.

25

Vln. 1
Vln. 2
Viola
Violonchelo
Cb.

f *f* *mf* *mp* *mp* *mf* *mp*

mp *f* *mf* *mp*

mp *f* *mf* *mp*

mp *mp*

Detailed description: This system contains measures 25 through 29. It features five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabasso (Cb.). The key signature has one flat. Measures 25-26 are marked *f*. Measures 27-28 are marked *mp*. Measure 29 is marked *mp*. The Violonchelo and Cb. parts have long, sweeping lines across the measures.

Vln. 1 *mf* *p* *mf*
 Vln. 2 *tenuto* *p*
 Viola *tenuto* *p* *mf* *p*
 Violonchelo *tenuto* *p* *mf* *p*
 Cb.

Vln. 1 *f* *mf*
 Vln. 2 *mf* *p*
 Viola *mf* *p* *mp*
 Violonchelo *mf* *p* *mp*
 Cb. *p*

Vln. 1 *mf* *f*
 Vln. 2 *mf* *f*
 Viola *p* *mf* *f*
 Violonchelo *p* *mf* *f*
 Cb. *f*

45

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Viola *f*

Violonchelo *f marcato*

Cb. *f marcato*

49

Vln. 1 *f marcato*

Vln. 2 *f marcato*

Viola *mf*

Violonchelo *mf*

Cb. *mf*

53

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Viola *mf*

Violonchelo *f marcato*

Cb. *f marcato*

f

Vln. 1 *f marcato*

Vln. 2 *f marcato*

Viola *mf*

Violonchelo *mf*

Cb. *mf*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Viola *mp*

Violonchelo *mp*

Cb. *mp*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Viola *f*

Violonchelo *f*

Cb. *f*

71

Vln. 1 *p* *p*

Vln. 2 *p* *p* *pp* *p* *mf*

Viola *p* *mf* *dolce* *pp dolce* *p* *mf*

Violonchelo *mf* *p* *pp dolce* *p* *mf*

Cb. *pp dolce* *p* *mf*

78

Vln. 1 *p dolce*

Vln. 2 *f* *p*

Viola *f* *mf*

Violonchelo *f* *p*

Cb. *f* *p*

83

Vln. 1

Vln. 2

Viola

Violonchelo

Cb.

p *espress. mp* *mf* *f* *pp* *p*

p *mp espress.* *mf* *f* *pp* *p*

p *mp espress.* *mf* *f* *pp* *mf*

p *mp espress.* *mf* *f* *mp* *p*

7

90

Vln. 1

Vln. 2

Viola

Violonchelo

Cb.

mp *mf* *f*

mf *mp* *f*

mp *mp* *f*

mp *mp* *f*

mp *f*

mp

3/4