Exploración tímbrica a través del formato mariachi y quinteto de cuerdas en el género popular mexicano

Joan Sebastián Flórez Dueñas

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades – ECSAH

Programa de Música

Bogotá

2023

Dedicatoria

A Dios, a quien, gracias a Él, me ha dado el don de ejercer de manera profesional mi carrera musical y seguir avanzando día a día enfrentando diversidad de retos que me permiten ser mejor en la vida. A mis padres, que por su motivación y moral fueron principios fundamentales para seguir adelante con cada fase de mi carrera. A mis maestros de la UNAD, gracias por sus enseñanzas y la mayor atención prestada al momento de necesitarlos.

Resumen

Este trabajo de grado pretende crear una obra musical para los formatos mariachi y quinteto cuerdas, basado en el análisis de dos referentes musicales del género regional mexicano: José Hernández y Ricardo Torres, donde se eligieron dos obras representativas que sirvieron como modelo sonoro y tímbrico, identificando elementos de importancia con el objetivo de integrar el quinteto de cuerdas que es ajeno al formato tradicional y un conjunto moderno de mariachi al que el investigador se refiere. Así mismo, el desarrollo compositivo evidencia características sonoras al momento de acoplar dos agrupaciones por medio de roles, timbres y texturas orquestales, analizando el resultado sonoro que emiten estas agrupaciones con un mismo objetivo. De tal modo, se aprovecha el rol que puede brindar el contrabajo mediante el refuerzo de melodías, acompañamientos, pizzicatos, arcos y el peso sonoro que aporta a la masa instrumental. La exploración tímbrica de esta composición, está basada en los diferentes tipos de sonidos, articulaciones y dinámicas que puede ejercer cada uno de los instrumentos que actúan en la obra, es así, como se puede apreciar uno a uno al momento de ser analizada visualmente como auditivamente. En la sección de los metales las trompetas aportan acentos, staccatos y ligaduras, que permitirán al oyente reconocer su gran impacto acústico, a diferencia de las cuerdas frotadas y cuerdas pulsadas, ya que emiten un sonido más débil y se articulan con el contexto en el que se encuentren.

Palabras clave: composición, mariachi, quinteto de cuerdas, texturas orquestales, tímbrica.

Abstract

This degree work aims to create a musical work for the mariachi and string quintet formats, based on the analysis of two musical references of the Mexican regional genre: José Hernández and Ricardo Torres, where two representative works were chosen to serve as a sound and timbre model, identifying important elements with the objective of integrating the string quintet that is alien to the traditional format and a modern mariachi ensemble to which the researcher refers. Likewise, the compositional development evidences sonorous characteristics at the moment of coupling two groups by means of roles, timbres and orchestral textures, analyzing the sonorous result that these groups emit with the same objective. In this way, we take advantage of the role that the double bass can provide through the reinforcement of melodies, accompaniments, pizzicatos, arches and the sonorous weight that it contributes to the instrumental mass. The timbre exploration of this composition is based on the different types of sounds, articulations and dynamics that can be exercised by each of the instruments that play in the work, and can be appreciated one by one when analyzed visually and aurally. In the brass section, the trumpets provide accents, staccatos and ligatures, which will allow the listener to recognize their great acoustic impact, unlike the fretted strings and plucked strings, since they emit a weaker sound and articulate with the context in which they are found.

Keywords: composition, mariachi, string quintet, orchestral textures, timbre.

Tabla de contenido

Dedicatoria 2

Resumen 3

Abstract 4

Tabla de contenido 5

Índice de figuras 7

Introducción 9

Justificación 11

Objetivos 12

- Objetivo general 12
- Objetivos específicos 12

Planteamiento temático 13

Marco teórico 15

- Fundamentos teóricos del tratamiento tímbrico 15
- Conceptos básicos 15
- Técnicas de orquestación 15
- Formatos instrumentales 16
- Efectos sonoros 16
- Referentes históricos 16
- Instrumentos participantes 17
- El violín 17
- Trompeta en si bemol 18
- Vihuela 18
- La guitarra 19
- El guitarrón mexicano 19
- Arpa 20
- La viola 20
- El violoncello 21
- El contrabajo 21

Desarrollo metodológico 23

Proceso creativo y de investigación 23

Referentes musicales 24

Proceso de creación de obra 34

Trompetas en Sib 35

El vibrato 36

Staccato 36

Vihuela y guitarra 37

Acople, golpes y mánicos 37

El guitarrón 38

Ejecución 38

Glissando 38

El arpa y el guitarrón 39

Violines 40

Contraste 40

La viola 40

El violoncello y el contrabajo 41

Proceso creación de obra 42

Plan de circulación / Exhibición 63

Conclusiones 64

Referentes 65

Anexos 69

Índice de figuras

Figura 1. José Hernández y su Mariachi Sol de México 24

Figura 2. Ricardo Torres y su mariachi 25

Figura 3. Polka pizzicato, legato cuerdas frotadas 26

Figura 4. Polka pizzicato, glissando en las cuerdas frotadas 26

Figura 5. Pizzicatos 27

Figura 6. Trémolos 27

Figura 7. Introducción popurrí clásico 28

Figura 8. Introducción popurrí clásico, unísono 29

Figura 9. Metales y el uso del acento, fragmento polka Pizzicato 29

Figura 10. Metales al unísono 30

Figura 11. El arpa como ornamento sobre las melodías, fragmento polka Pizzicato 30

Figura 12. Sección rítmica, fragmento polka Pizzicato 31

Figura 13. El guitarrón y el arpa, fragmento popurrí clásico 31

Figura 14. Cambios de tempo, fragmento popurrí clásico 32

Figura 15. La métrica, fragmento popurrí clásico 33

Figura 16. Estructura general de la obra “Dalia” 34

Figura 17. Instrumentación 35

Figura 18. Vibrato por medio de tiempos negra, corchea, tresillo y semicorchea. 36

Figura 19. Staccato 37

Figura 20. Golpe de vihuela y guitarra hacia abajo y hacia arriba 37

Figura 21. Dos formas de escribir el guitarrón para dos cuerdas. 38

Figura 22. Glissando entre dos octavas 39

Figura 23. Glissando, ornamento del arpa. 39

Figura 24. Presentación parte A 42

Figura 25. Cambios de sonoridades. 43

Figura 26. Combinación de timbres 44

Figura 27. Glissando entre dos octavas 45

Figura 28. Glissando en el guitarrón 47

Figura 29. El uso del divisi 47

Figura 30. Acentos 48

Figura 31. Balance sonoro y melódico 49

Figura 32. Cambios de tempo y métrica 50

Figura 33. Ritmo de polka e intervención del arpa 51

Figura 34. Melodías en pizzicato 51

Figura 35. Variación rítmica 52

Figura 36. Ensamble entre cuerdas frotadas 53

Figura 37. Alternancia tímbrica y glissandos 54

Figura 38. El arpa sobre las cuerdas frotadas 55

Figura 39. Modulación directa 56

Figura 40. Desarrollo rítmico 57

Figura 41. Comportamiento del ritmo sobre las cuerdas frotadas 58

Figura 42. Uso del arco sobre el mismo patrón rítmico 59

Figura 43. Modulación tonalidad principal 60

Figura 44. Desarrollo melódico 61

Figura 45. Consecuente desarrollo melódico 62

Introducción

El presente trabajo de grado está establecido en los lineamientos de creación de obra musical mediante una composición que se llevará a cabo para los formatos mariachi y quinteto de cuerdas, donde se evidencian las texturas orquestales, dinámicas y articulaciones dentro de los géneros bolero, corrido y vals. La instrumentación que agrupa la obra musical está basada en diferentes grupos de familias instrumentales como las cuerdas frotadas (violines, viola, violoncello y contrabajo), sección ritmo armónica (vihuela, guitarra, guitarrón y arpa) y sección de metales (trompetas en si bemol).

La composición se desarrolla a través de la investigación por medio de fuentes sonoras que contienen características tímbricas en la instrumentación que abarcan cada uno de los formatos a trabajar, siendo así, dos de los formatos instrumentales de mayor relevancia en cuanto a la combinación de texturas orquestales, balance sonoro, articulaciones y dinámicas, son las que enriquecen la obra musical.

De esta manera, se toman en cuenta dos referentes en la línea de composición y arreglos, la del maestro colombiano Ricardo Torres, siendo un gran exponente a nivel nacional de la música mexicana a través de la integración entre el mariachi y otros formatos que logran contribuir a la cultura de nuestro país mediante obras clásicas, popurrís modernos, vallenatos y adaptaciones de un género ajeno al mariachi. Por otro lado, se resalta al maestro mexicano José Hernández, compositor, arreglista, trompetista y director musical del mariachi Sol de México ubicado en los Estados Unidos, exactamente en la ciudad de Los Ángeles, donde actualmente se vienen desarrollando algunas fusiones de otros formatos con el mariachi, estas integraciones han sido de gran relevancia gracias a los aportes musicales que se evidencian en las diferentes instrumentaciones en dichos formatos. Es así, como cada uno de ellos han logrado brindar

grandes sonoridades mediante texturas orquestales, cambios de timbres en la instrumentación que se elija, variaciones rítmicas, dinámicas y articulaciones que permiten enriquecer el diálogo musical de la obra a trabajar.

Por consiguiente, se realiza el enfoque de los dos referentes musicales anteriormente mencionados mediante el análisis de su música, donde se tomaron como referencia algunos elementos tímbricos que tienen mayor relevancia y aportan al desarrollo creativo. Por último, se presentará la creación de obra con exploración tímbrica entre los formatos mariachi y quinteto de cuerdas, donde se expone el desarrollo creativo y los recursos que se aplicaron para la creación de la obra Dalia.

Justificación

La obra del presente trabajo de grado, permite al compositor enfocarse en la exploración de sonoridades tímbricas (investigación/creación) en donde permite explorar y relacionar colores entre dos formatos musicales, mediante la combinación de texturas orquestales, dinámicas y articulaciones que confinan un diálogo dentro de la instrumentación popular mexicana junto al quinteto de cuerdas.

Para esto, cabe resaltar que en el campo musical especialmente en la relación de formato mariachi con quinteto de cuerdas se observa a menudo en el acompañamiento de artistas de talla nacional e internacional, así mismo, en conciertos, obras y grabaciones donde se aprecia los dos formatos mencionados. La importancia de experimentar la sonoridad tímbrica de estos dos formatos es poder incentivar a las futuras generaciones de compositores a crear obras con este tipo de instrumentación, con el fin de generar un amplio repertorio instrumental resaltando las cualidades tímbricas que posee cada uno de ellos. Se destaca el proceso compositivo mediante los recursos que se implementaron sobre un instrumento funcional como la guitarra, ya que, en la creación de obra musical con este instrumento, aporta diversidad sonora en el manejo de los bajos, melodías, armonía y voces. Es importante destacar la participación del contrabajo, en sus dos roles principales, melódico y armónico, teniendo en cuenta que es un instrumento que proporciona una gran sonoridad y peso con el uso del arco, es así, como sobresale a través de la técnica del pizzicato sobre una base rítmica y con el resto de los instrumentos creando contrastes de dinámica, timbre y color.

Objetivos

Objetivo general

Crear una obra musical a través de la combinación de timbres y texturas orquestales dentro de los formatos mariachi y quinteto de cuerdas.

Objetivos específicos

Analizar la estructura morfológica que contiene cada una de las obras que se escogieron como referente, con el fin de llevar una organización concreta en el proceso compositivo.

Identificar los roles orquestales que cumple cada sección instrumental y aplicarlos en el desarrollo compositivo.

Aplicar las diferentes técnicas de orquestación con el fin de crear efectos sonoros y tímbricos entre el mariachi y el quinteto de cuerdas.

Planteamiento temático

Este proyecto de composición se centra en la exploración tímbrica de dos formatos que han sido relevantes para el género mariachi, tanto nacional como internacional, debido a los recursos musicales que se plasman en el desarrollo compositivo como la estructura morfológica, el tratamiento melódico, tratamiento tímbrico, la armonía funcional y la variación rítmica en la creación de obra, con la intención de generar un diálogo tanto musical como una exploración tímbrica entre ambos formatos.

Una de las principales dificultades a nivel nacional, ha sido encontrar un repertorio consecutivo para el formato mariachi y formato quinteto de cuerdas en obras anteriores, se ha interpretado obras musicales utilizando solo violines y cuarteto de cuerdas dejando a un lado la participación del contrabajo en composiciones que se pueden abordar de manera sucesiva, dando a entender la necesidad de contar con compositores y arreglistas que permitan generar expectativas para abordar nuevas obras en estos dos tipos de formatos.

Por otro lado, el violoncello se ha destacado por manejar la función sonora del contrabajo en diferentes composiciones o adaptaciones para la fusión de mariachi y cuarteto de cuerdas, al igual que algunos artistas, han incorporado este tipo de instrumentación encontrando sonoridades de mayor atracción, es así, como se capta la idea de ir abordando texturas y roles orquestales con estos dos formatos debido a la falta de obras o conciertos que permitan extender el repertorio a nivel nacional desarrollando grandes habilidades para las futuras generaciones de compositores.

Con esa problemática identificada, se permite trabajar dentro una instrumentación extensa abarcando los 6 violines del formato mariachi, vihuela, guitarra, guitarrón, arpa, 2 trompetas y el quinteto de cuerdas: 2 violines, viola, violoncello y contrabajo, este último, es el

resultado de una investigación a partir de la inclusión en el género de este instrumento, que aporta elementos que resaltan tanto la melodía como la armonía por su peso sonoro y registro grave.

Se pretende que el compositor asuma nuevos retos a partir de la problemática que se está presentando, de qué elementos se abordarán en su composición y qué expectativas se obtendrán al momento de dar a conocer su resultado tímbrico. Teniendo en cuenta lo anterior, se aborda la siguiente pregunta ¿Qué tipo de técnicas, texturas y roles orquestales se pueden abordar en la creación de obra musical entre los formatos mariachi y quinteto de cuerdas?

Marco teórico

Fundamentos teóricos del tratamiento tímbrico

De acuerdo Abusaid (2019),

> (…) El concepto de la tímbrica existe desde hace cientos de años en la música, y se ha utilizado para dar coherencia a cada concepto musical durante las distintas épocas. Con el paso del tiempo nuestra visión de la tímbrica como elemento estético ha evolucionado, y la tecnología musical de cada época ha tenido mucha relación con el gusto por determinadas sonoridades. (Pág. 23)

"En la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas" (Arteaga, 1993, pág. 91)

Para Rivera (2002), el marco teórico consiste en integrar el tema de la investigación con las teorías, enfoques teóricos, estudios y antecedentes en general que hacen referencia al problema de investigación. De este modo, el marco teórico desarrolla la descripción del problema. Integra la teoría con la investigación y sus relaciones mutuas. (p.144)

Por lo anterior, el presente trabajo de investigación abarca un conjunto de conocimientos estructurados a nivel teórico, técnico y presupuestal articulados con la gramática y teoría musical.

Conceptos básicos

Técnicas de orquestación, formatos instrumentales, efectos sonoros.

Técnicas de orquestación

Para convertirse en un buen orquestador hace falta un conocimiento profundo de la orquesta y de todos los instrumentos, así como un gran conocimiento armónico. Debe ser capaz

de mirar una composición y encontrar los problemas con solo un vistazo y entonces proponer las soluciones más idóneas. (Frutos, 2013)

De acuerdo con Morán (2006), escribir música para orquesta, utilizando los principios de combinación instrumental propios de los estilos de Haydn, Mozart y Beethoven. Es una técnica habitual tanto en la música sinfónica actual como en la de los periodos clásico y romántico.

Formatos instrumentales

De acuerdo con las investigaciones de Adler (2006) manifiesta que,

> La orquesta es ciertamente una de las creaciones más nobles de la civilización occidental. El estudio de sus complejidades esclarecerá muchas áreas importantes de la música. Después de todo, el timbre y la textura dan claridad a la forma, así como al contenido de un gran número de composiciones. (Pág. 3)

Efectos sonoros

Walter Piston (1984) argumenta que,

> el compositor y el orquestador deben poseer un conocimiento amplio de cada instrumento por separado, de sus posibilidades y características, a la par que una imagen mental de cada sonido. También deben dominar los efectos posibles de la combinación instrumental, tales como el equilibrio y la combinación tímbrica, la claridad de la textura y otras características similares. (Pág. 53)

Para Publiradio, la música se define como el lenguaje de las sensaciones, los efectos sonoros se definen, en primera instancia, como el lenguaje de las cosas. (Blanch, 2010)

Referentes históricos

Entre todas las teorías del significado de la palabra mariachi, la más creída por mucho tiempo fue que la palabra mariachi provenía del francés marriage que significa boda, pues

durante la intervención francesa (1864-1867) los invasores observaron que tales conjuntos musicales amenizaban las ceremonias matrimoniales, sobre todo en los pueblos de Jalisco… La teoría más sencilla y común, nos dice que tal solo la palabra mariachi se utilizaba en Cocula, para referirse a un músico o ejecutante de algún instrumento. (Jáuregui, 2001)

De acuerdo con Fernández (2011), el mariachi nace de la fusión de caracolas, teponaztlis, huéhuetls, flautas de carrizo o barro con guitarras y violines; en tanto se dio ese mestizaje instrumental, en 1695 los cocas inventaron la vihuela y, con posteridad, el guitarrón -que sustituyó al laúd y al contrabajo españoles, respectivamente.

Villacaña (2017), subraya que:

> (…) El mariachi está en un momento muy importante. No nos podemos conformar sólo con los que interpretan sones o música incorporada (como huapangos, boleros y música ranchera), tenemos que pensar en el mariachi tradicional y en el moderno, se debe conocer su historia, antropología y otros aspectos, pero también los géneros que se interpretan. (Pág. 22)

Instrumentos participantes

Para Gines (2015), conoce como instrumento musical, en este marco, al objeto dotado con una o más estructuras resonantes y con las características necesarias que le permitan vibrar, de manera tal que pueda producir sonidos en uno o varios tonos. (Pág. 32)

El violín

Según Chamorro Escalante (2006) demuestra que, un recurso importante que superó el sentido de la duplicación de las cuerdas en favor del mariachi tradicional fue el de los «violines de górgoro», manufactura dos en madera un poco más corriente y cuya resonancia permitía lograr un sonido más poderoso y agudo. Este recurso correspondió a los mariachis antiguos de Los Altos de Jalisco, como el que encontramos particularmente en Acatic. (Pág. 56)

En el desarrollo compositivo de la obra titulada Dalia, el violín mantendrá diversidad de desarrollos melódicos y tímbricos evidenciando sus diferentes alturas, arcos, trémolos y pizzicatos que serán de gran relevancia generando un contraste con el contrabajo, ya que será de gran soporte a la melodía que se destacará sobre la parte rítmica.

Trompeta en si bemol

La RAE (2022) define a este aerófono como un instrumento musical de viento, consistente en un tubo largo de metal que va ensanchándose desde la boquilla al pabellón y produce diversidad de sonidos según la fuerza con que la boca impele el aire.

Chamorro B. (2013), manifiesta que, en la música tradicional mexicana, las canciones populares que siempre se recuerdan como, El Son de la Negra, Las Alazanas y Guadalajara no serían lo que son sin la agudeza, la fuerza y la intensidad de las trompetas.

Para el investigador, es de gran importancia resaltar el rol que manifiesta este aerófono, ya que es su instrumento principal y será resaltado mediante el impacto que genera al apoyar las melodías de los violines, articulaciones y acentos (campanas) con el propósito de distanciar los timbres de cada trompeta usando elementos armónicos como los acordes disminuidos. (Chamorro B. , 2013)

Vihuela

Para Portam (2021), la vihuela mexicana no es la "antigua" Vihuela Española. La vihuela de los Mariachis tiene cinco cuerdas y en la parte de atrás es redonda. Este pequeño instrumento provee ritmos excitantes y una línea armónica de acordes con rasgueados resonantes.

La vihuela alcanzó su máximo esplendor en España en el siglo XVI, siendo un instrumento culto muy extendido en los ambientes cortesanos y de la nobleza. (Ibáñez, 2013)

La función principal de la vihuela en la creación de obra musical, será destacar los ritmos en tiempos fuertes, en contratiempo y generar cortes que sobresaldrán con los instrumentos melódicos y efectos tímbricos al momento de resaltar un tutti. (Ibáñez, 2013)

La guitarra

Rodríguez (2022), determina que la guitarra es un instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia que ostenta una forma de óvalo estrechado y dispone de un agujero central en la tapa, un mástil, sobre el que va adosado un diapasón y seis cuerdas que se pulsarán con los dedos de una mano, mientras que los dedos de la otra pisan el mástil.

La guitarra, en función junto a la vihuela es seguir manteniendo la uniformidad de los ritmos que se emplearán en la obra titulada Dalia, al igual que los cortes que se emprenderán en cada pulso del compás.

El guitarrón mexicano

La RAE (2012) define este cordófono como “un instrumento musical de cuerda parecido a la guitarra, pero con la caja de resonancia de mayor tamaño y anchura, que produce habitualmente un sonido destemplado”.

Álvarez (2019) demuestra que, el guitarrón surgió ante la necesidad de tener un instrumento para tocar las notas bajas en sustitución del contrabajo y el arpa ya que éstos, al no ser tan portátiles, no podían moverse cómodamente entre el público.

El guitarrón es conocido como uno de los instrumentos con sonido metálico ya que se genera a partir del uso a dos cuerdas trabajando a octavas, es así, como el compositor usará también técnicas compositivas y tímbricas en este instrumento como glisandos, trabajo conjunto con las melodías, dinámicas, articulaciones y escritura no solo a una cuerda si no a dos cuerdas en octavas en clave de Fa. (Álvarez, 2019)

Arpa

De acuerdo al diccionario de la Real Academia Española, el término arpa también puede escribirse con H inicial: harpa. La noción deriva del vocablo francés *harpe*, aunque su origen etimológico más lejano se halla en las lenguas germánicas. (Real Academia Española, 2021)

Para Chamorro Escalante (2006), la costa y la sierra michoacana cercana a Colima, conocida también como la región de Coalcomán, mantiene una tradición muy particular de grupos de arpas y otros cordófonos que forman parte de pequeños grupos de mariachi en fiestas, ferias y palenques, o bien para acompañar danzas indígenas. (Pág.30)

El arpa, resalta un rol como ornamento en diferentes formatos musicales debido a su sonoridad tímbrica gracias al registro extenso que posee en dos claves diferentes, de tal modo, el compositor de esta obra, optará por ornamentar las melodías principales con glissandos, manejos del bajo en clave de Fa junto al guitarrón, acordes en disposición cerrada, registros graves, medios y agudos acudiendo así mismo, a articulaciones como dinámicas y armónicos que serán evidenciados mediante la notación musical estableciendo el diálogo musical tanto de solista como melódico y armónico.

La viola

La viola es un instrumento musical de cuerda frotada, similar en cuanto a materiales y construcción al violín pero de mayor tamaño y sonido más grave. (Conservatorio Elemental de Música, 2020)

En el barroco, el violín cobró la máxima importancia. La viola le gana en calidez y resonancia, y es casi tan manejable y ágil como el violín. (Conservatorio Elemental de Música, 2020)

La viola, siendo un instrumento de gran resonancia será de gran utilidad al reforzar los violines en pizzicatos, trémolos y melodías que serán relacionadas al formato mariachi enriqueciendo su sonoridad tímbrica y acústica. (Conservatorio Elemental de Música, 2020)

El violoncello

Violonchelo es un concepto que proviene del vocablo italiano *violoncello*. El término hace referencia a un instrumento musical de menor tamaño que un contrabajo y más grande que una viola. (Pérez, 2021)

Según el Ministerio de Educación de Colombia (2020), su timbre se aproxima al barítono, que está entre el tenor y el bajo y es de las voces la más natural y la que transmite más calidez y efusividad.

Como bien podemos saber, el violoncello es un instrumento de cuerda frotada de gran profundidad acústica y tímbrica, elemento primordial en el quinteto de cuerdas al trabajar en unión con el formato mariachi, destacando su sonoridad con pizzicatos, manejos de arcos, melódico y solista en algunos compases del score.

El contrabajo

Educalingo (2023) exterioriza que, el contrabajo es un instrumento de cuerda frotada de tesitura grave. Suele tener 4 cuerdas. En el contrabajo, se afinan por cuartas: sol-re-la-mí. Arriba: escritura. Abajo: sonido real. También los hay de 3 cuerdas y de 5. En los de 3, la más grave suele afinarse en la o en sol; en los de 5, en un do o un si más grave que la cuarta. (Educalingo, 2021)

El contrabajo será un protagonista principal y gran relevancia al momento del desarrollo compositivo, se hará uso de su sonoridad tímbrica tanto armónica como melódicamente, el

pizzicato será clave importante en la métrica de 2/4 sobre la base rítmica del formato del mariachi tanto en clave de Fa como en clave de Do.

Los instrumentos anteriormente citados, serán parte de la elaboración de la obra y la sonoridad que se pretende explorar mediante la unión de cada uno de ellos dando como resultado una creación de obra musical.

Es así, como a partir del conocimiento de la instrumentación se pretende combinar los diferentes tipos de tesituras y técnicas de expresión dentro de cada uno de ellos accediendo a las sonoridades tímbricas que se van dando mediante la exploración y que cualidades se obtienen en el transcurso el discurso musical.

La alternancia tímbrica, será una de las técnicas de orquestación fundamentales para reconocer el color de cada uno de los instrumentos orquestados, resaltando contrastes de manera consecutiva tanto para el formato mariachi y quinteto de cuerdas.

Sin embargo, cabe resaltar que la parte rítmica será una base fundamental en la obra debido al ostinato que presentará varios soportes mientras cada uno de los instrumentos presenta su parte melódica y armónica, con el sentido de ir encontrando fuentes sonoras que vayan relacionando dos lenguajes diferentes con mismo objetivo.

Desarrollo metodológico

El desarrollo metodológico para Coelho (2019) es una disciplina de conocimiento encargada de elaborar, definir y sistematizar el conjunto de técnicas, métodos y procedimientos que se deben seguir durante el desarrollo de un proceso de investigación para la producción de conocimiento

Proceso creativo y de investigación

A partir de la metodología que se irá abordando a cada instrumento desde la parte técnica, así mismo, se investiga por medio de la experiencia de compositores como el maestro mexicano José Hernández.

De este modo, se logra una entrevista con el maestro Hernández sobre una obra que se tomó como referente para llevar a cabo la creación de una obra musical teniendo en cuenta algunas técnicas que él ejecuta al momento de realizar sus composiciones y obras para diferentes formatos musicales como el uso de un instrumento de cuerda pulsada llamado vihuela que simplifica y genera facilidad al manejar las diferentes alturas o registros de toda la instrumentación que participará en la obra, el comportamiento ritmo-melódico del bajo, el uso de los ‘mánicos’ en la vihuela, el uso de dinámicas, articulaciones que aplica al momento de finalizar la composición mediante un análisis intuitivo, fraseos en los instrumentos melódicos que será de gran relevancia al tratamiento tímbrico alcanzando estéticas sonoras con gran variedad de recursos técnicos aplicados en la creación de obra musical.

Referentes musicales

Figura 1.
José Hernández y su Mariachi Sol de México

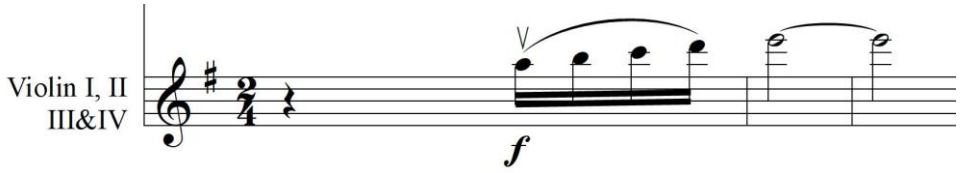
El presente referente, se escoge gracias a las composiciones, interpretaciones y producciones elaboradas de tan prestigiosa agrupación durante una trayectoria extensa que ha aportado a la cultura mexicana gracias a la calidad de arreglos que influyen en sus composiciones y adaptaciones para diferente tipo de género.

En el álbum 25 aniversario del mariachi Sol de México, José Hernández incluye un repertorio de 11 canciones entre ellas pizzicato, una polka que se toma en cuenta como referente musical para el desarrollo compositivo de la obra titulada Dalia. Esta polka, representa la calidad sonora y tímbrica de la instrumentación que se abarca en ella, igualmente en su estructura morfológica, dinámicas y articulaciones que sobresalen al momento de manejar un discurso que permitirá el balance sonoro y tímbrico tanto en lo rítmico como en lo melódico.

Figura 2.
Ricardo Torres y su mariachi

Actualmente, uno de los representantes de la música mexicana en Colombia que más influye sobre la línea de composición y arreglos es el productor, compositor, arreglista e instrumentista Ricardo Torres, en donde muestra en una de sus últimas la inclusión de 19 temas en su trabajo discográfico. Es así, como se procede a escoger uno de estos temas incluidos en la producción lleva por título “popurrí clásico contemporáneo” en donde evidencia obras clásicas como Suite de los planetas (Júpiter), sinfonía del nuevo mundo, concierto de Aranjuez, el pájaro de fuego, Romeo y Julieta y danza macabra. Sin embargo, este popurrí incluye la participación de cuerdas frotadas entre ellas el violoncello, marcando un objetivo de caracterizar una sonoridad amplia a los violines y la manera de enlazar un trabajo colectivo con la sección rítmica, al igual que los metales, logrando la combinación de texturas orquestales.

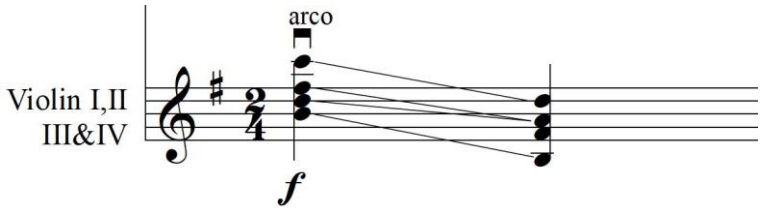
Figura 3.
Polka pizzicato, legato cuerdas frotadas



Nota: tomado de la obra polka pizzicato.

En la obra titulada pizzicato, se destaca en el compás 1 la intervención de las cuerdas y la fuerza que ejecutan los violines en la exposición del tema A, proporcionado un sonido brillante al unísono con un movimiento de arco hacia arriba, empleando homogeneidad hacia una dirección directa entre los violines con una dinámica forte estableciendo el tema principal como característica destacada en la melodía.

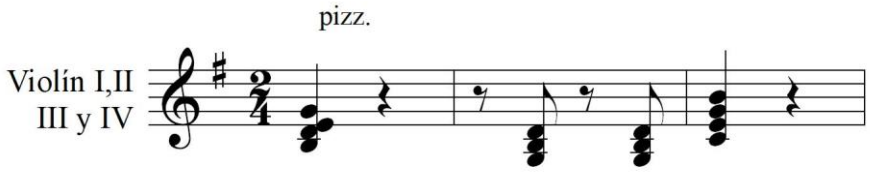
Figura 4.
Polka pizzicato, glissando en las cuerdas frotadas



Nota: tomado de la obra polka pizzicato.

En el compás 132 se destaca un recurso musical muy importante que aborda esta polka, el compositor se basa en manejar el uso del *glissando* en los violines, siendo una técnica de manejo del timbre en las últimas décadas en el formato mariachi, es así, como se aplica este recurso indicando que la ejecución se debe acentuar con una finalidad de sentir el cambio de una nota a otra proporcionando una densidad balanceada mediante el color que se generan entre ellas y así crear un tipo de ornamento que busca sensibilizar algunas partes de la obra enlazando la distribución del acorde entre los diferentes tipos de figuras musicales.

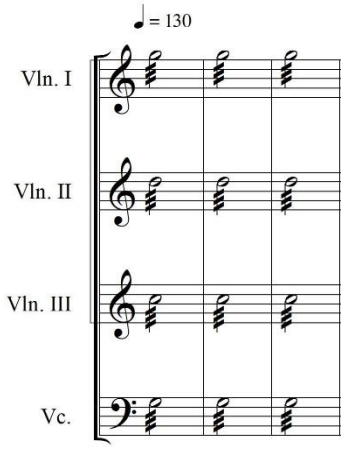
Figura 5.
Pizzicatos



Nota: tomado de la obra polka pizzicato.

Para empezar, esta obra cuenta con una sonoridad tímbrica muy particular, siendo protagonista en su mayor desarrollo melódico, destacando un contraste en el cambio expresivo y sonoro de las cuerdas frotadas, de este modo, el *pizzicato* genera variaciones auditivas en el estilo musical del mariachi por su gran ejecución sobre el ritmo que representa la polka.

Figura 6.
Trémolos

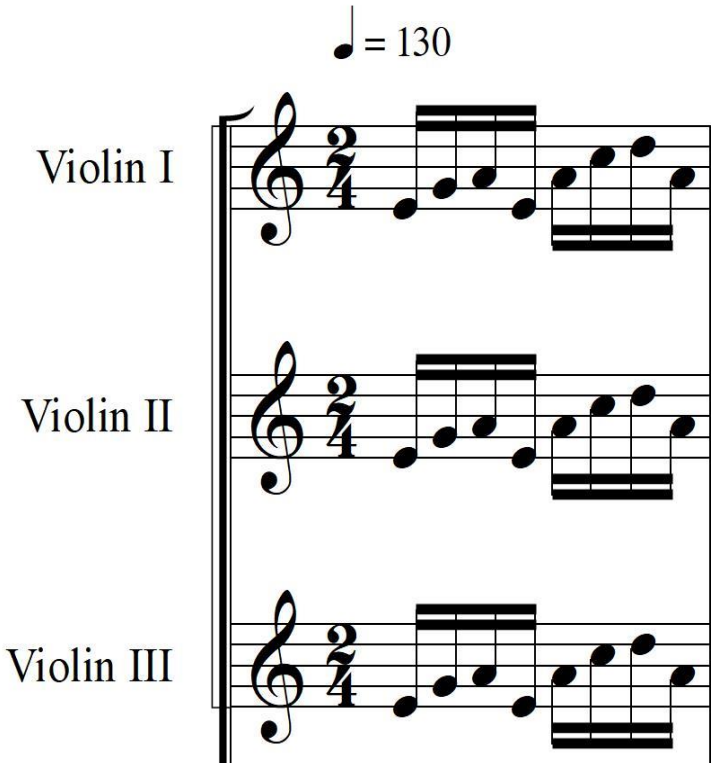


Not Nota: tomado de la obra popurrí clásico contemporáneo.

La variación del ritmo se emplea en instrumentos de acompañamiento como la guitarra, el piano o de percusión, siendo este, de gran utilidad para melodías de diferentes familias de instrumentos sobre el comportamiento que destacan distintas piezas musicales que el compositor plasma de acuerdo a su creatividad. De este modo, el popurrí clásico contemporáneo del maestro Ricardo Torres en el compás 28, 29 y 30 resalta el uso del trémolo en las cuerdas frotadas convirtiéndose

en el acompañamiento de forma vertical de cada una de las melodías que se ejecutan en estos compases, dando un color mucho más claro y con la función tímbrica de contrastar con los otros instrumentos.

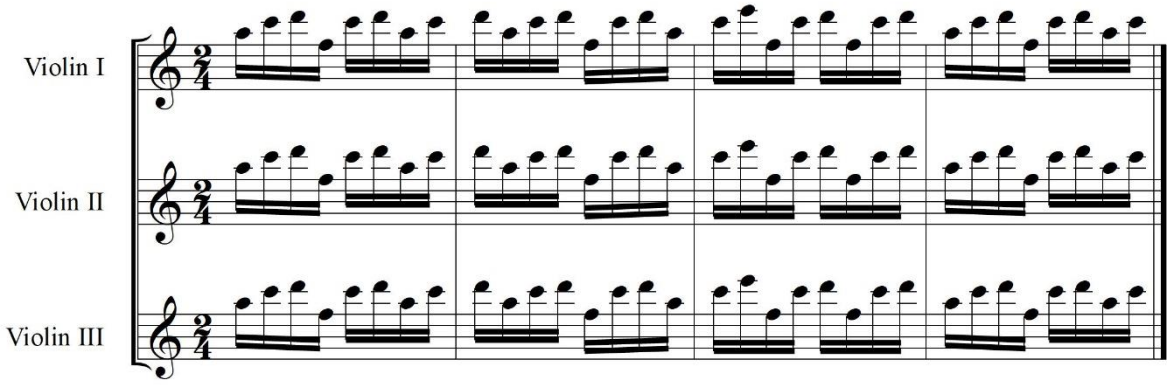
Figura 7.
Introducción popurrí clásico



Nota: tomado de la obra popurrí clásico contemporáneo.

Se tiene presente cada registro que establecen las cuerdas frotadas, como lo es el compás 1 del popurrí clásico contemporáneo, es así, como se hace visible un movimiento inicial de carácter frágil al unísono, manejando una proyección del sonido en cuanto a la forma y dirección que se va presentando mediante intervalos cercanos en busca de un estilo adecuado a la obra. El compositor se basa en adaptar y desarrollar esta idea principal con el fin de impulsar una característica a la melodía que será pieza clave en su desarrollo compositivo.

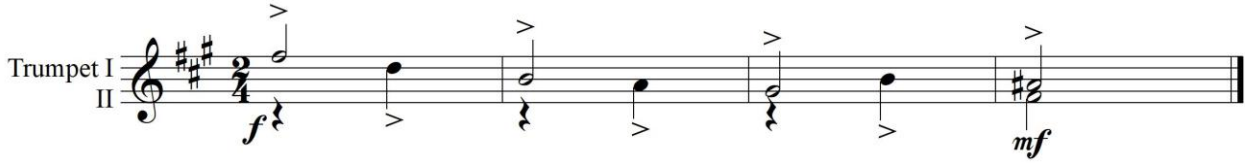
Figura 8.
Introducción popurrí clásico, unísono



Nota: tomado de la obra popurrí clásico contemporáneo.

De manera comparativa, el investigador analiza los compases 13, 14, 15 y 16 donde anteriormente se explica lo frágil que sería determinar el inicio de una parte de la obra que se llevará a cabo en el proceso compositivo, siendo esta gráfica un consecuente de los primeros compases que brinda múltiples opciones al compositor de poder trabajar al unísono en diferentes alturas que determina el rango de cada instrumento que se anexe a la obra, destacando mayor impacto en las cuerdas frotadas en la obra titulada Dalia.

Figura 9.
Metales y el uso del acento, fragmento polka Pizzicato

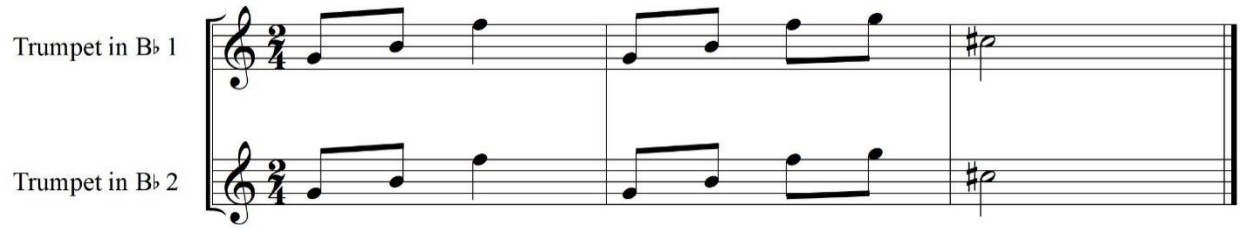


Nota: tomado de la obra polka pizzicato.

Para esta nueva sección, los acentos son recursos fundamentales en los metales por su debido desarrollo tímbrico que pueden presentar los diferentes instrumentos al momento de ejecutar la obra. Es de gran relevancia, que el compositor pueda aplicar este recurso de la obra *pizzicato* debido al timbre que desarrolla este acento en diferentes figuras musicales, con la

función de presentar el desvanecimiento de la nota con el objetivo de percibir contrastes en los metales por su movimiento ágil y el estilo moderno del mariachi.

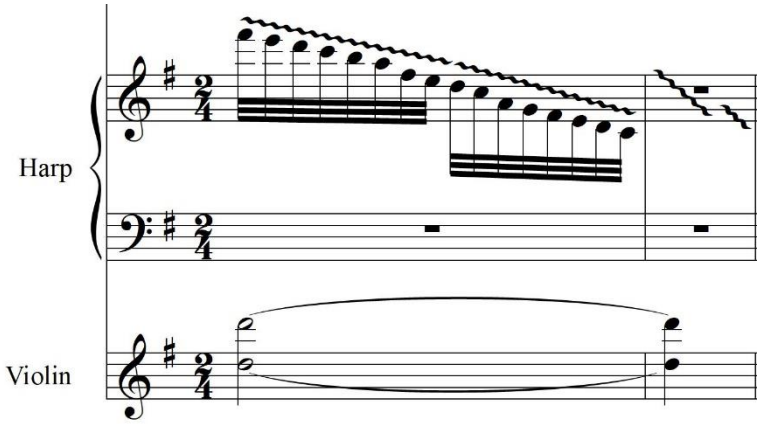
Figura 10.
Metales al unísono



Nota: tomado de la obra popurrí clásico contemporáneo.

Las melodías o apoyos al unísono que se extraen de los compases 37, 38, 39 y 40 del popurrí clásico contemporáneo, se refleja la importancia de mantener un tratamiento homogéneo en la ejecución del estilo clásico, aportando este referente en la obra artística a desarrollar un movimiento melódico estable sin ningún tipo de articulación y velocidad de mayor exigencia, si no, de llevar una expresión clara debido a la igualdad de las notas.

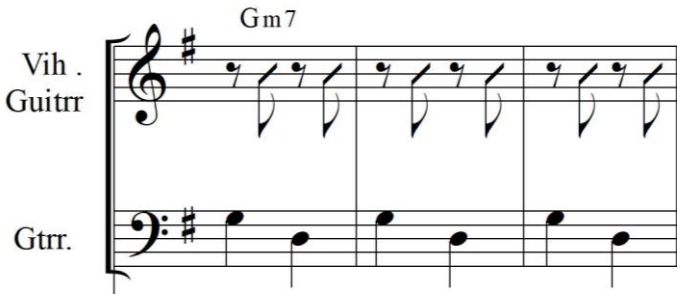
Figura 11.
El arpa como ornamento sobre las melodías, fragmento polka Pizzicato



Nota: tomado de la obra polka pizzicato.

El arpa, en el compás número 16 y 17 funciona como un elemento relevante para adornar y sobresalir por encima de las melodías, gracias a la técnica de pulsar las cuerdas desde la más grave hasta la más aguda. Es así, como se adquiere este elemento por sus colores, técnicas, melodías y acordes que se derivan a partir de la ejecución que genera, con el fin de encontrar sonoridades tímbricas especiales.

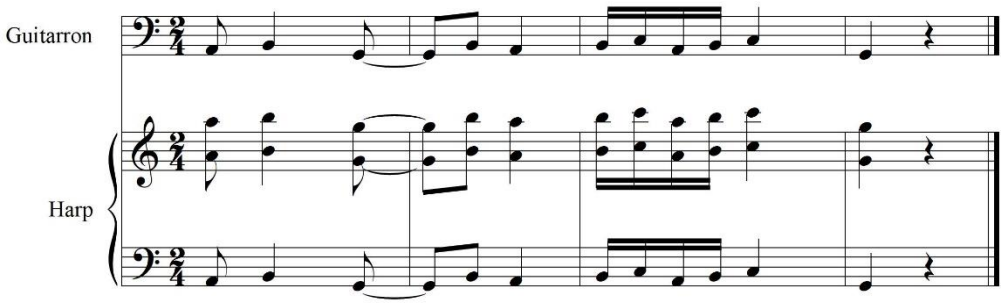
Figura 12.
Sección rítmica, fragmento polka Pizzicato



Nota: tomado de la obra polka pizzicato.

Para empezar, esta grafica evidencia el manejo de la vihuela, la guitarra en clave de sol y el guitarrón en clave de fa. Se tiene presente, este patrón rítmico para brindar variedad en la obra que se va a desarrollar con el propósito de sostener el ritmo de polka o corrido en diversos compases, brindando un movimiento horizontal y a la vez un soporte vertical armónico a la sección de instrumentos melódicos.

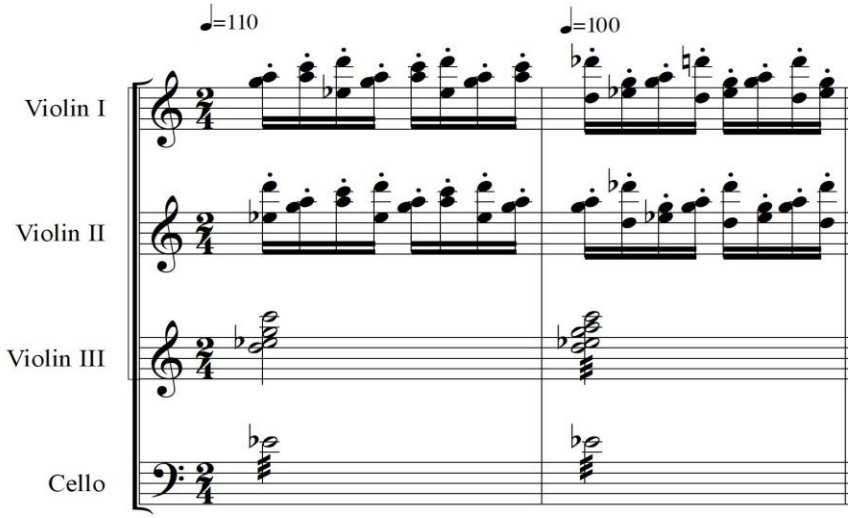
Figura 13.
El guitarrón y el arpa, fragmento popurrí clásico



Nota: tomado de la obra popurrí clásico contemporáneo.

Los presentes instrumentos, determinan sonoridades tímbricas muy interesantes en el formato mariachi. Es así, como este pequeño fragmento se puede apreciar una textura orquestal (tutti) entre estos dos instrumentos, manejando el mismo bajo y adicional se realiza lo mismo en clave de sol destacando una sonoridad brillante para una mejor proyección del sonido en la obra. De tal modo, se extrae el manejo de los bajos del arpa con el guitarrón, gracias a que el arpa en el formato mariachi, destaca su participación como apoyo teniendo en cuenta que fue el primer instrumento en realizar diferentes tipos de sonoridad grave en las primeras agrupaciones de música mexicana.

Figura 14.
Cambios de tempo, fragmento popurrí clásico

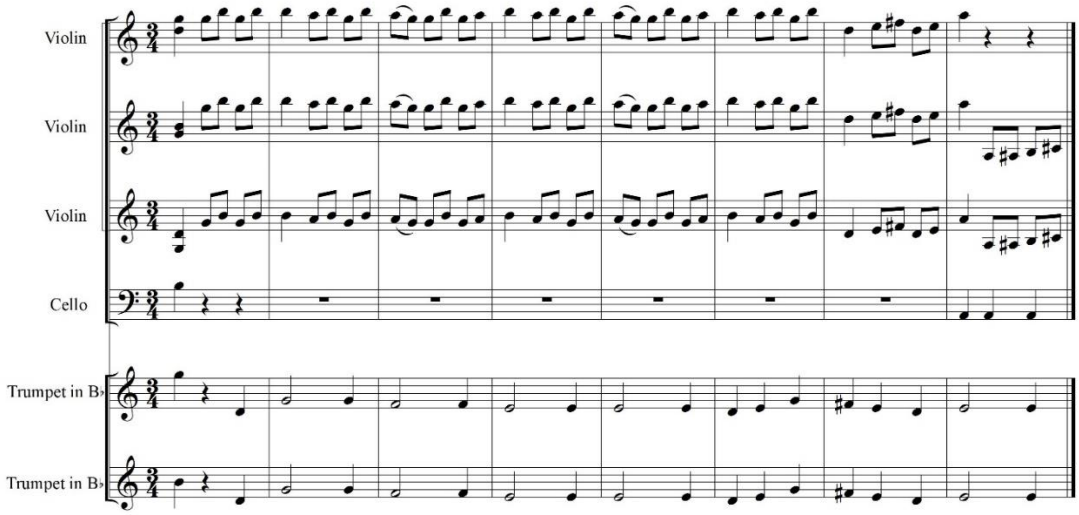


Nota: tomado de la obra popurrí clásico contemporáneo.

Actualmente, el tempo es uno de los recursos fundamentales para la creación de una pieza musical de acuerdo a la coordinación que tenga el compositor en los momentos de asignar este elemento a su composición. De este modo, la mayor parte de obras a componer se les sitúa un tempo especifico que abarca desde su inicio hasta su final, lo contrario a lo que destaca el

maestro Ricardo Torres en su popurrí clásico, resaltar el uso de los cambios de tempo en algunas secciones para resaltar la ejecución y la virtuosidad de los instrumentistas.

Figura 15.
La métrica, fragmento popurrí clásico



Este elemento, es indiscutiblemente uno de los principios básicos de la escritura musical determinando la medida exacta de una pieza musical. Para este caso, este referente ofrece diversas maneras de generar cambios sobre el desarrollo compositivo de la obra, con el fin de establecer diferentes ritmos como el vals, corrido y bolero durante la transición de la composición. Sin embargo, es indispensable acudir a este recurso donde puede aportar nuevas expectativas tanto para el compositor como al oyente.

Proceso de creación de obra

Después de realizar un análisis de los referentes musicales, se describe de manera global el paso a paso de cómo fue el desarrollo compositivo de la obra que llevará por título “Dalia”.

De tal modo, se hará un análisis estructural, armónico, melódico y, sobre todo, tímbrico, que mostrará los aspectos más relevantes en el proceso creativo con el fin de aplicar el concepto del tratamiento tímbrico como objetivo principal de este trabajo.

Figura 16.
Estructura general de la obra “Dalia”

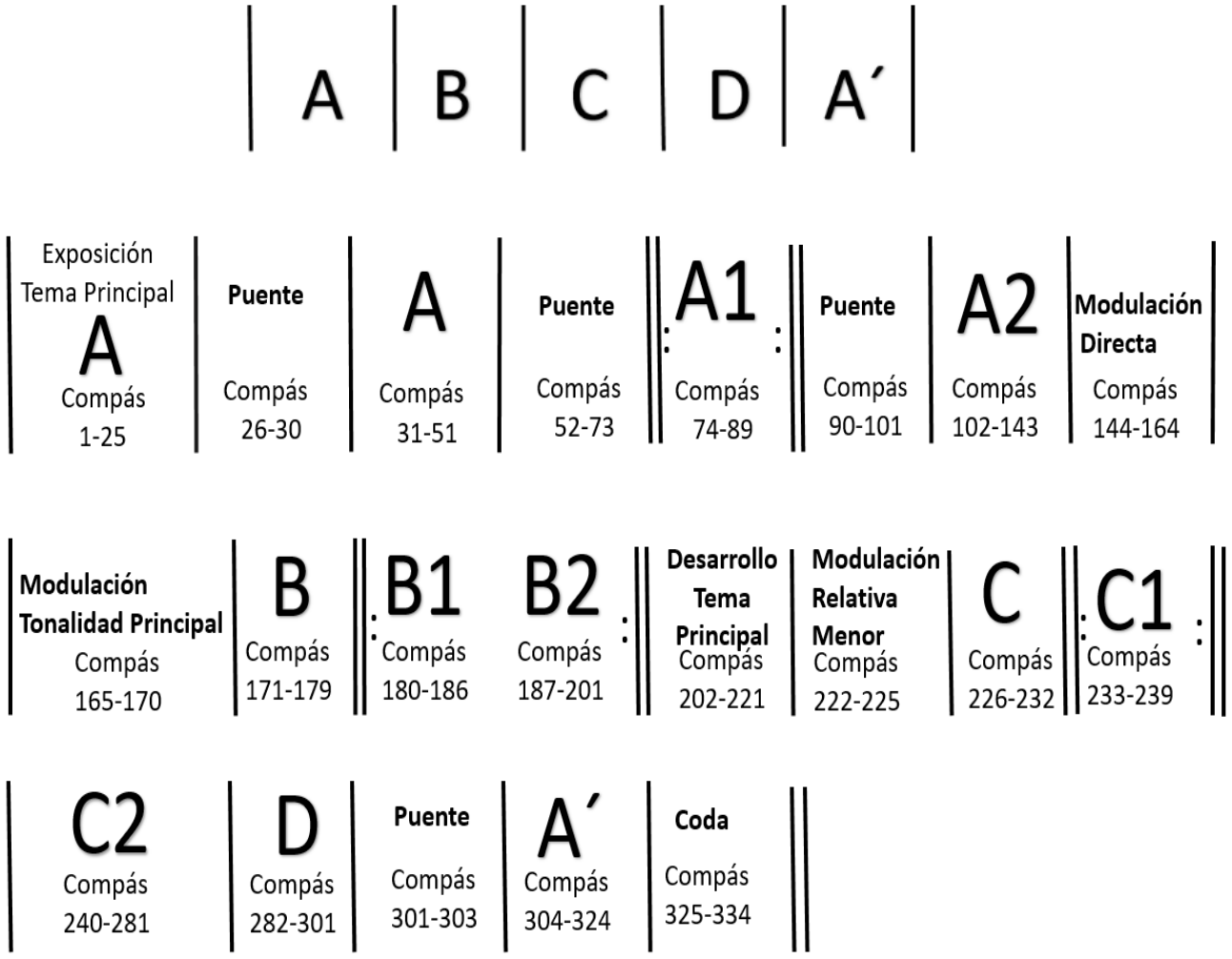
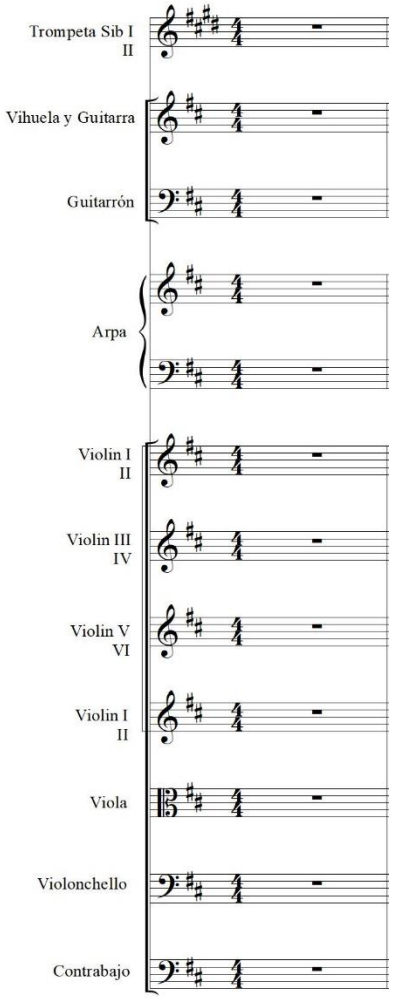


Figura 17.
Instrumentación



Trompetas en Sib

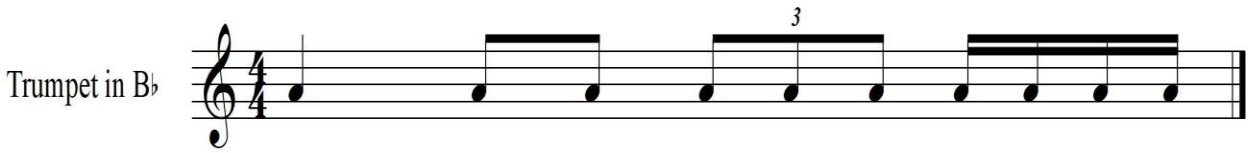
La elección de este instrumento, es fundamental con el fin de destacar la sonoridad y el impacto acústico que representa para el formato mariachi, es relevante para el investigador plasmar uno de los instrumentos de viento metal más recursivos durante muchas décadas, lo cual ha sido motivo de inspiración para llevar a cabo técnicas que se pueden emplear en composiciones tanto para diferentes géneros destacando interpretaciones grupales o de ejecución solista. El uso principal de la trompeta en esta obra, se debe a su color y características tímbricas,

ya que es un instrumento brillante y con una pujanza sonora muy destacada, un impacto acústico alto y en este caso, el contraste que generan sus articulaciones y dinámicas como el vibrato, el staccato, el legato etc., con respecto a los demás instrumentos que actúan en la obra.

El vibrato

Esta técnica, que se fundamenta en la articulación rítmica de los labios en la boquilla, se presenta tradicionalmente en algunos géneros de la música regional mexicana como la ranchera, los sones, polkas y variedades de boleros. Su uso depende del carácter y del papel que la trompeta esté ejecutando en algunos pasajes de estos géneros. Su interpretación genera movimientos oscilatorios articulados en figuras musicales así:

Figura 18.
Vibrato por medio de tiempos negra, corchea, tresillo y semicorchea.

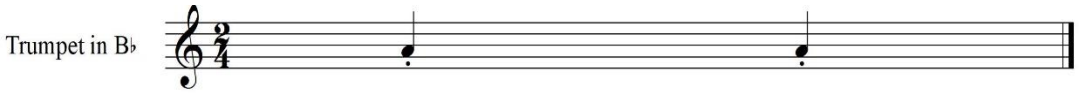


La presente notación musical, indica diferentes vibratos mediante el movimiento de los labios y la mandíbula con la ayuda de algunas silabas como Ta, Ti, Tu, Da y Du.

Staccato

Es una articulación donde se afecta la duración del sonido reduciéndolo a lo más mínimo, se usa mucho en las introducciones, en los finales de las rancheras, son mexicano, jarabe jalisciense y pasodobles. A diferencia del bolero, su ataque es muy frágil al igual que los adornos que se emplean durante el transcurso de la pieza a interpretar acompañados de ligaduras de expresión o dinámicas que ayudan a reforzar el dialogo musical.

Figura 19.
Staccato



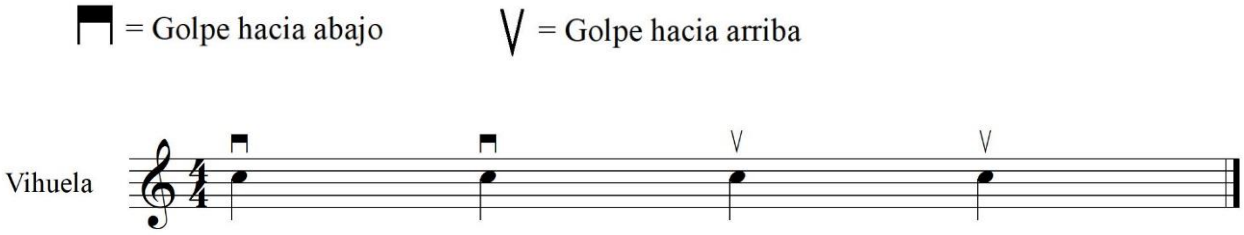
Vihuela y guitarra

Por lo general, estos dos instrumentos comparten características similares en cualquier clase de obra musical dentro del formato mariachi, en ciertas ocasiones se escriben en diferentes sistemas por ciertas situaciones en donde la guitarra hace el uso de punteos, destacando melodías como el de un requinto o el arpa en el caso de faltar alguno de ellos. La vihuela como la guitarra, son instrumentos selectos por los compositores como los directores de cada agrupación debido a la sonoridad de cada una de ellas y los diversos ritmos que se emplean junto al control del tempo que se puede presentar en las distintas piezas musicales.

Acople, golpes y mánicos

Es muy importante centrarse en los movimientos de la mano del vihuelista y guitarrista, ya que el golpe dependiendo del ritmo a ejecutar se enfoca al lado izquierdo de la boca del instrumento, esto ayuda al instrumentista a proyectar el sonido mediante las indicaciones que se evidencien en la partitura de la siguiente manera:

Figura 20.
Golpe de vihuela y guitarra hacia abajo y hacia arriba



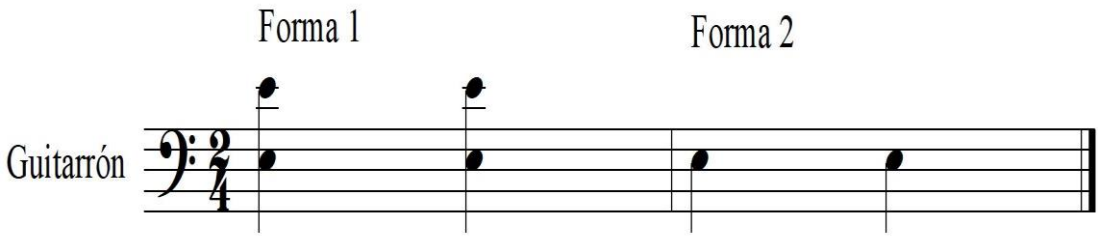
El guitarrón

Es un instrumento, que ejerce un protagonismo en la sección ritmo armónica debido a su sonido grave y robusto, siendo pieza clave del formato mariachi empleando un gran trabajo de coordinación en diferentes pulsos de los géneros a interpretar.

Ejecución

Se tiene presente, la escritura musical para este instrumento de cuerda pulsada a dos cuerdas en octavas, del mismo modo, algunos "guitarroneros" solicitan a los compositores transcribir sus partituras igual que el bajo eléctrico, de manera que ellos entenderán la forma correcta de interpretar la partitura asignada.

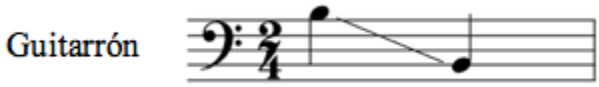
Figura 21.
Dos formas de escribir el guitarrón para dos cuerdas.



Glissando

El guitarrón, fue escogido debido a las articulaciones y sonoridades que también puede ejecutar como el glissando, acentos y desarrollos melódicos con sus respectivos acordes y arpegios ya sea a una o dos cuerdas. El tratamiento tímbrico que expresa este instrumento es acústico, debido a la capacidad de elevar sonoridades tanto graves como agudas y desplazamientos al deslizar el dedo índice dentro de las seis cuerdas entre dos octavas, marcando el estilo característico del folclor mexicano.

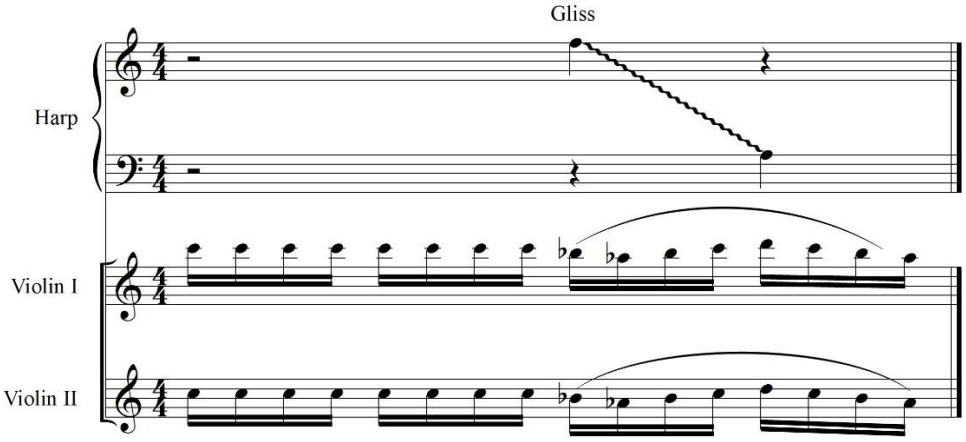
Figura 22.
Glissando entre dos octavas



El arpa

El arpa es un instrumento de múltiples recursos tímbricos y técnicos, que proporcionan un sonido exquisito y que aporta al color del mariachi, estos recursos pueden ser de tipo melódico en adornos y acompañamientos, uno de ellos es el glissando, como ornamento destacado a la hora de dar color y textura a la masa instrumental y duplicando melodías para dar más peso y color a la idea que se esté exponiendo.

Figura 23.
Glissando, ornamento del arpa.



El arpa y el guitarrón

Para llevar a cabo la unión de estos instrumentos, es de suma importancia analizar la particularidad que llevarán ambos debido a que el arpa puede realizar parte del trabajo del guitarrón mientras no ejecuta ningún tipo de melodía principal o secundaria.

Violines

En el contexto musical regional mexicano, el violín es uno de los instrumentos musicales con una sonoridad balanceada al igual que otro tipo de género, esto quiere decir, que dado el momento de ser ejecutado la proyección del sonido no es similar a la que puede trazar los vientos metales, las maderas, algunos cordófonos o instrumentos de percusión. Es así, como este instrumento acústico se elige por sus diversas características tímbricas entre el uso de arco-cuerda, legatos, staccatos, dinámicas, pizzicatos y glissandos con el objetivo de efectuar contrastes en diversas partes de la obra sin afectar el discurso musical con otro tipo de tratamientos sonoros como tímbricos.

Por otra parte, se añaden ocho violines al score musical marco una diferencia entre el folclor mexicano y el clásico. De esta manera, la instrumentación clásica desarrolla las mismas técnicas entre arco-cuerda, a diferencia de su estilo sonoro que será adecuado a un formato instrumental foráneo escudriñando que porcentaje tímbrico puede sobresalir en el presente desarrollo compositivo.

Contraste

En algunas partes de la obra principal, se efectuarán cambios tímbricos por el dialogo entre la instrumentación asignada en la obra, entre otras palabras, se evidenciarán melodías determinando distancias en octavas, igual rango altura como los unísonos y pizzicatos brindando peso y densidad a cada estructura o parte morfológica que se encuentra marcada en la obra musical.

La viola

La viola representa en la música mexicana embellecer las melodías que se encuentran en la creatividad del compositor, adornando el extenso número de violines en el formato mariachi,

de igual manera, comparten técnicas de expresión, golpes de arco y articulaciones que proponen enlazar diferentes tipos de texturas orquestales o diálogos dentro de la familia de las cuerdas frotadas. Este instrumento, se adapta al mariachi por su gran sonoridad romántica, por su rango musical y el apoyo tímbrico que sostiene a los violines expandiendo las melodías o acordes a ejecutar gracias a la resonancia que imparte este instrumento.

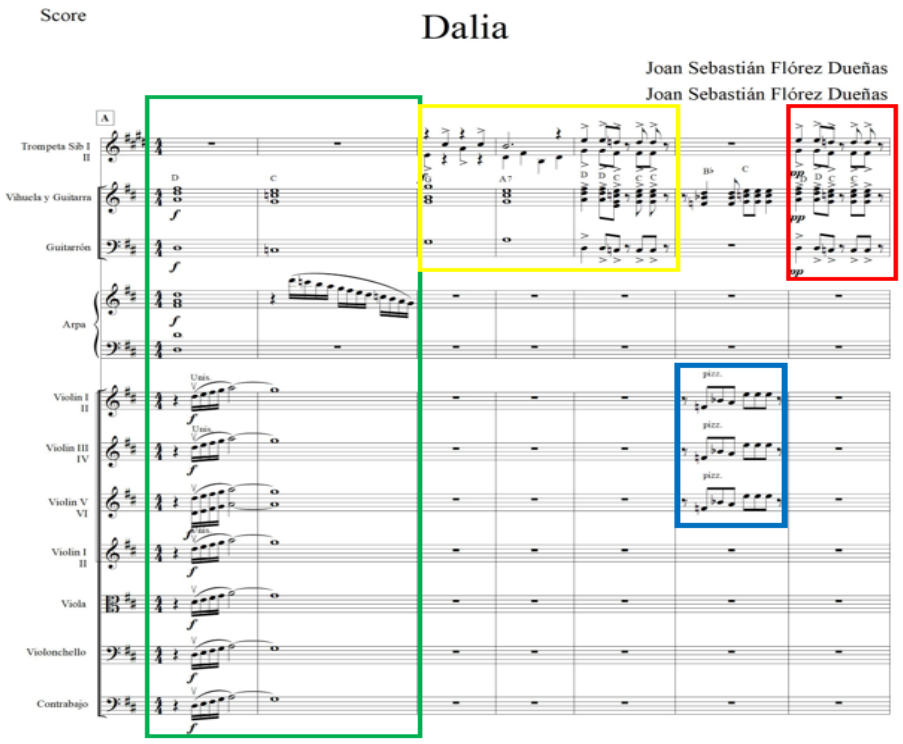
El violoncello y el contrabajo

El violoncello se ha caracterizado por ser uno de los protagonistas en el trabajo colectivo de las cuerdas frotadas, especialmente en algunas piezas u obras musicales en los formatos de cuartetos y quinteto de cuerda. De la anterior familia instrumental nombrada, el cello resalta la parte armónica, melódica y ejecución del bajo recreando la intención del compositor en sus obras. Por otro lado, el contrabajo es uno de los instrumentos principales para llevar a cabo la composición a tratar titulada Dalia, buscando sonoridades tímbricas al momento de relacionar texturas orquestales entre dos formatos distintos.

Proceso creación de obra

Para comenzar, se tendrá en cuenta el paso a paso de cómo se llevó a cabo la elaboración de la obra junto al trabajo sonoro que desarrolla cada instrumento de acuerdo a sus texturas, roles y características tímbricas que abordan cada uno de ellos, relacionando la estructura de esta, considerando qué es lo que sucede en cada episodio y qué cualidades presenta la instrumentación asignada.

Figura 24.
Presentación parte A

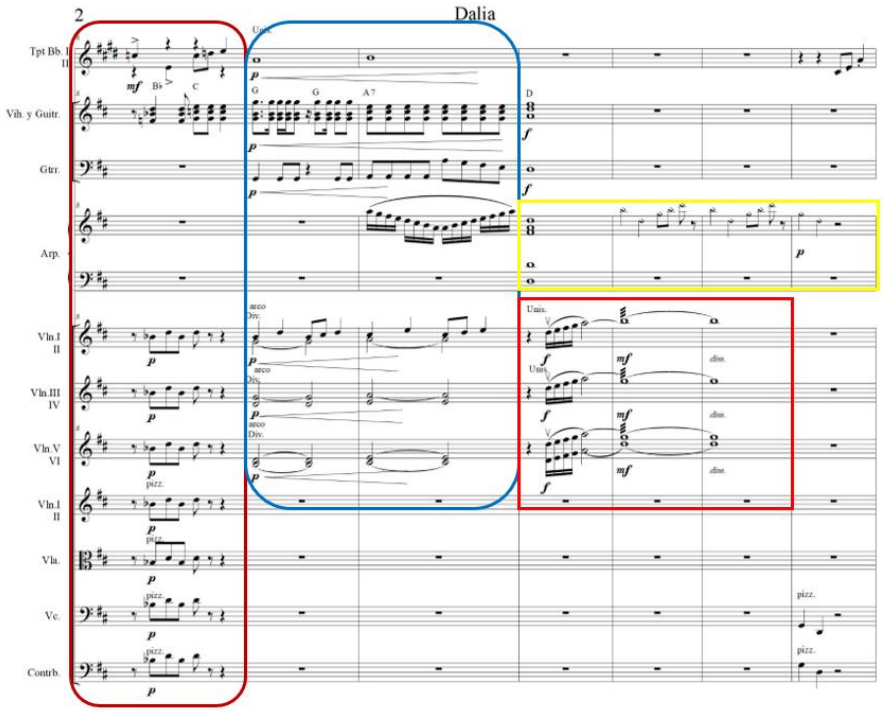


Nota: Elaboración Propia

En esta primera parte, en los dos primeros compases se expone el tema a, que es el tema principal de la obra, que a su vez expone el carácter con el que se identifica dicha sección, este carácter corresponde a un timbre brillante y con una dinámica *forte* mostrando un impacto

acústico alto. Armónicamente, los instrumentos (vihuela, guitarra, arpa y guitarrón) presentan el acorde principal destacando la textura homofónica en conjunto con las cuerdas frotadas, así mismo, el arpa responde con un ornamento que le da color y brillo al inicio de la obra. La sección de las trompetas realiza el contraste tímbrico exponiendo un pequeño diálogo con acentos acompañado de los instrumentos armónicos ya mencionados, esta alternancia se conjuga con los pizzicatos de las cuerdas dando así, una nueva presentación del contraste tímbrico que se expondrá a lo largo de la obra.

Figura 25.
Cambios de sonoridades.

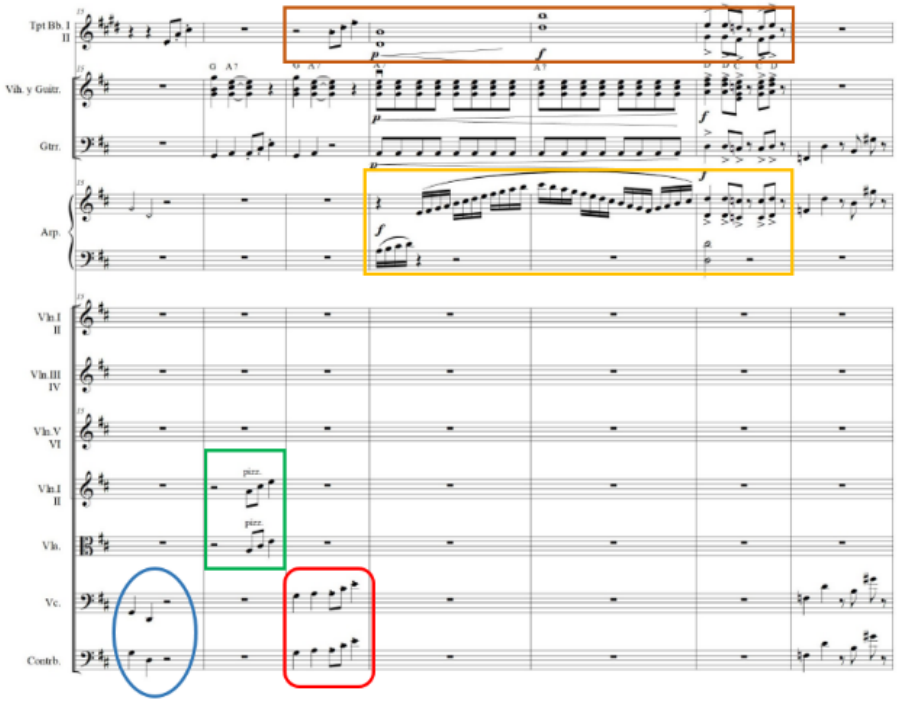


Nota: Elaboración Propia

Como se muestra en la presente gráfica, en el compás 8 se usa el pizzicato con los metales, generando nuevamente el contraste tímbrico, a su vez, las dinámicas logran dar el equilibrio sonoro entre estos dos colores tímbricos. Por otro lado, se modifica el dialogo musical

en la instrumentación, en donde las trompetas omiten su trabajo a voces destacando la homogeneidad del sonido en unísono, con el fin de respaldar el resto de la instrumentación mediante los reguladores que cada uno posee para llegar a presentar una parte del tema principal, y así poder exponer esta característica tímbrica mediante motivos rítmicos que le dan un mayor movimiento al pasaje. El arpa, demuestra un cambio de sonoridad al igual que las cuerdas frotadas, donde él trémolo se encarga de sostener los armónicos que ejecuta el arpa direccionando esta melodía hacia un discurso próximo a exponer.

Figura 26.
Combinación de timbres



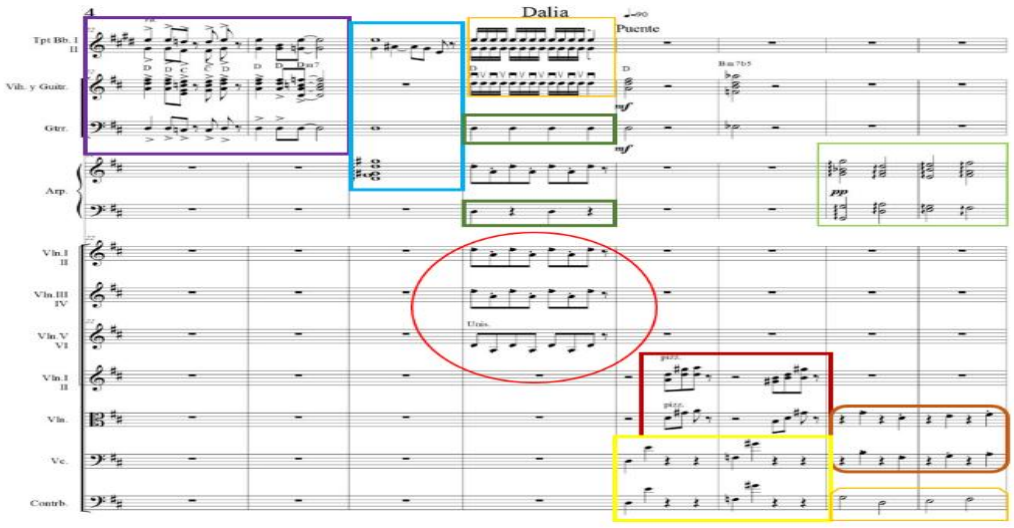
Nota: Elaboración Propia

La combinación de timbres se presenta a partir de una o varias uniones de instrumentos de diferente color. En este caso, el compositor escribe para el arpa, violoncello y contrabajo en el compás 15 la misma figuración en diferentes registros, sobresaliendo el arpa por su cualidad

lúcida ante dos instrumentos sin descartar la resonancia que emiten ellos. Del mismo modo, el guitarrón junto con los violines del formato clásico y la viola, causan una respuesta tensa después de que el guitarrón se desprende de la vihuela, siendo conscientes que esta pareja de instrumentos del folclor mexicano produce sonoridades sólidas de acompañamientos entre lo robusto y lo brillante; así mismo, se observa en el compás 17 entre la vihuela, la guitarra, el violoncello y el contrabajo, una articulación y un timbre de cuerda pulsada, generando una homogeneidad en la producción del sonido, la trompeta complementa al violoncello y al contrabajo, haciendo uso de la extensión y amplitud del sonido que estos instrumentos nos generan.

Enseguida, en el compás 18 la sección rítmica vuelve a presentar un recurso motivico de los primeros compases encontrando dos estéticas entre las trompetas y el arpa, ampliando la distancia sonora por el uso de intervalos de sexta entre los metales hasta llegar a un tutti entre ellos en diferentes alturas desplegando un carácter presidido por los cordófonos y aerófonos de la obra, como lo evidencia el compás 20.

Figura 27.
Glissando entre dos octavas



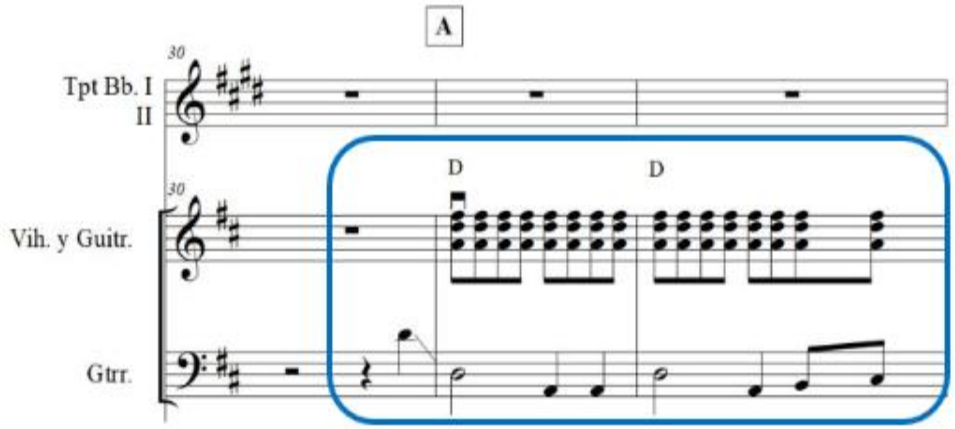
Nota: Elaboración Propia

Es de suma importancia, aclarar la parte armónica donde suceden algunos cambios fuera del contexto tonal. El compás 22 al igual que el número 23, relatan la sonoridad que se presenta al utilizan un acorde Do mayor siendo ajeno a la tonalidad de Re mayor. De tal modo, el uso de este acorde es un préstamo modal que proviene de la escala de Re menor, en donde el acorde de Do mayor descompensa la característica tonal presentando en un próximo compás el uso de un acorde que genere tensión y desarrollo melódico de acuerdo a las notas que se encuentran distribuidas en el compás 24. Para el final de la primera sección se presenta un acorde disminuido, este nos genera una tensión que se articula asignando los timbres adecuados a la hora de presentarlo, en este caso la guitarra y la vihuela con el acompañamiento armónico y las cuerdas frotadas en *pizzicato* haciendo la articulación en arpegio de este acorde.

De la misma manera, se destacan las trompetas en este compás, por llevar a cabo una pequeña melodía sobre la armonía combinando diferentes movimientos entre sí a partir notas ajenas a la tonalidad dando un impacto acústico importante por su color y su brillo.

De esta manera, se establece un puente en los compases 26, 27, 28 y 29 donde se pretende generar un descanso en cuanto a la dinámica y el timbre, esto se presenta con los *pizzicatos* y la sección rítmica, adicionalmente a esta idea, el arpa y el contrabajo le dan un equilibrio y un balance sonoro complementando la armonía y dando estabilidad a la hora de exponer los elementos sonoros.

Figura 28.
Glissando en el guitarrón

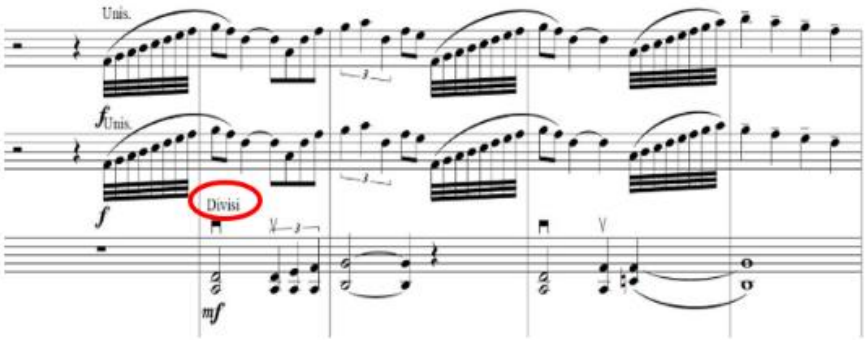


Nota: Elaboración Propia

El *glissando*, es un efecto tímbrico que se realiza para unir dos notas de una manera práctica y con el objetivo de colorear el pasaje en el que se encuentre, algunos instrumentos tienen la capacidad de hacer estos *glissandos* de manera "pantonal" ya que no poseen trastes que corten el sonido, este efecto muy característico de las cuerdas pulsadas, también se puede realizar en instrumentos de viento, con algunas limitaciones.

No solo el arpa ejecuta el glissando en la obra, aparece también el guitarrón y mediante su uso crea un color característico en el campo tímbrico siendo el principal instrumento que con este recurso da una apertura a un ritmo de bolero en el compás número 30 y 31.

Figura 29.
El uso del divisi

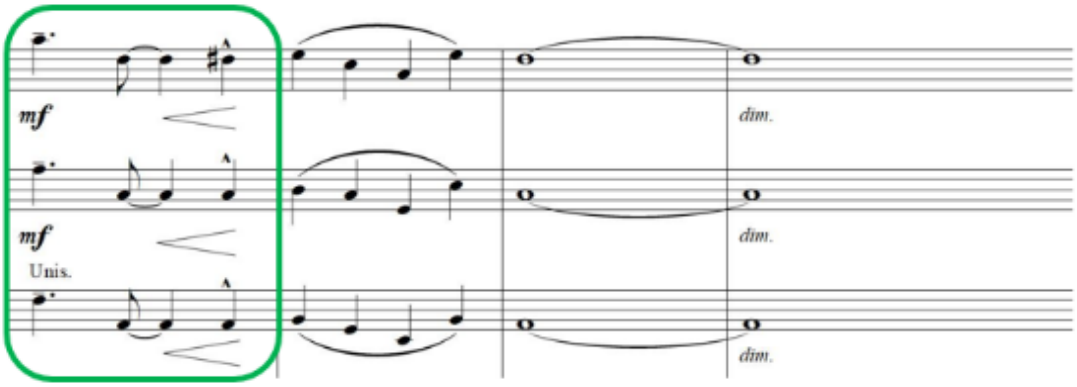


Nota: Elaboración Propia

Generalmente, las melodías que se destacan en una composición u obra musical son aquellas que a través de movimientos ascendentes o descendentes el oyente identifica de manera ágil, debido al uso de intervalos que se relacionan entre sí, de tal manera, aparece una textura que muchos compositores la usan con el propósito de generar expectativas causando diferentes formas de tratamientos melódicos. Es así, como interviene el uso del *divisi*.

En esta obra, desde el compás 33 al 36 el compositor plasma esta indicación en las cuerdas frotadas, con la intención de ampliar el diálogo musical en diversas familias instrumentales donde claramente se observa en los violines I, II, III y IV al unísono, desarrollando una melodía con un principio muy ágil de sonoridad opaca y un carácter fuerte que emite potencia, con el fin de ser caracterizada de manera auditiva.

Figura 30.
Articulaciones

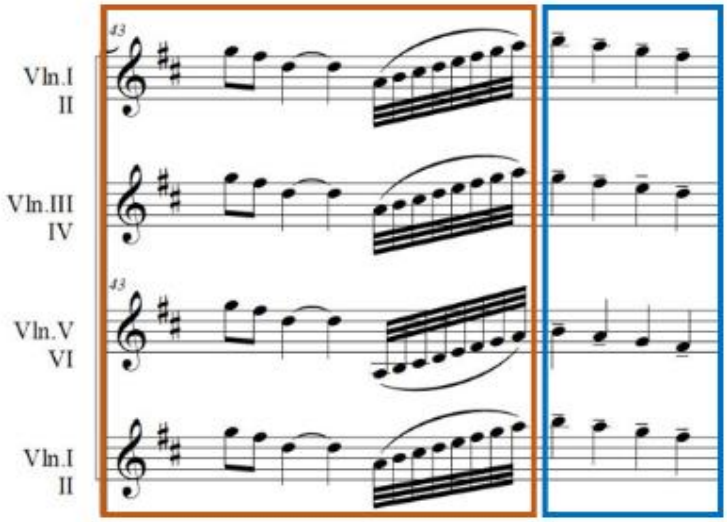


Nota: Elaboración Propia

Los diferentes tipos de acentos, son elementos que se asignan sobre las figuras musicales ayudando a enriquecer la intensidad del sonido para destacar elementos melódicos importantes y relevantes en el desarrollo de los motivos en la obra.

En el compás 37 se usan los acentos con la idea de buscar un efecto de intensidad y fuerza dándole al crescendo un objetivo de destacar la melodía en ese punto de clímax, su intención es manejar la proyección del sonido en una frase llegando a las notas de larga duración como se indica desde el compás 37 al 40.

Figura 31.
Balance sonoro y melódico

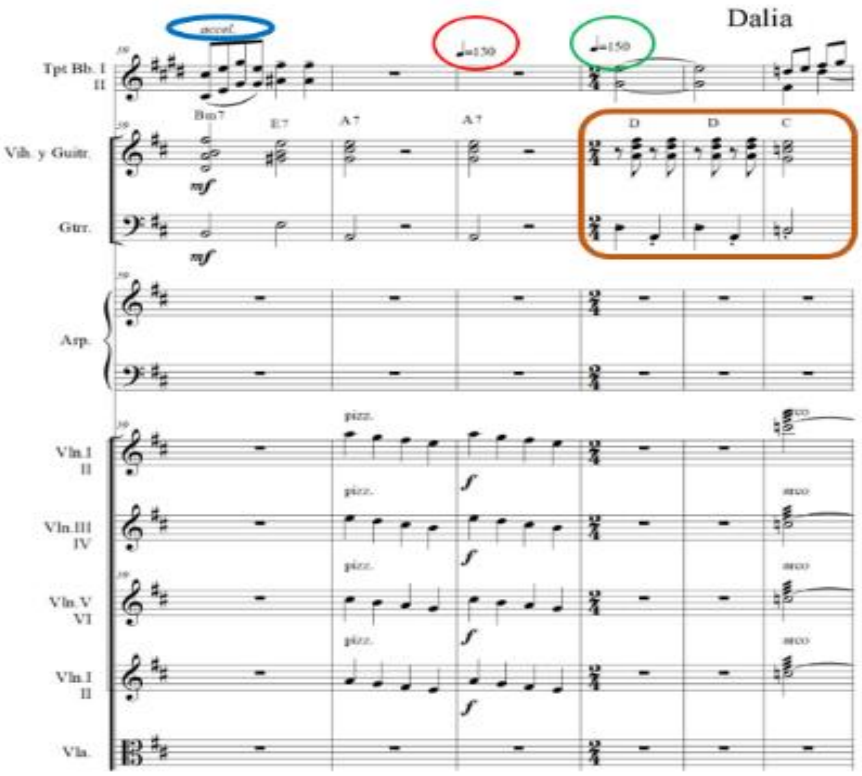


Nota: Elaboración Propia

En la presente gráfica, las cuerdas frotadas exhiben un estudio analítico de forma auditiva, donde la idea del desarrollo compositivo es captar la intención del contexto que están presentando las figuras musicales dentro de una melodía. En el compás número 43, se relacionan dos partes muy importantes en el discurso musical, las corcheas resaltan la llegada a una estabilidad sonora brindando reposo en las negras ligadas, mientras que las fusas activan una dirección sincronizada y ágil para llegar a la melodía sin presentar ningún tipo de saturación dentro las voces y la cadencia que van desarrollando en el compás 44 y 45. Esta figuración rítmica se abre en octavas, dando así, un peso sonoro en los violines que al finalizar el pasaje,

llegan a las negras con una apertura del acorde dándole así un sentido estético y tímbrico a la melodía expuesta.

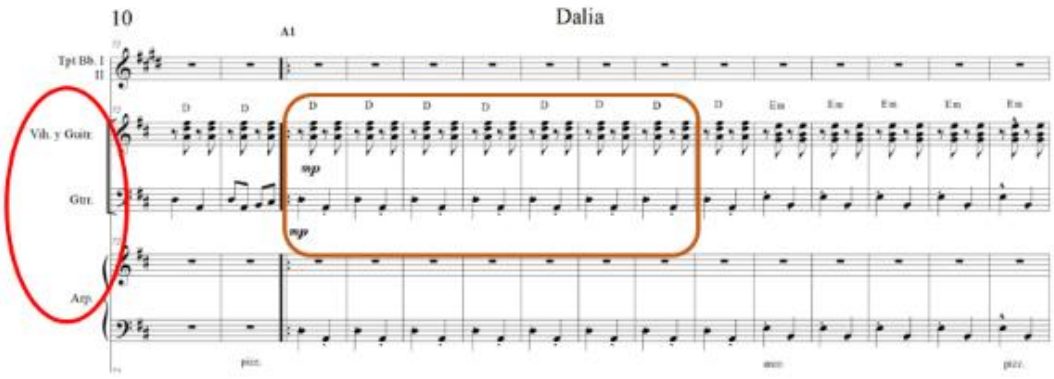
Figura 32.
Cambios de tempo y métrica



Nota: Elaboración Propia

Los cambios de tempo son variaciones que generan contrastes en cuanto a la velocidad para una interpretación o discurso musical de alta calidad. Como se puede observar, en este pequeño fragmento de la obra Dalia el compositor escribe una indicación de tempo en el compás 59 que lleva por nombre *acelerando*, logrando llegar a la nueva velocidad de una manera previsiva y con la intención principal de exponer no solo el cambio de métrica, sino la entrada a la polka.

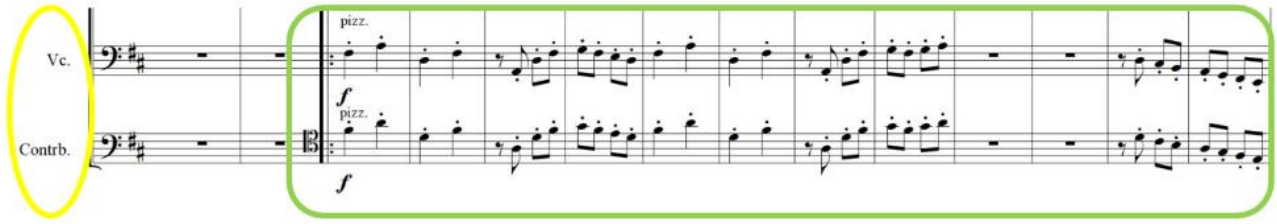
Figura 33.
Ritmo de polka e intervención del arpa



Nota: Elaboración Propia

Este ritmo característico de los corridos mexicanos y de las polkas, presentan un carácter alegre y muy dinámico, gracias al ostinato que realiza la vihuela, guitarra y el guitarrón. Por eso, se implementa el uso de los bajos del arpa con el fin de apoyar el guitarrón, aclarando que en los inicios del mariachi este instrumento realizaba el papel principal de ejecutar los bajos en la agrupación y su práctica en la actualidad es muy similar, llevado el uso de dobles cuerdas debido a su manera de proyectar el sonido. De esta manera, se aplica la unión del guitarrón y el arpa en ritmo de 2/4 con el propósito de fortalecer la sección acompañante.

Figura 34.
Melodías en pizzicato

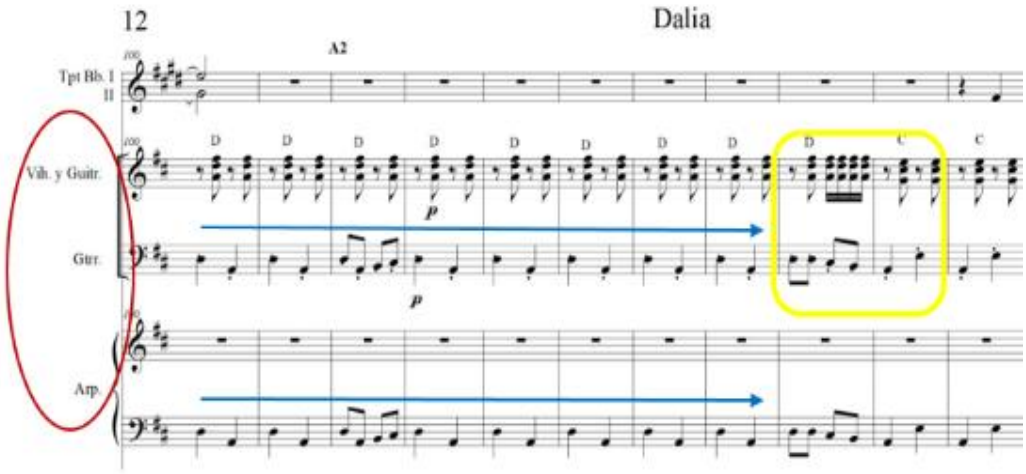


Nota: Elaboración Propia

De acuerdo a la anterior gráfica, la cualidad tímbrica de las polkas se presenta en las diferentes combinaciones de instrumentos que actúan, en los metales, las sordinas metálicas o

también llamadas *wua-wua* generan un color opaco y muy interesante sobre una métrica muy rápida. En el caso de los violines, los *pizzicatos* se encargan de pulsar las cuerdas en diferentes partes del instrumento. Para esta ocasión, se genera un cambio muy llamativo y destacado en el timbre de las cuerdas frotadas, la melodía principal será ejecutada por el contrabajo junto con el violoncello. Esta unión, se trabajará tanto en octavas como en unísono, enfrentando dos sonoridades de amplia intensidad y color homogéneo sobre una sección rítmica que llega a poseer cualidades similares, pero a la vez marcando diferencias para lograr ser resaltados.

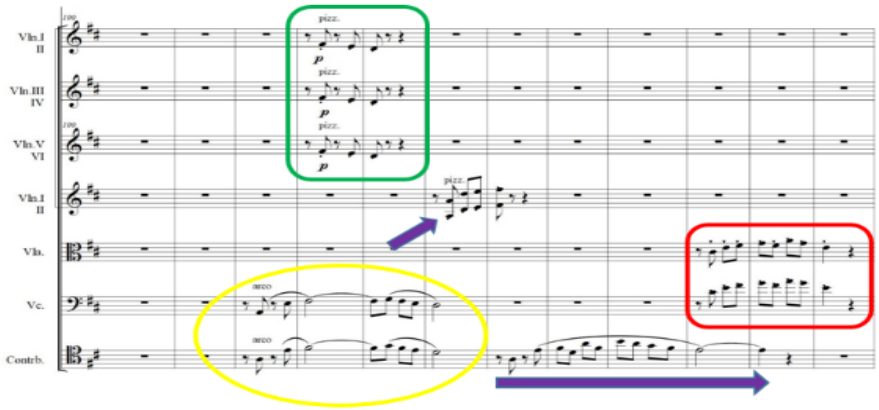
Figura 35.
Variación rítmica



Nota: Elaboración Propia

Una variación rítmica es el cambio que puede presentar un motivo en algún determinado género musical, en este caso este ritmo hace el papel de acompañamiento, en este caso, podemos observar en los compases 100 a 102 que el arpa y el guitarrón realizan figuraciones en los bajos, tanto ascendentes como descendentes retomando nuevamente el ritmo de polka. Por otro lado, la vihuela y la guitarra determinan estas variaciones rítmicas del acompañamiento generando variedad y anunciando cambios de estructura armónica en el pasaje.

Figura 36.
Ensamble entre cuerdas frotadas

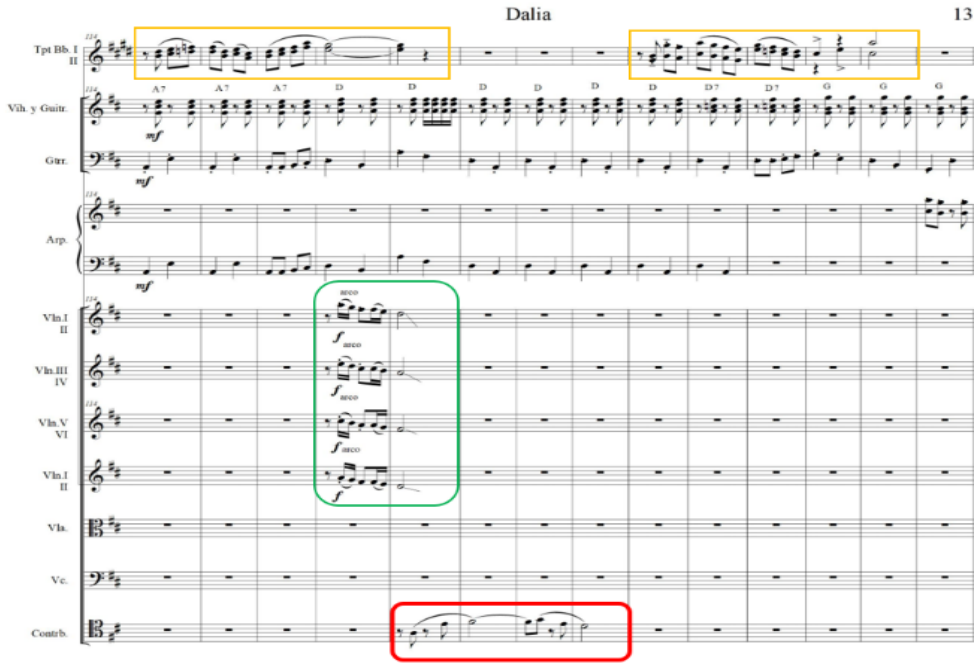


Nota: Elaboración Propia

La combinación de timbres entre el quinteto de cuerdas y los instrumentos pertenecientes al formato mariachi, generan colores y texturas que resaltan la homogeneidad de las cuerdas frotadas y su combinación con las cuerdas pulsadas y las trompetas, esto conlleva a resaltar en ciertos pasajes, los motivos y temas principales mediante estas mixturas tímbricas.

En este pasaje, se destacan las cuerdas frotadas gracias al timbre y color que genera cada uno de ellos, en este caso los protagonistas son el contrabajo junto al violoncelo, que toman el papel de la línea melódica, manteniendo un discurso bajo el uso del arco-cuerda, dinámicas, articulaciones y legatos, resaltando la sonoridad tímbrica entre esta instrumentación produciendo un peso melódico entre estos dos instrumentos, como el brillo que presenta la ornamentación de los violines, la viola junto al cello, así mismo, presentando un diálogo por medio del ensamble que desarrolla cada uno de ellos en este fragmento.

Figura 37.
Alternancia tímbrica y glissandos



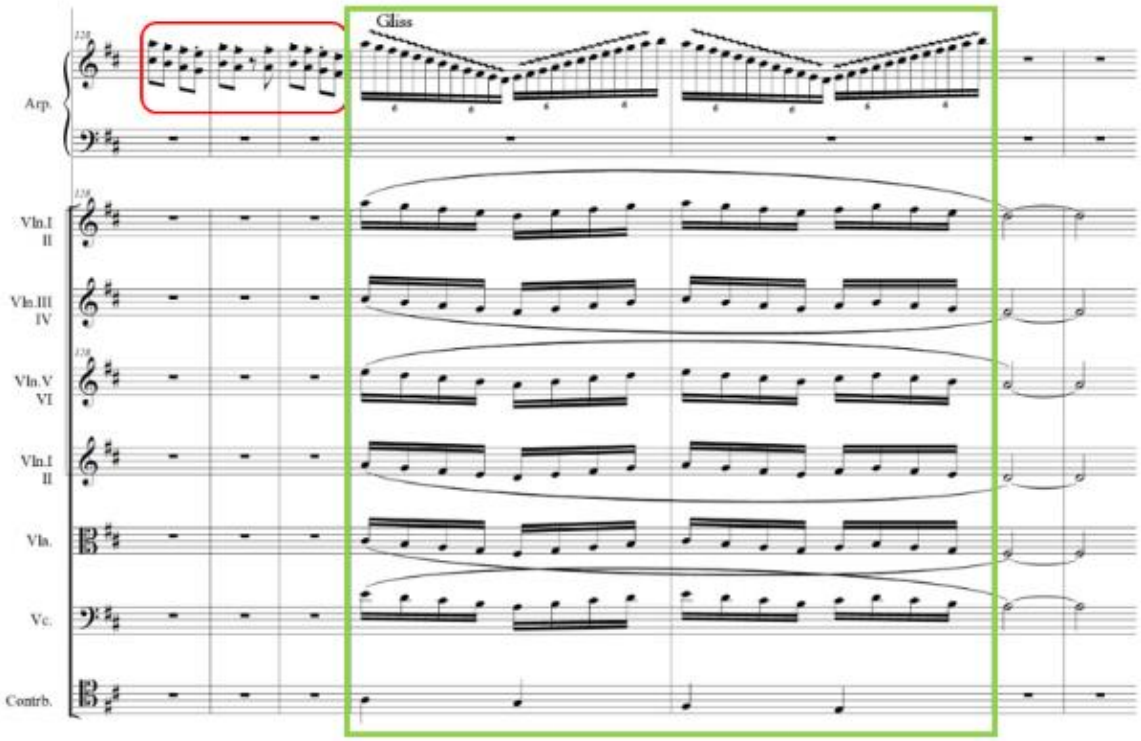
Nota: Elaboración Propia

Se describe el sonido como el resultado de la vibración o el contacto entre elementos que ayudan a ocasionar un impacto de menor a mayor frecuencia en instrumentos de viento metal, viento madera, cuerdas y percusión. Del compás 114 al 119, se puede observar en la trompeta I y II la unión de dos sonidos similares ejecutando un movimiento paralelo unido por ligaduras de expresión y distancia de intervalos por terceras y sextas. Por esta razón, se aprecia la melodía entre los bronces donde se obtiene dos sonoridades desiguales por la expansión de la segunda voz como se presenta en los compases 122 al 126.

Las trompetas, en el formato mariachi también destacan su sonoridad tímbrica por medio del balance al momento de emitir fragmentos en los diferentes géneros que se desglosan en la música mexicana, la trompeta I se resalta por llevar la melodía principal en la mayoría de los casos y debe ser destacada por la identidad que está presentando mediante el volumen que se

debe manejar a diferencia de la trompeta II, el timbre se debe calcular y emitir por debajo de la melodía que sobresale en la obra, dando a entender que cada instrumentista maneja una impacto acústico diferente para expresar cualquier clase dinámicas y articulaciones en los fragmentos asignados. Del mismo modo, aparece la alternancia tímbrica entre las cuerdas y las trompetas. Los metales presentan un antecedente desde el compás 114 al 118 y posteriormente los violines cambian la sonoridad mediante un glissando directo, donde este recurso realiza una modificación en algunas partes de la obra como se evidencia en las últimas figuras del compás 118, dando paso al contrabajo en donde empieza a ejercer un pequeño motivo con el fin de obtener un contraste con los metales presentando los diferentes colores de la instrumentación abordada en la obra.

Figura 38.
El arpa sobre las cuerdas frotadas



Nota: Elaboración Propia

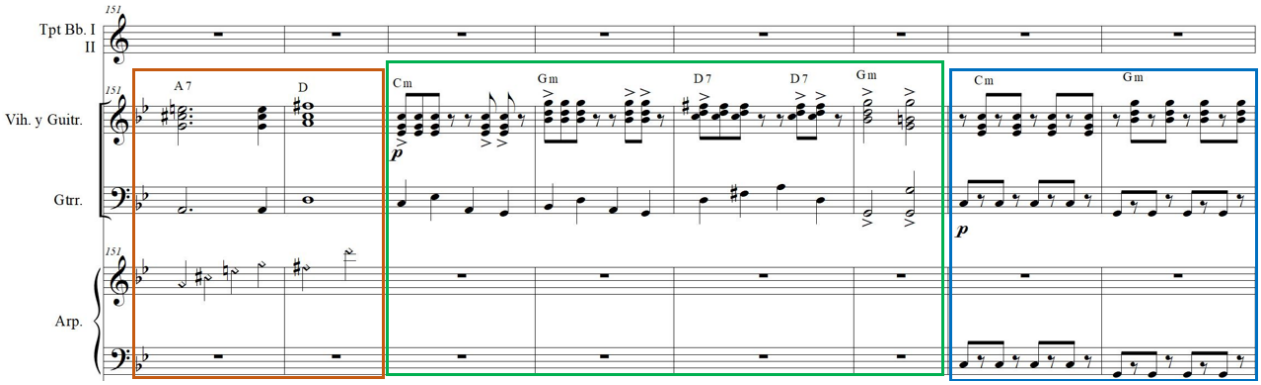
La intervención tímbrica que se presenta en el arpa y las cuerdas frotadas, van sujetos a un movimiento demasiado veloz, de tal manera que el arpa será sobresaliente frente a cualquier clase de melodía gracias a su glissando. Las cuerdas frotadas, presentan la melodía en bloque desarrollando un material ágil con el propósito de mezclar dos sonoridades que puedan entenderse gracias al glissando del arpa y el desarrollo melódico que están interpretando los violines del formato mariachi junto al quinteto de cuerdas. Por otro lado, el arpa es asignada en este tipo de movimientos melódicos de cualidad ágil, reforzando las melodías en donde ellas se adaptan dentro de un encaje estructural y coherente en la necesidad de su uso. El arpa, también destaca su parte melódica como se muestra en los compases 128, 129 y 130, dentro de una distancia abierta resaltando su melodía principal si ningún tipo de pausa emitiendo un glissando continuo y coherente sobre las cuerdas frotadas; sin embargo, cabe resaltar que el contrabajo apoya el guitarrón aportando densidad y peso en los compases 131-132 aclarando que el arpa omite este refuerzo brindado otro rol en esta sección de la obra.

Figura 39.
Modulación directa

Nota: Elaboración Propia

La modulación que se presenta de manera inmediata en el compás 145, expone el inicio de una nueva sección en tonalidad menor, partiendo de un contraste tímbrico entre las cuerdas pulsadas, generando un carácter dramático gracias a la suavidad con la que se ejecuta el arpa frente al ataque de la sección rítmica, vihuela, guitarra y guitarrón, esta sección rítmica destaca dos figuras diferentes dentro del compás 145 y 147, manteniendo un apoyo a la línea melódica con una secuencia variada sin perjudicar la intervención del arpa. El cambio drástico hacia la tonalidad menor, genera el contraste perfecto para cambiar tanto de timbre como de carácter en la obra.

Figura 40.
Desarrollo rítmico



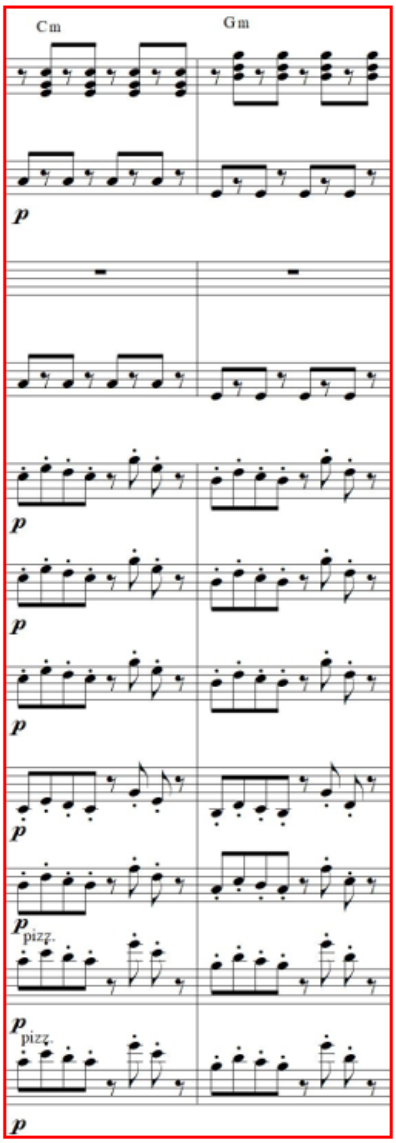
Nota: Elaboración Propia

En la creación de esta obra artística, se relacionan los ritmos de bolero, vals y corrido, se enfatiza también sobre la polka donde sus dinámicas son amplias y de un carácter alegre y muy rítmico.

De este modo, se analiza cómo se desarrolla y cómo se fue articulando el ritmo que proviene del bolero omitiendo el patrón que lo caracteriza con la intervención del silencio de corchea. El guitarrón, maneja un contraste a lo contrario de la vihuela y la guitarra interpretando

una melodía muy corta desde el compás 153 al 155, presentando una característica sonora y melódica que será pieza clave a las diferentes generaciones de compositores. En el compás 157, el ritmo regresa a un estilo de polka en donde varia el manejo del guitarrón junto al arpa, manteniendo la nota raíz del acorde que representa cada compás, ya que por otro lado la vihuela y la guitarra se centran en el patrón rítmico que sigue presentando un desarrollo de acuerdo al origen del bolero en la obra.

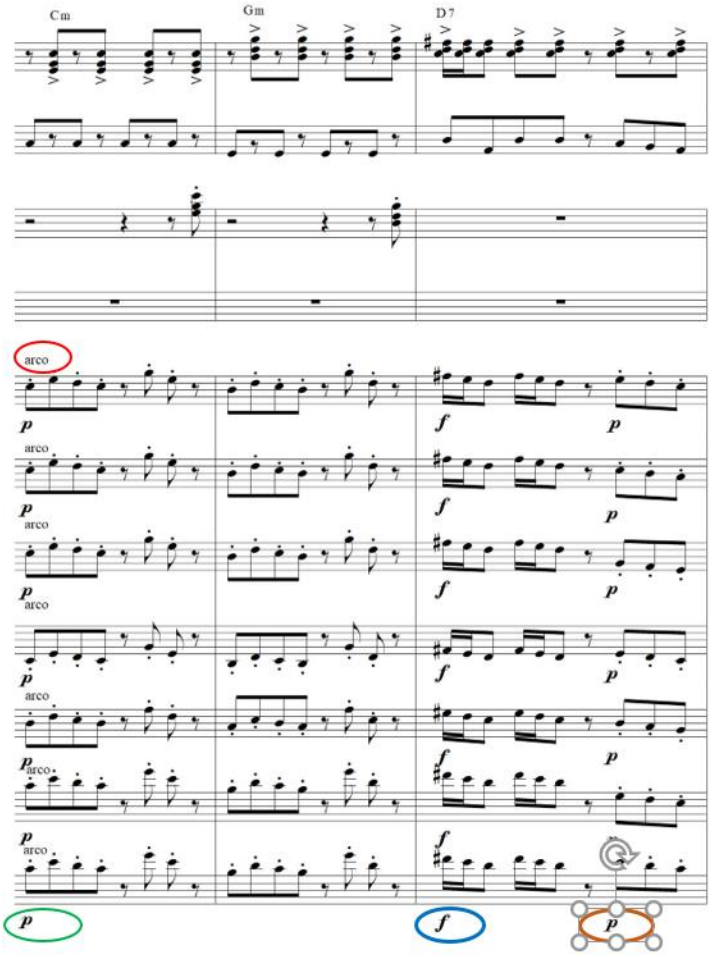
Figura 41.
Comportamiento del ritmo sobre las cuerdas frotadas



Nota: Elaboración Propia

El funcionamiento de los pizzicatos sobre la sección rítmica, destaca la fluidez de un movimiento horizontal obteniendo la estabilidad tímbrica y sólida a lo contrario de la gráfica anterior, la calidad sonora era apoderada por el funcionamiento de la vihuela, la guitarra y el guitarrón, disminuyendo auditivamente la percepción de colores tan evidentes mediante la vibración de las cuerdas.

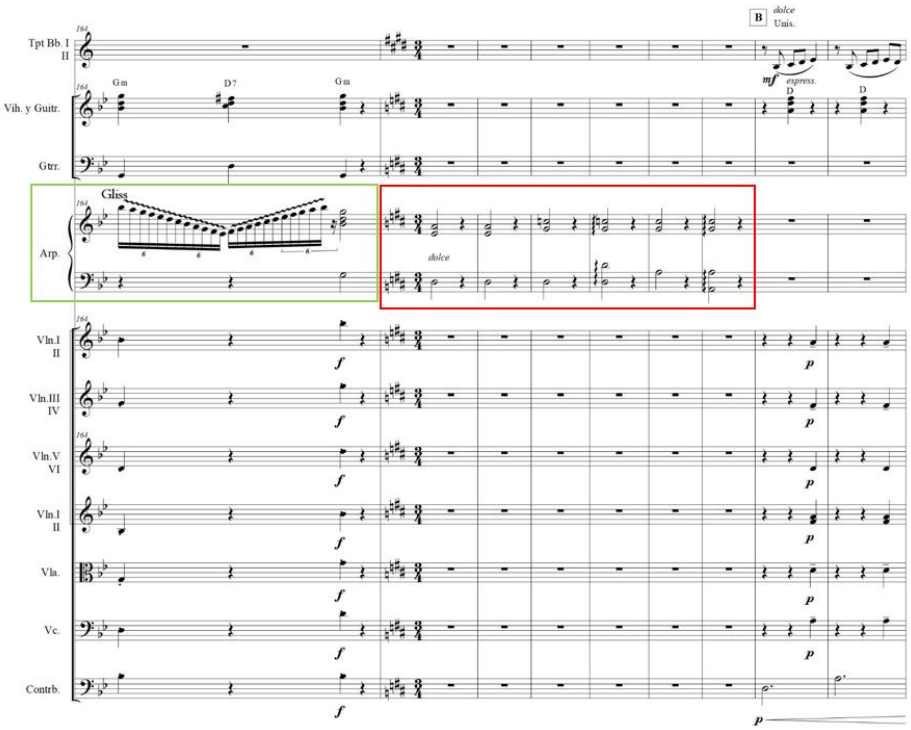
Figura 42.
Uso del arco sobre el mismo patrón rítmico



Nota: Elaboración Propia

Los motivos principales en esta gráfica, donde se ubican los compases 161, 162 y 163 trabajan con el uso del arco, partiendo desde un volumen amplio en esta parte de la obra, debido a la resonancia de la viola, el violoncello y el contrabajo, generando un impacto sonoro sobre el patrón rítmico que se ha destacado mediante una secuencia establecida.

Figura 43.
Modulación tonalidad principal

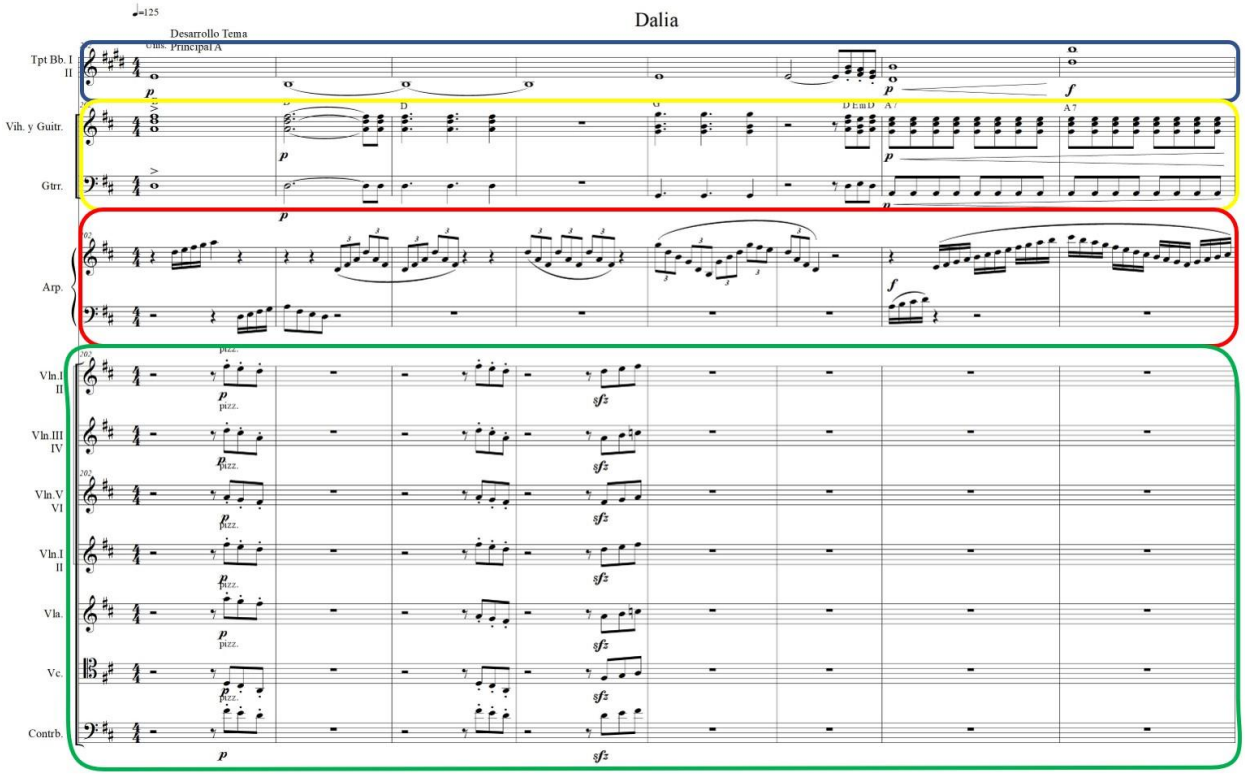


Nota: Elaboración Propia

El compás 164 registra un acercamiento entre las cuerdas frotadas y el glissando del arpa con el fin de concluir una parte de la obra, de tal manera los violines junto con la viola, el violoncello y el contrabajo se enfrentan a la sección rítmica y el arpa. La célula rítmica que representan las cuerdas frotadas mediante la negra con staccato, tiene la intención de concluir una sección de la obra. Por otro lado, el arpa realiza sobre ellas es prolongar esa finalidad por medio de la tonalidad de esa parte estructural. Enseguida, aparece un compás de ¾ en el compás

165, evidenciando la sonoridad tímbrica del arpa siendo más llamativa por los acordes que expone de forma cerrada ampliando su brillo gracias a su calidad y cualidad armónica, a lo contrario de una distribución de acorde abierta presentando un vacío mucho más profundo y notable donde no se evidencia ninguna tensión desde el compás 165 al 170, advirtiendo el inicio de tratamientos tímbricos en las próximas melodías. Algunos acordes se evidencian sin ningún tipo de indicación estricta de cómo se debe ejecutar en la obra, ya que por esto su forma de destacar su sonido es menos complicado, a lo contrario de indicaciones que son coordinadas para brindar un tipo de sonoridad a las cuerdas junto al acorde indicado de forma vertical.

Figura 44.
Desarrollo melódico

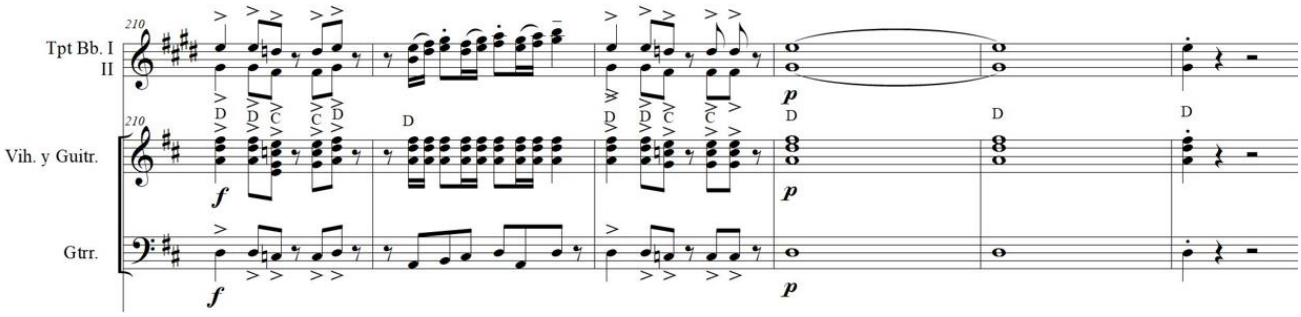


Nota: Elaboración Propia

En el transcurso de la composición, se presenta un tema principal en los primeros compases de carácter fuerte, determinando la exposición de este, por esta razón, el arpa junto a

los pizzicatos resaltan el desarrollo motívico con timbres diferentes al igual que los metales en donde apoyan los movimientos del arpa y el refuerzo de los pizzicatos junto a la sección rítmica, expresando una sonoridad mixta sin afectar el protagonismo que va presentando el arpa ni la idea principal de la sección A, por esta razón, las trompetas llenan el espacio sonoro con notas graves al unísono, ya que esta altura presenta una emisión del sonido muy robusta, sosteniendo los diferentes timbres de la instrumentación desde el compás 202 al 206 por medio de la ligadura de prolongación encargada de sostener un sonido ante cualquier fragmento que va fluyendo. A continuación, el compás 207 presenta un aviso en los metales por intervalos de tercera donde su sonoridad junto a los staccatos propone que esta por manifestarse un desarrollo con elementos del tema A del inicio de la obra presentando la proyección del sonido del arpa y la expansión de voces en los metales.

Figura 45.
Consecuente desarrollo melódico



Nota: Elaboración Propia

Para empezar, a diferencia de compases donde se efectúan cambios sobre los tratamientos melódicos, el tema principal aparece con una sonoridad tensa en el compás 23 y el 211 que se caracteriza por ser un consecuente del desarrollo melódico, ahí suceden cambios de carácter, transmitiendo interés por su agilidad en los motivos rítmicos y el registro que causa impacto sonoro sobre un movimiento conformado por intervalos de tercera y uno de cuarta.

Plan de circulación / Exhibición

Para el desarrollo del plan de circulación, se tendrá en cuenta la participación en el programa radial “Escucharte Radio” de la emisora Radio Unad Virtual, así mismo, la creación de la página web donde se alojará toda la información partituras y audios de la obra, así como la inclusión del presente trabajo en el repositorio de la biblioteca digital de la UNAD.

Conclusiones

Los referentes musicales escogidos para este trabajado de grado, son guías del saber y entender cómo funcionan las estructuras, ritmos, cambios tímbricos, el tempo y la instrumentación de dos formatos musicales que comparten diferentes estilos sonoros y pueden crear un desarrollo compositivo basados en los distintos recursos del timbre y contraste en cada sección de la pieza musical.

A través de la exploración tímbrica, se cuenta con audios y programas de software de notación musical, que ayudan a obtener cercanía a la instrumentación que se ha abordado en la obra, de este modo, cada referente con su respetivo score, permitieron dar apertura a un análisis estructural, tímbrico y el carácter que presentaba cada uno de ellos.

Por medio de la investigación realizada, se pudo evidenciar que en la instrumentación del género mariachi junto al quinteto de cuerdas, no existe una obra o un repertorio en donde se destaque la inclusión del contrabajo con un comportamiento melódico, siendo así, de manera importante se destaca su sonoridad junto a elementos como el ritmo, las dinámicas y la unión con otros instrumentos junto a la creatividad que desarrolla el compositor al momento de explorar elementos tímbricos y texturas orquestales.

La obra escrita y adaptada para dos formatos diferentes, se ha desarrollado por el interés de contribuir a la cultura de nuestro país y crear obras instrumentales para diversos tipos de acontecimientos, afirmando que aún no existe un repertorio y la documentación teórica donde expongan la funcionalidad que pueden obtener la instrumentación del formato mariachi con una adaptación de quinteto de cuerdas, es así, donde la intervención del contrabajo será uno de los pilares en resaltar el comportamiento melódico a través del uso del arco y el pizzicato como recursos tímbricos usados en la obra “Dalia”

Referencias

Abusaid, N. (2019). Exploración tímbrica como herramienta de orquestación en la batería. Pontificia Universidad Javeriana. Repositorio institucional. https://repository.javeriana.edu.co/bitstream

Adler, S. (2006). El estudio de la orquestación. Idea Books. https://benjaminruz.cl/wp-content/uploads/2018/08/Manual-de-Orquestacion-Adler2.pdf

Álvarez, J. (2019). Acercamiento a las Propiedades Físicas y Acústicas de dos Arcos Alemanes en el Contrabajo. Universidad EAFIT. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/13645/JuanGuillermo_AlvarezLondono_2019.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Arteaga, E. (1993). *Investigaciones sobre la belleza ideal.* Comunidad de Madrid. http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM000441.pdf

Blanch, M. (2010). Los efectos sonoros. Universidad Autómoma de Barcelona. https://www.clonica.net/usuario/img_usuario/publiradio.net/Des_Aula/Los_efectos_sonoros-0858.pdf

Chamorro, A. (2006). Mariachi antiguo, jarabe y son. *Simbolos compartido y tradición musical en las identidades jaliscienses*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco. https://www.academia.edu/6421998/Mariachi_Antiguo_Jarabe_y_Son_by_J_Arturo_Chamorro_Escalante

Chamorro, B. (2013). Concierto de grado trompeta. Popayán : Universidad del Cauca. http://repositorio.unicauca.edu.co:8080/bitstream/handle/123456789/2942/Concierto%20de%20grado.%20Trompeta.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Coello. (2019). Metodología de la Investigación. https://www.significados.com/metodologia-de-la-investigacion/.

Conservatorio Elemental de Música. (2020). Viola. https://blogsaverroes.juntadeandalucia.es/cemenriquegranados/ensenanzas/viola/

Educalingo. (2021). Etimioogía de la palabra contrabajo. https://educalingo.com/es/dic-es/contrabajo

Fernández, M. (2011). Breve historia del mariachi. El economista. eleconomista.com.mx/arteseideas/Breve-historia-del-mariachi-20110904-0036.html

Frutos, R. (2013). El debate en torno a canto traducido. *Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: Adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello.* https://core.ac.uk/download/pdf/51410535.pdf

Gines, L. (2015). Cantar el Yambó al son que se toca el Yambambé. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/3726/Gines%20Mart%C3%ADnez%20Laura%20Cristina.%202015.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ibáñez, T. (2013). Los instrumentos de cuerda pulsada. Su origen y evolución. *(22)*. Centro de Estudios Borjanos. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/38/_ebook.pdf

Jáuregui, J. (2001). ¿La palabra mariachi es un galicismo? El rancho Mariachi (1832 ¿1807?) plantea un reclamo de la tierra. Boletin oficial del INAH. Antropología. file:///C:/Users/Personal/Downloads/rgallo,+5+La+palabra+mariachi.pdf

Ministerio de Educación de Colombia. (2020). Educación artística. https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-89869_archivo_pdf2.pdf

Morán, T. (2006). Arreglos musicales para grupos de cámara sobre la obra del compositor Eduardo Rosero Pantoja. Universidad del Cauca. http://repositorio.unicauca.edu.co:8080/bitstream/handle/123456789/3001/_Arreglos%20musicales%20para%20grupos%20de%20c%C3%A1mara%20sobre%20la%20obra%20del%20compositor%20Eduardo%20Rosero%20Pantoja.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pérez, P. (2021). Qué es, definición y concepto del Violinchelo. https://definicion.de/violonchelo/#:~:text=Violonchelo%20es%20un%20concepto%20que,de%20la%20vibraci%C3%B3n%20de%20cuerdas.

Piston, W. (1984). Orquestación. Madrid, España: Real Musical .

Portam. (2021). Vihuela o Vigüela. https://portmanmusic.com/borrador-automatico-vihuelas-mexicanas/

Real Academia Española. (2021). Arpa. https://www.rae.es/dhle/arpa

Real Academia Española. (2022). Guitarrón. https://www.rae.es/dhle/guitarr%C3%B3n

Real Academia Española. (2022). Trompeta. https://dle.rae.es/trompeta

Rivera, P. (2002). Marco teórico, elemento fundamental en el proceso de investigación científica. Lab. De aplicaciones Computacionales, FES Zaragoza, UNAM. https://bivir.uacj.mx/reserva/documentos/rva200334.pdf

Rodríguez, u. (2022). Aportes metodológicos para la enseñanza inicial de la guitarra en procesos no formales de los arreglos y conco composiciones. Medellín: Universidad EAFIT. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/31463/JuanEsteban_RodriguezFranco_2022.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Villacaña, H. (2017). El mariachi en la zona metropolitana de Guadalajara: un estudio de etnomusicología. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Facultad de Letras.

http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB_UMICH/153/FL-D-2017-1598.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Anexos

a) Score

b) Audio

c) Link de la entrevista en radio unad

d) Página web

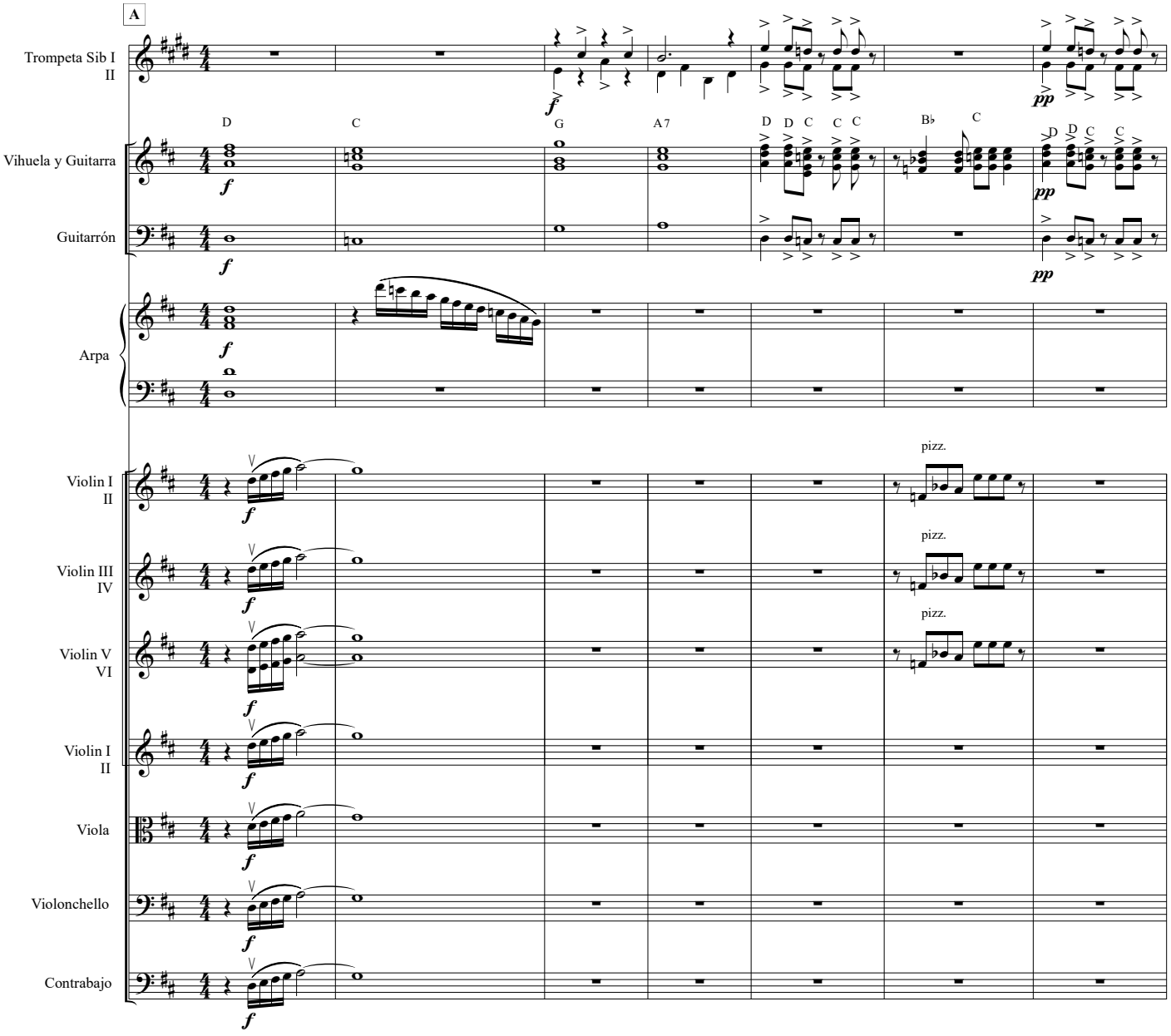
https://joantrumpet351.wixsite.com/dalia

Score, Audio y entrevista están alojados en la página web:

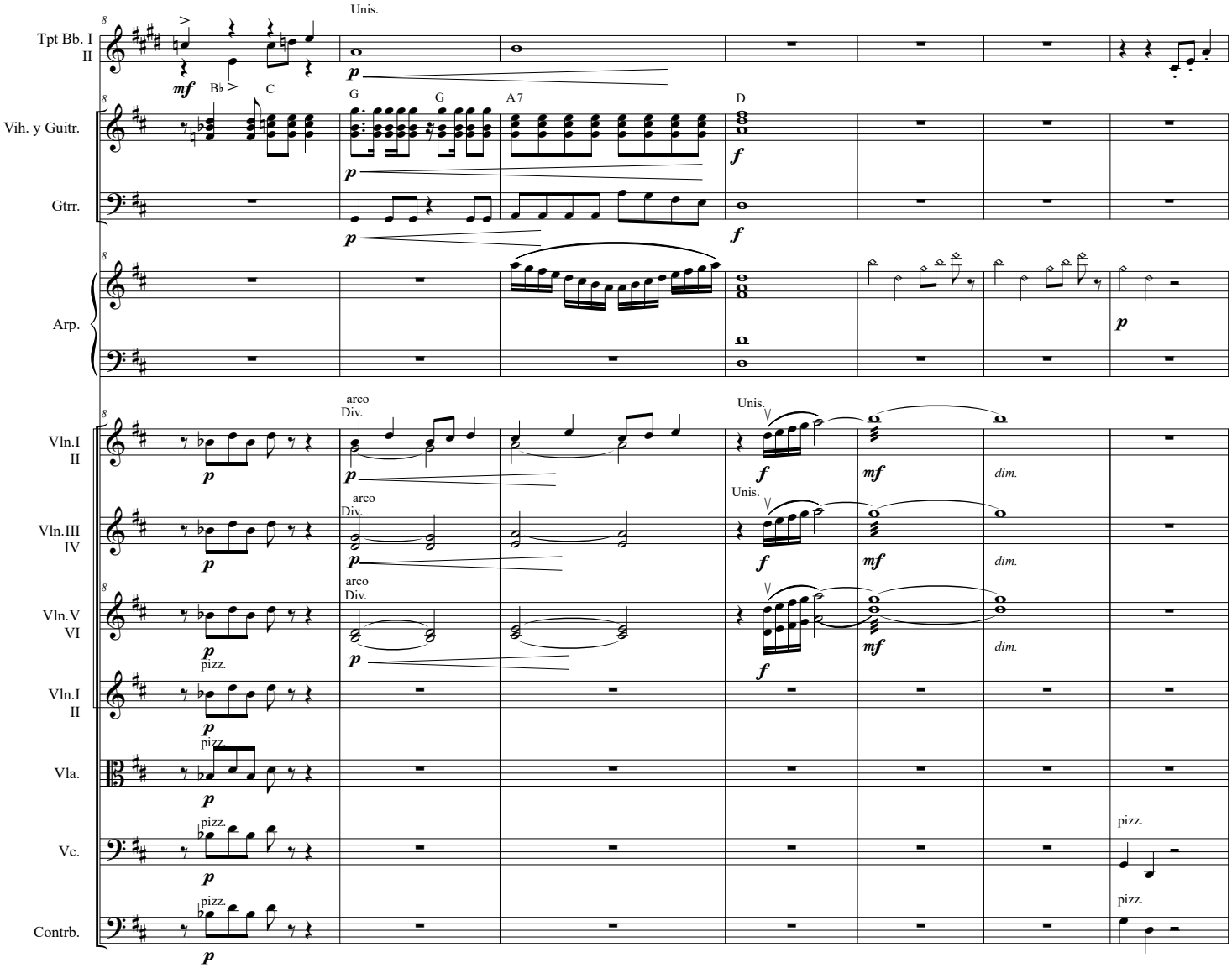
joantrumpet351.wixsite.com

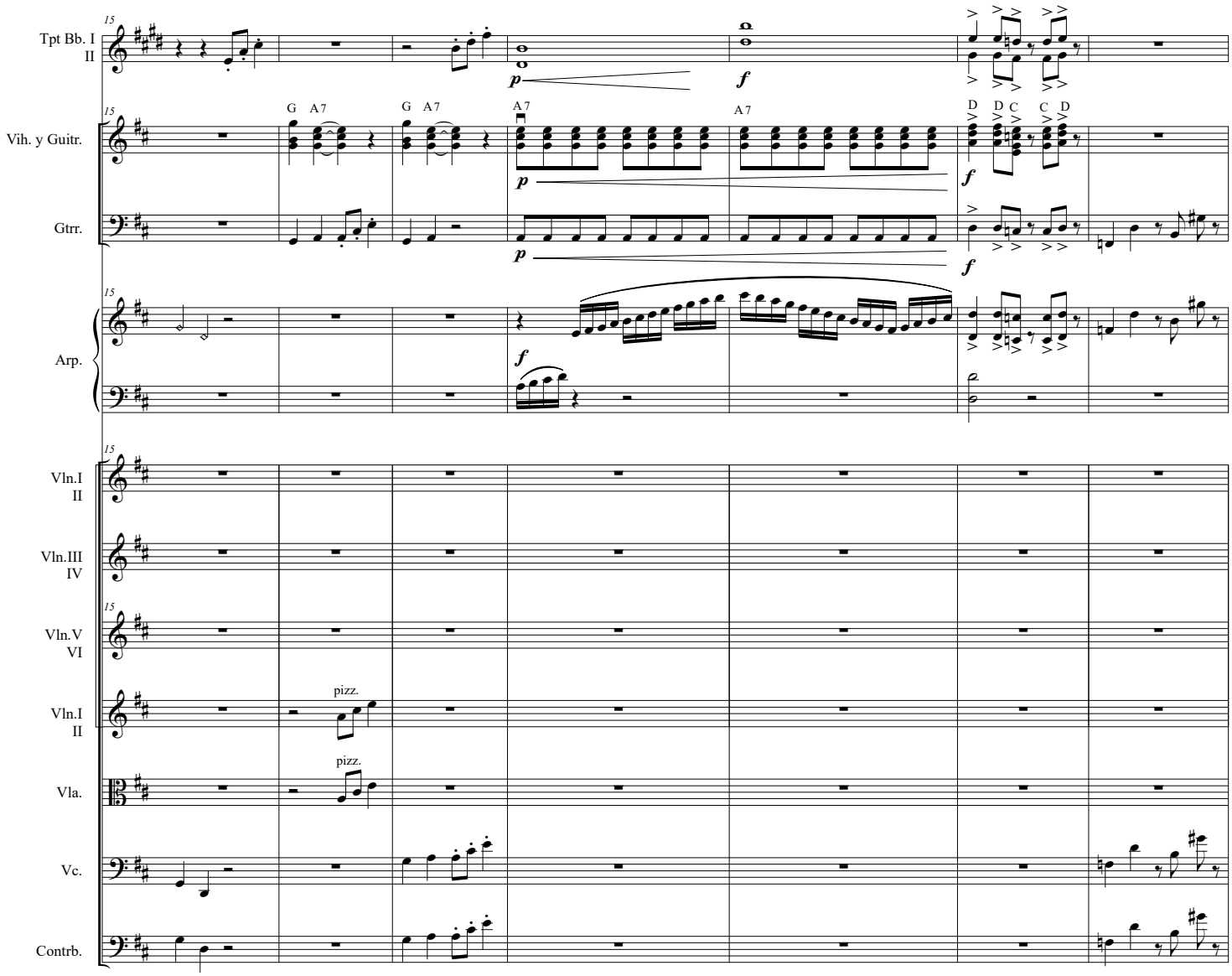
Dalia

Joan Sebastián Flórez Dueñas



©

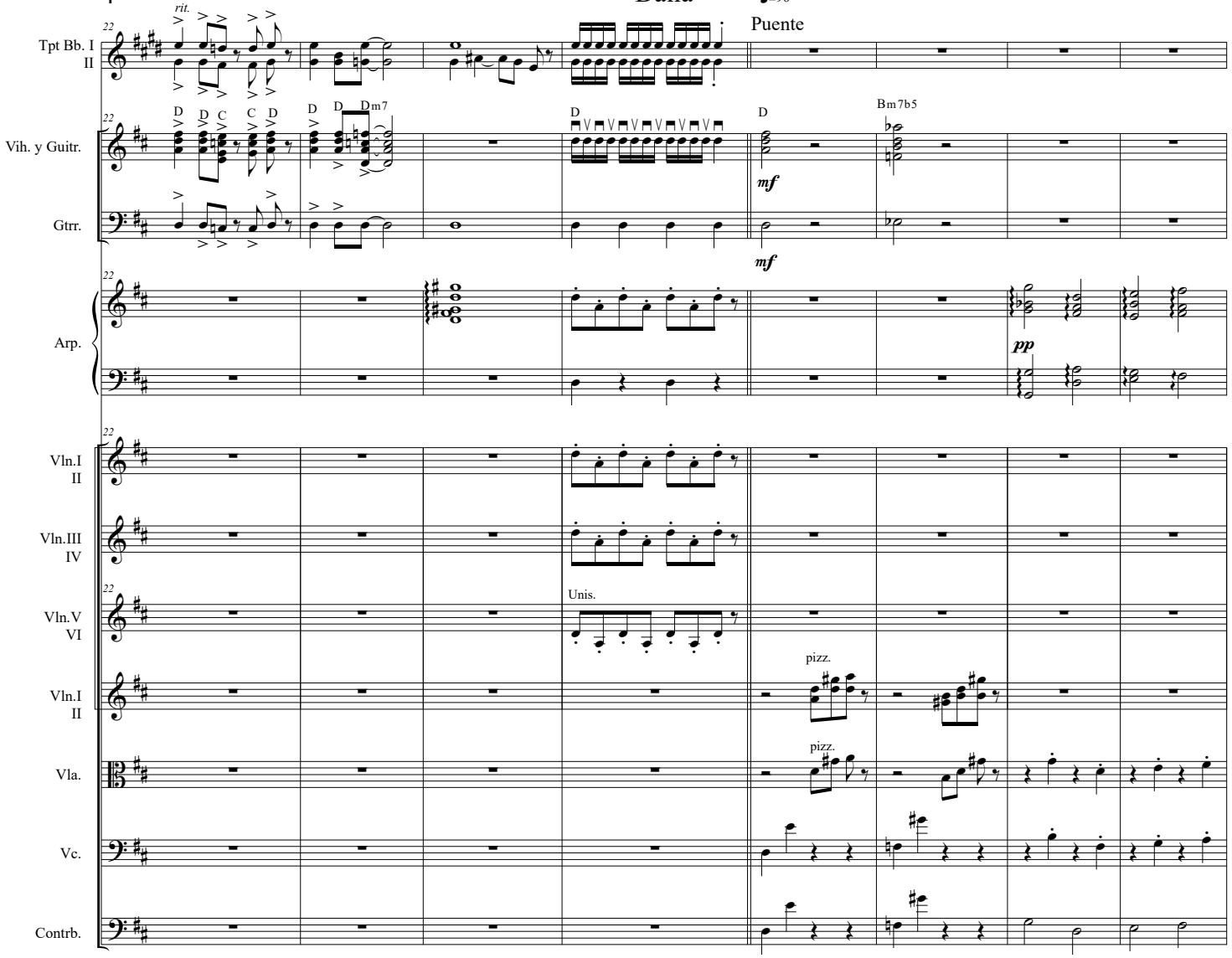

Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
Unis.
G
C
A 7
D
arco
Div.
pizz.
dim.

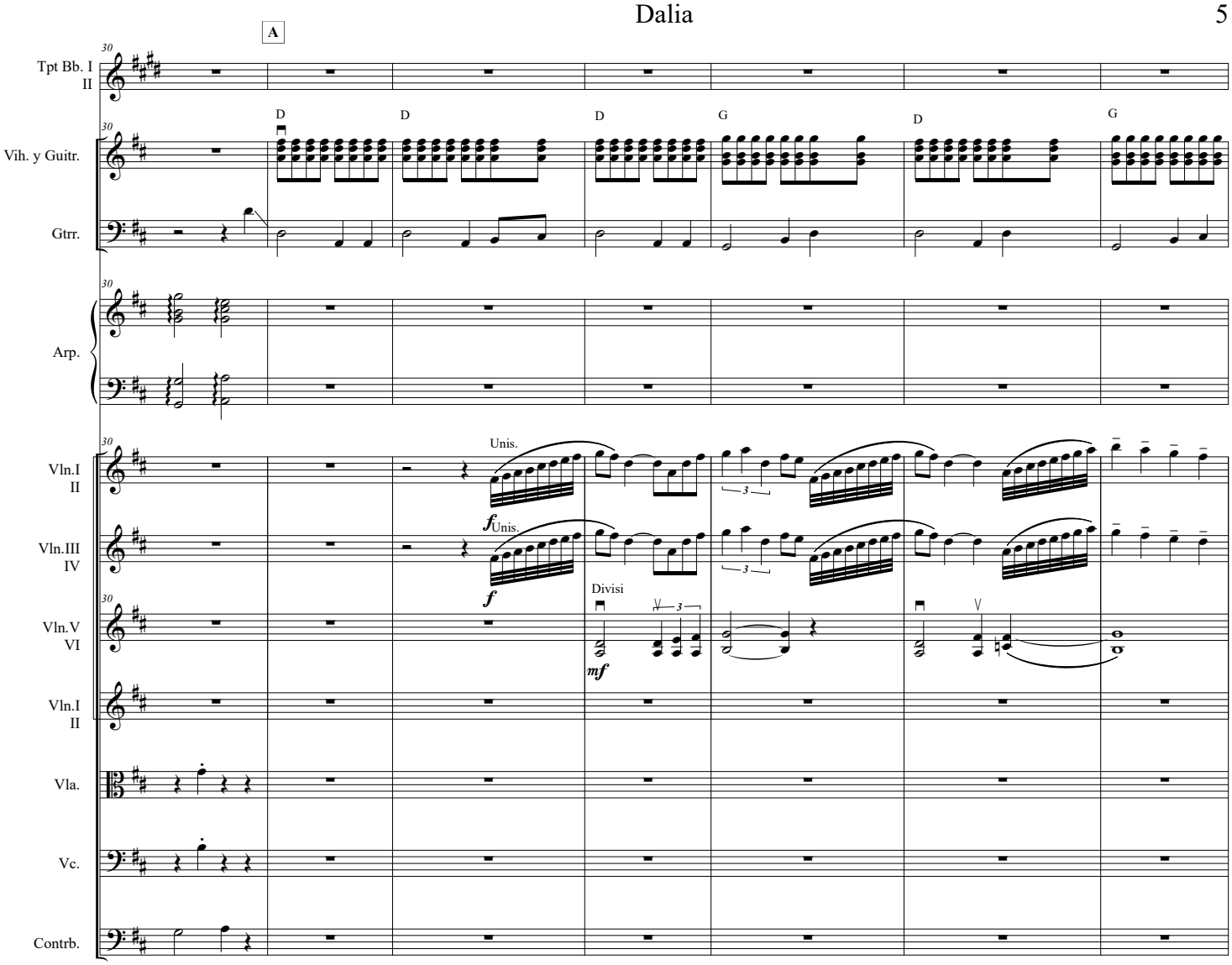

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
15
G A7
G A7
A7
A7
D D C C D
p
f
pizz.
pizz.

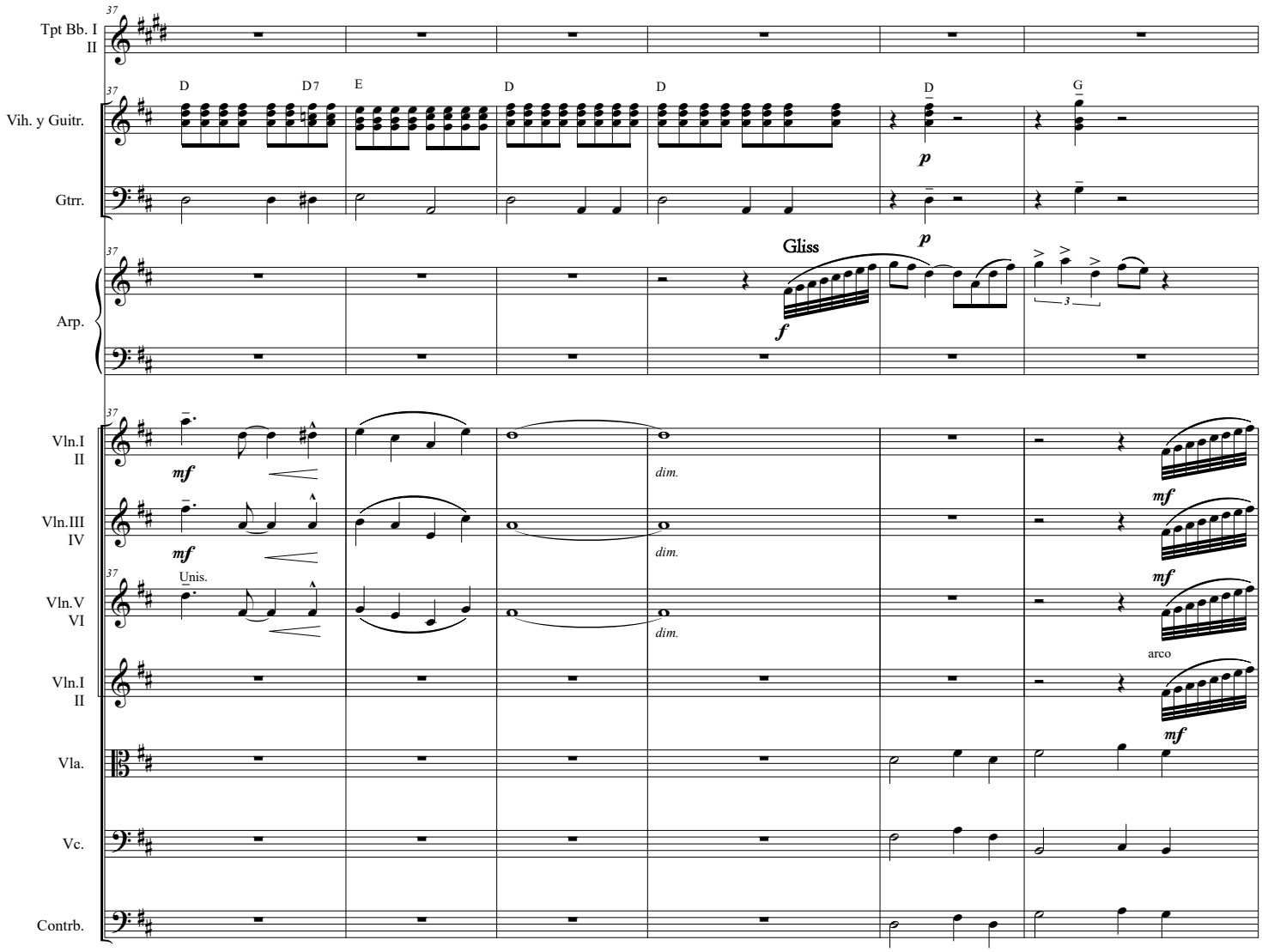
Dalia

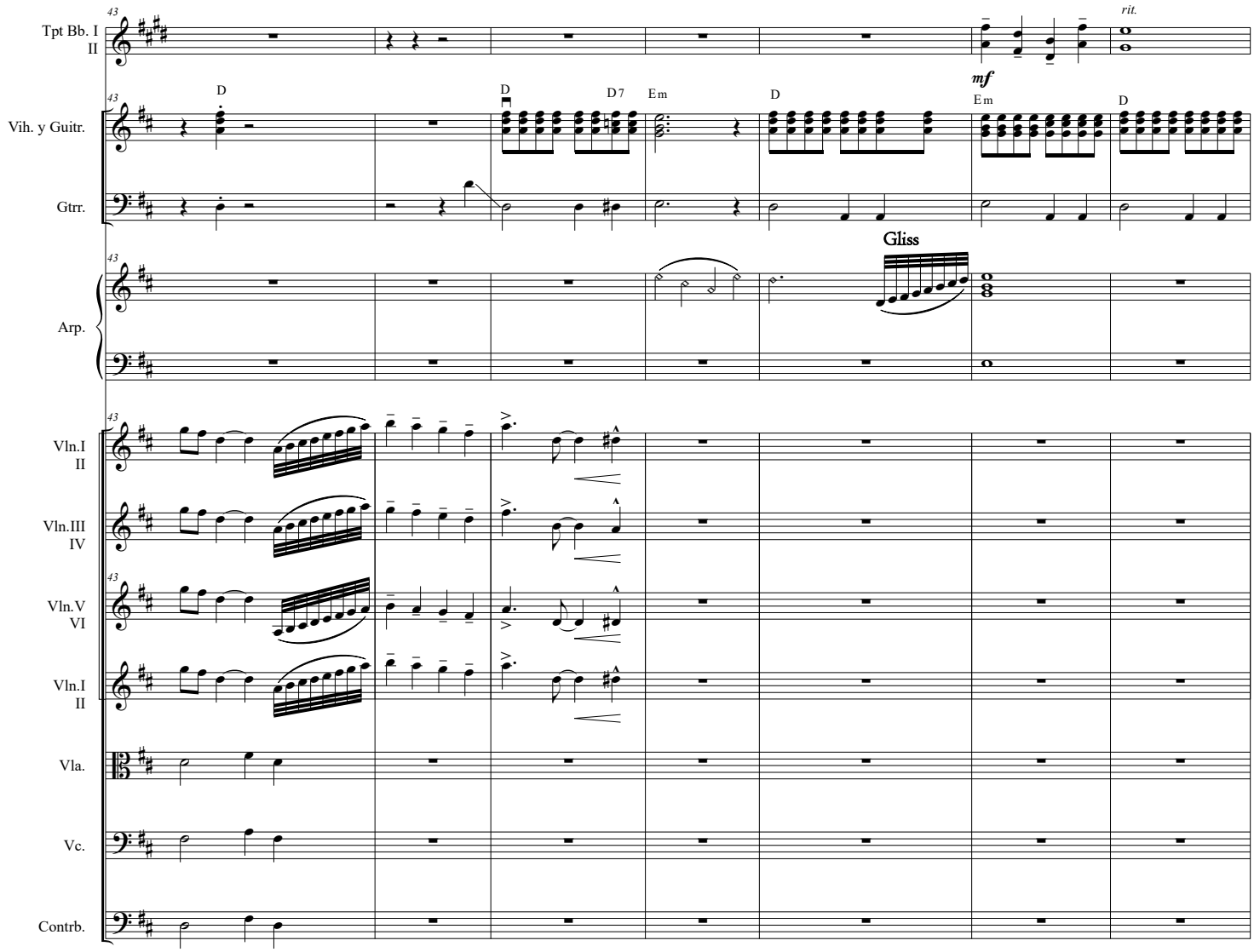
♩=90

Puente




A
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
D
D
D
G
D
G
Unis.
f
Unis.
f
Divisi
mf

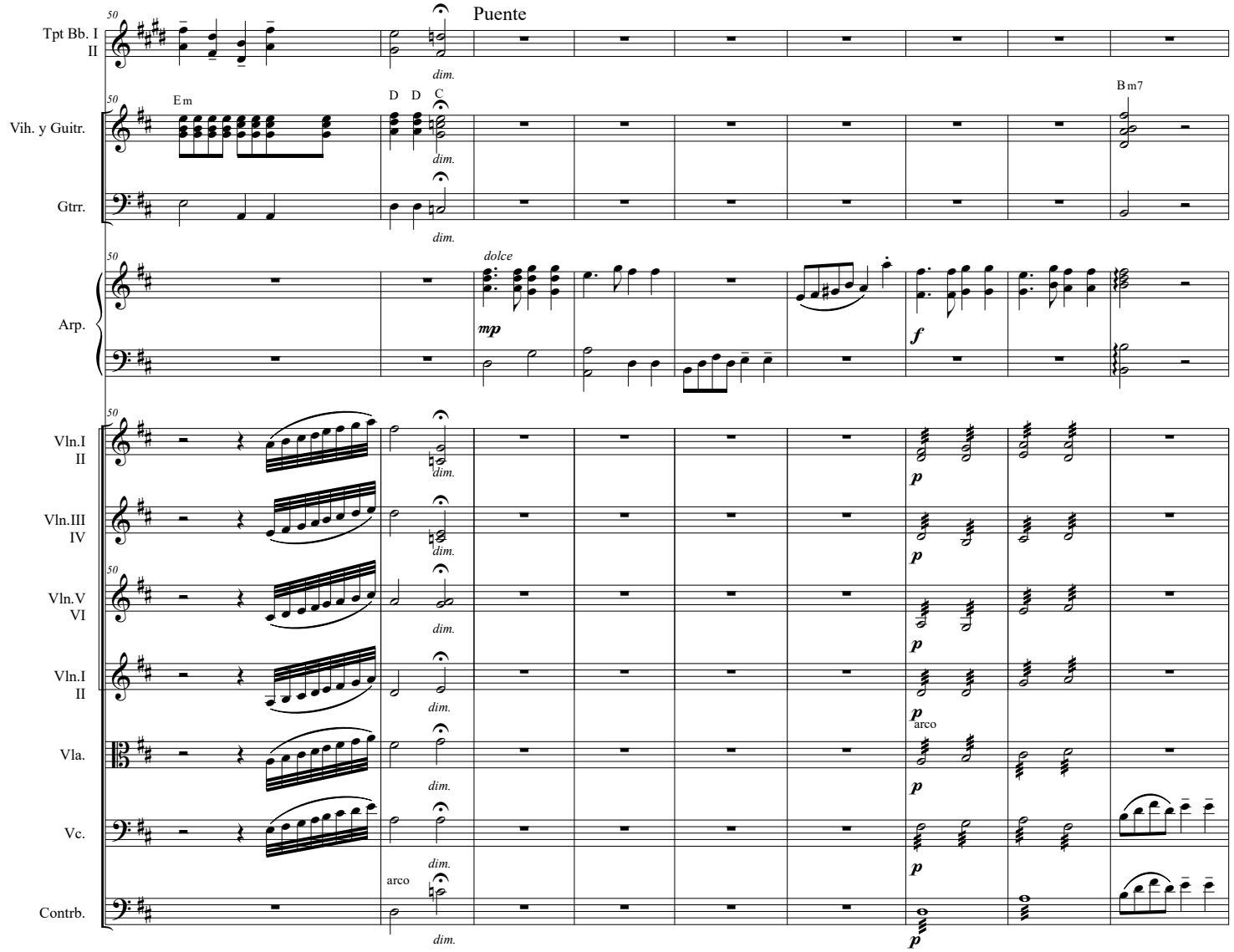

Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
37
D
D7
E
D
D
D
G
p
Gliss
f
p
3
mf
dim.
Unis.
arco

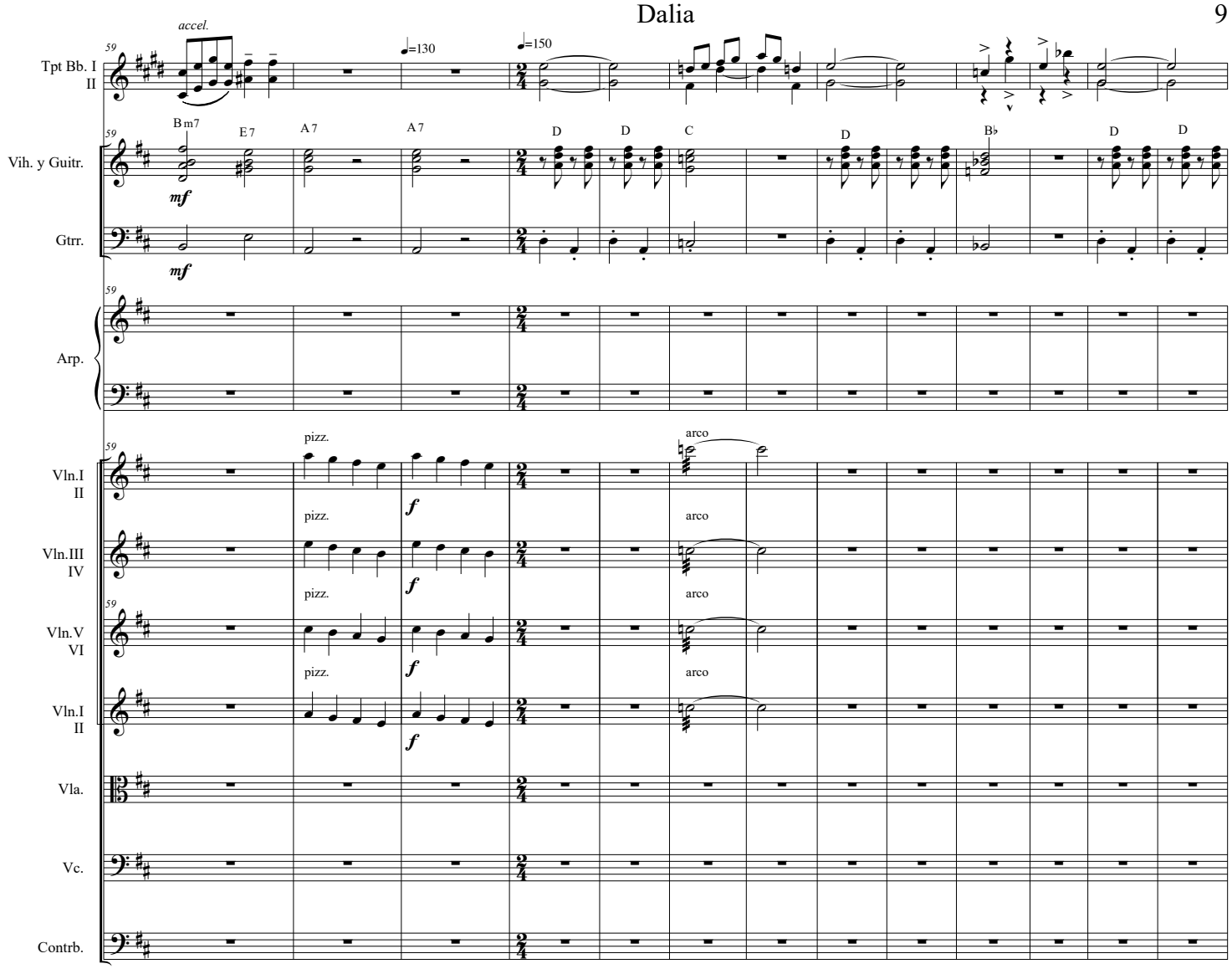

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
rit.
mf
Gliss
D
D7
Em

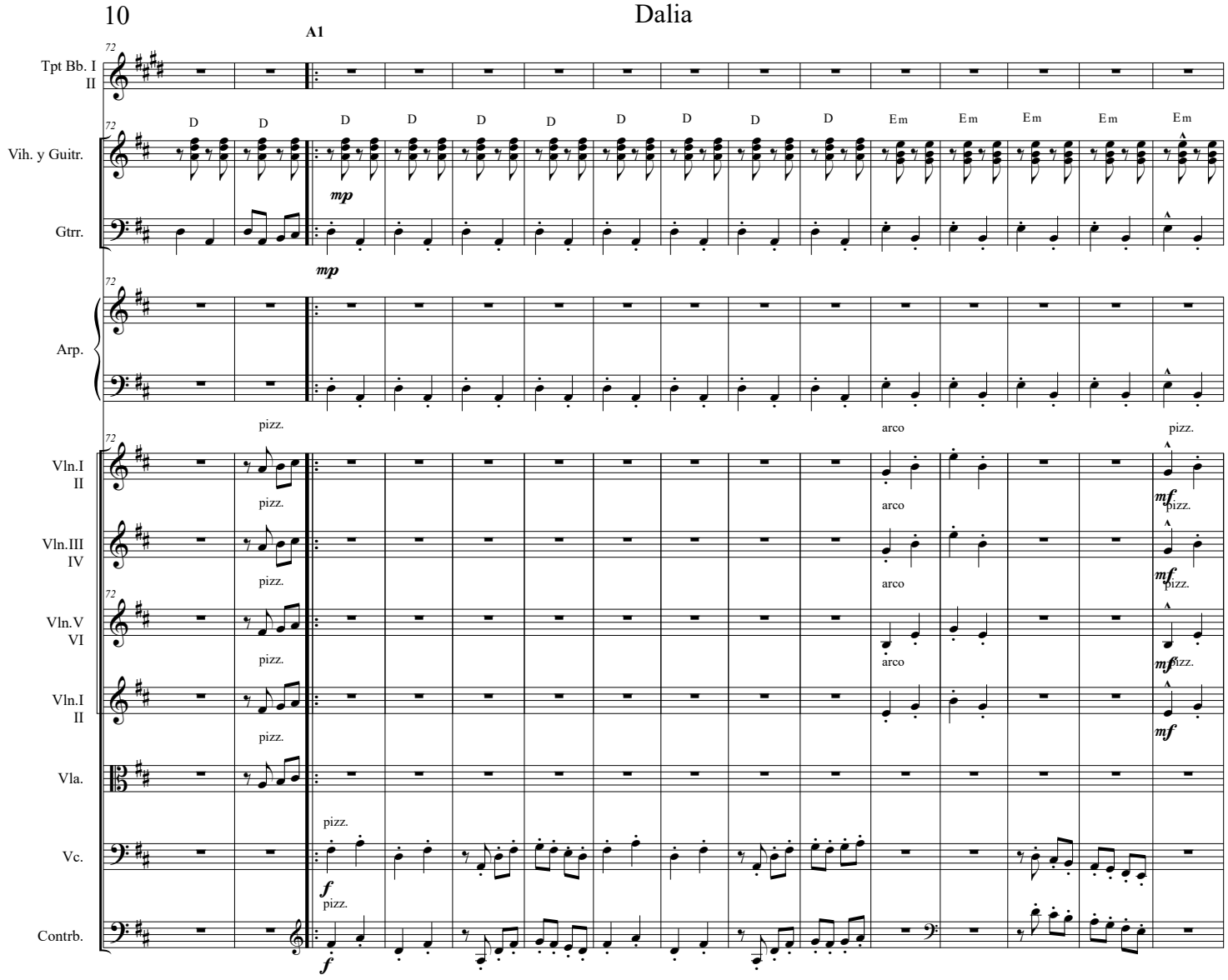
Dalia

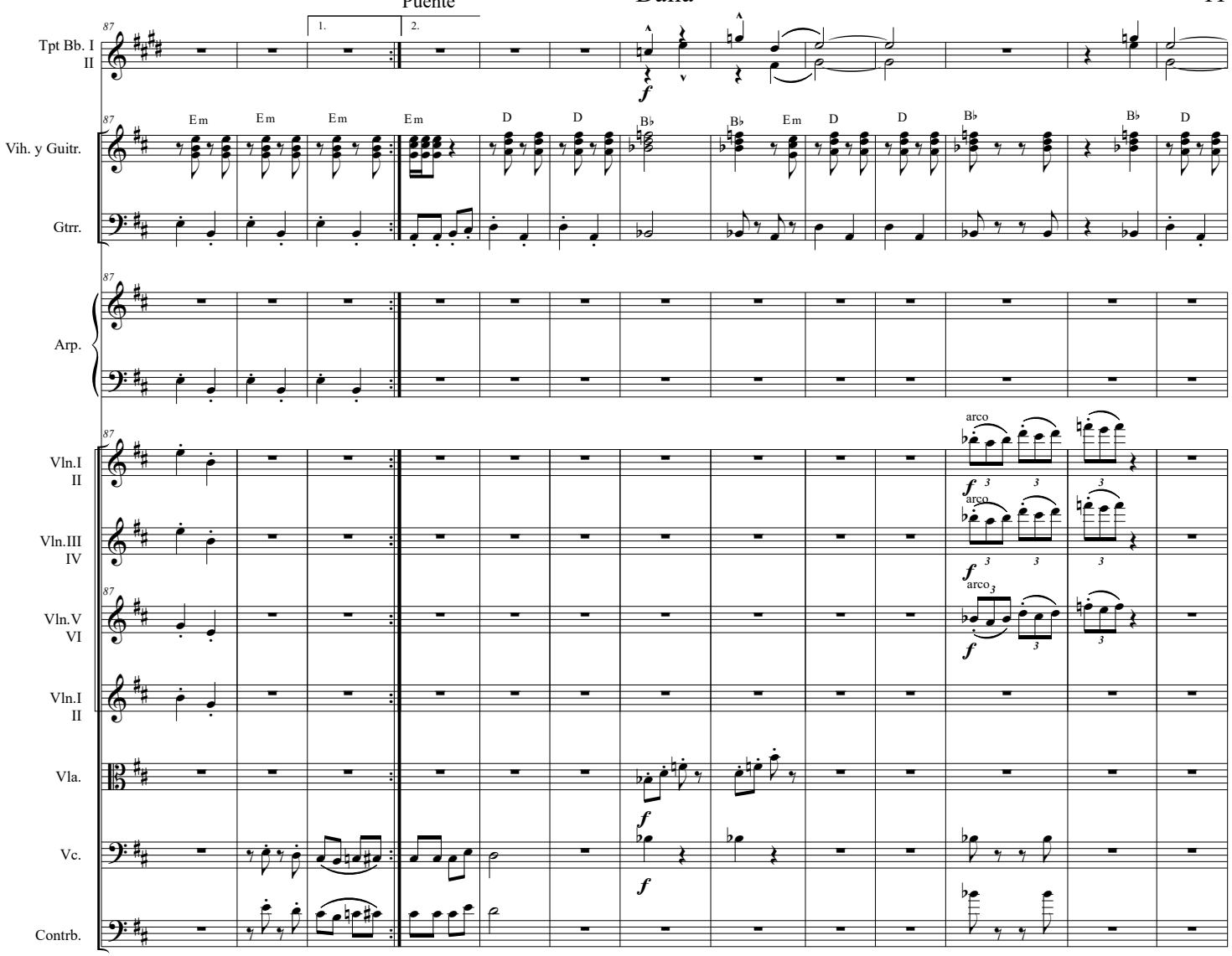
♩=70

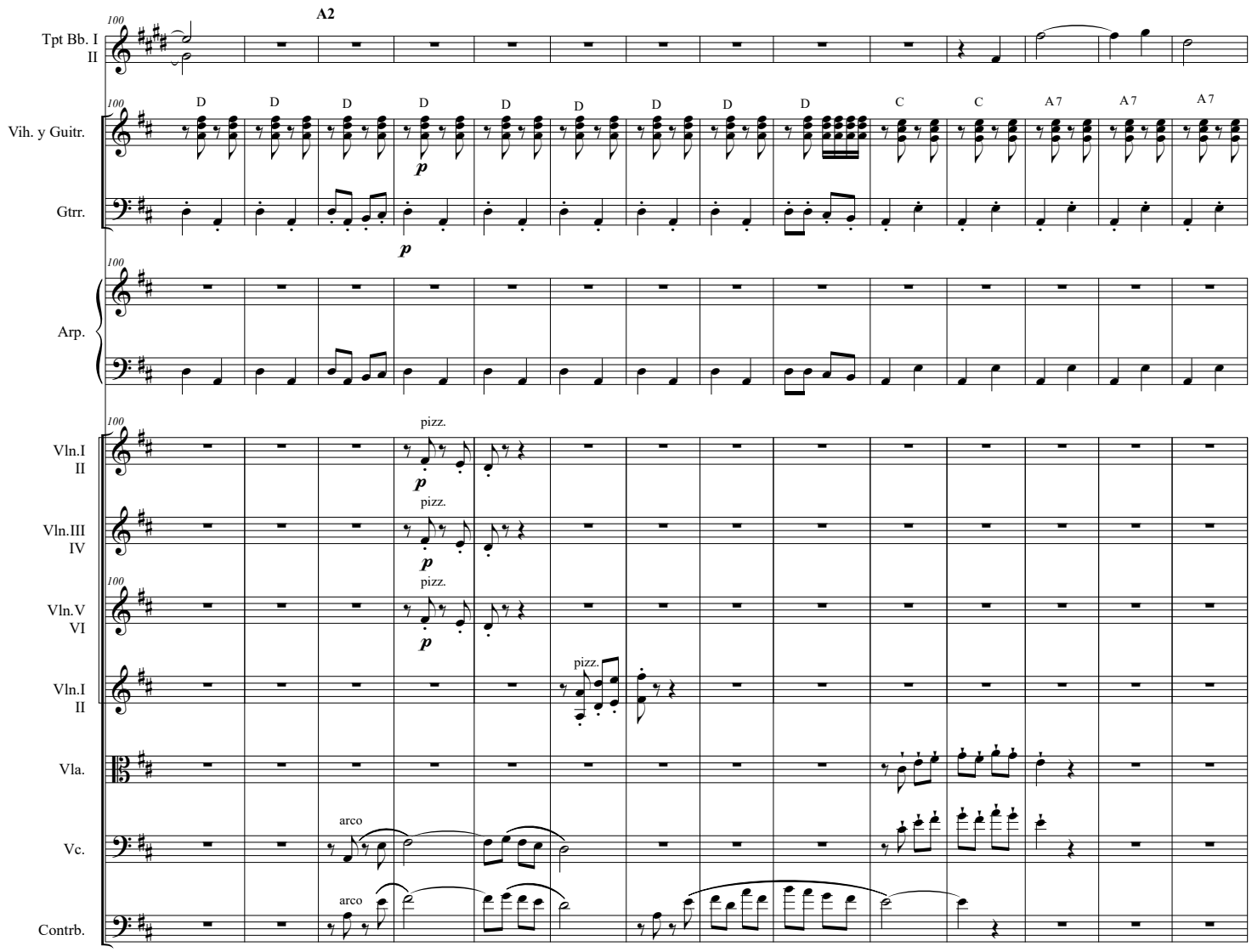
Puente

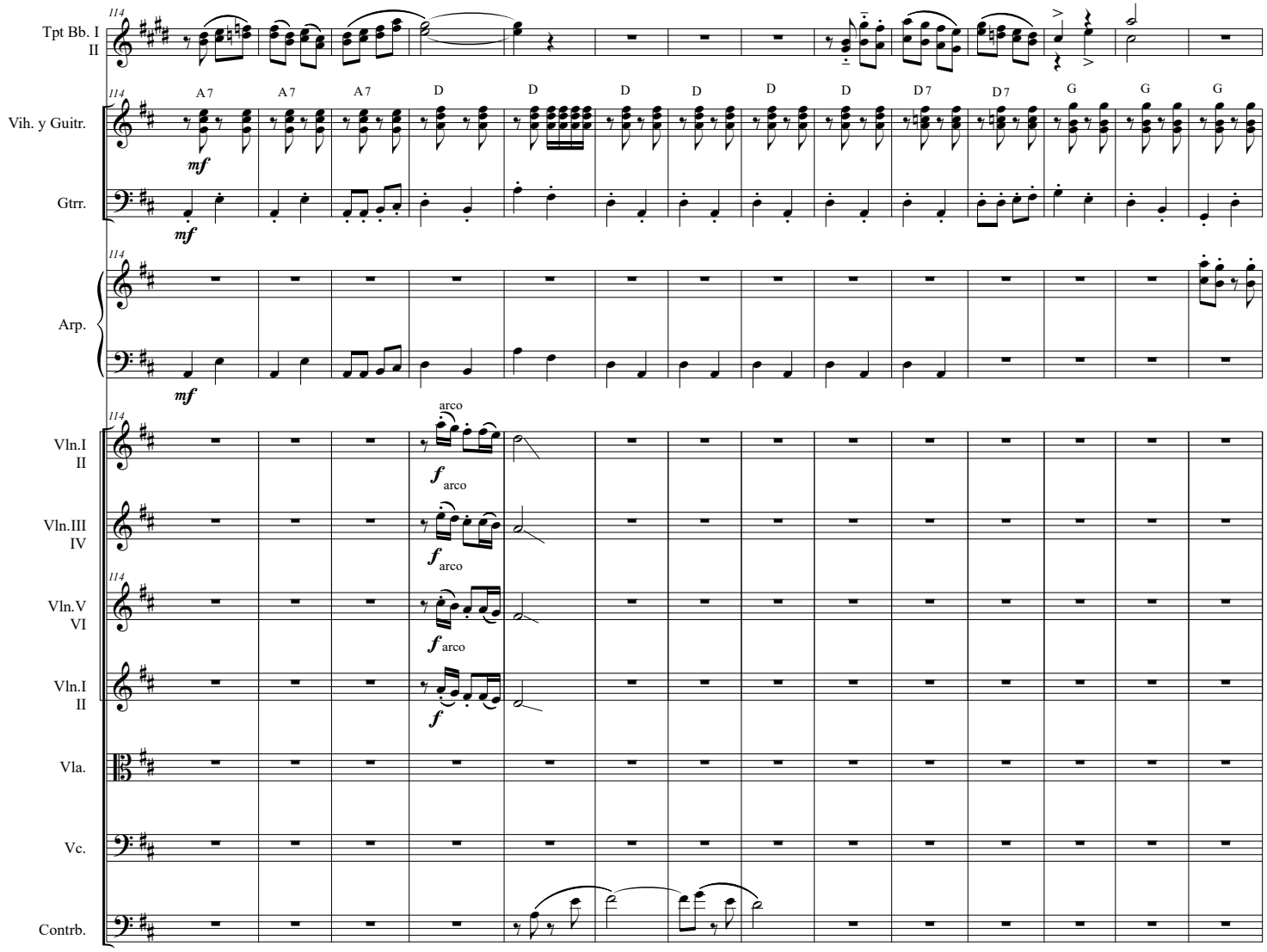


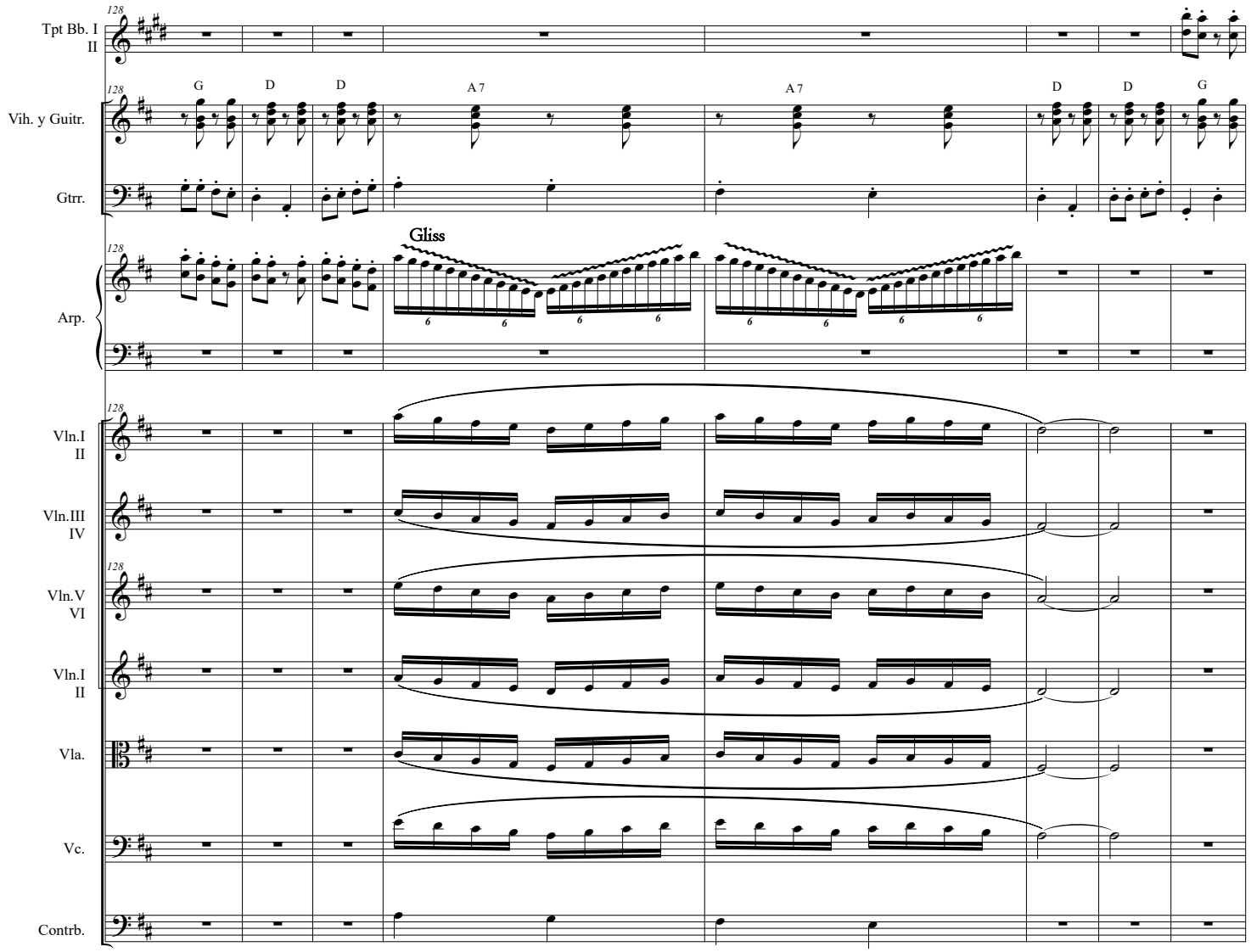

accel.
♩=130
♩=150
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
B m7
E 7
A 7
A 7
D
D
C
D
B♭
D
D
mf
mf
pizz.
arco
f

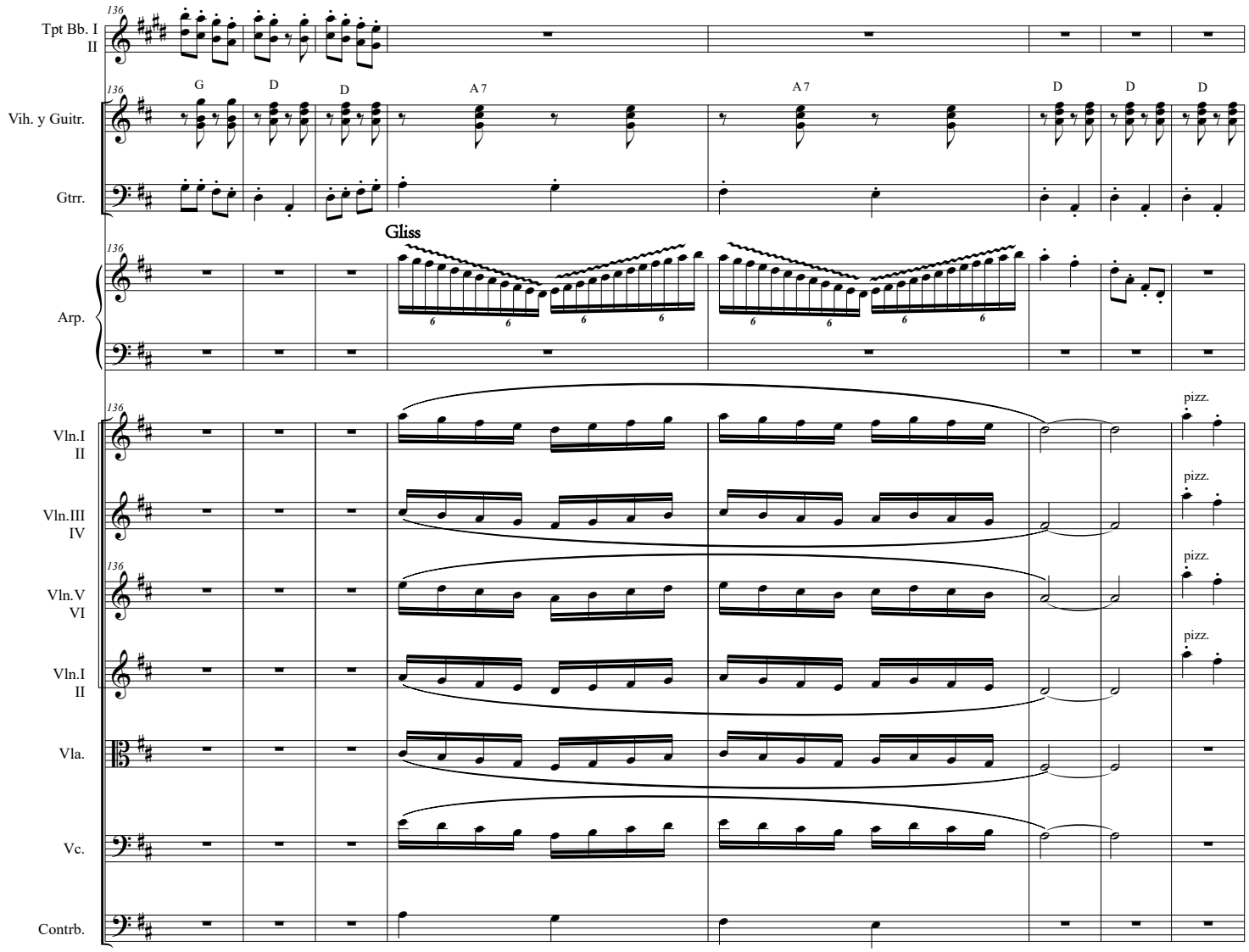

A1
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
D
Em
mp
pizz.
arco
mf
f


Puente
1.
2.
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
Em
D
B♭
arco
f


A2
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
D
C
A 7
p
pizz.
arco


Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
A 7
D
D7
G
mf
arco
f

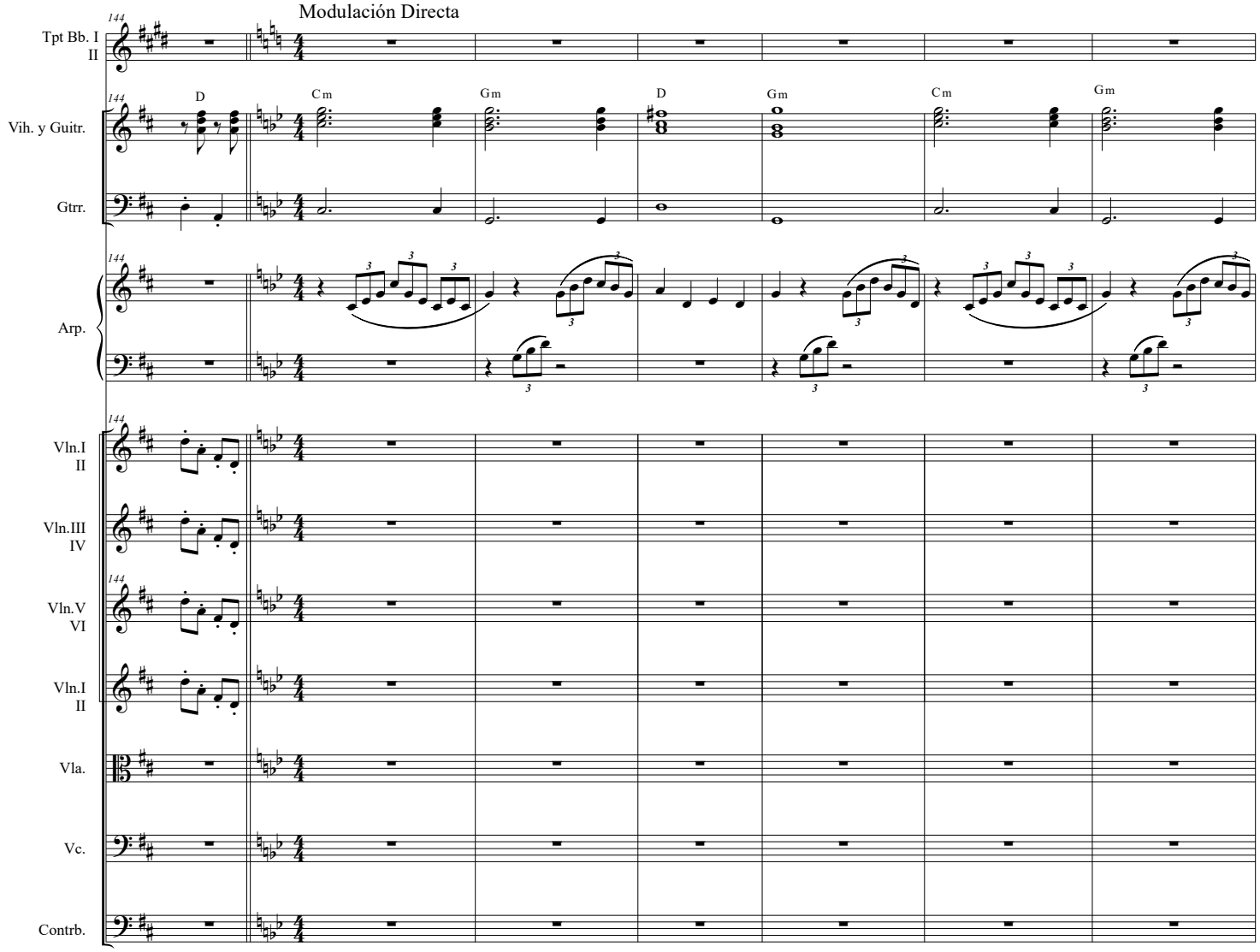

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
128
G
D
D
A 7
A 7
D
D
G
Gliss
6

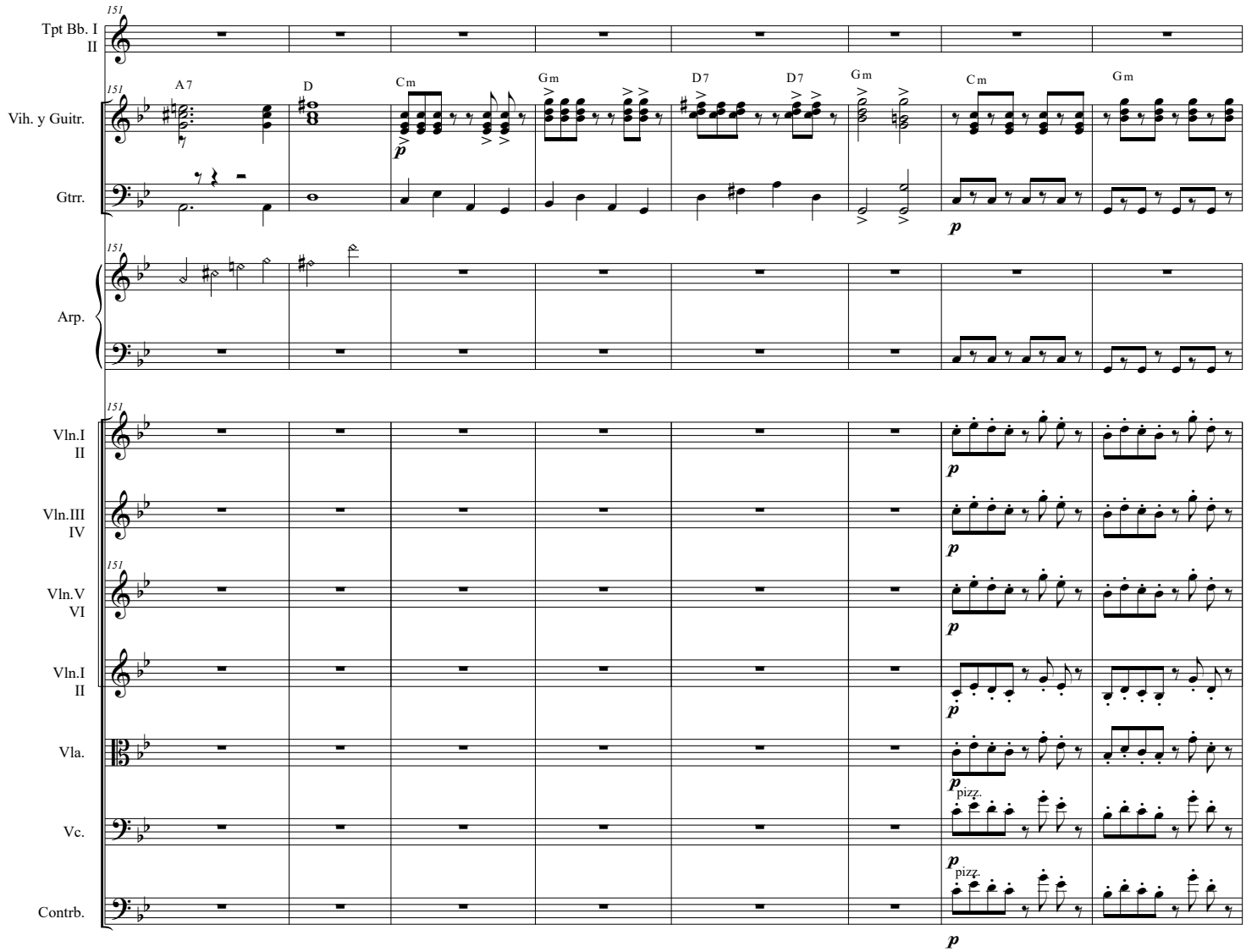

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
136
G
D
D
A 7
A 7
D
D
D
Gliss
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

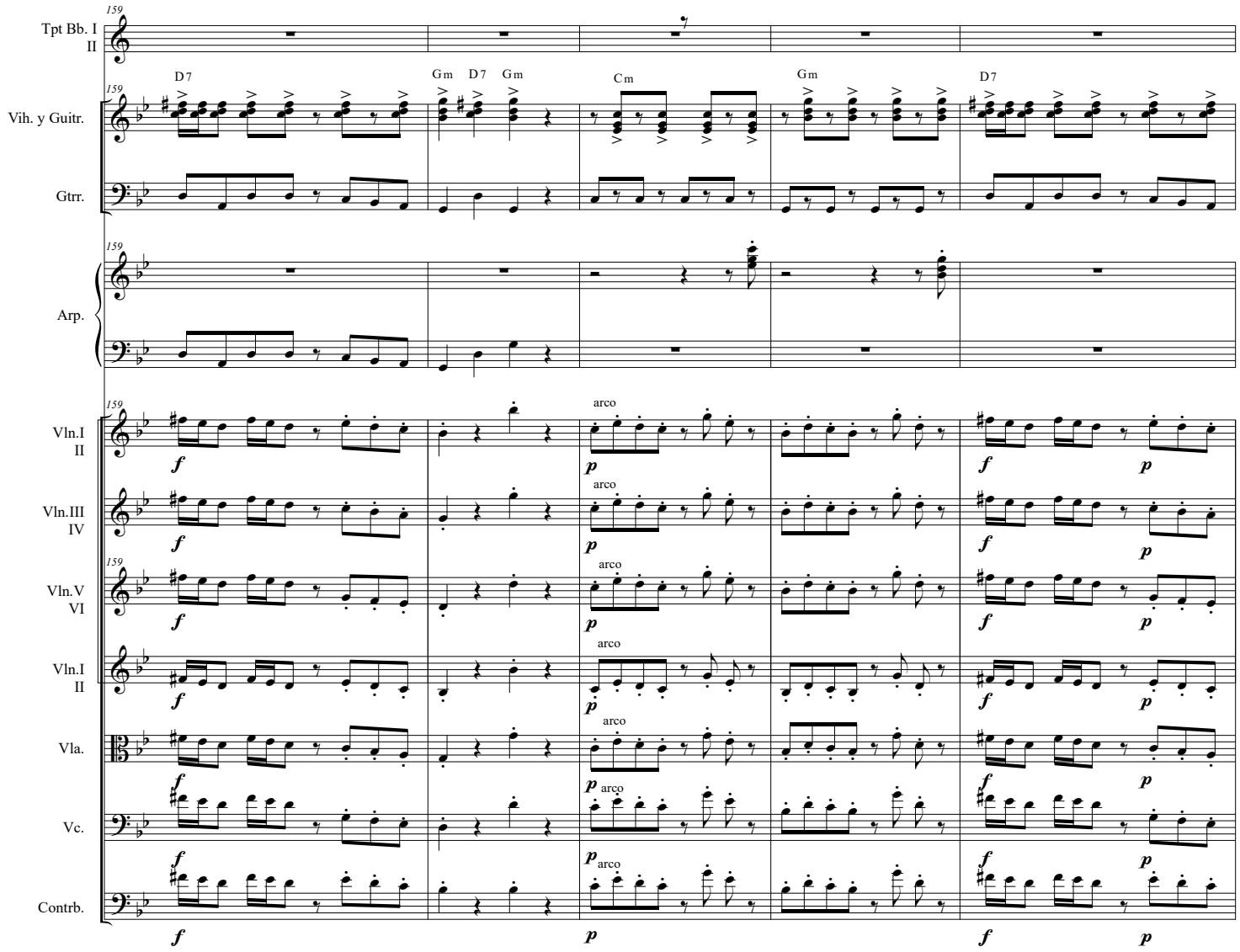
Dalia

♩=130

Modulación Directa




151
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
A 7
D
Cm
Gm
D7
D7
Gm
Cm
Gm
p
pizz.


159
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
D7
Gm
D7
Gm
Cm
Gm
D7
arco
f
p

Dalia

♩=90

Modulación Tonalidad Principal

B *dolce* Unis.

Tpt Bb. I II

Vih. y Guitr.

Gtrr.

Arp.

Vln.I II

Vln.III IV

Vln.V VI

Vln.I II

Vla.

Vc.

Contrb.

164

Gm D7 Gm

D D

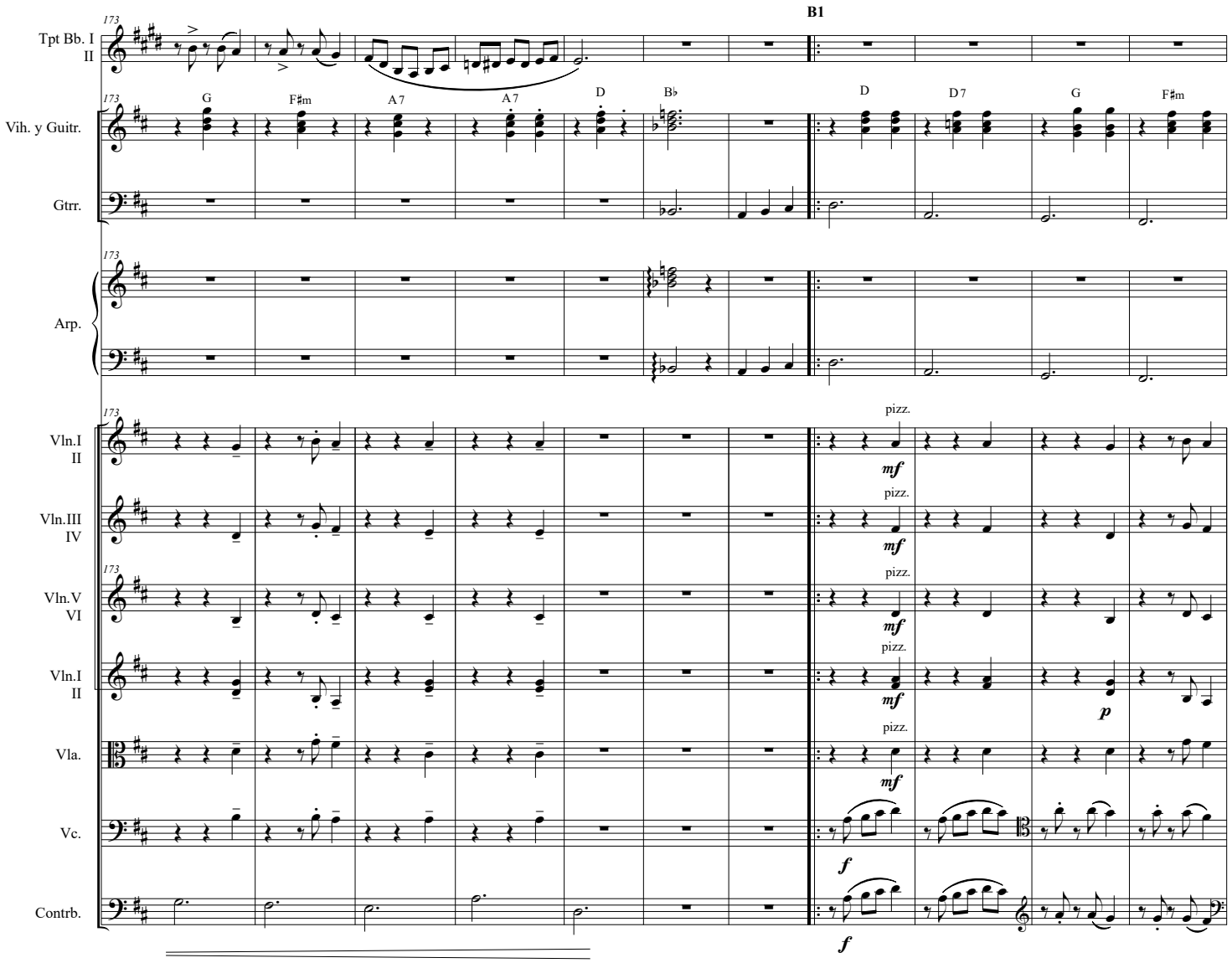
Gliss

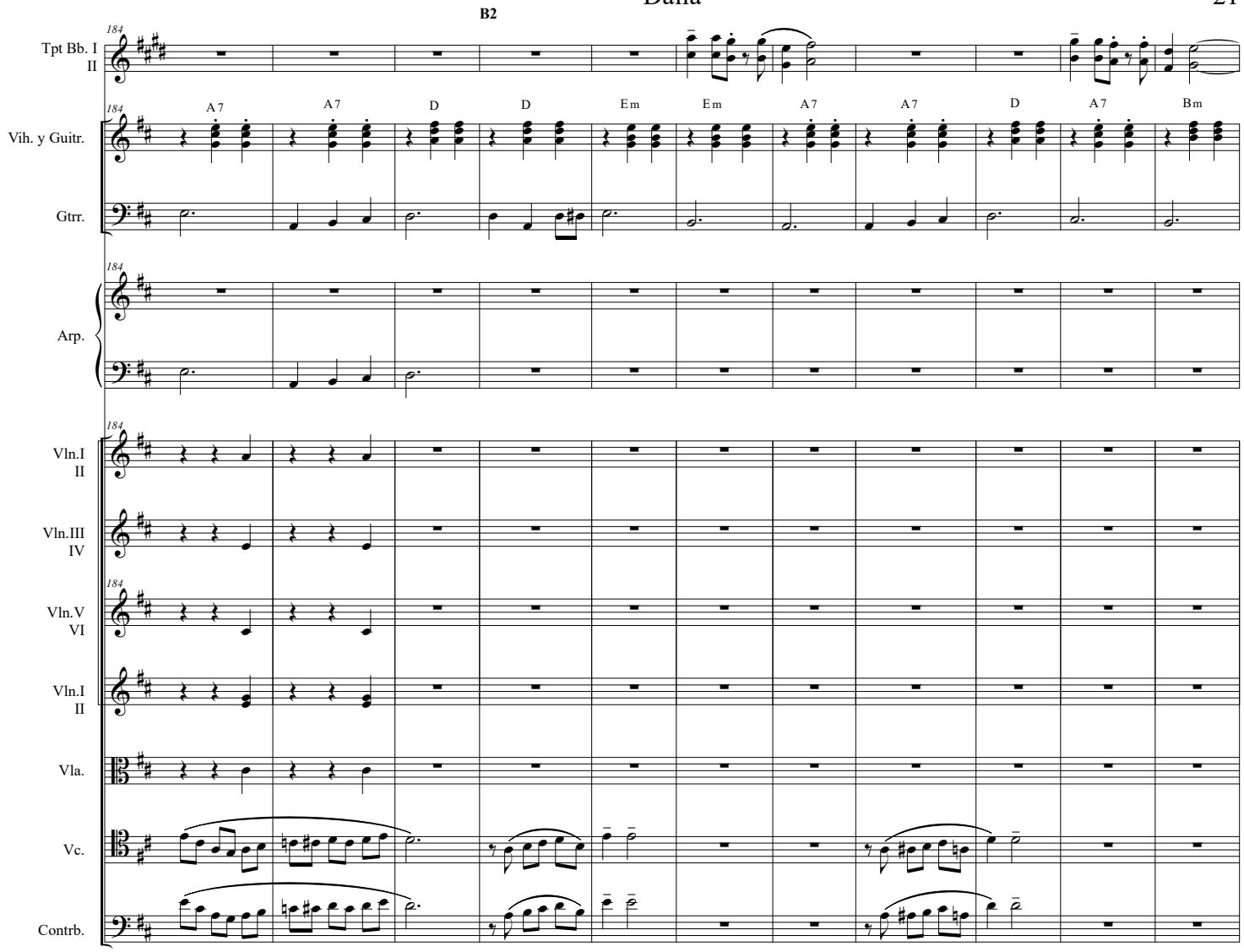
dolce

mf *espress.*

f

p


B1
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
G
F♯m
A 7
A 7
D
B♭
D
D 7
G
F♯m
pizz.
mf
p
f


B2
184
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
A7
A7
D
D
Em
Em
A7
A7
D
A7
Bm

Dalia

♩=125

Desarrollo Tema
Unis. Principal A

Tpt Bb. I
II

Vih. y Guitr.

Gtrr.

Arp.

Vln.I
II

Vln.III
IV

Vln.V
VI

Vln.I
II

Vla.

Vc.

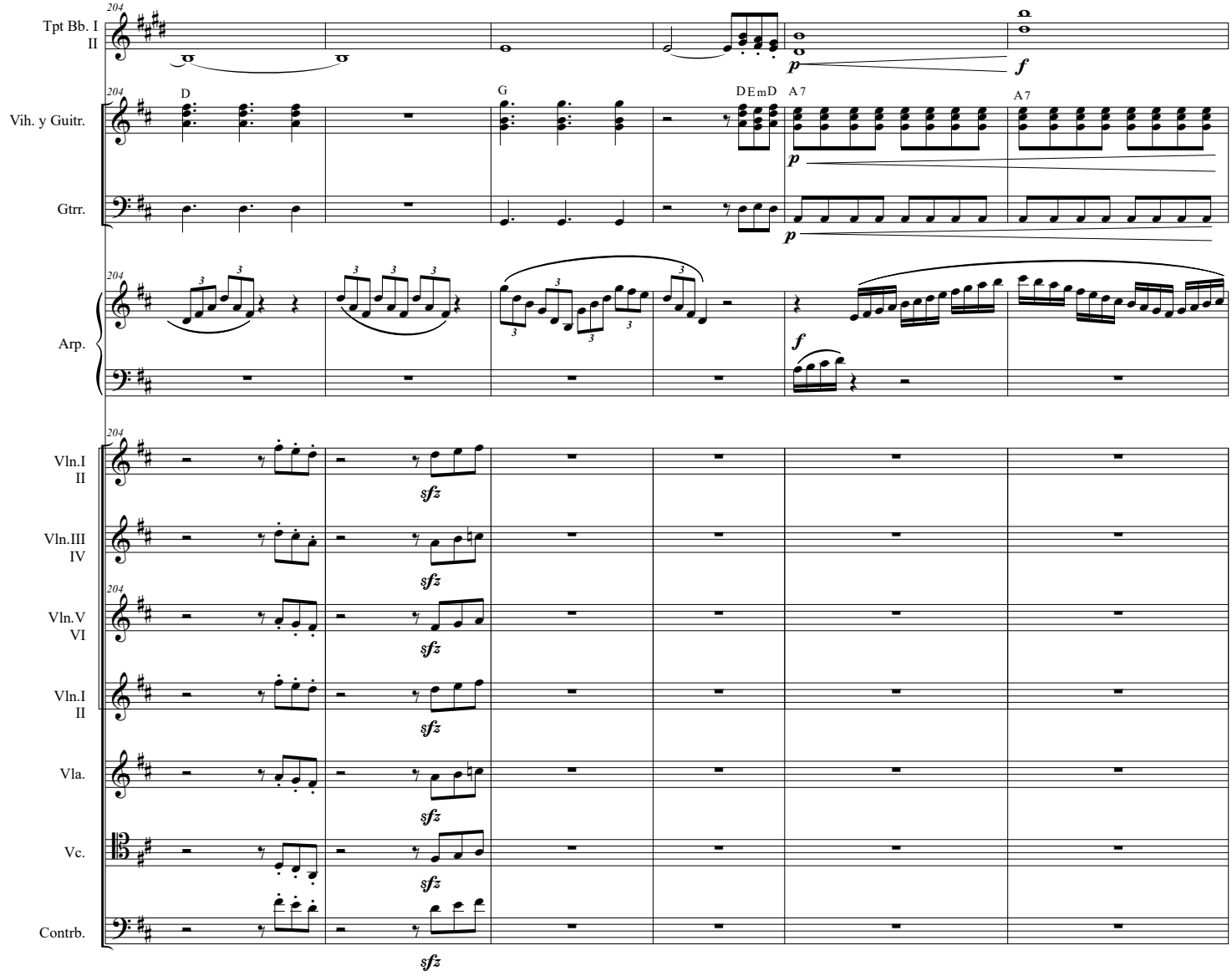
Contrb.

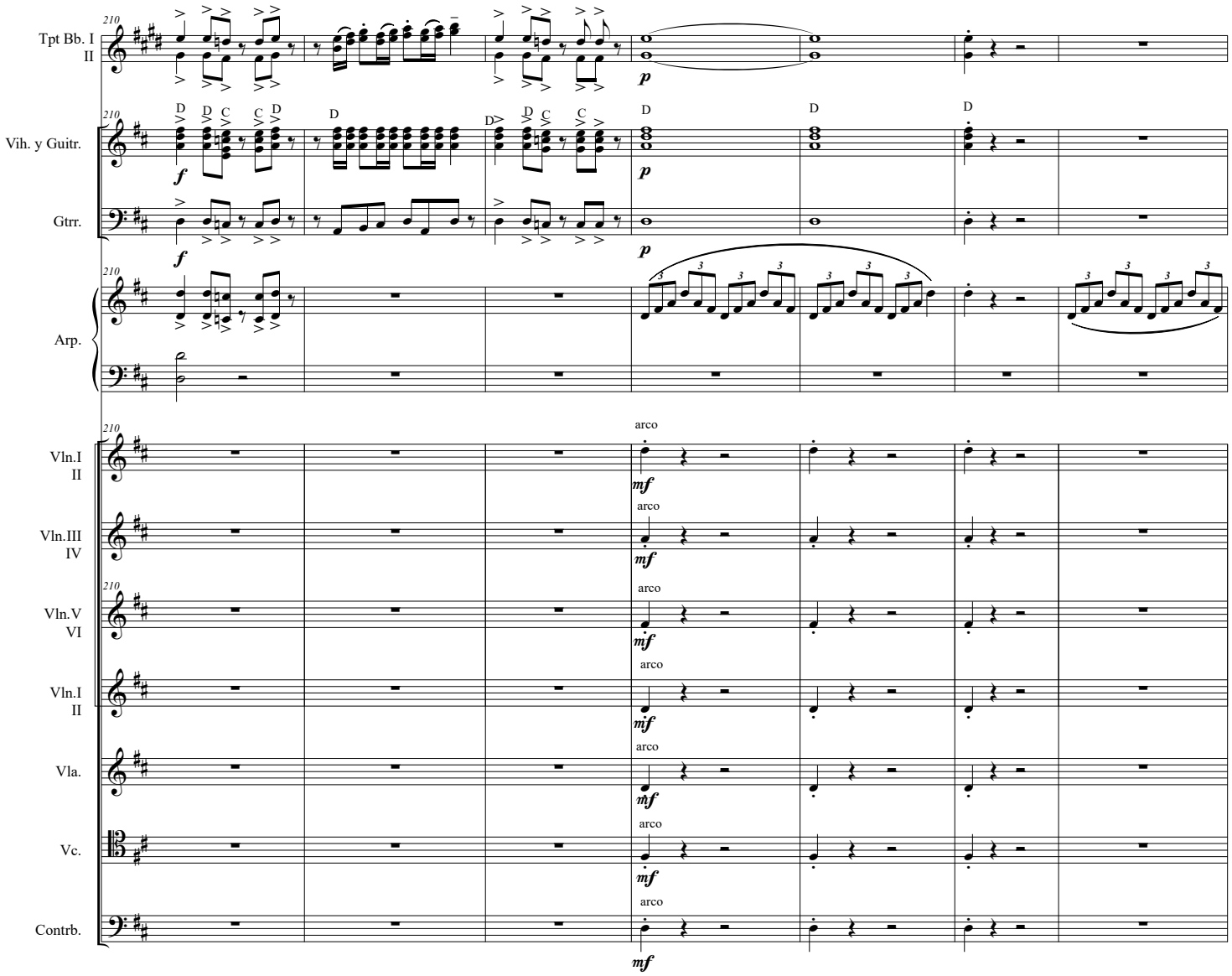
195

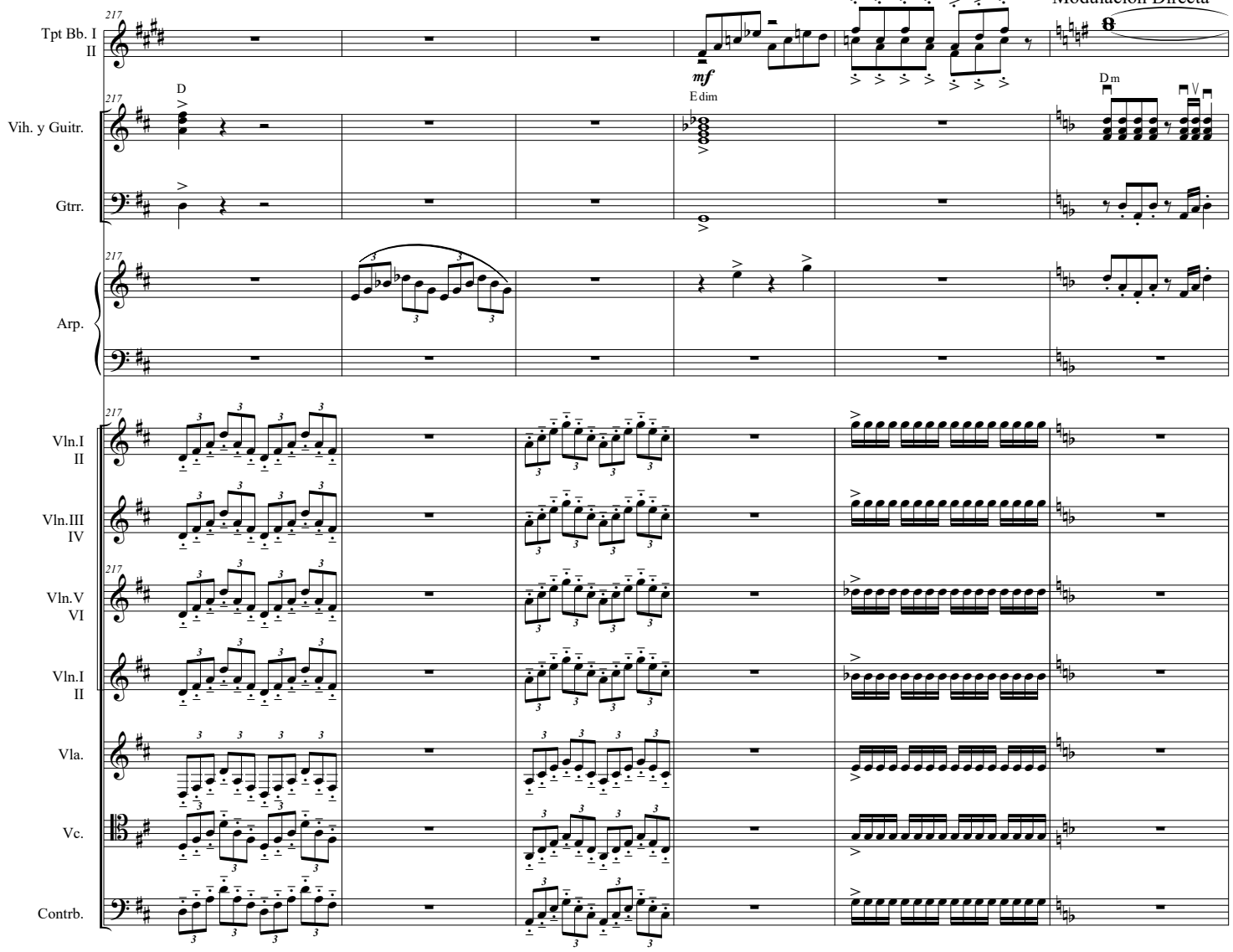
Bm G G A 7 A 7 D D D D

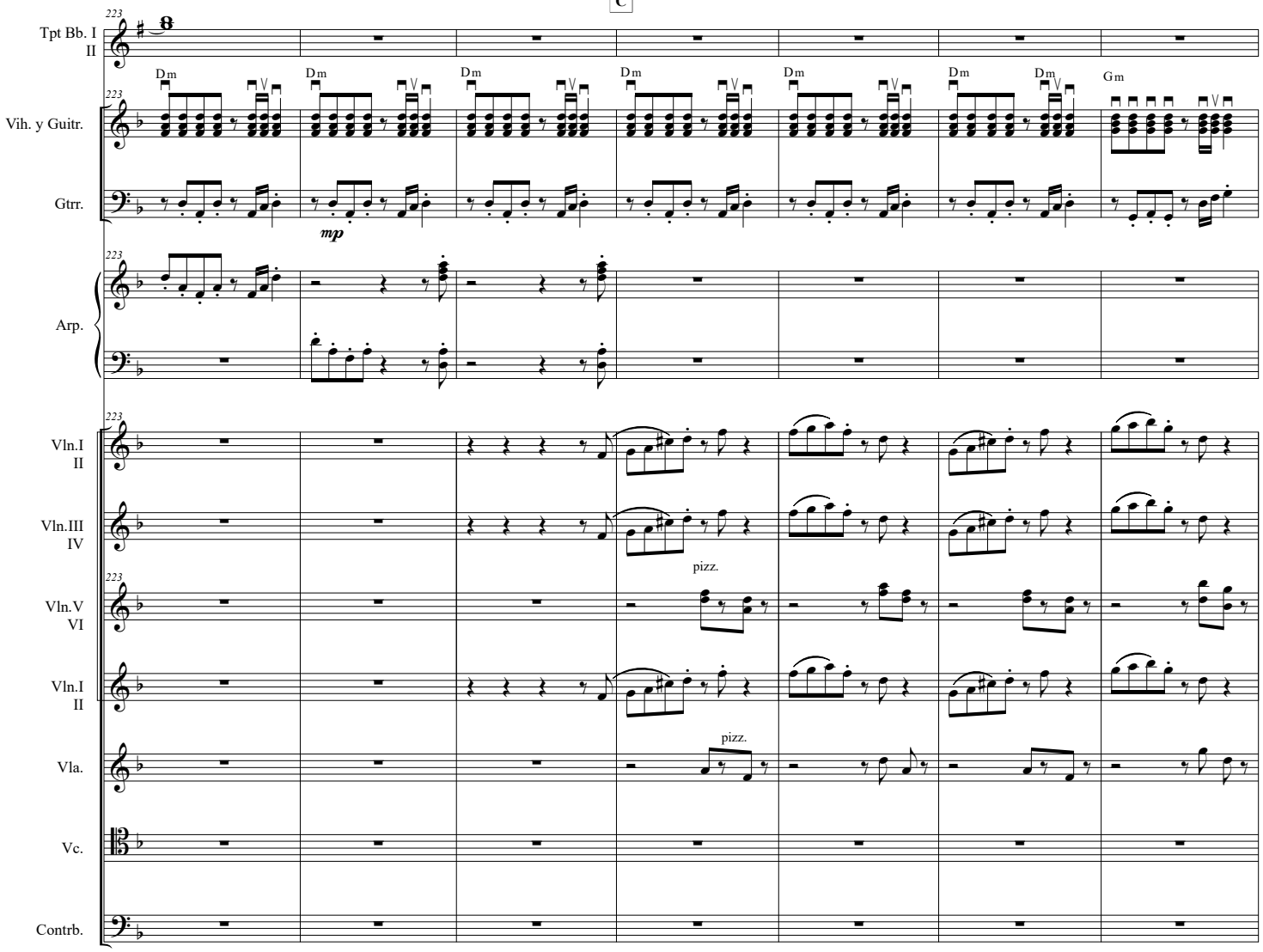
p

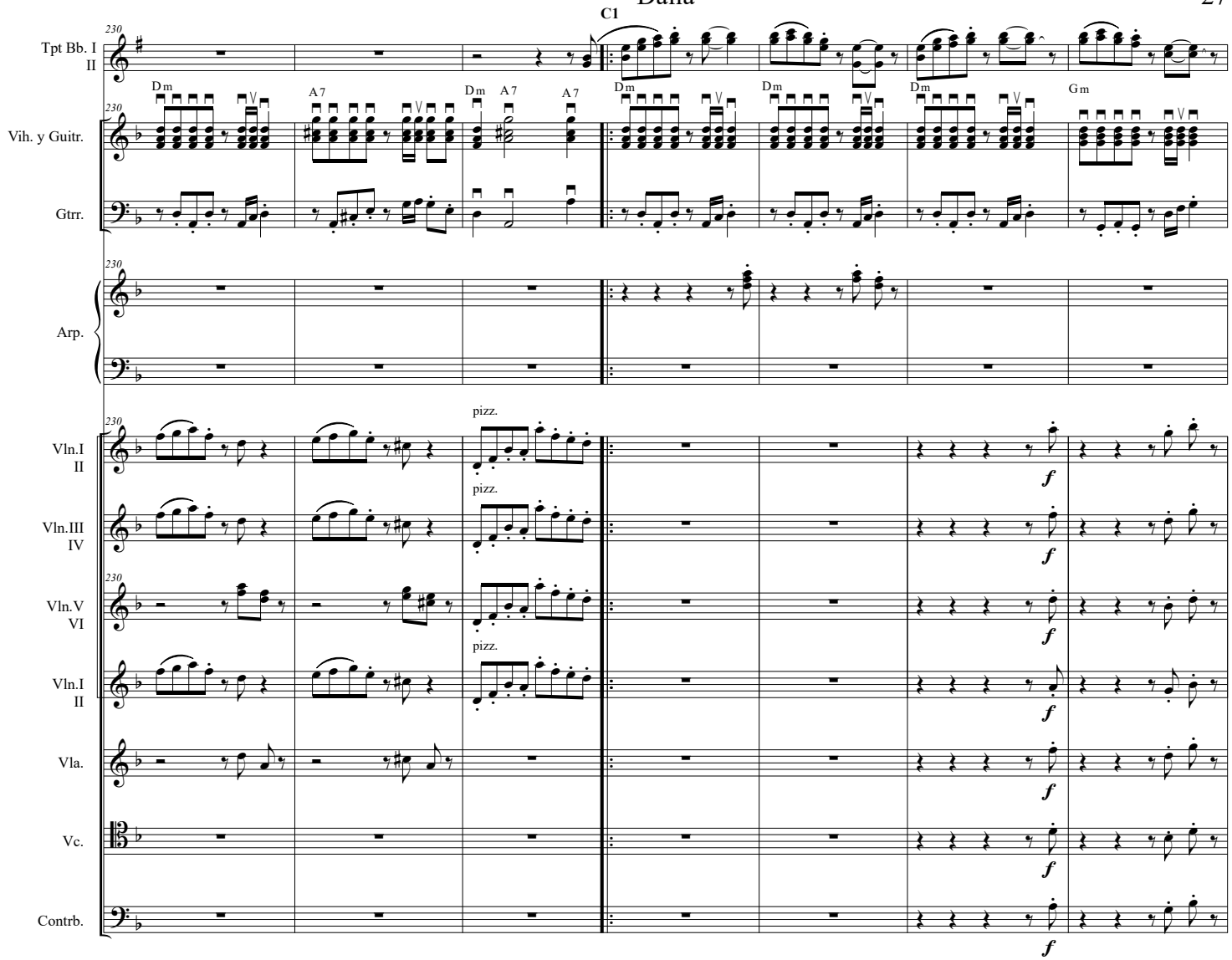
pizz.

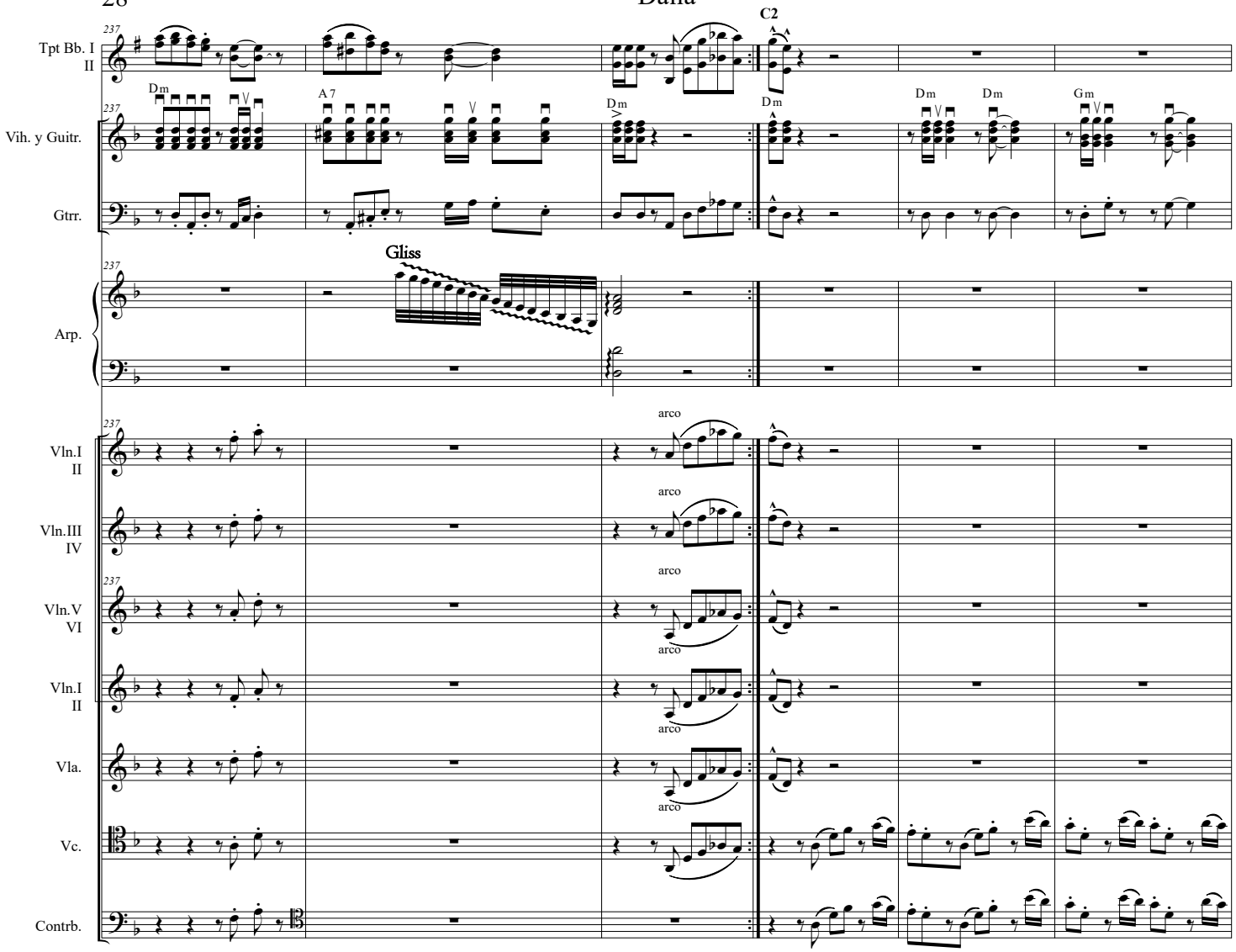

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
D
G
D E m D
A 7
A 7
p
f
sfz

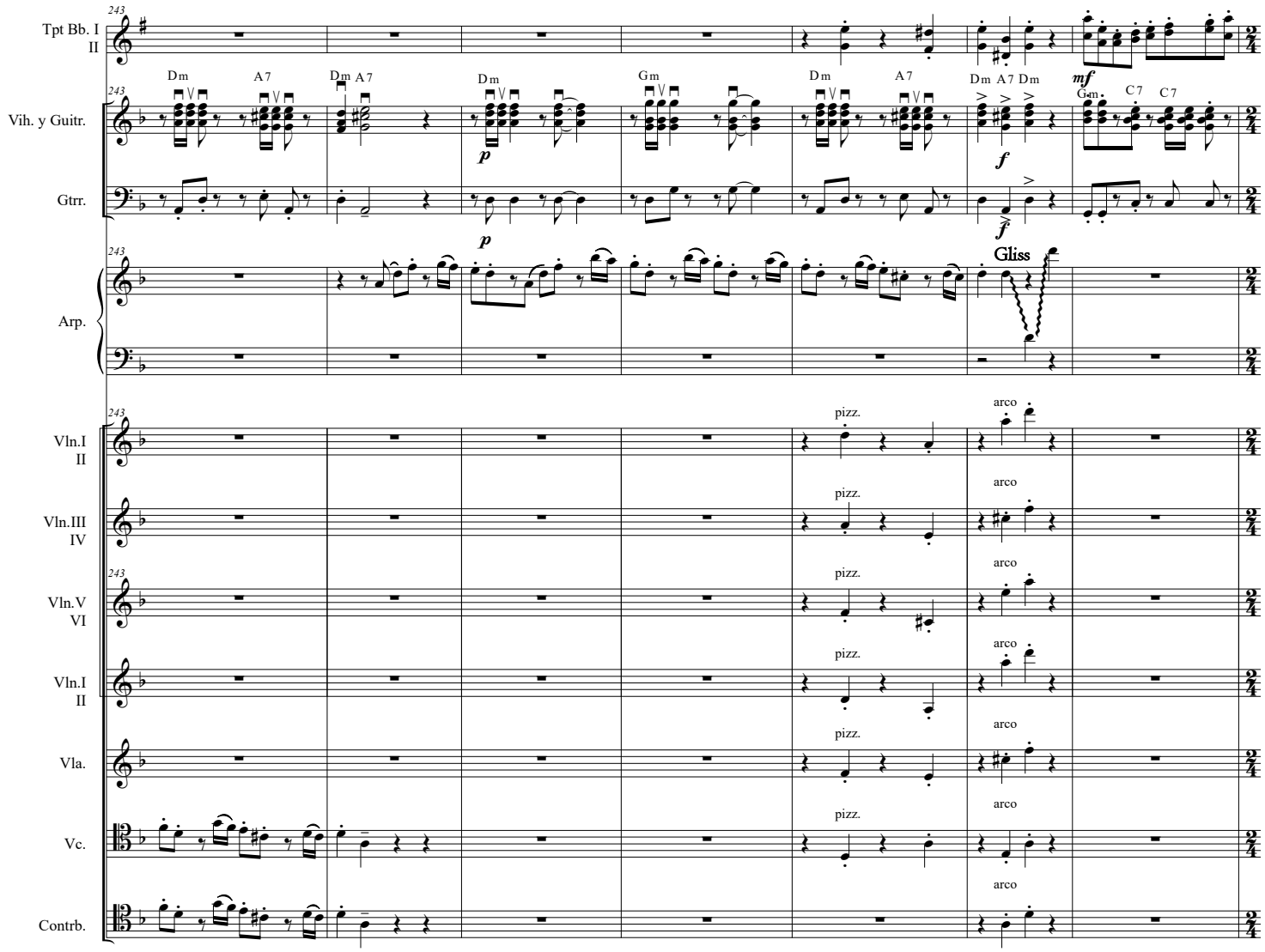

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
arco

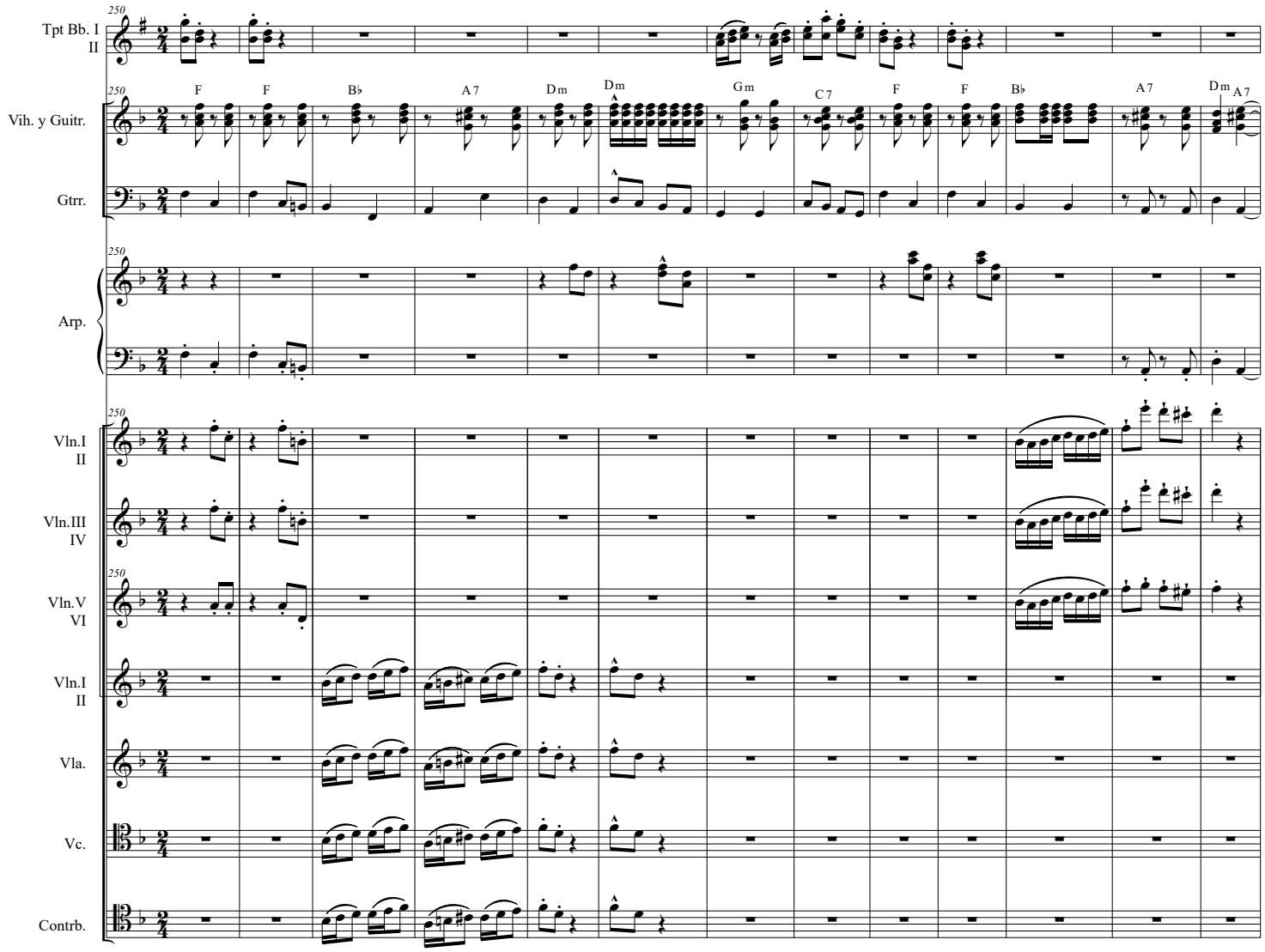

Modulación Directa
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
mf
E dim
D
Dm
V

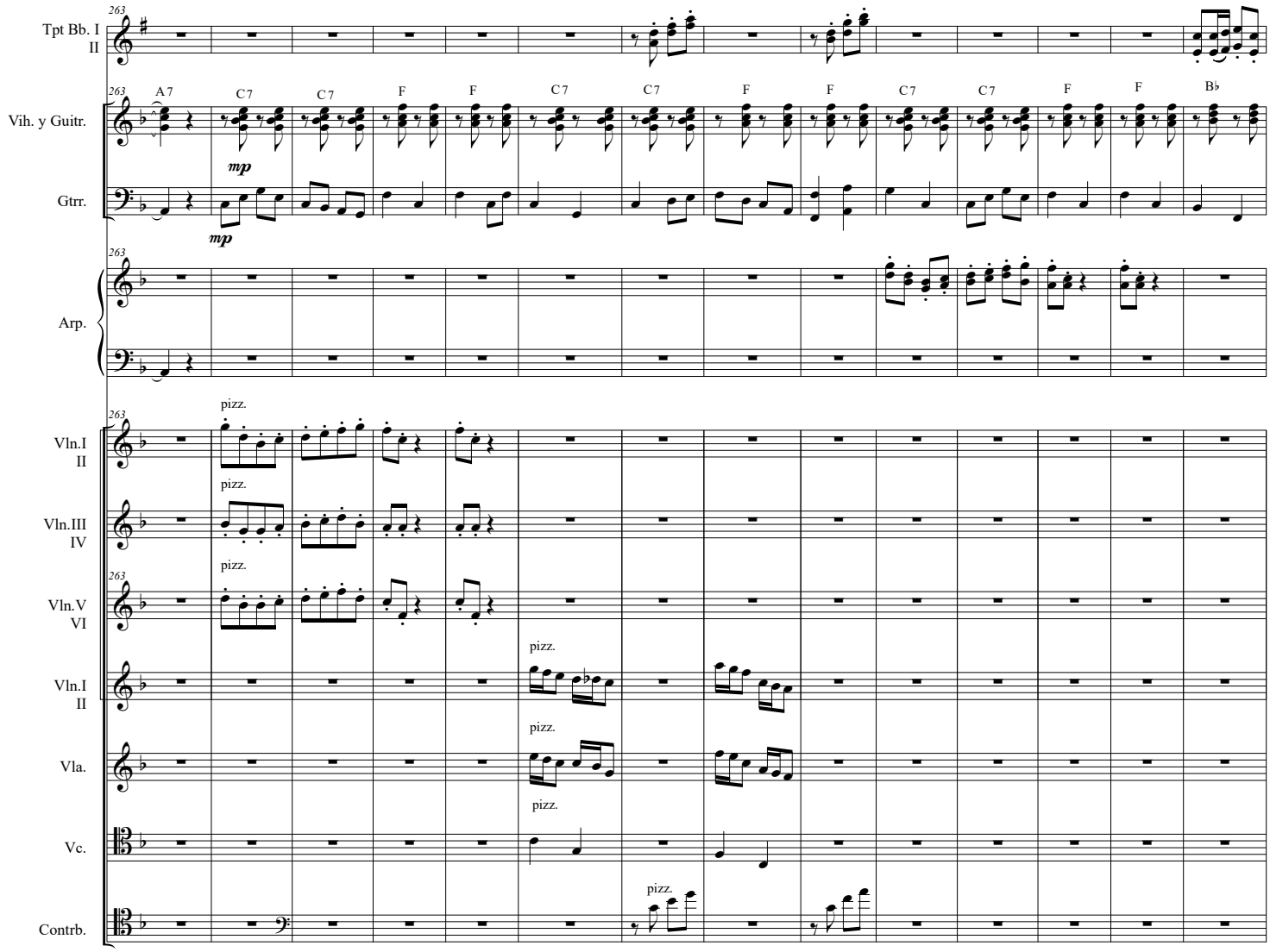

C
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
Dm
Gm
mp
pizz.

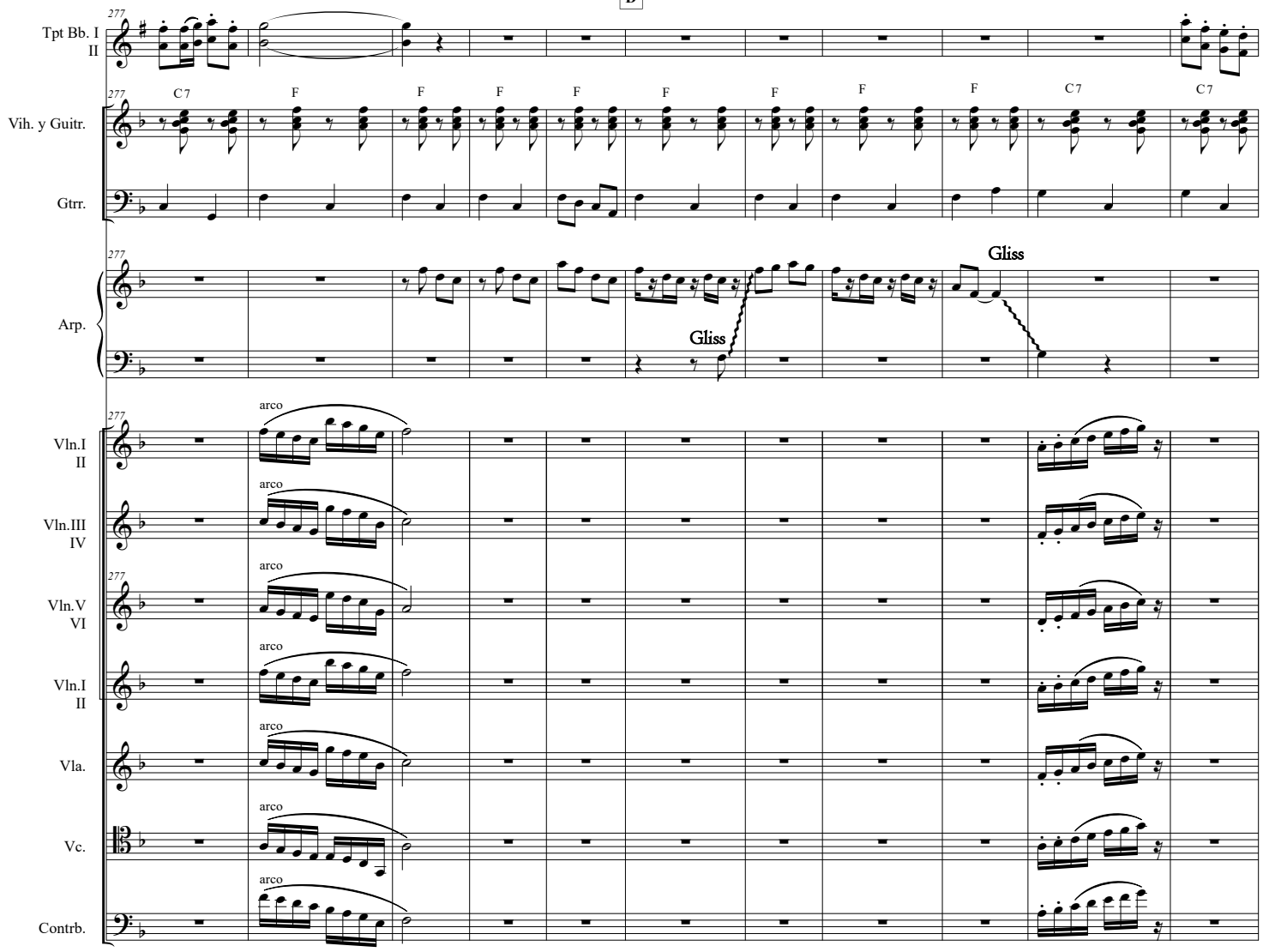

C1
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
Dm
A7
Dm
A7
A7
Dm
Dm
Dm
Gm
pizz.
pizz.
pizz.
f

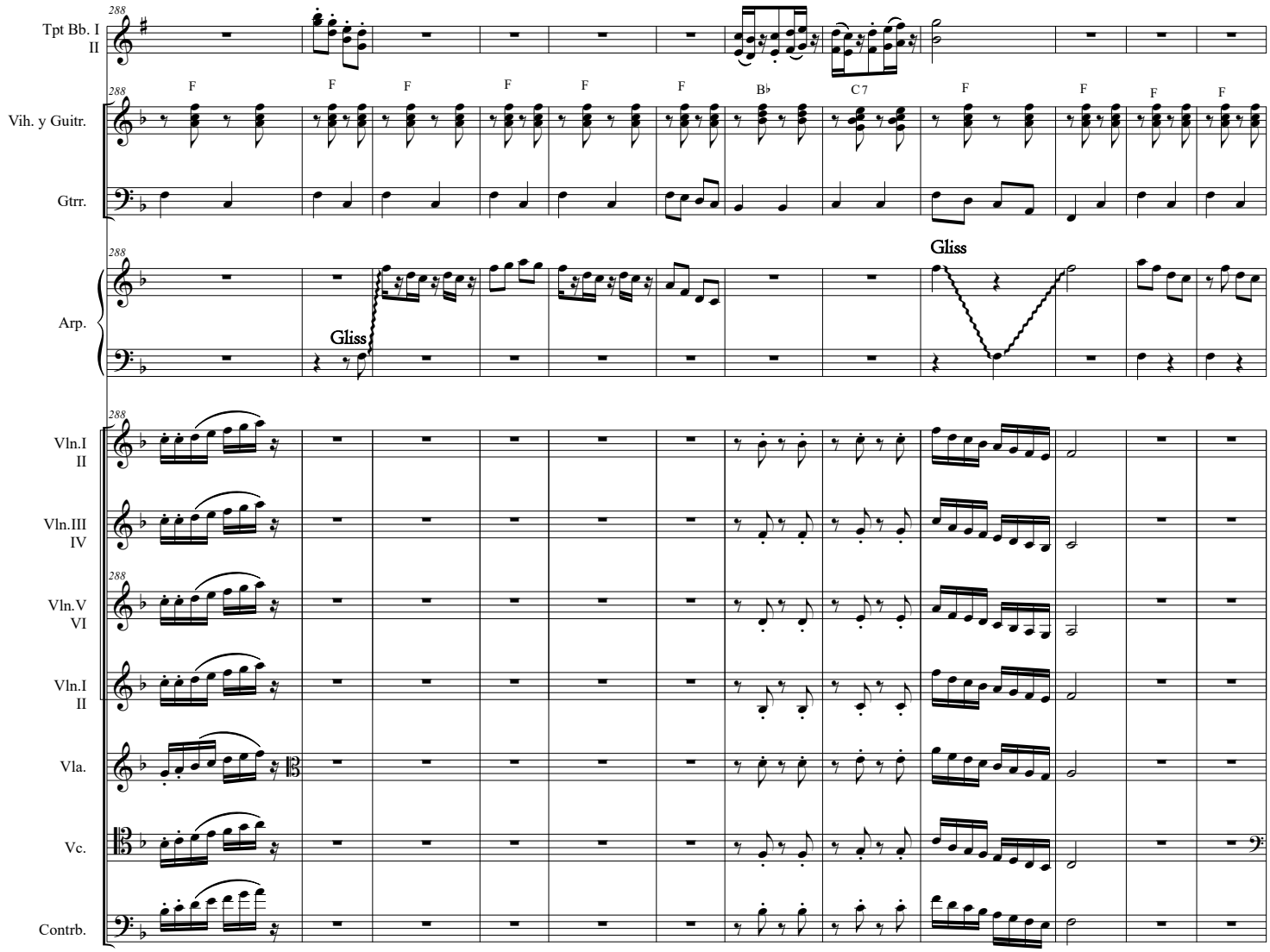

C2
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
Dm
A 7
Dm
Dm
Dm
Dm
Gm
Gliss
arco
arco
arco
arco
arco
arco

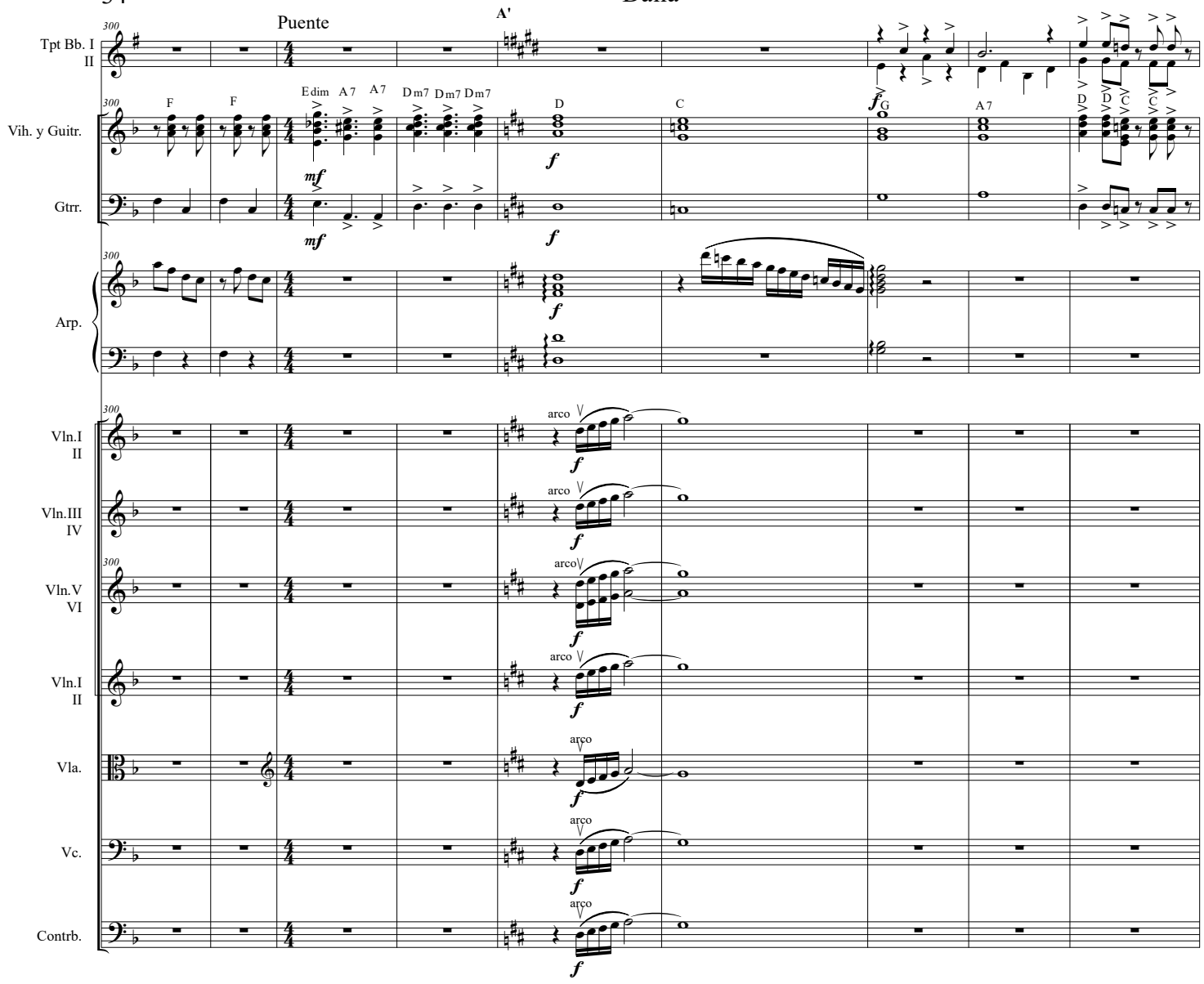

Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
243
Dm
A7
Gm
C7
mf
f
p
Gliss
pizz.
arco

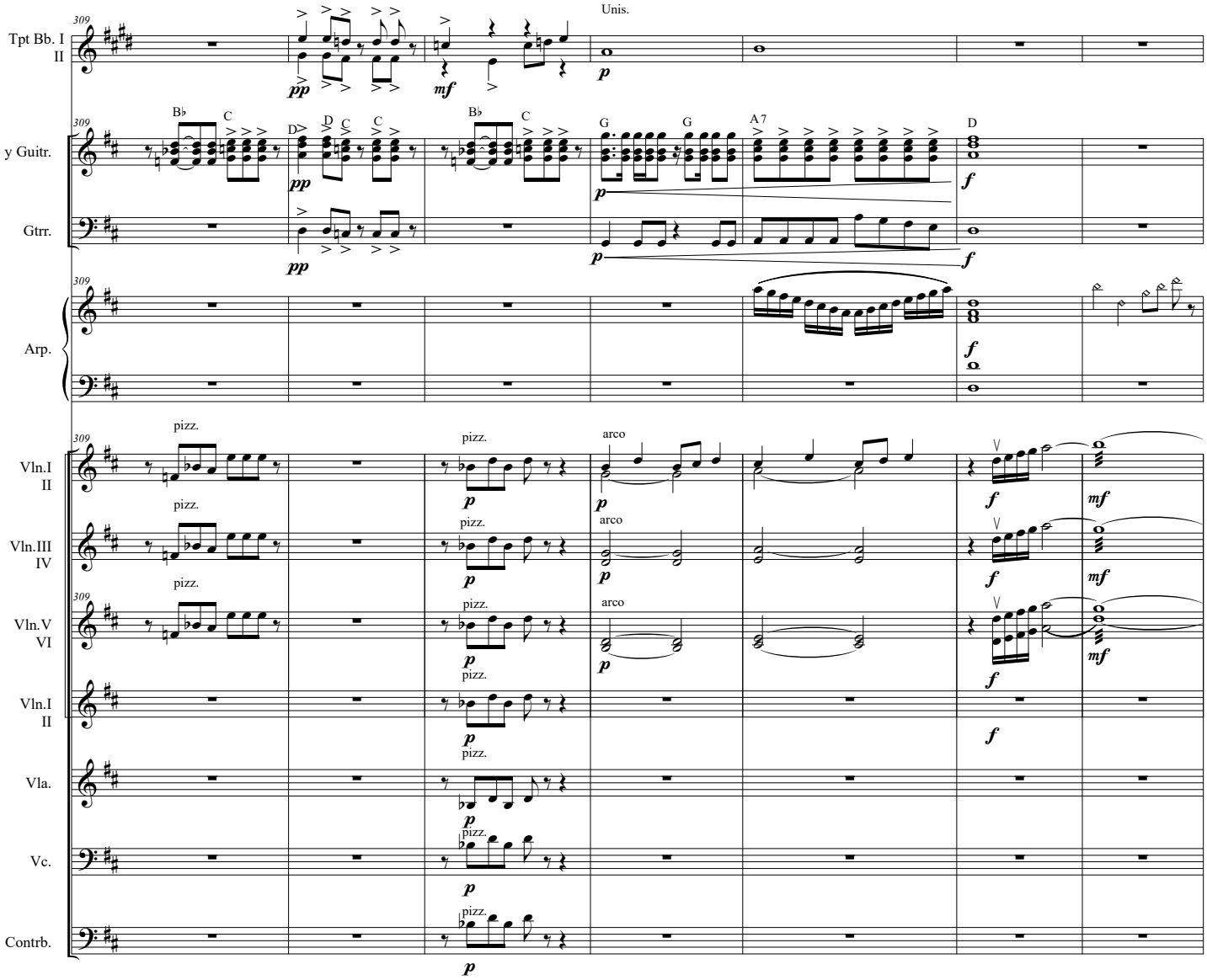

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
F
F
B♭
A 7
Dm
Dm
Gm
C 7
F
F
B♭
A 7
Dm
A 7

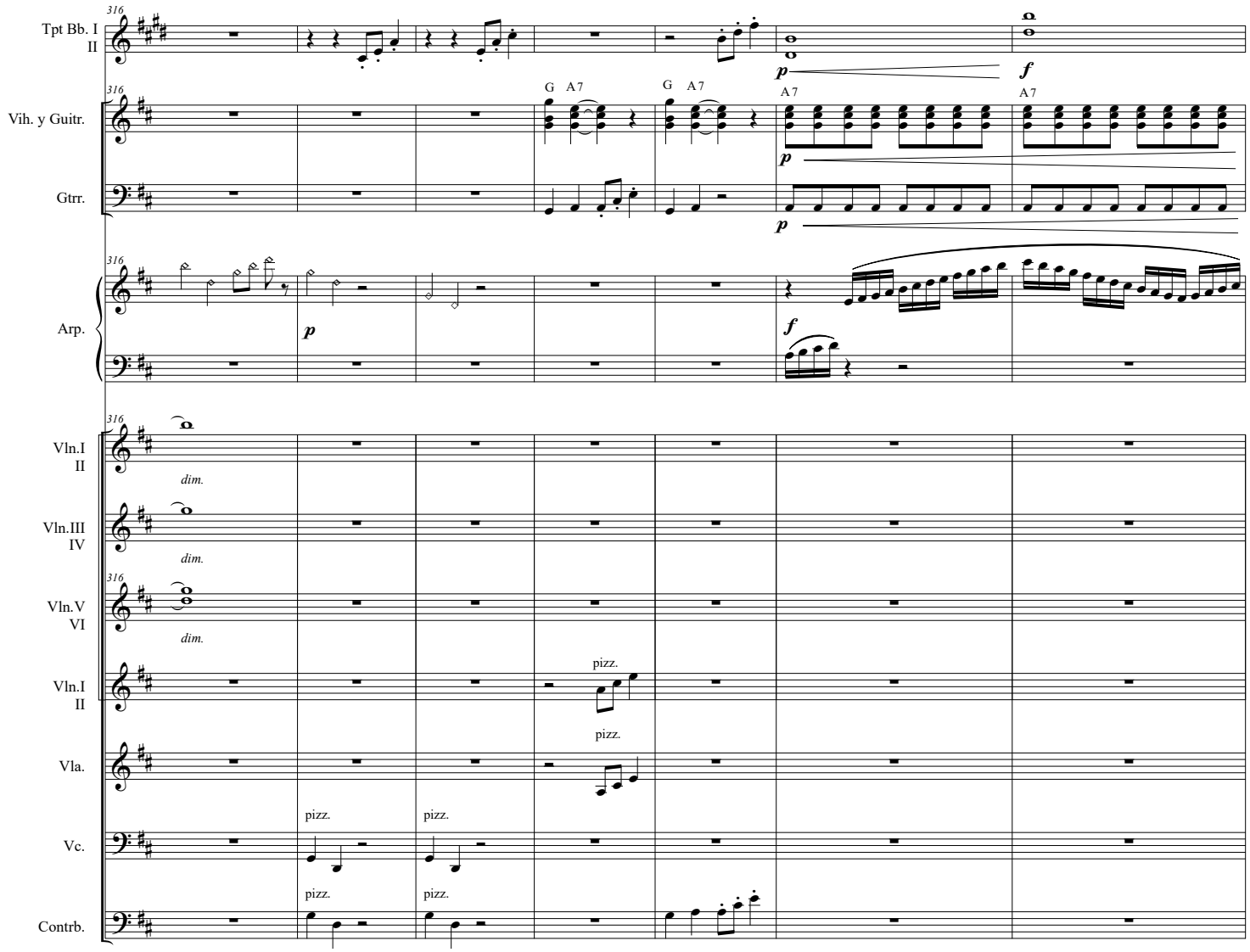

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
263
A 7
C 7
F
B♭
mp
pizz.

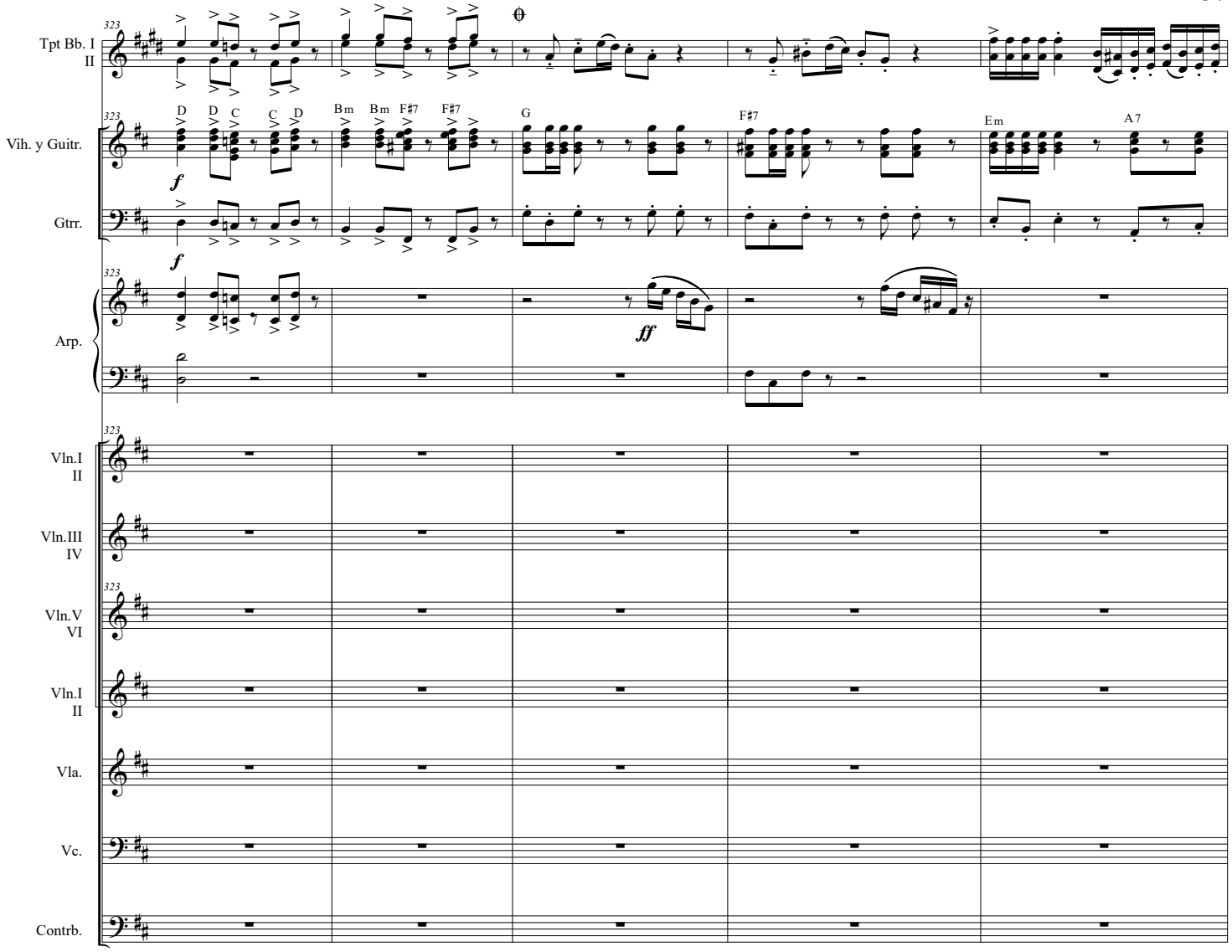

D
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Gliss
Gliss
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
arco
C7
F

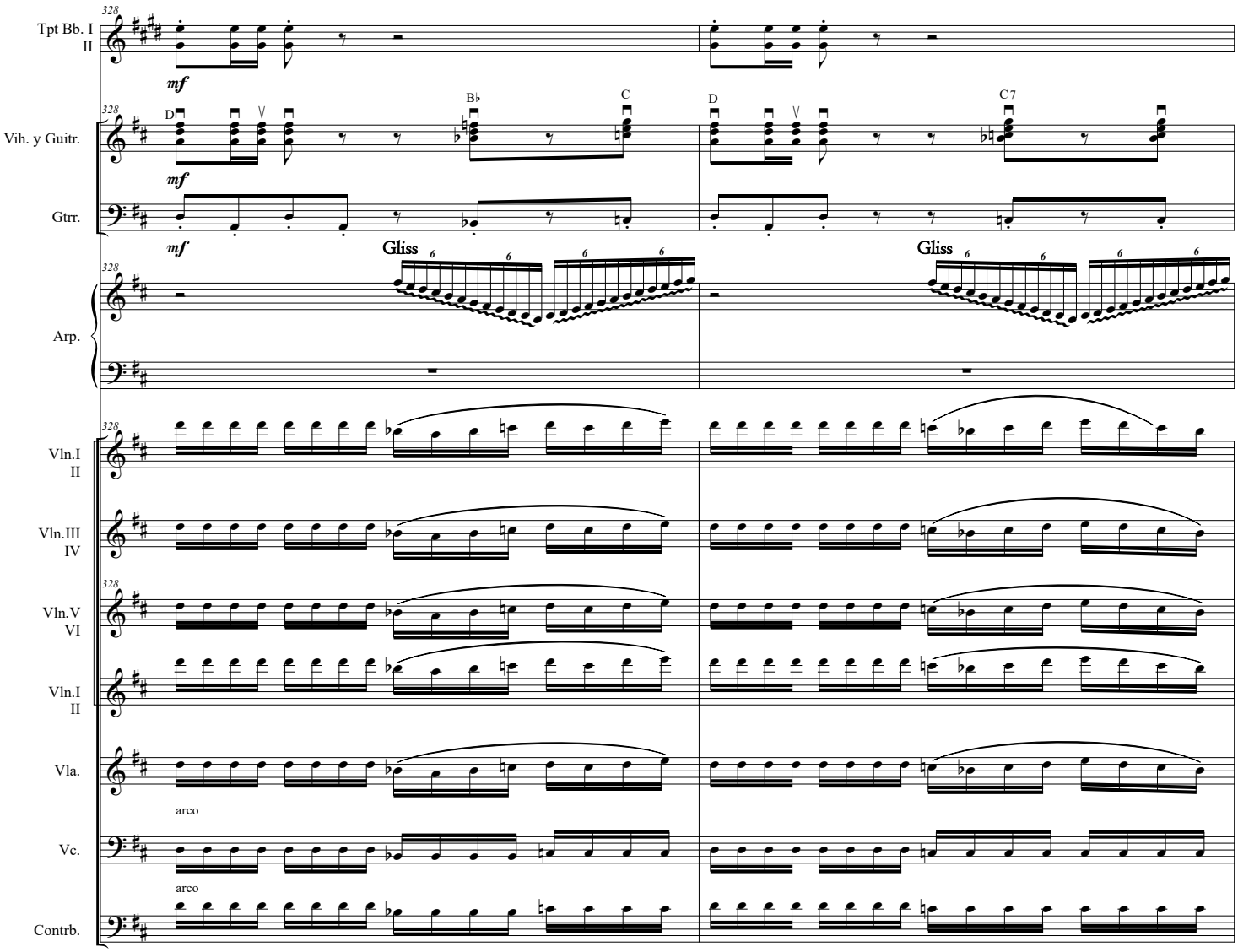

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
288
F
B♭
C 7
Gliss
Gliss

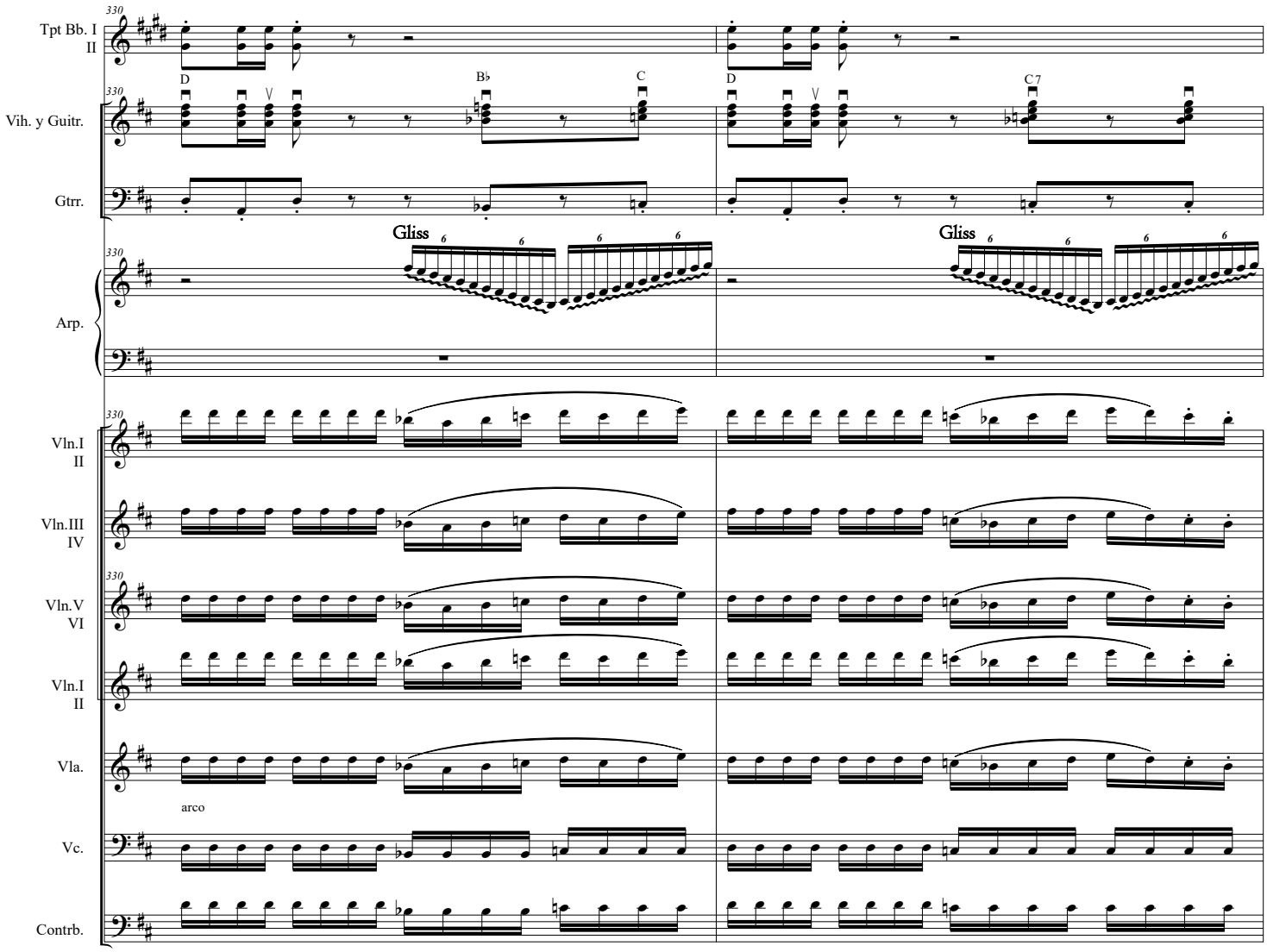

Puente
A'
Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
F
F
Edim
A 7
A 7
Dm7
Dm7
Dm7
D
C
G
A 7
D
D
C
C
mf
f
arco

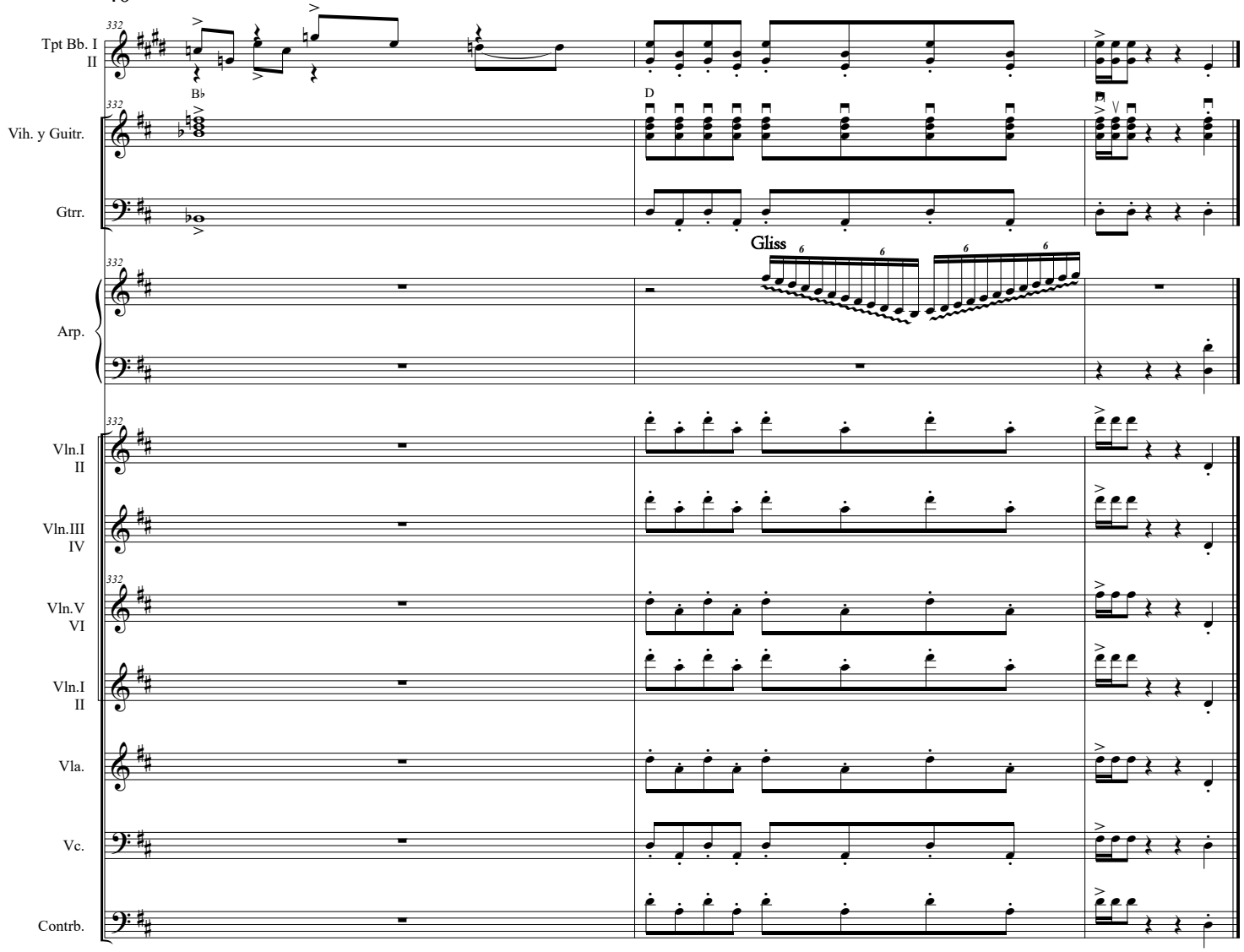

Tpt Bb. I II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I II
Vln.III IV
Vln.V VI
Vln.I II
Vla.
Vc.
Contrb.
309
Unis.
pizz.
arco
pp
mf
p
f


316
Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
G A7
G A7
A7
A7
p
f
dim.
pizz.


Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
D
D
C
C
D
Bm
Bm
F#7
F#7
G
F#7
Em
A7
f
f
ff


Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
mf
D
V
B♭
C
D
V
C7
Gliss
Gliss
arco
arco

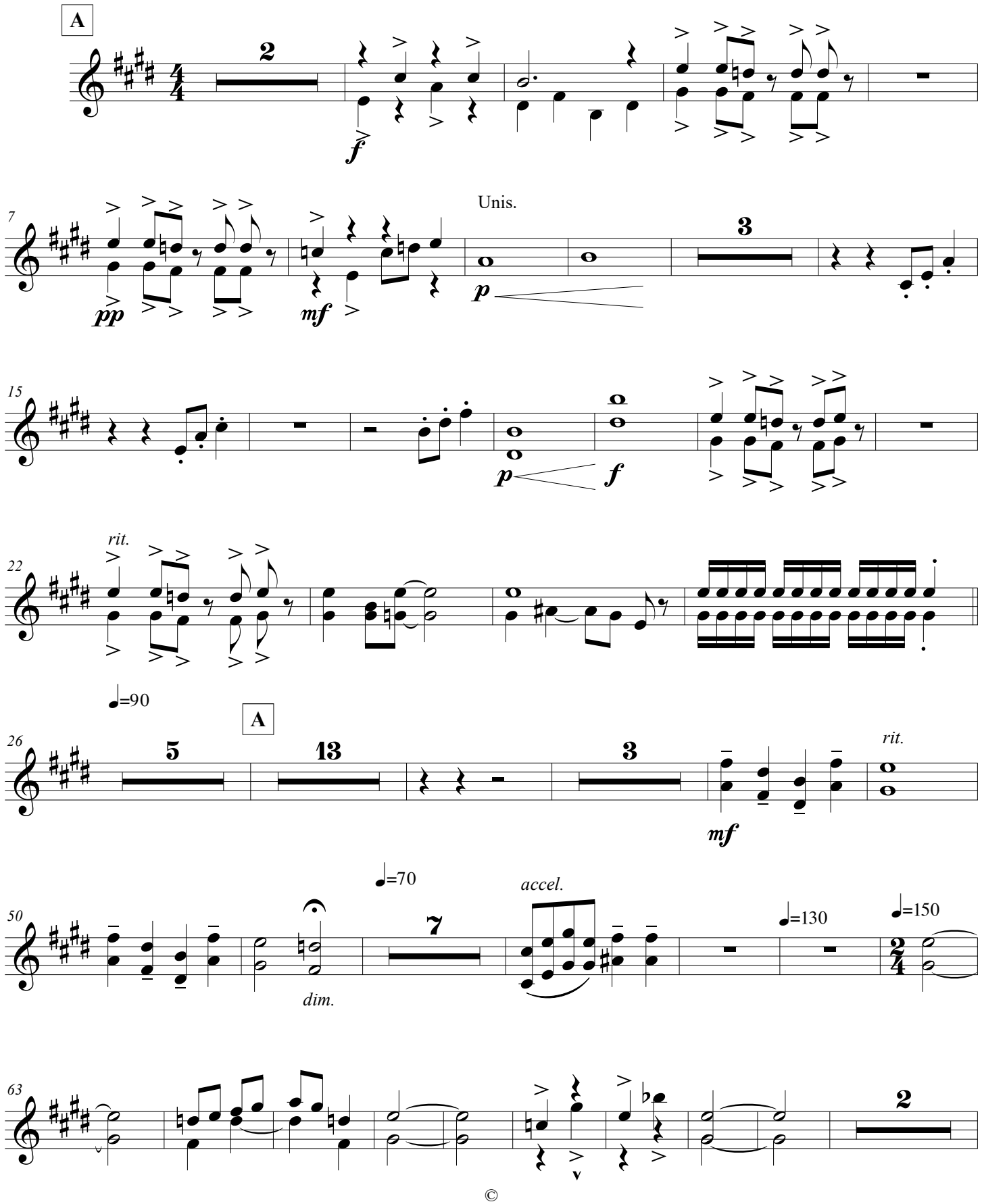

Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
330
D
B♭
C
D
C7
Gliss
Gliss
arco


Tpt Bb. I
II
Vih. y Guitr.
Gtrr.
Arp.
Vln.I
II
Vln.III
IV
Vln.V
VI
Vln.I
II
Vla.
Vc.
Contrb.
332
B♭
D
Gliss
6

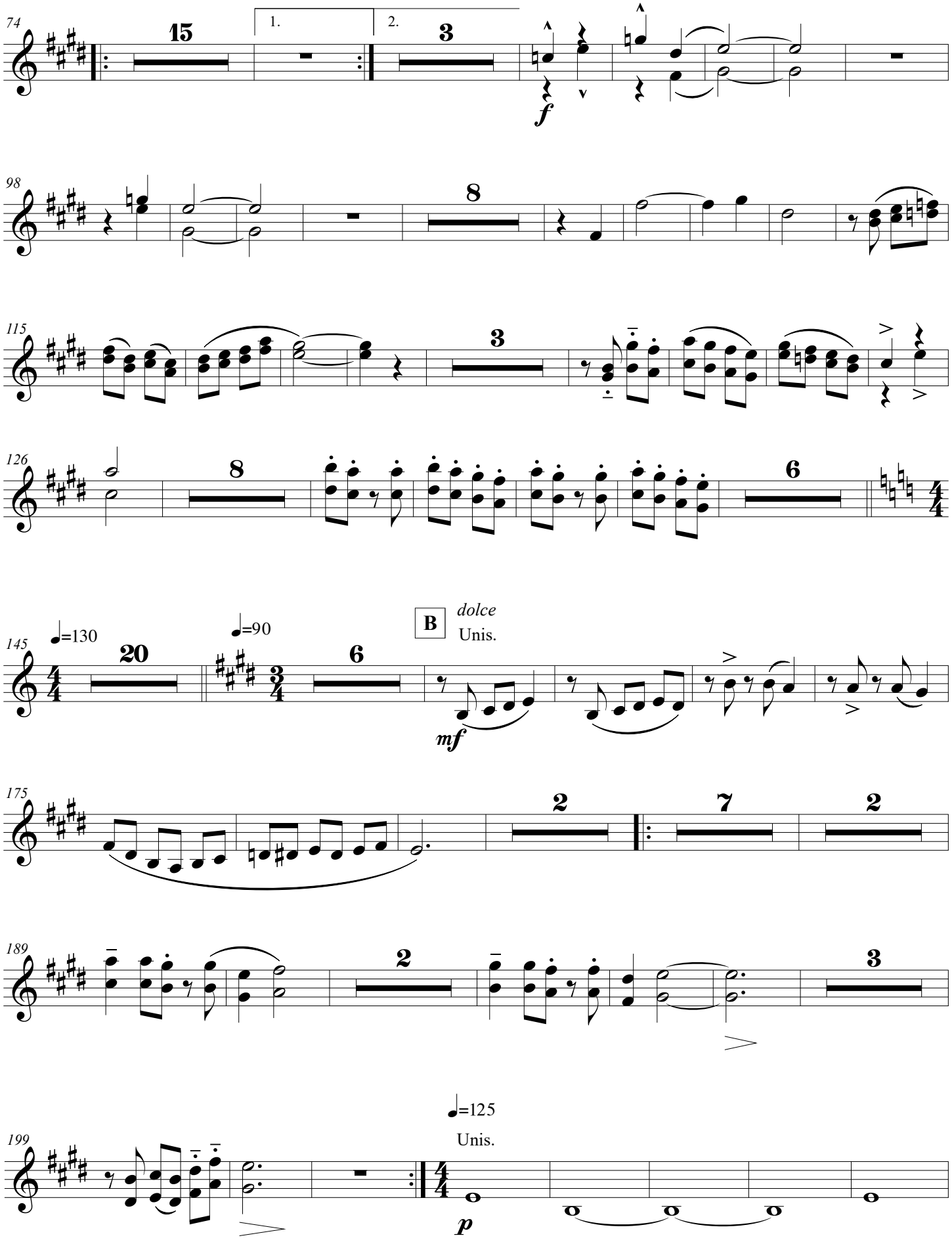
Dalia

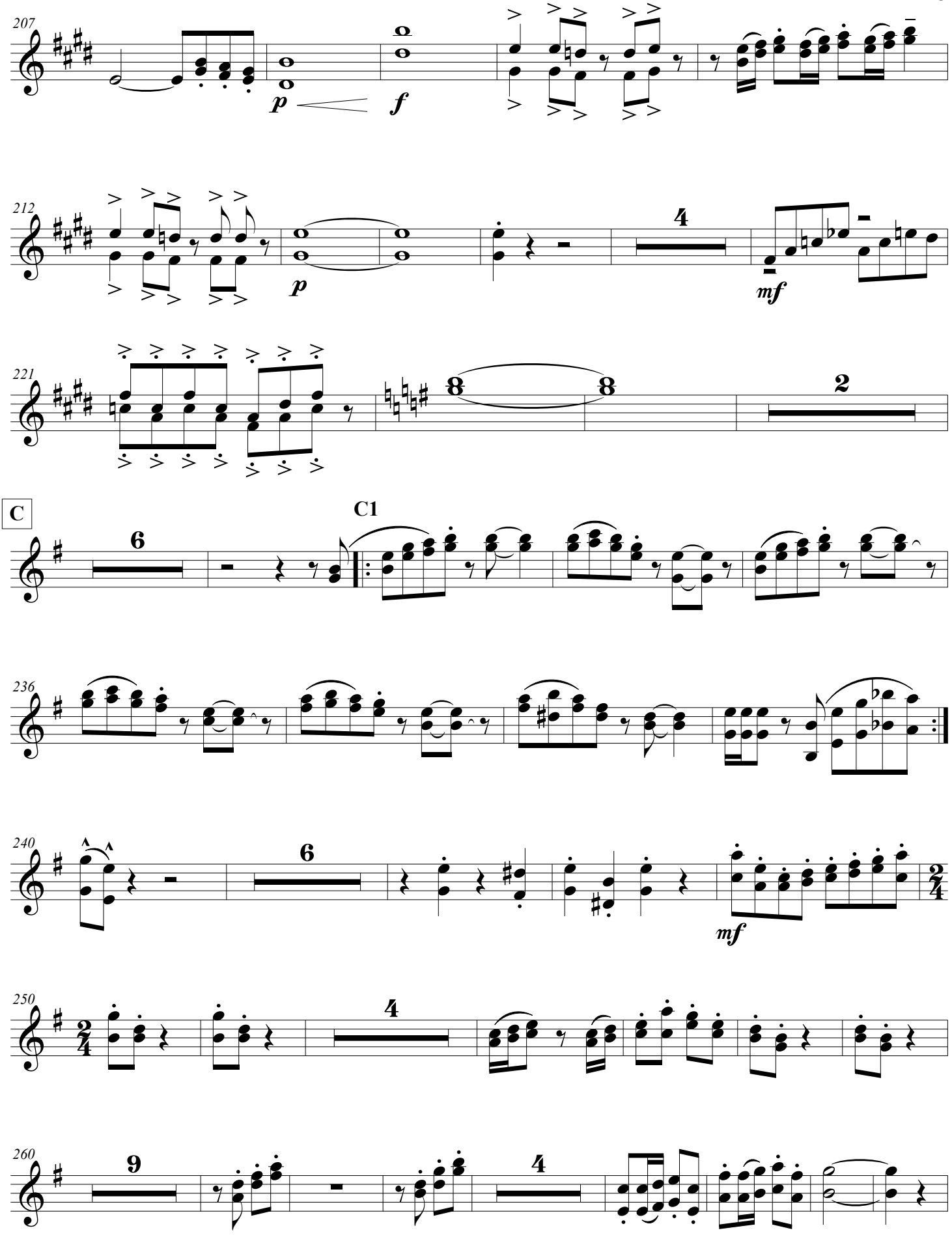
Trompeta en B♭ I y II

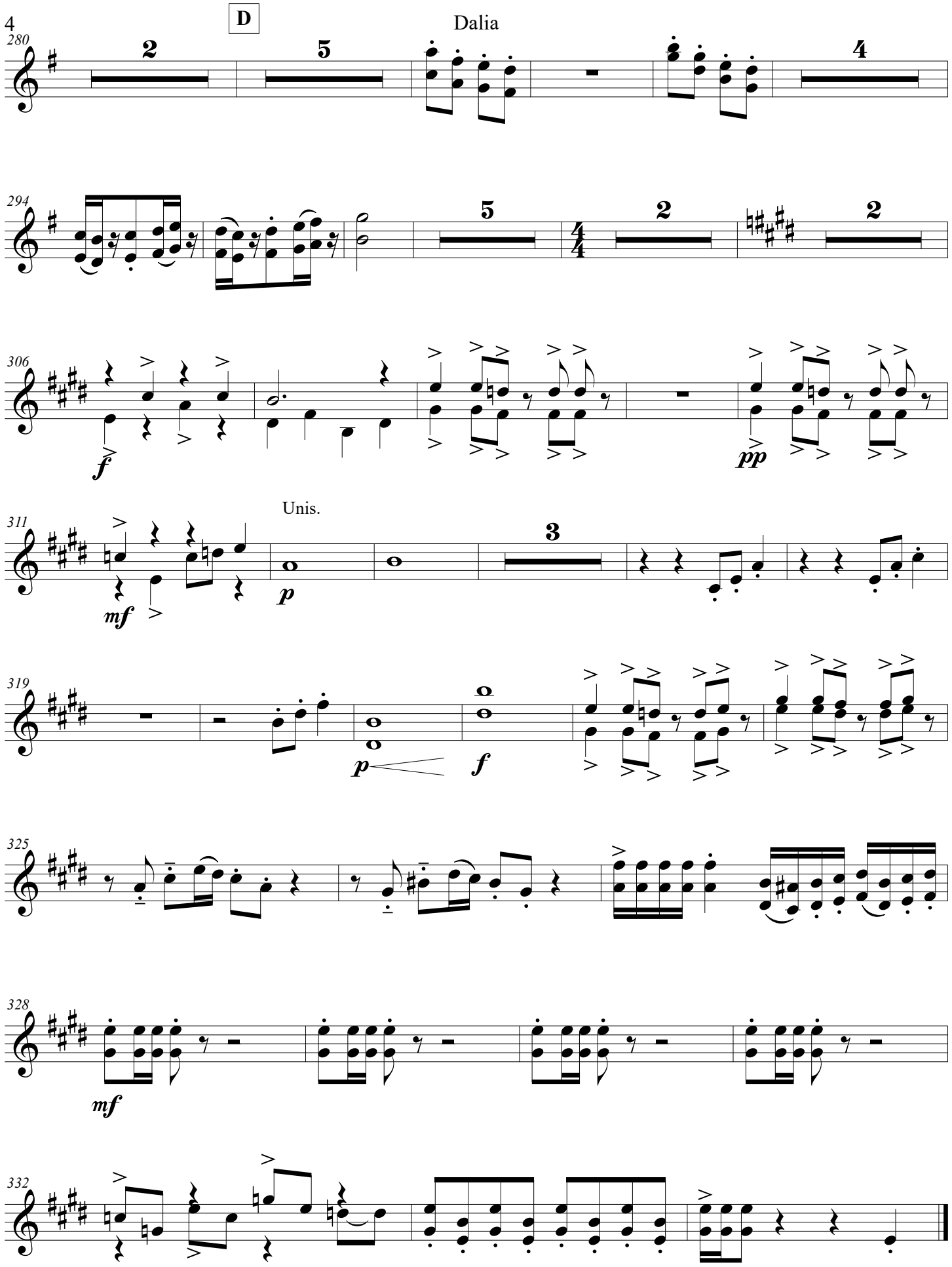
Joan Sebastián Flórez Dueñas



©


74
15
1.
2.
3
f
98
8
115
3
126
8
6
145
♩=130
20
♩=90
6
B
dolce
Unis.
mf
175
2
7
2
189
2
3
199
♩=125
Unis.
p

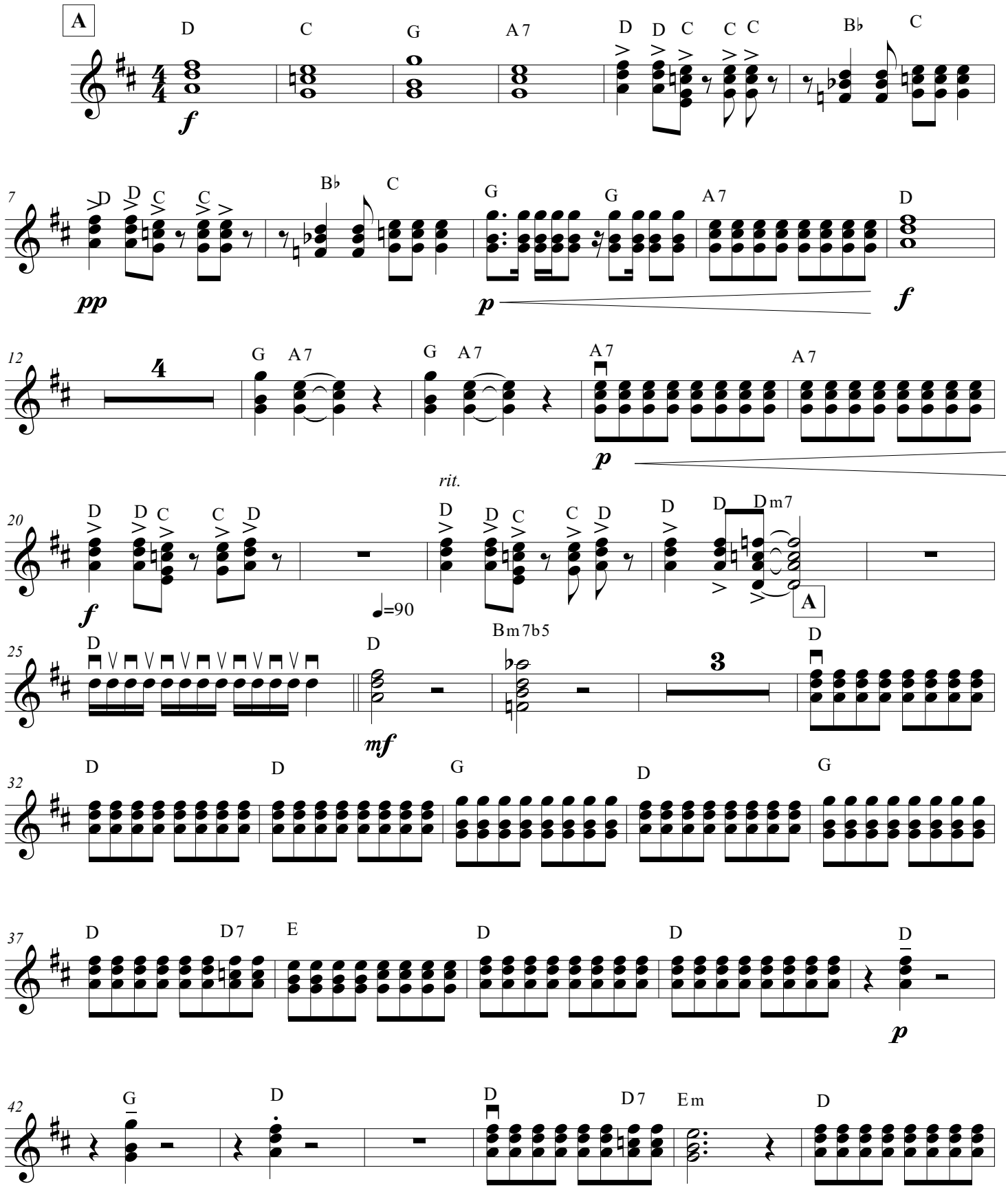

207
p
f
212
p
4
mf
221
2
C
C1
6
236
240
6
mf
2/4
250
4
2/4
260
9
4


D
Dalia
280
2
5
4
294
5
2
2
306
f
pp
311
Unis.
3
mf
p
319
p
f
325
328
mf
332

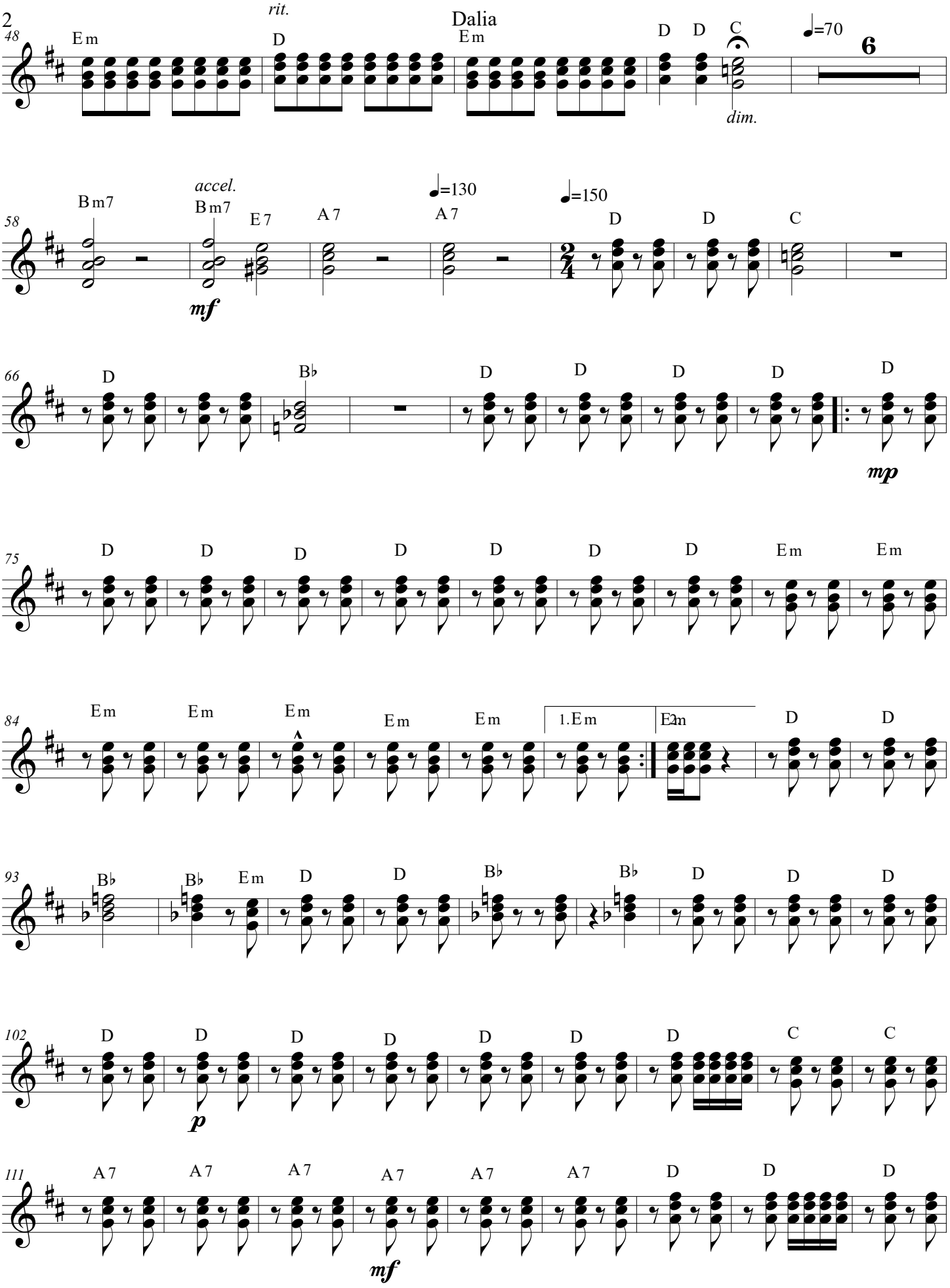
Dalia

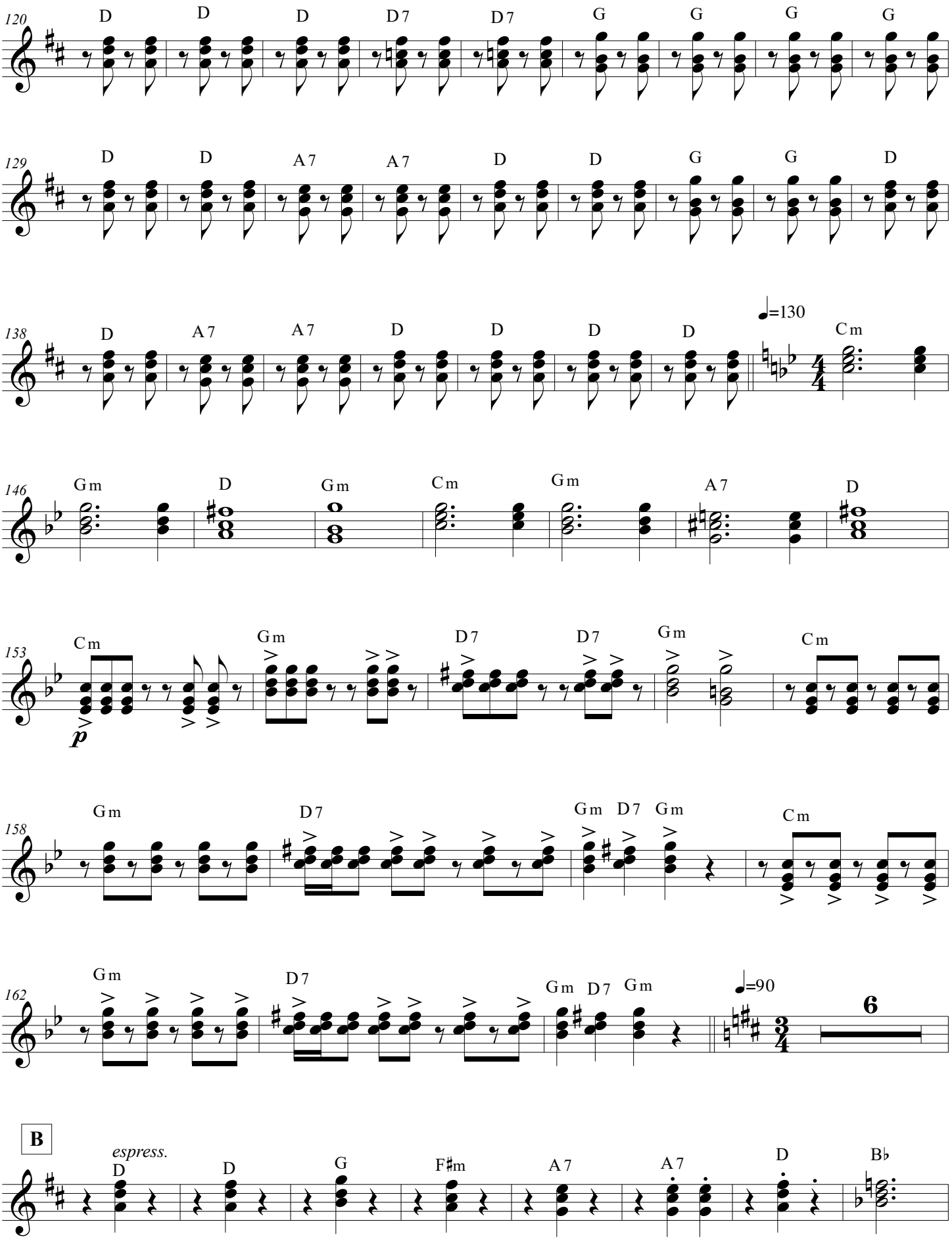
Vihuela y Guitarra

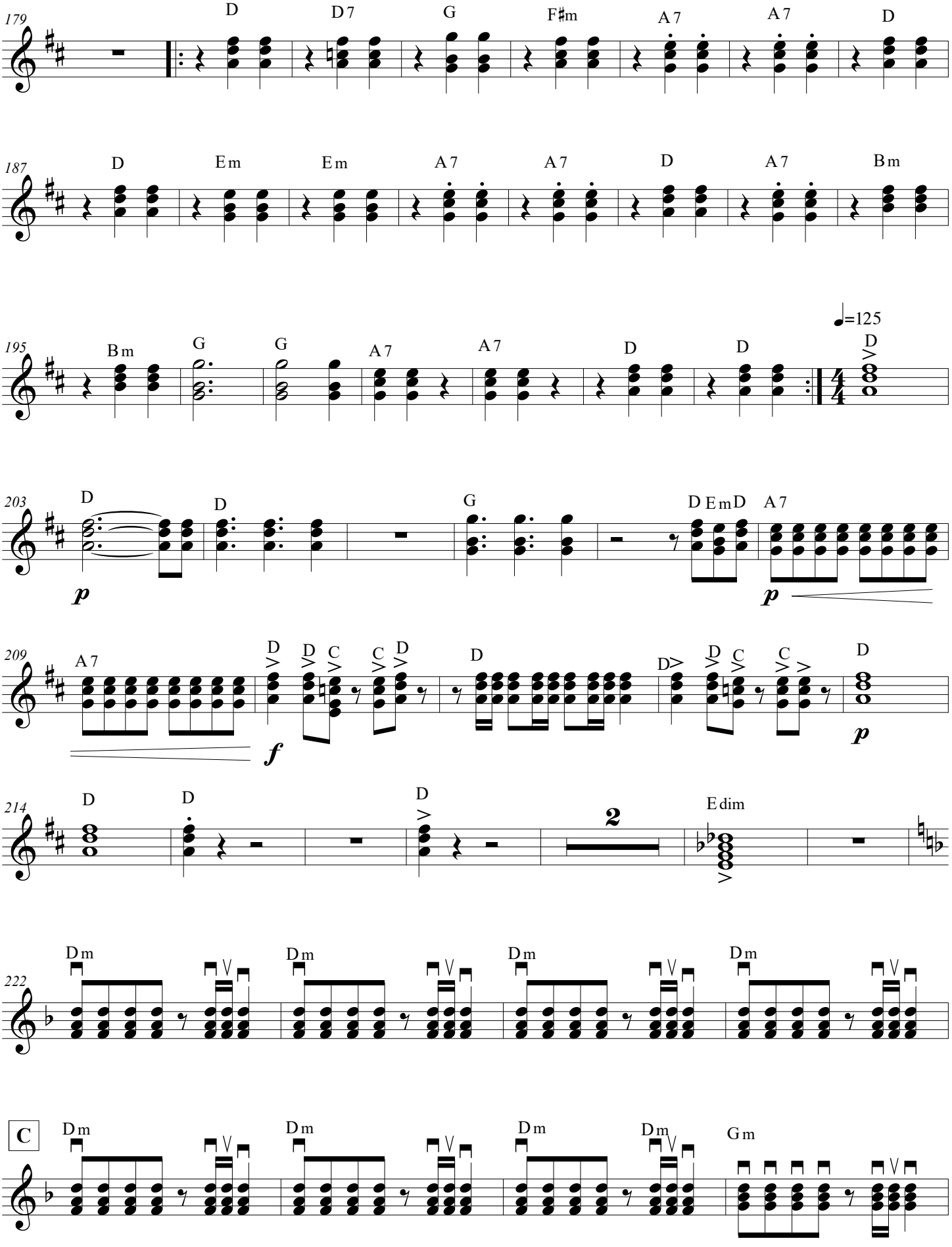
Joan Sebastián Flórez Dueñas

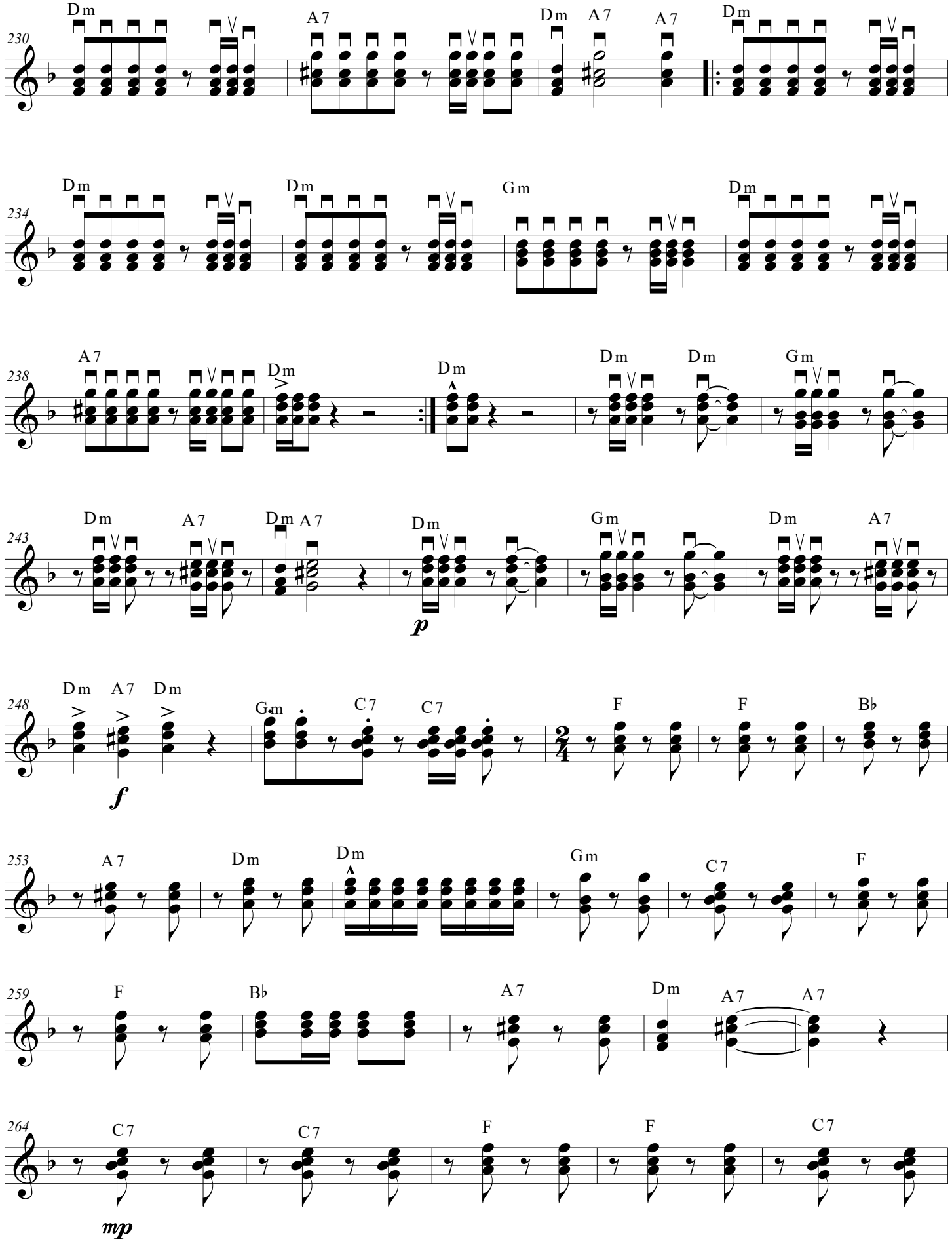


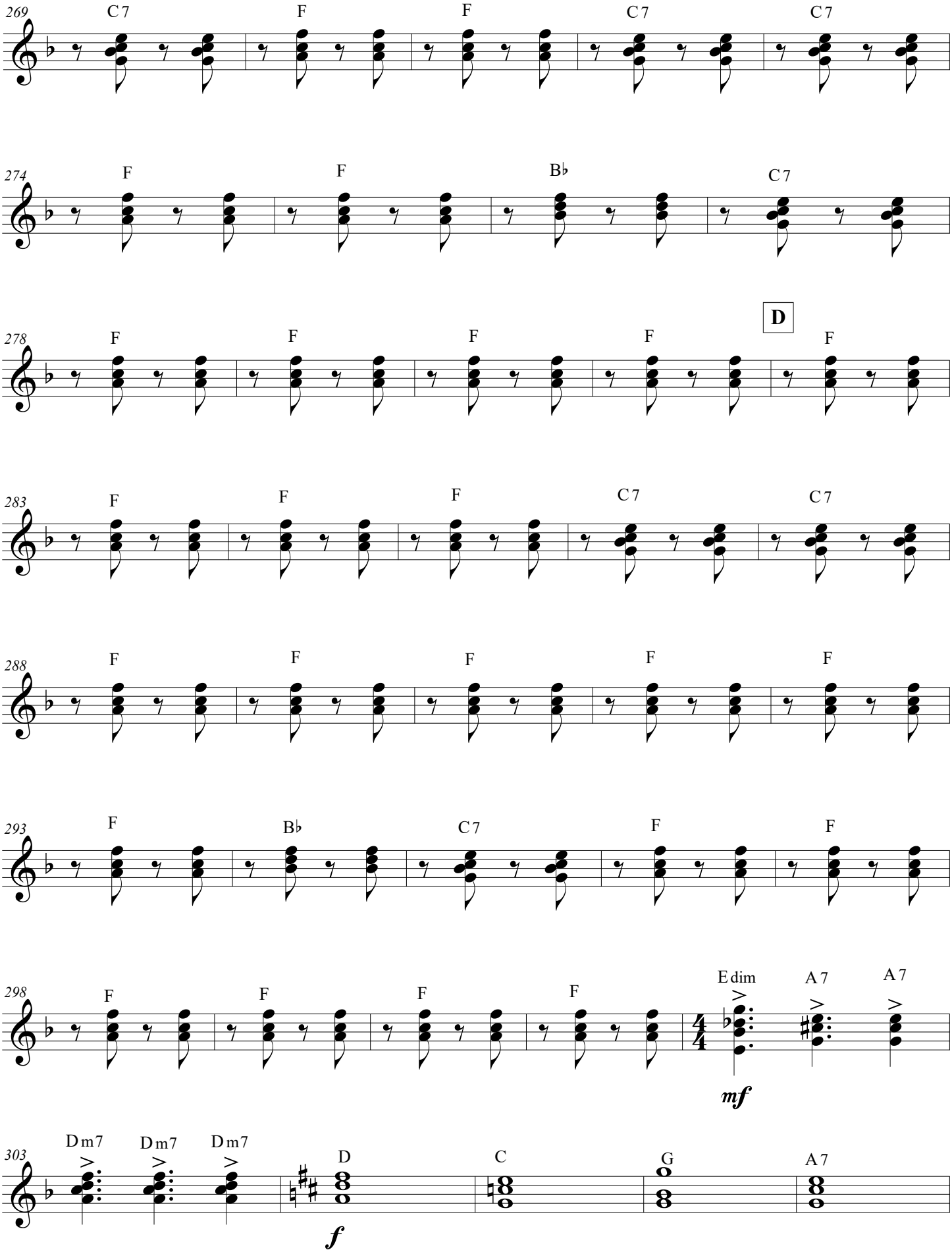
©

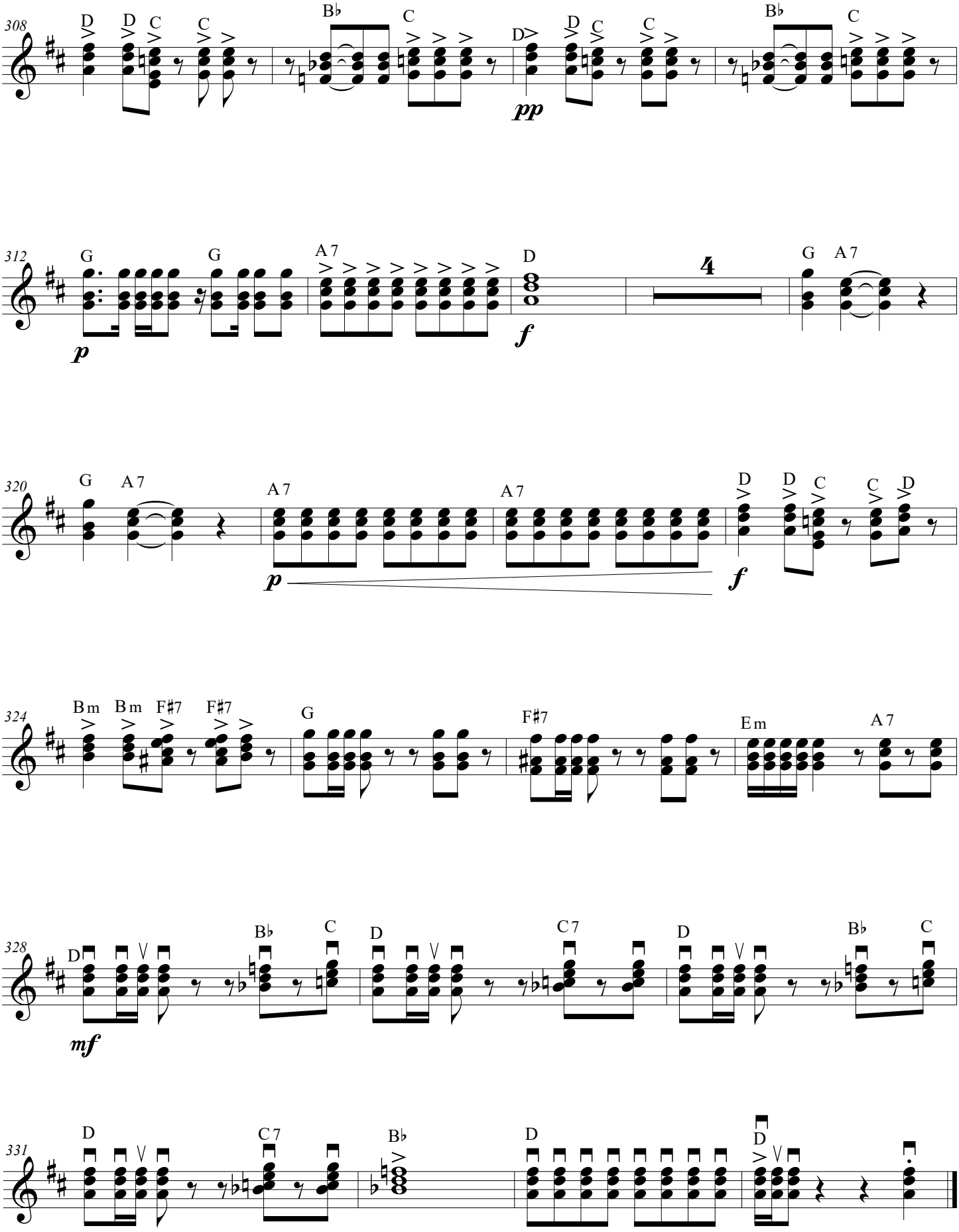

Dalia
48
Em
rit.
D
Em
D D C
dim.
♩=70
6
58
Bm7
accel.
Bm7
E7
A7
♩=130
A7
♩=150
D
D
C
mf
66
D
B♭
D D D D
mp
75
D D D D D D D Em Em
84
Em Em Em Em Em
1.Em
2.Em
D D
93
B♭ B♭ Em D D B♭ B♭ D D D
102
D D D D D D D C C
p
111
A7 A7 A7 A7 A7 A7 D D D
mf


120
D D D D7 D7 G G G G
129
D D A7 A7 D D G G D
138
D A7 A7 D D D D
♩=130
Cm
146
Gm D Gm Cm Gm A7 D
153
Cm Gm D7 D7 Gm Cm
p
158
Gm D7 Gm D7 Gm Cm
162
Gm D7 Gm D7 Gm
♩=90
6
B
espress.
D D G F♯m A7 A7 D B♭


179
D
D7
G
F♯m
A7
A7
D
187
D
Em
Em
A7
A7
D
A7
Bm
195
Bm
G
G
A7
A7
D
D
♩=125
D
203
D
D
G
D Em D
A7
p
p
209
A7
D
D
C
C
D
D
D
D
C
C
D
f
p
214
D
D
D
2
Edim
222
Dm
Dm
Dm
Dm
C
Dm
Dm
Dm
Dm
Gm


230
Dm
A7
Dm A7
A7
Dm
234
Dm
Dm
Gm
Dm
238
A7
Dm
Dm
Dm Dm
Gm
243
Dm
A7
Dm A7
Dm
Gm
Dm
A7
p
248
Dm A7 Dm
Gm
C7
C7
F
F
B♭
f
253
A7
Dm
Dm
Gm
C7
F
259
F
B♭
A7
Dm
A7 A7
264
C7
C7
F
F
C7
mp

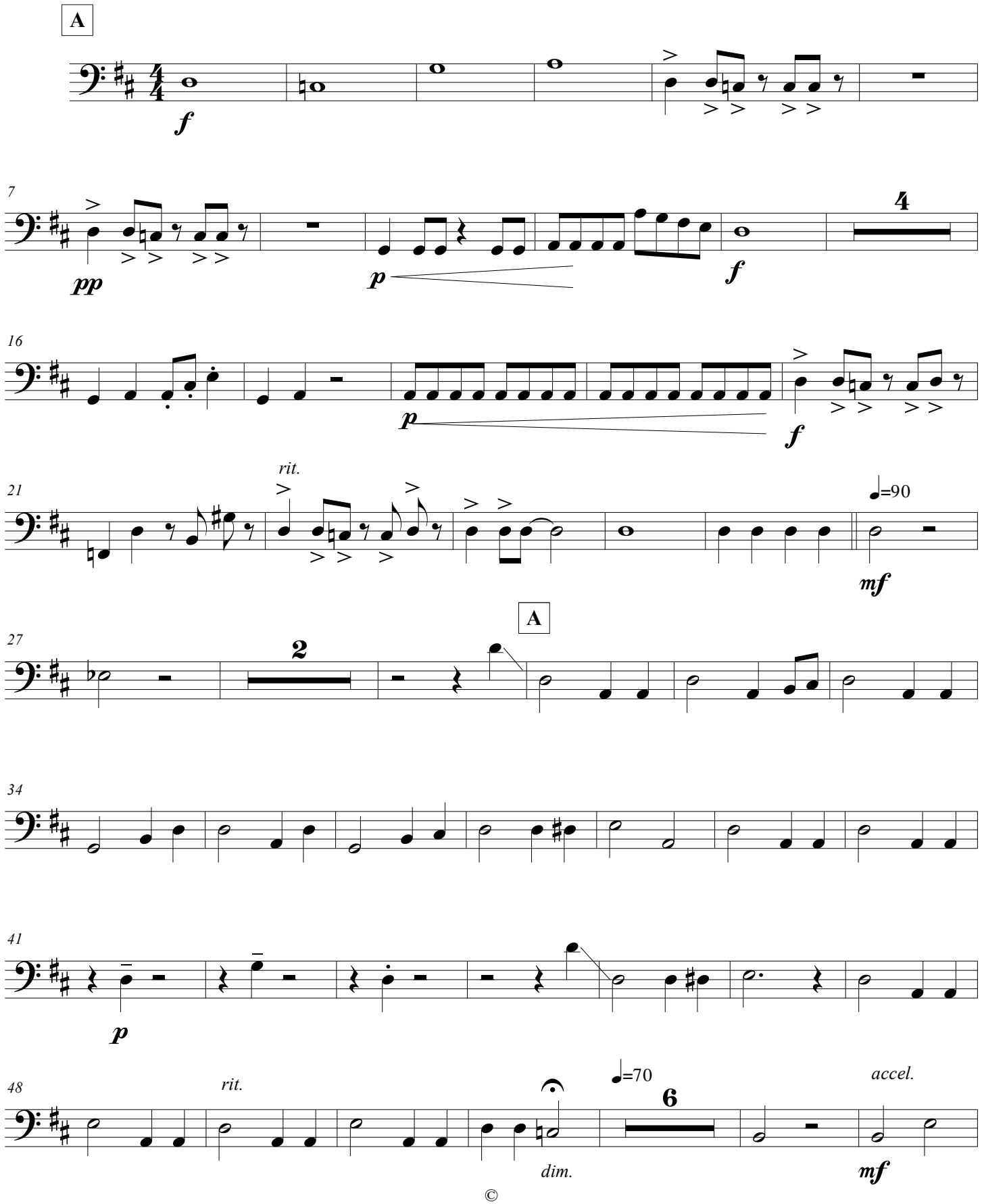

269
C7
F
F
C7
C7
274
F
F
B♭
C7
278
F
F
F
F
D
F
283
F
F
F
C7
C7
288
F
F
F
F
F
293
F
B♭
C7
F
F
298
F
F
F
F
Edim
A7
A7
mf
303
Dm7
Dm7
Dm7
D
C
G
A7
f


308
D D C C B♭ C D D C C B♭ C
pp
312
G G A 7 D
p f
4
G A 7
320
G A 7 A 7 A 7 D D C C D
p f
324
B m B m F♯7 F♯7 G F♯7 E m A 7
328
D B♭ C D C 7 D B♭ C
mf
331
D C 7 B♭ D D

Dalia

Guitarrón

Joan Sebastián Flórez Dueñas



©

Dalia

60

♩=130 ♩=150

69

mp

79

1.

90

2.

100

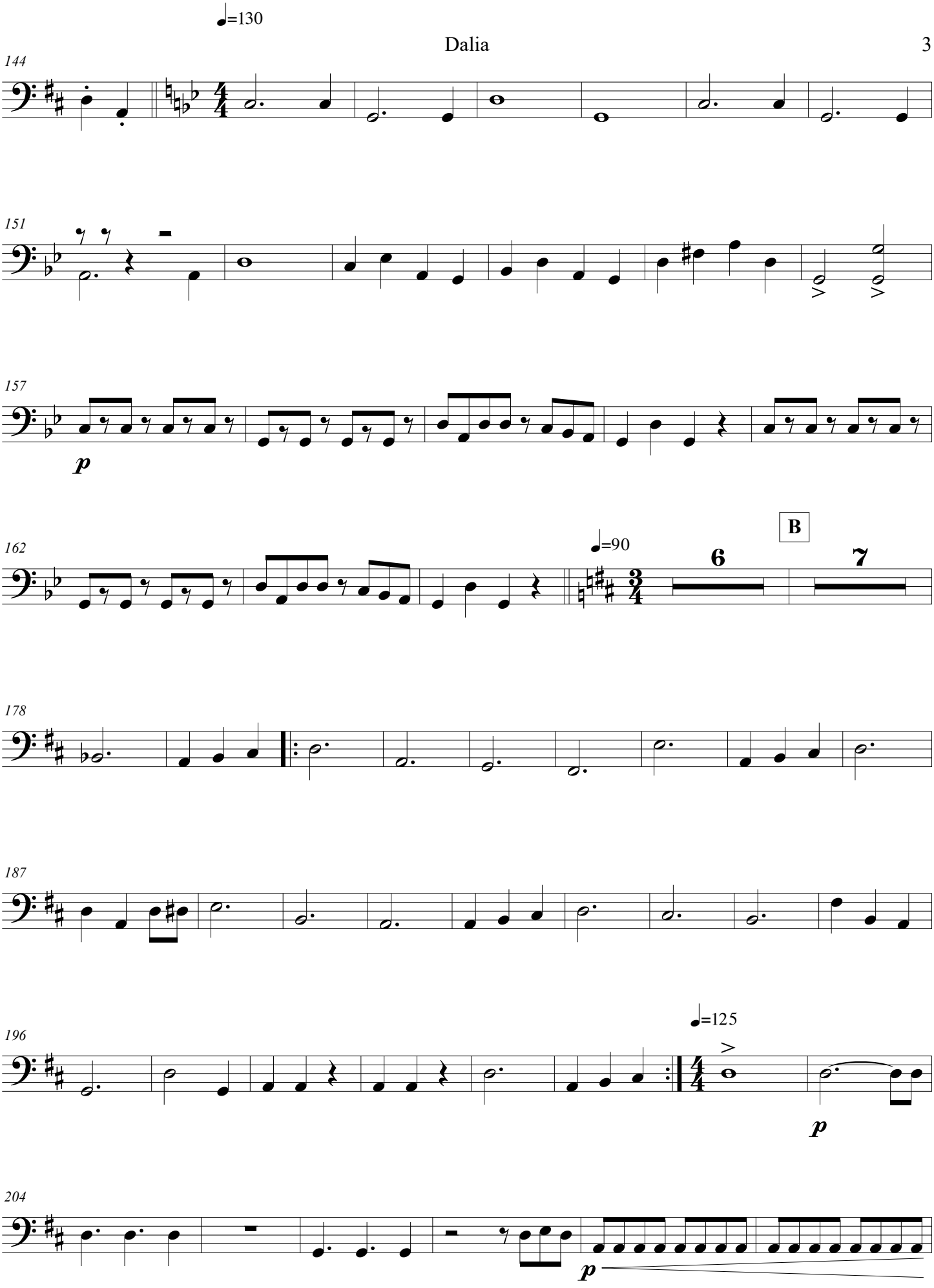
p

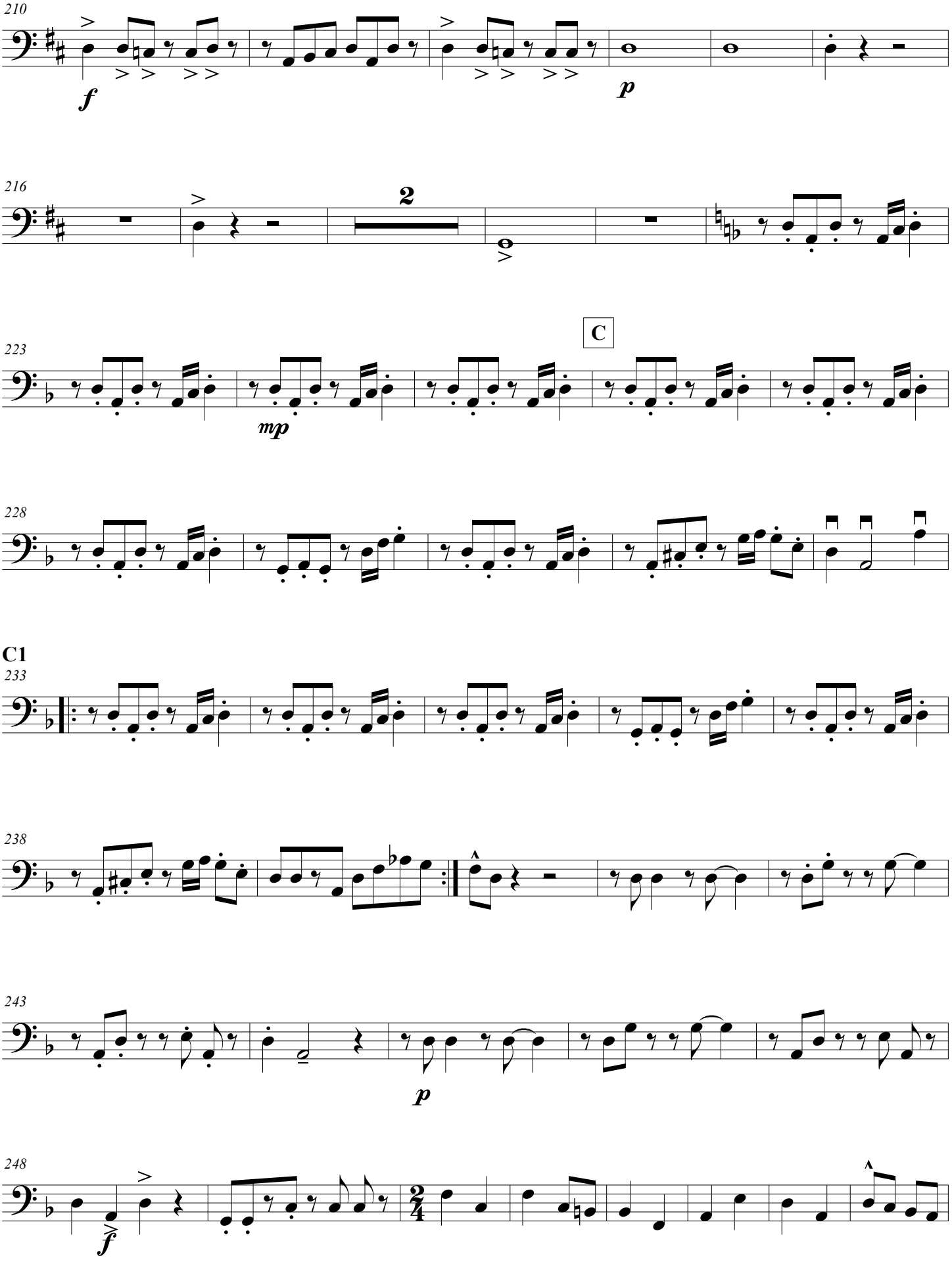
111

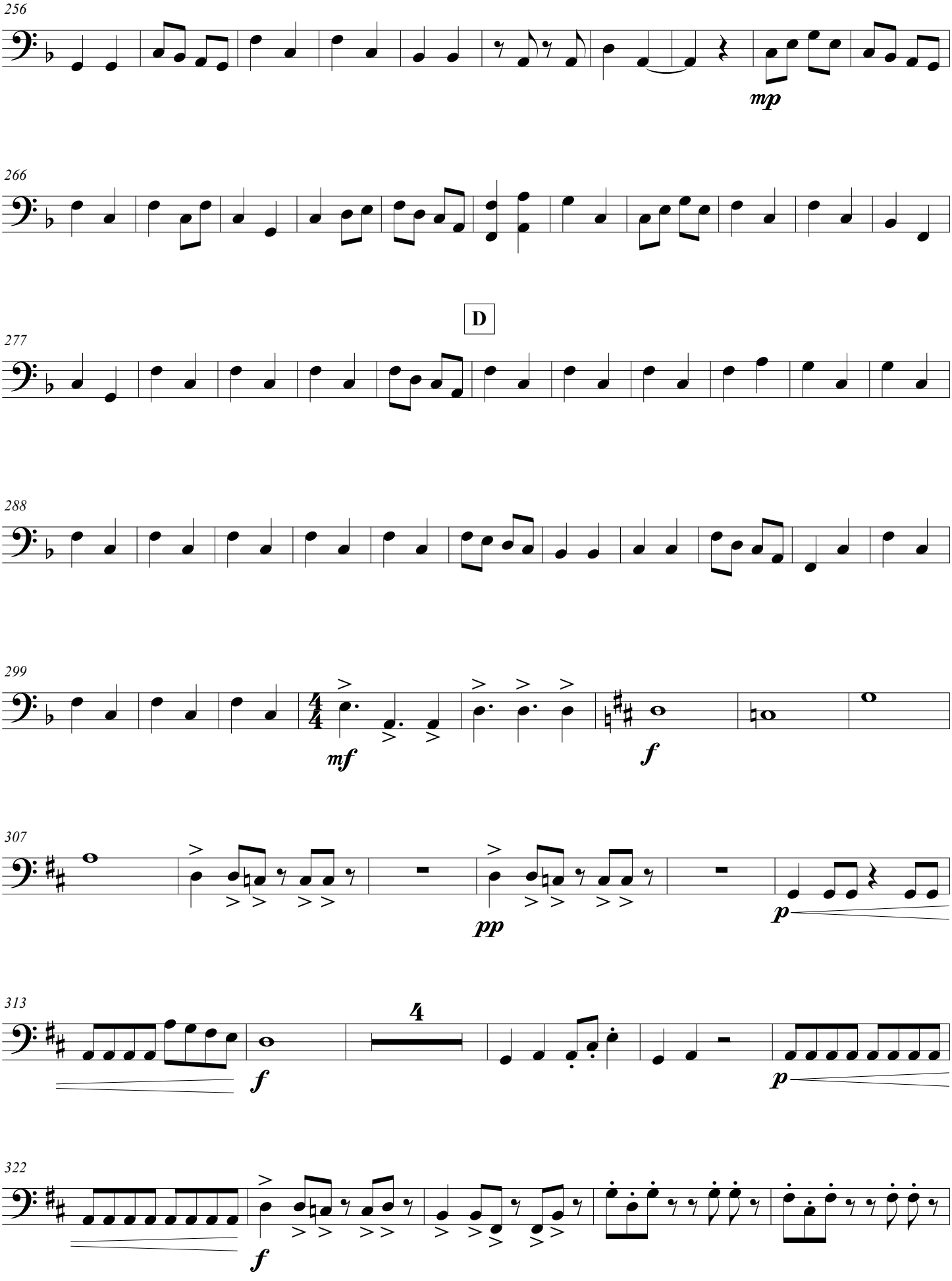
mf

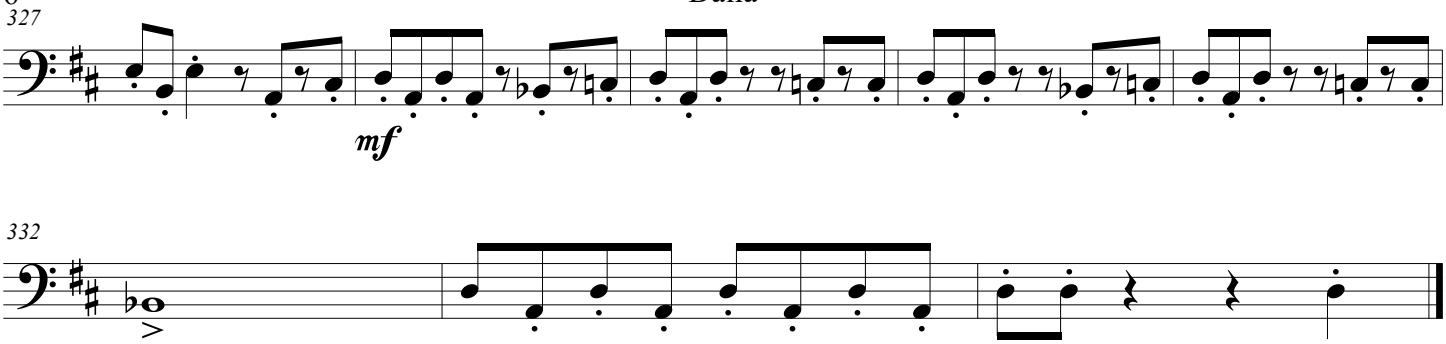
122

133


♩=130
144
151
157
p
162
♩=90
B
6
7
178
187
196
♩=125
p
204
p


210
f
p
216
2
223
C
mp
228
C1
233
238
243
p
248
f


256
mp
266
D
277
288
299
mf
f
307
pp
p
313
4
f
p
322
f

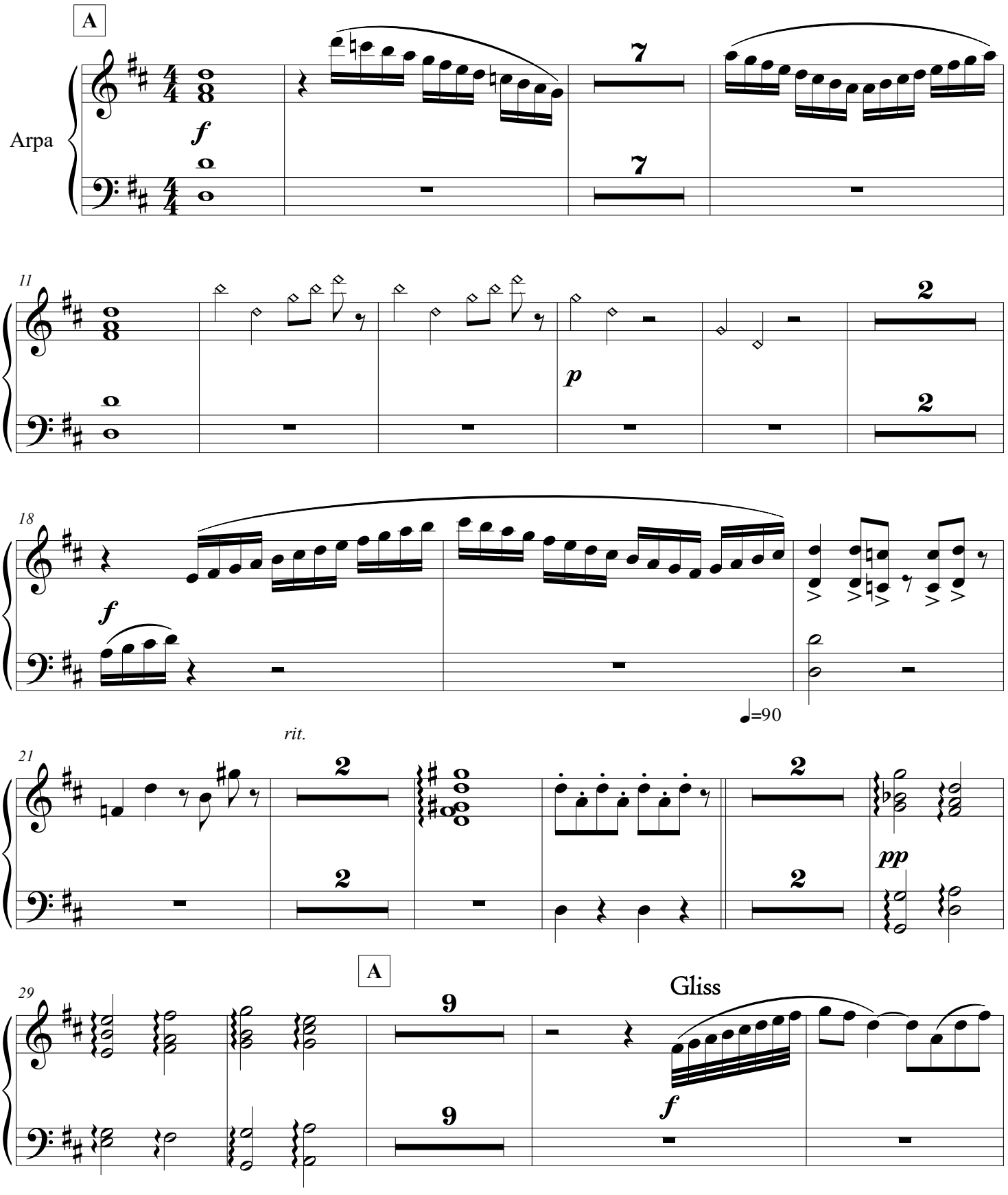

327
mf

332

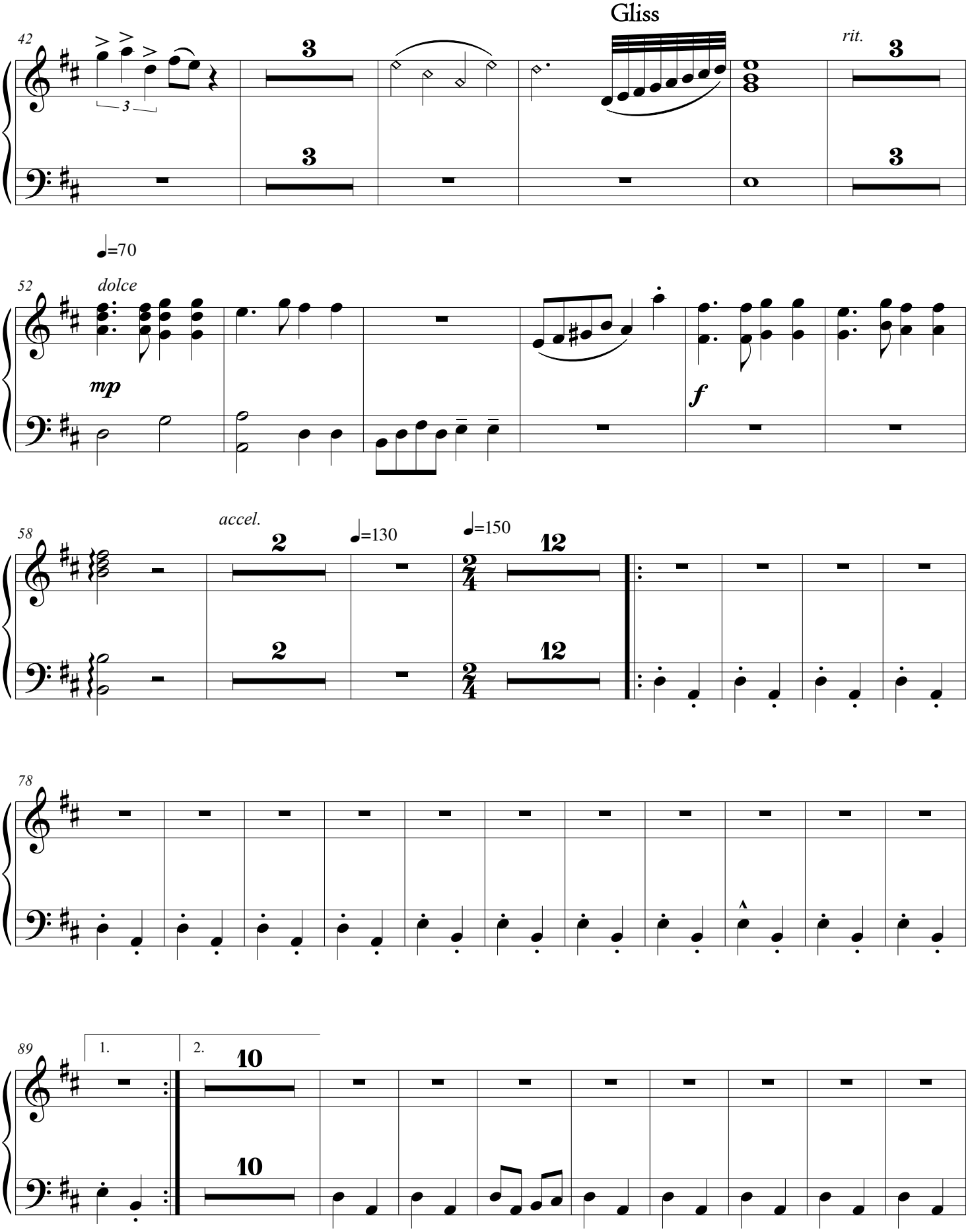
Dalia

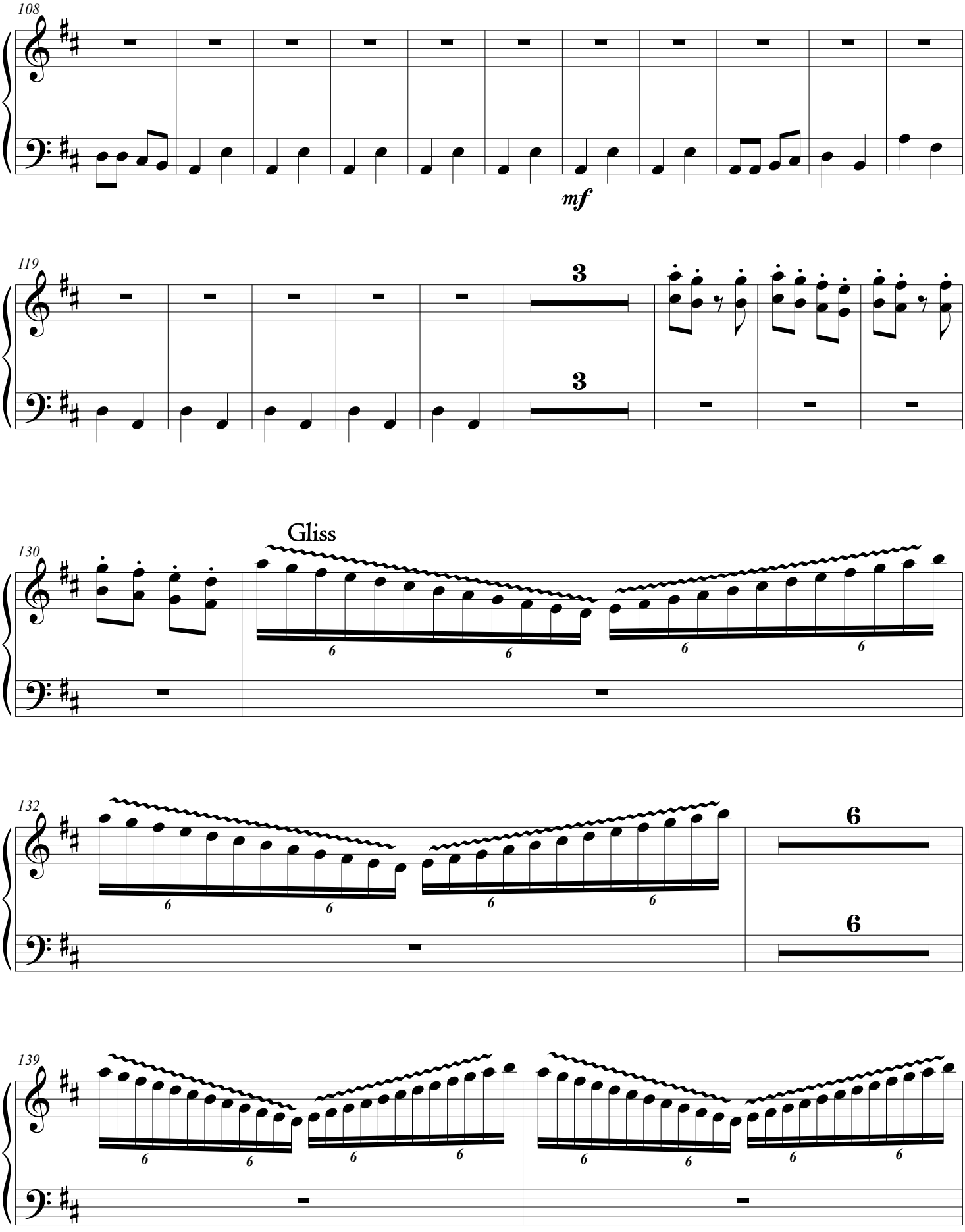
Arpa

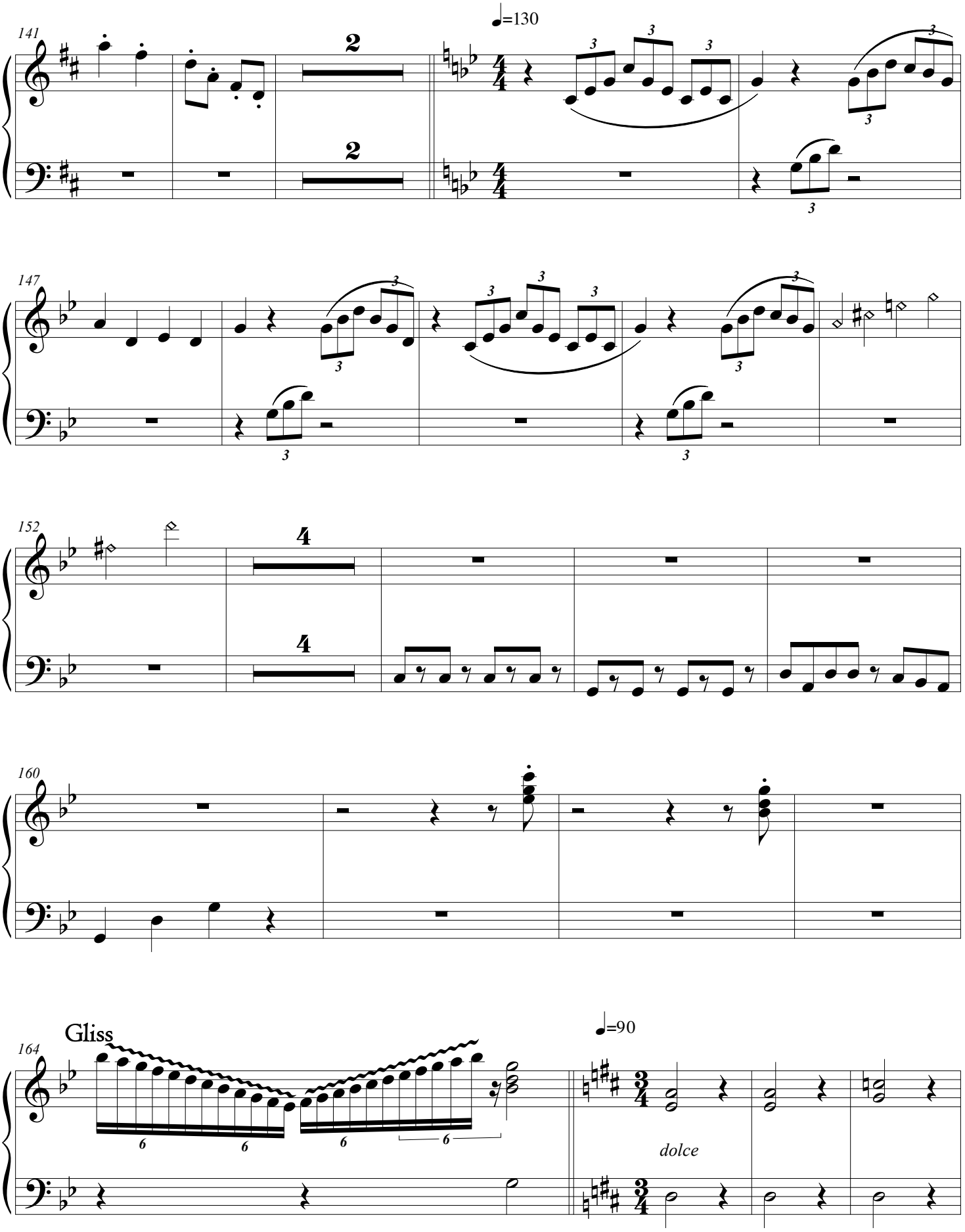
Joan Sebastián Flórez Dueñas

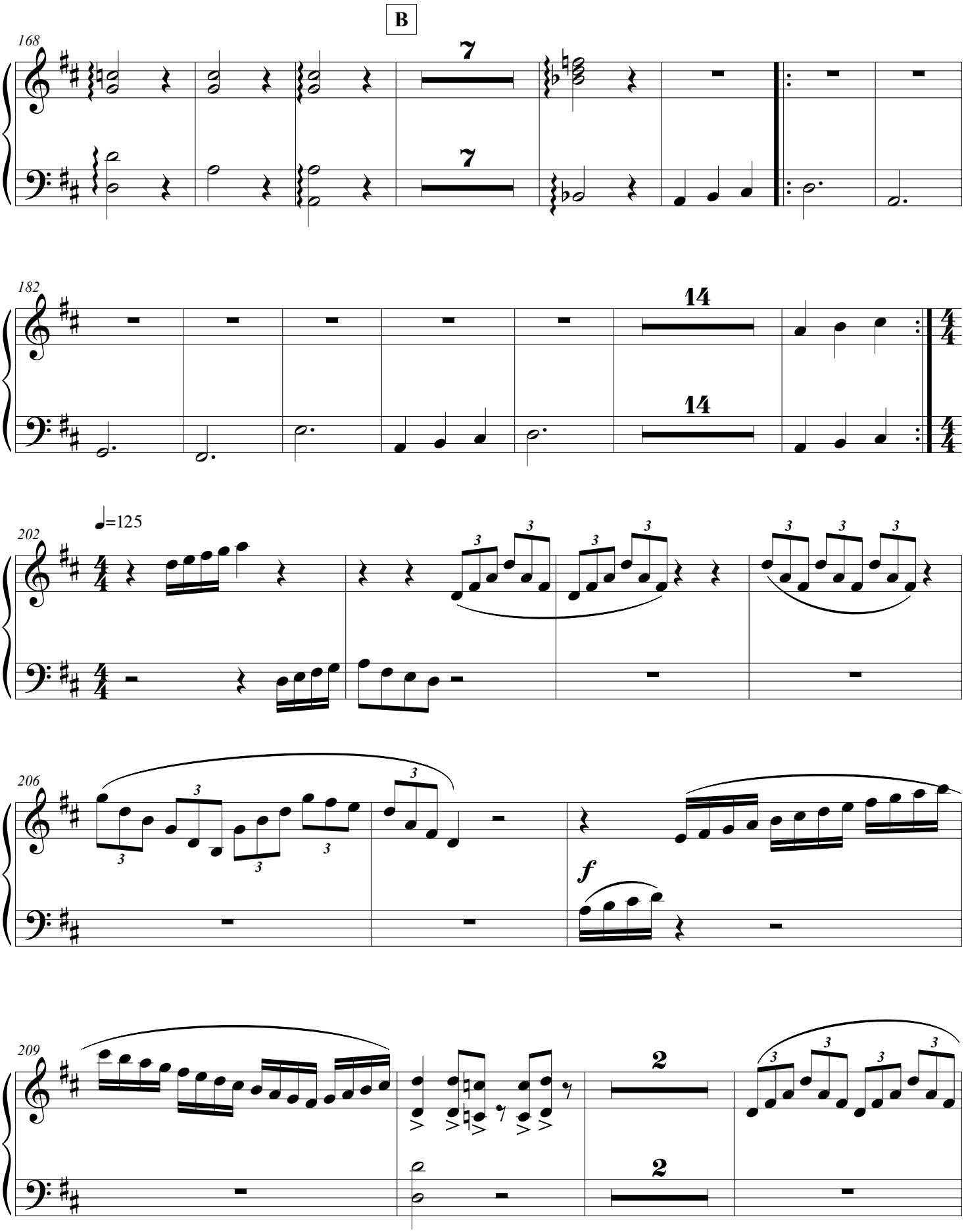


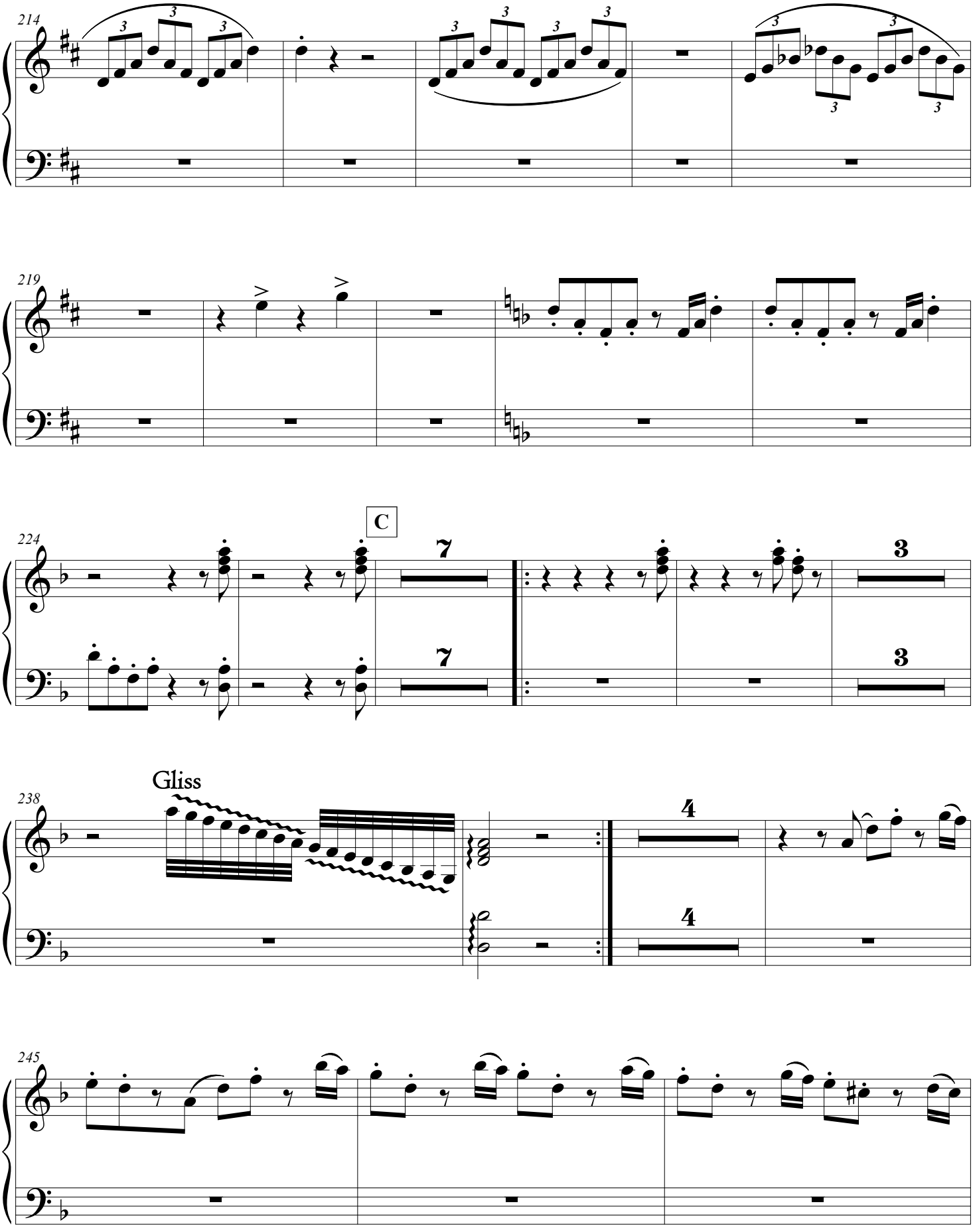
©

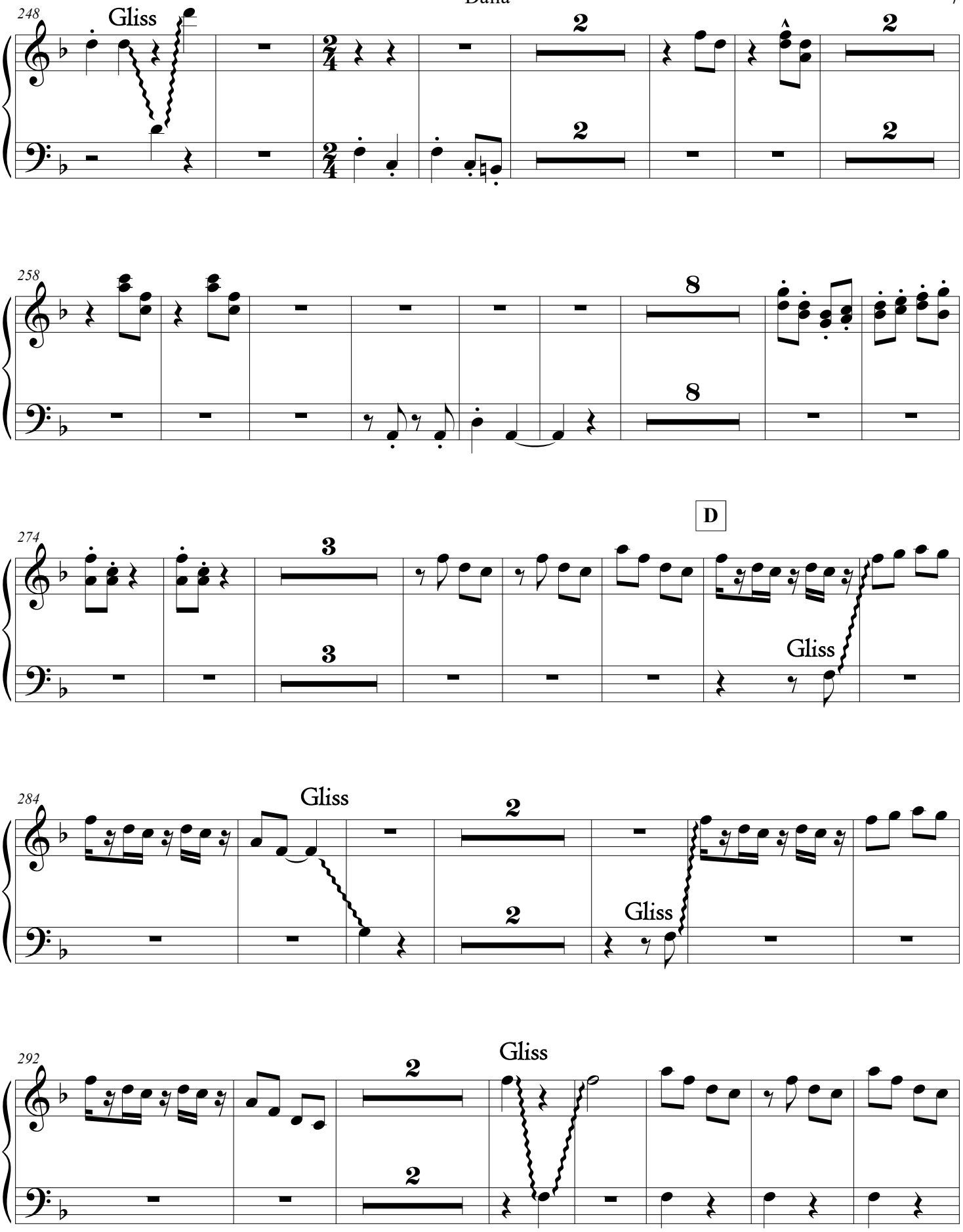

Gliss
rit.
♩=70
dolce
mp
f
accel.
♩=130
♩=150
1.
2.

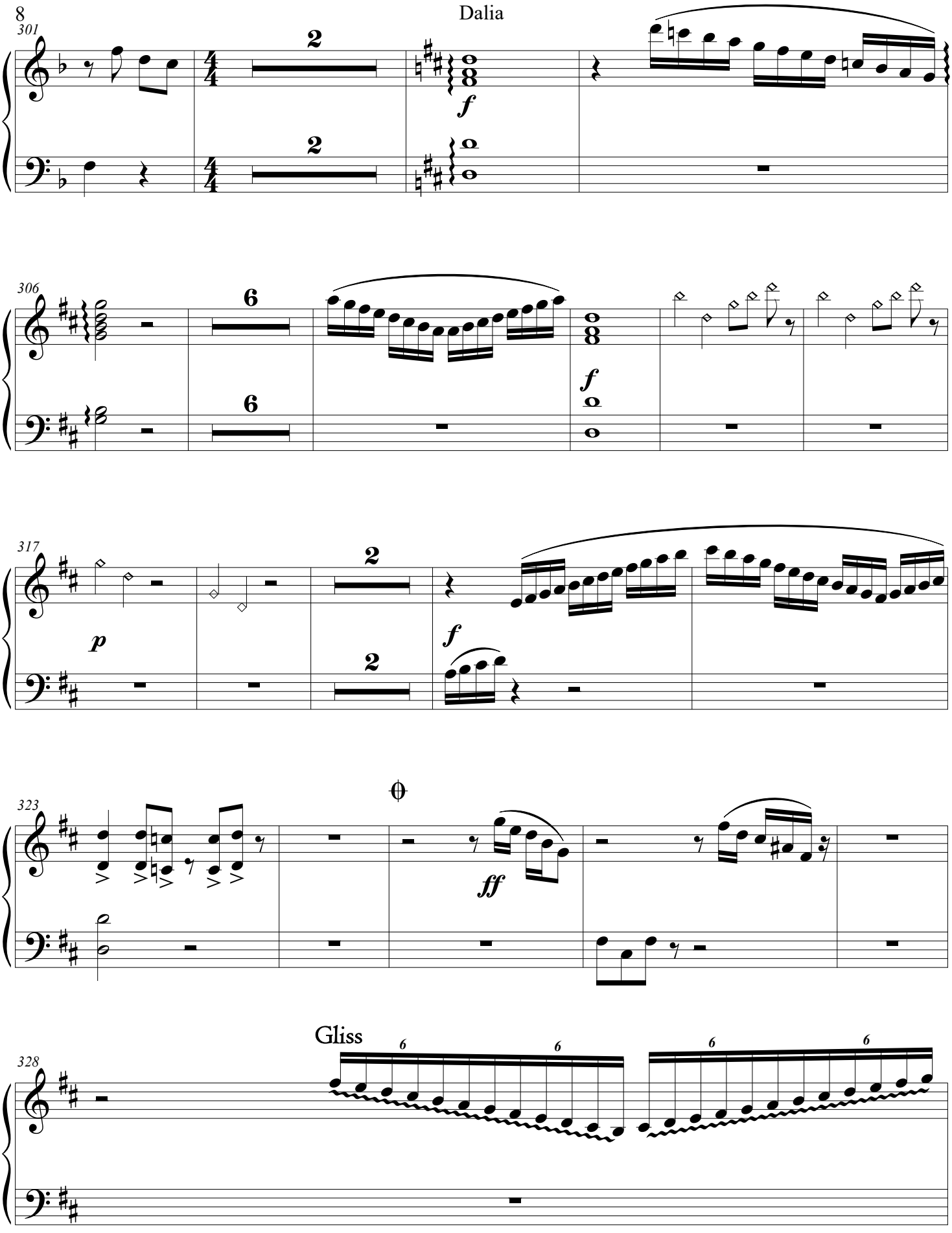

108
mf
119
3
3
130
Gliss
6
6
6
6
132
6
6
6
6
6
139
6
6
6
6
6
6

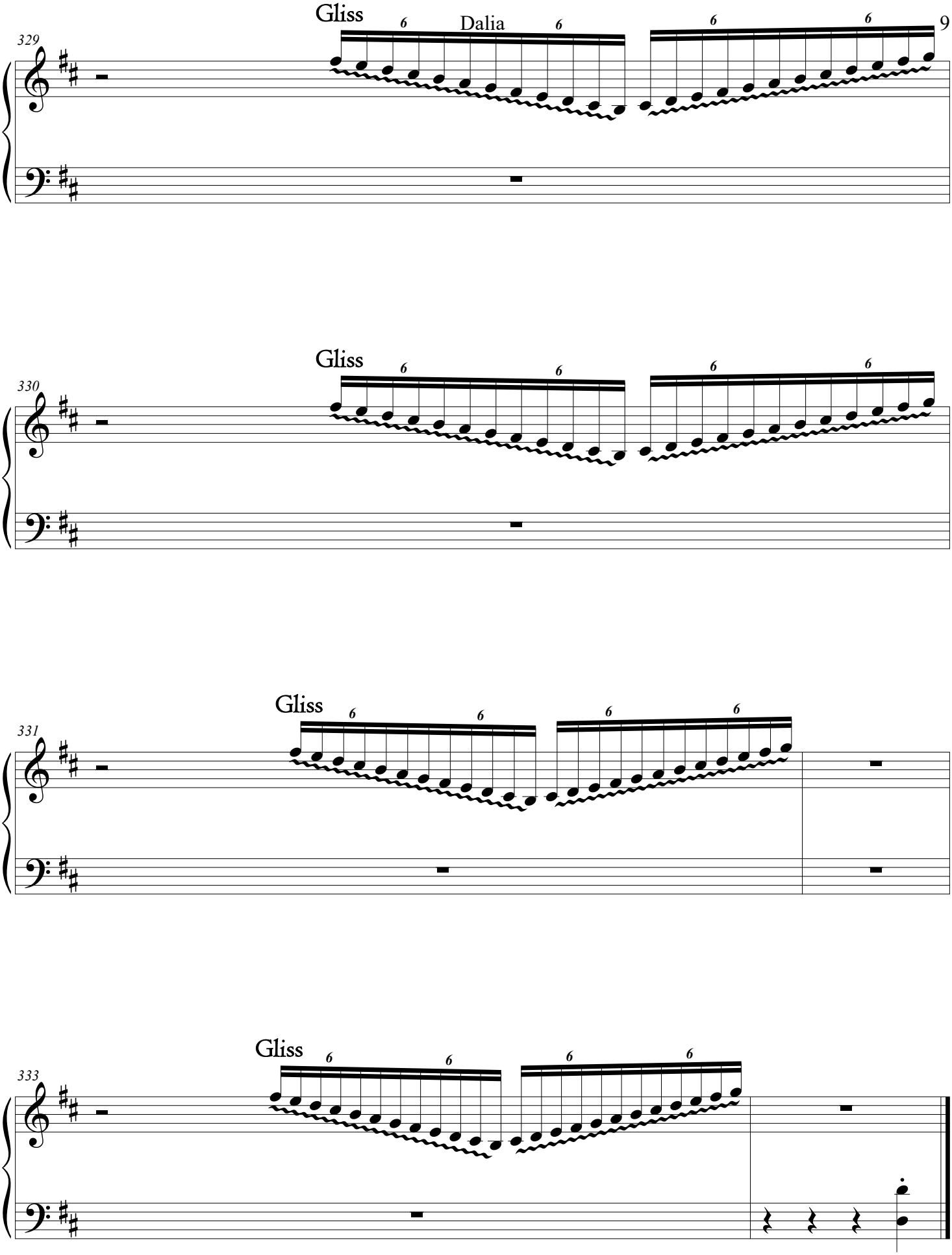

141
♩=130
147
152
160
164
Gliss
♩=90
dolce


B
168
7
7
182
14
14
202
♩=125
206
f
209
2
2


214
219
224
C
7
7
3
3
238
Gliss
4
4
245


248
Gliss
2
2
2
2
258
8
8
274
D
3
3
Gliss
284
Gliss
2
2
Gliss
292
Gliss
2
2

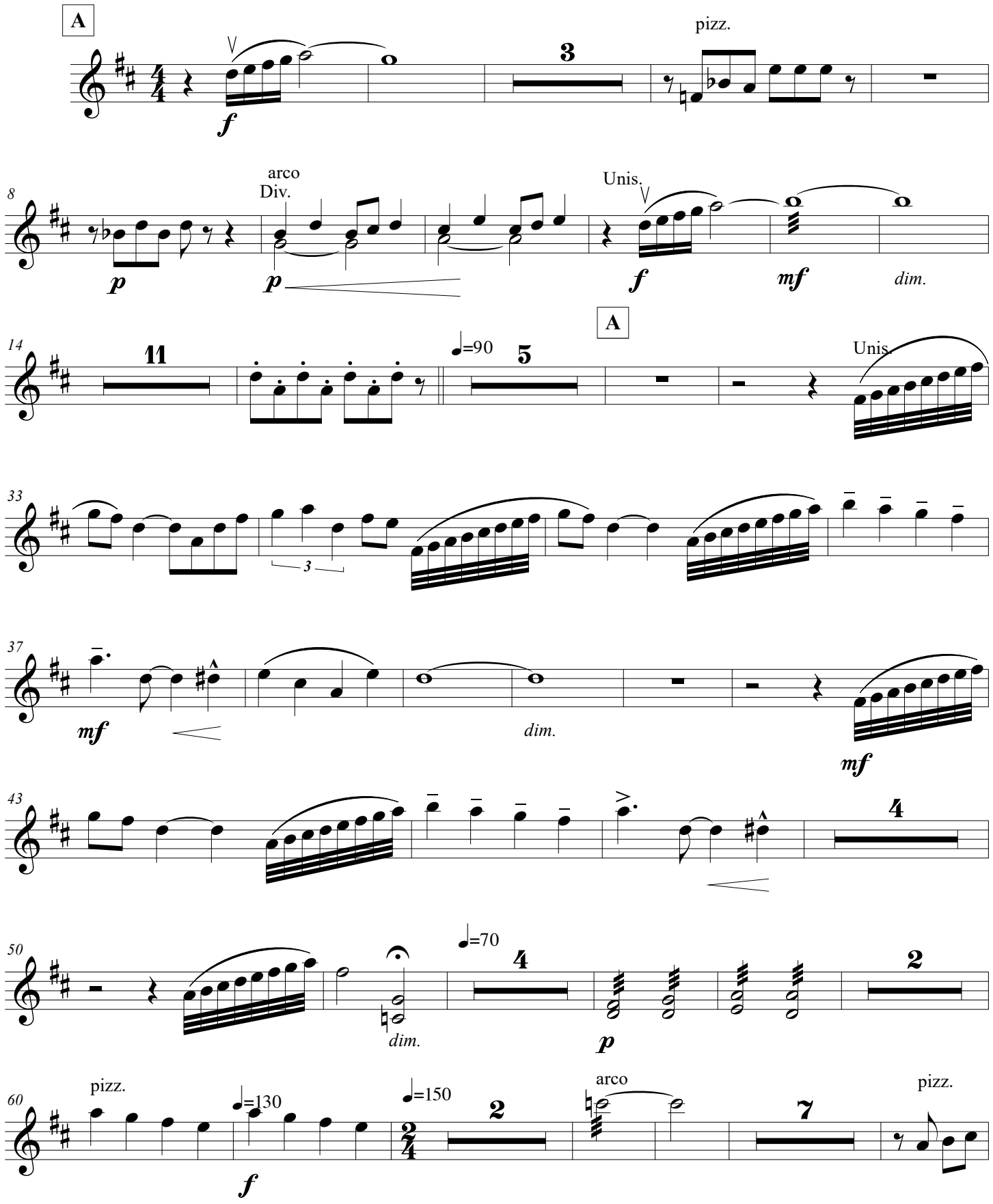

301
306
317
323
328
Gliss


Gliss
Dalia
9
329
Gliss
330
Gliss
331
Gliss
333

Dalia

Violin I y II

Joan Sebastián Flórez Dueñas



Dalia

74

arco

8

2

pizz.

mf

1.

90

2.

7

arco

f

3

3

3

3

pizz.

p

105

12

arco

f

12

135

4

pizz.

145

♩=130

12

p

f

161

arco

p

f

p

f

165

♩=90

B

6

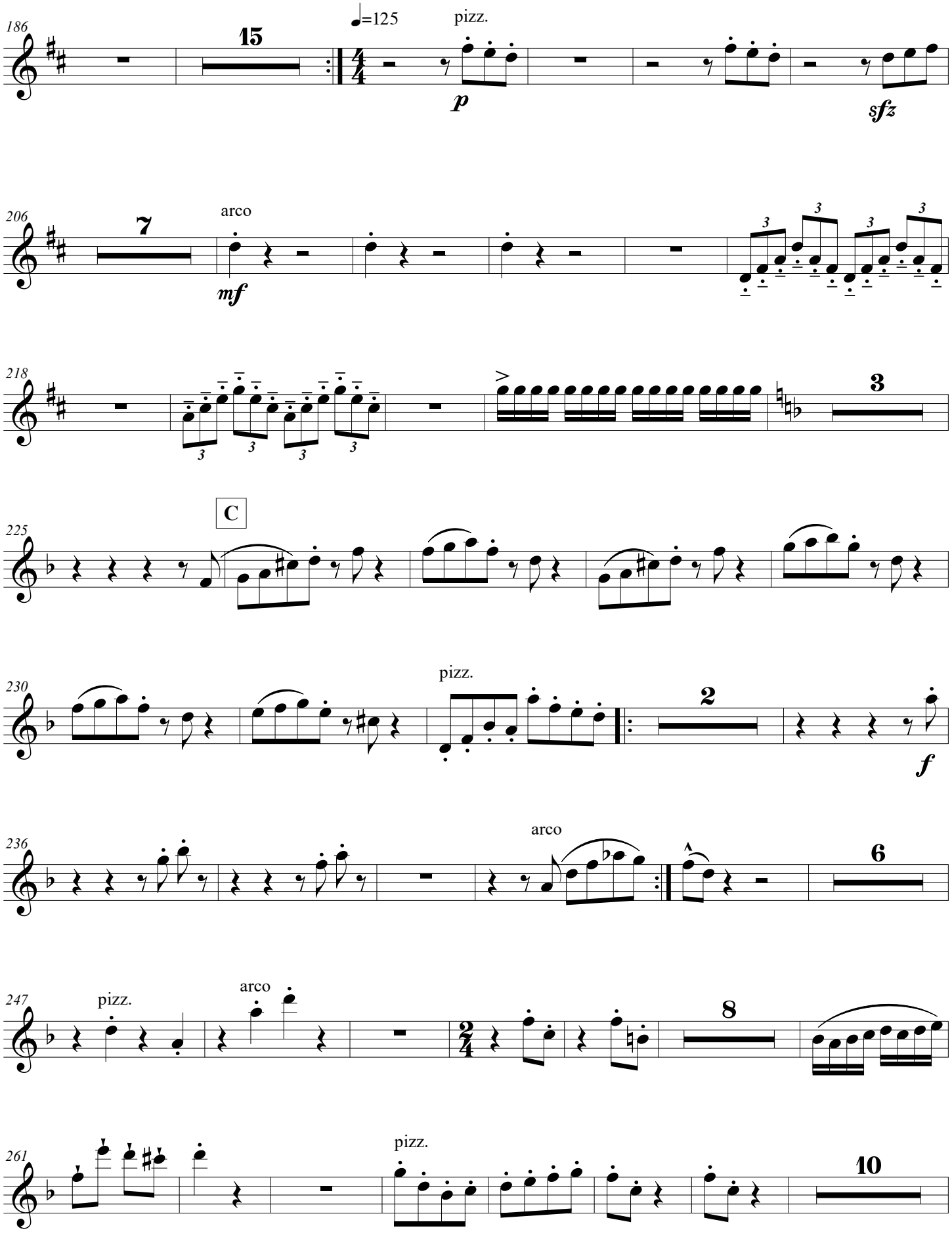
p

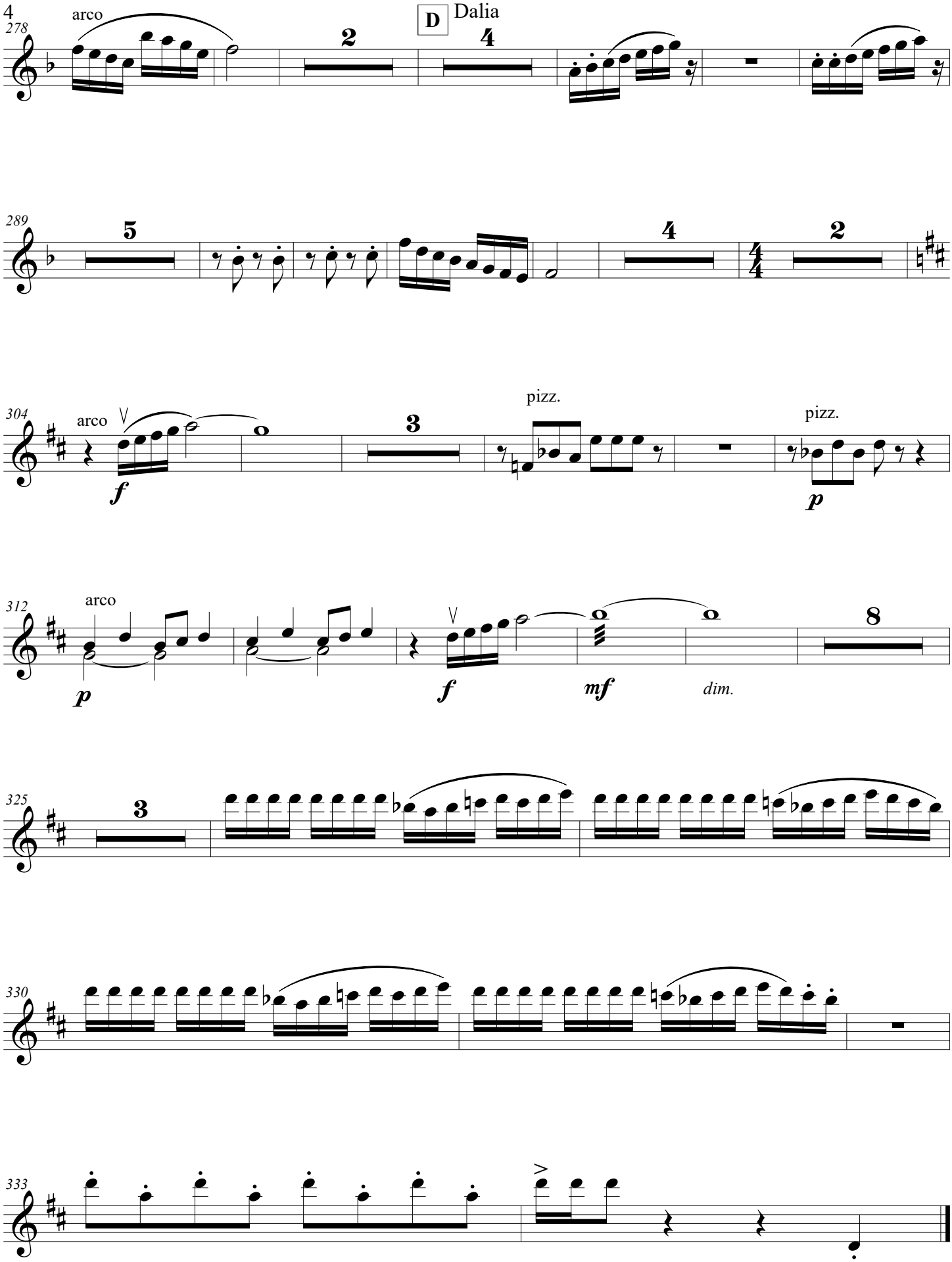
177

3

pizz.

mf

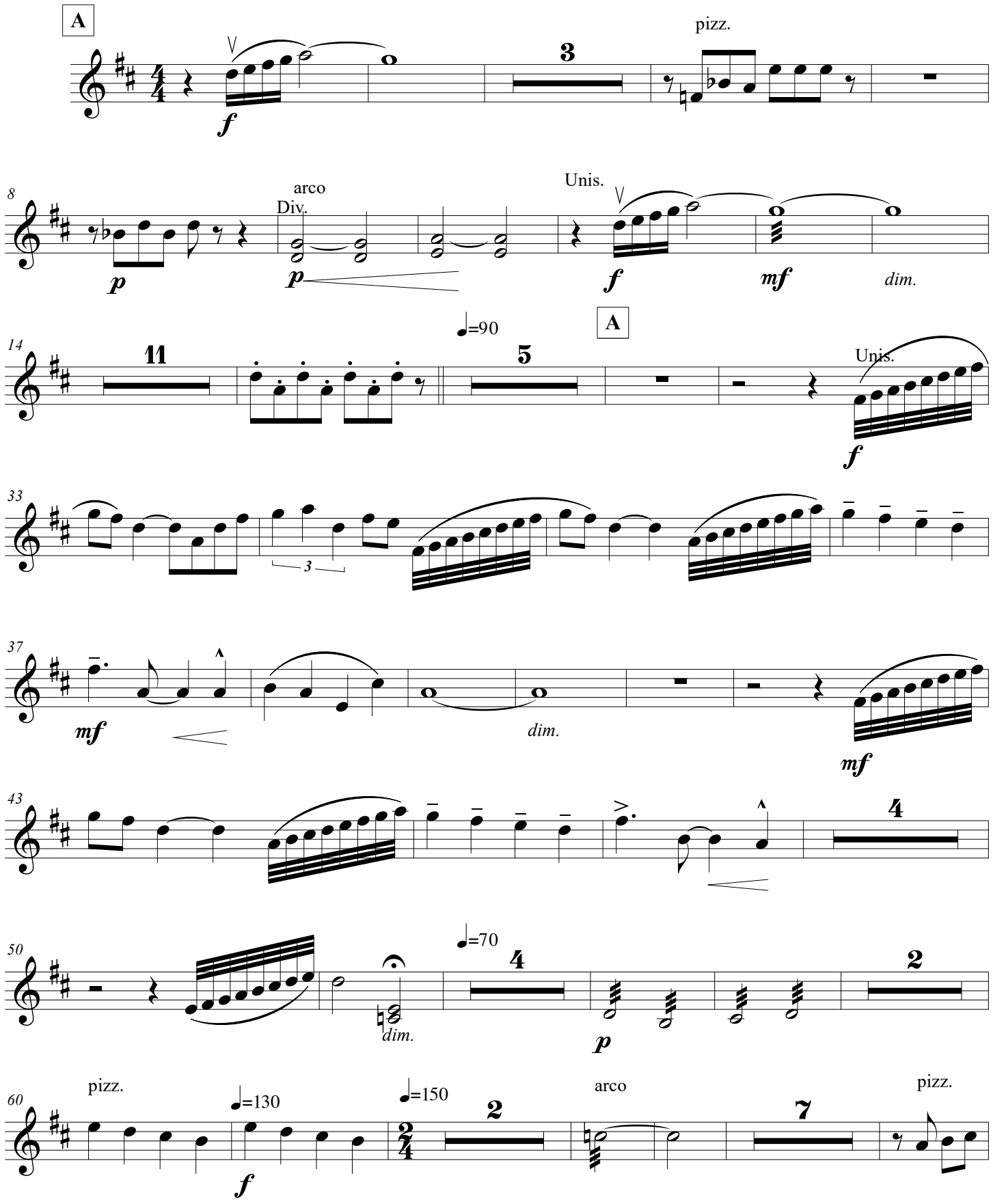

186
15
♩=125
pizz.
p
sfz
206
7
arco
mf
218
3
225
C
230
pizz.
2
f
236
arco
6
247
pizz.
arco
8
261
pizz.
10


278
arco
2
D
Dalia
4
289
5
4
2
304
arco
f
3
pizz.
pizz.
p
312
arco
p
f
mf
dim.
8
325
3
330
333

Dalia

Violin III y IV

Joan Sebastián Flórez Dueñas



Dalia

74

arco

8

2

pizz.

mf

1.

90

2.

7

arco

f

3

3

3

3

pizz.

p

105

12

arco

f

12

135

4

pizz.

145

♩=130

12

p

f

161

arco

p

f

p

f

165

♩=90

B

6

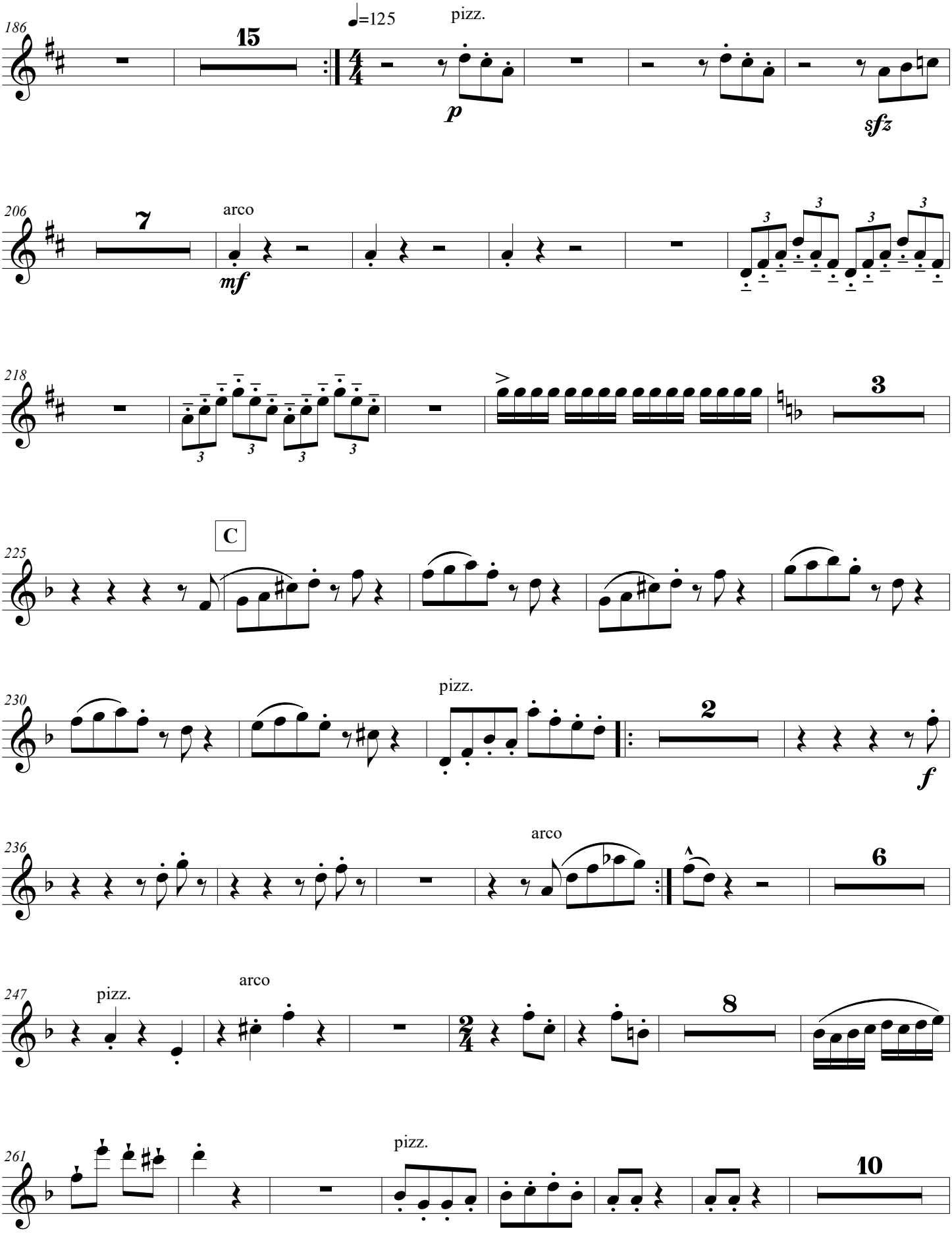
p

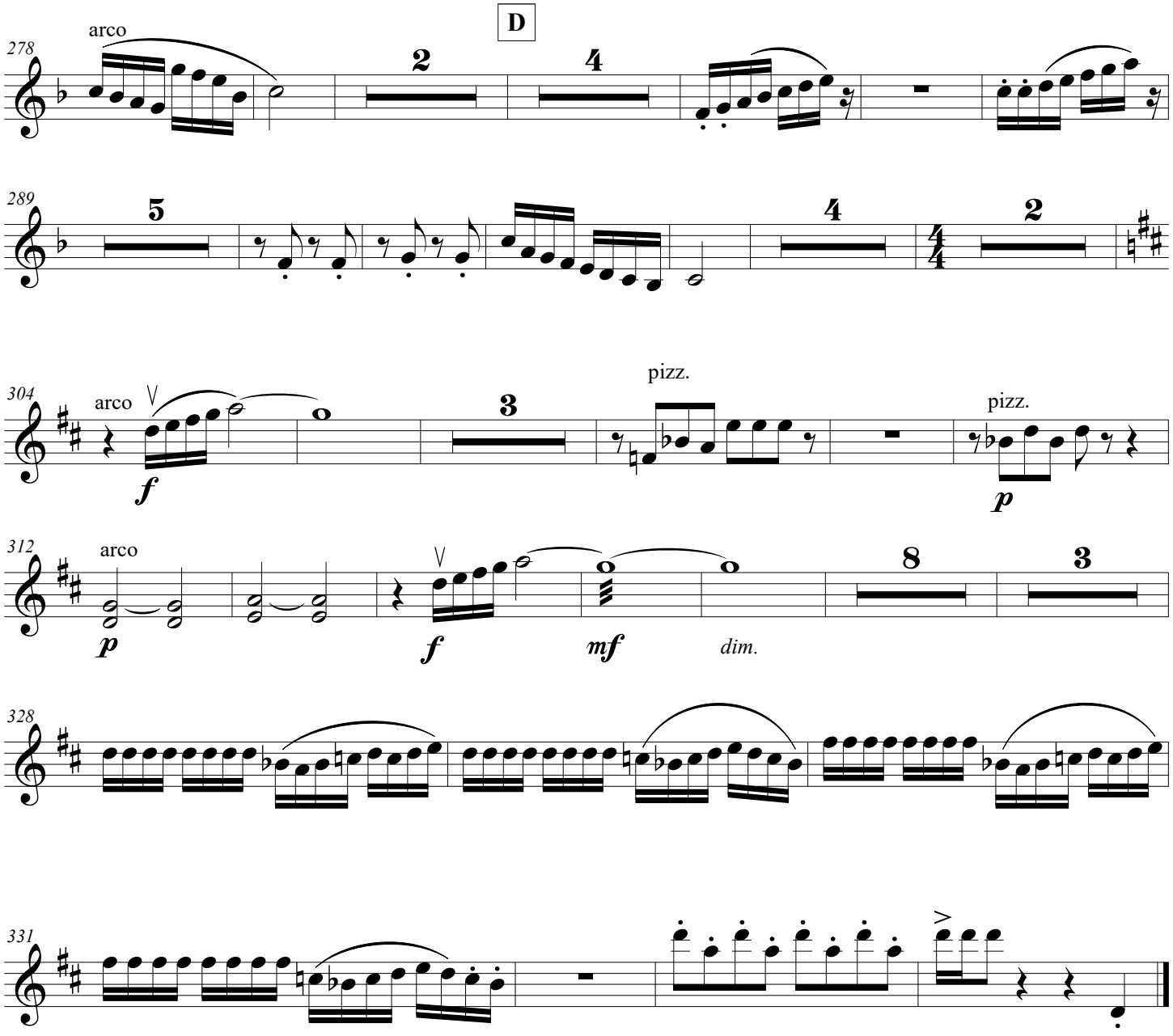
177

3

pizz.

mf

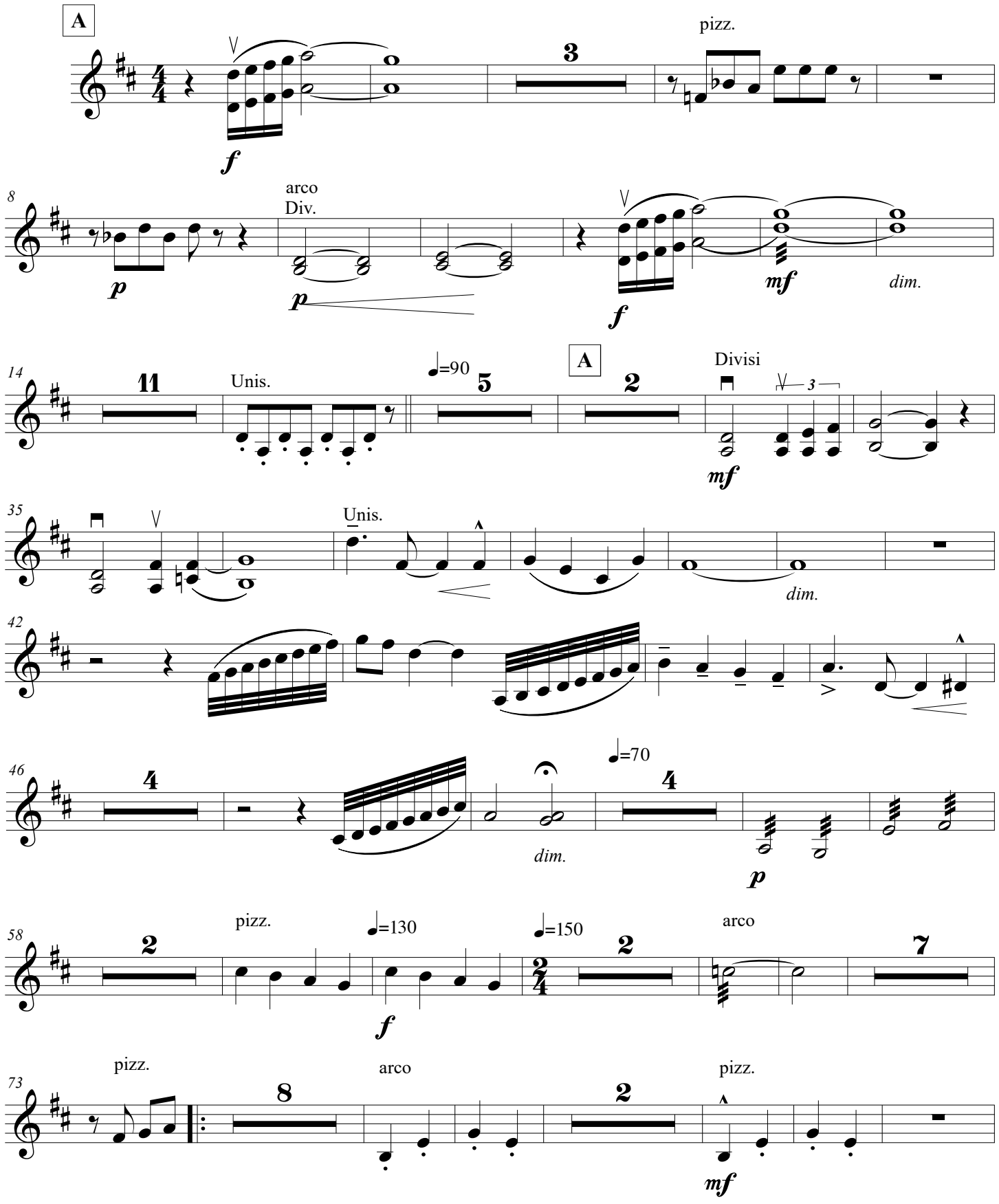

186
15
♩=125
pizz.
p
sfz
206
7
arco
mf
218
3
225
C
230
pizz.
2
f
236
arco
6
247
pizz.
arco
8
261
pizz.
10

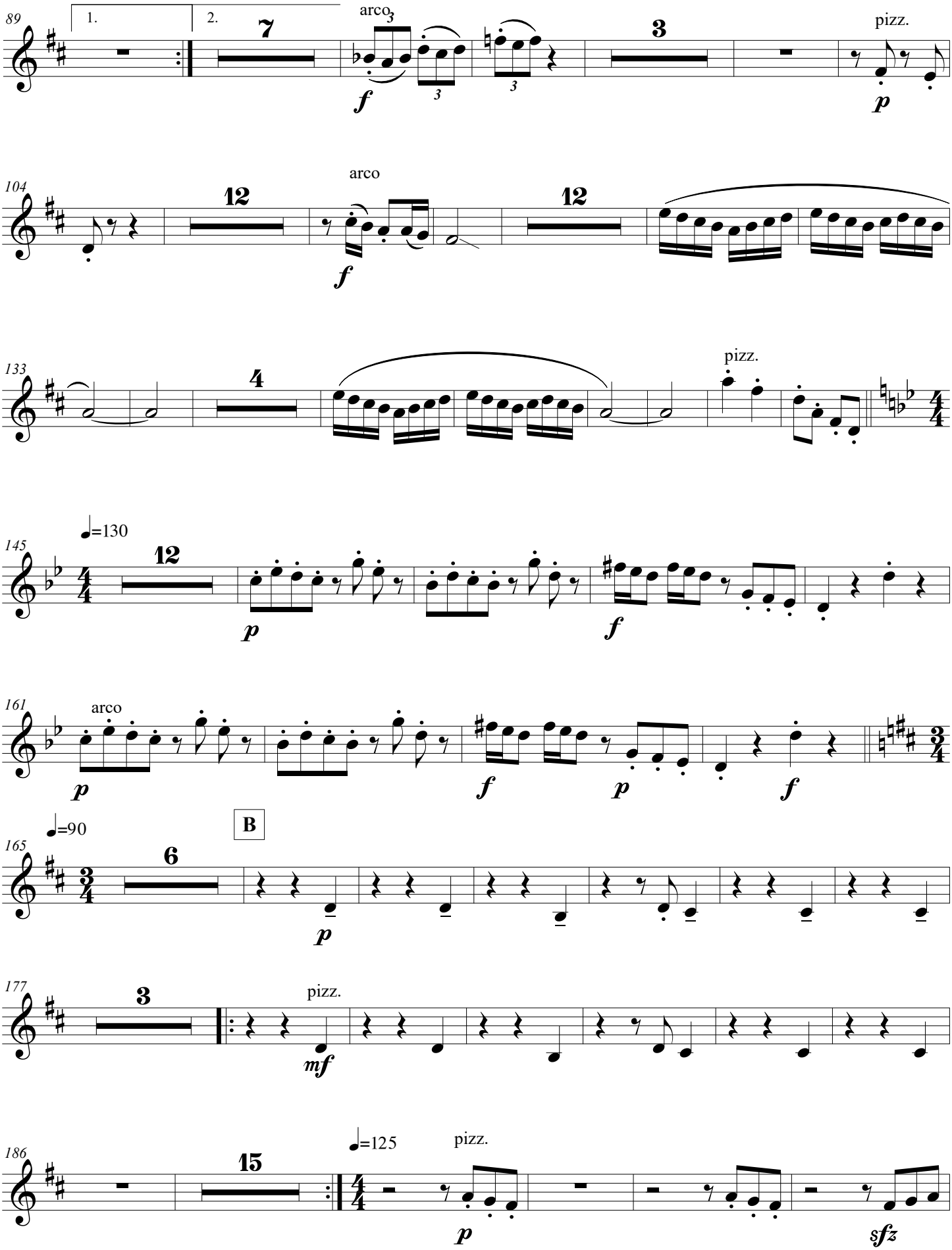

D
278
arco
2
4
289
5
4
2
304
arco
f
3
pizz.
pizz.
p
312
arco
p
f
mf
dim.
8
3
328
331

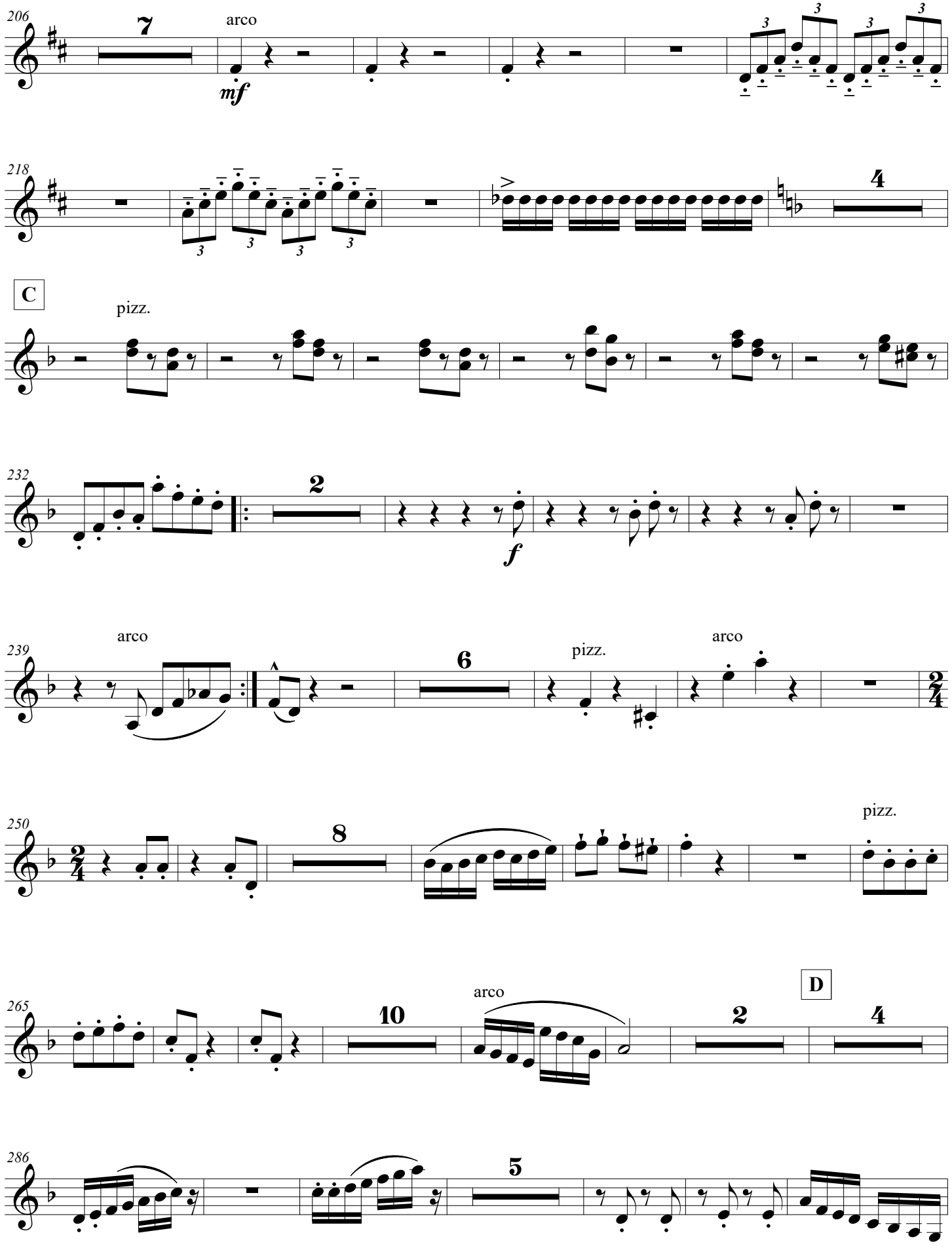
Dalia

Violín V y VI

Joan Sebastián Flórez Dueñas




89
1.
2.
7
arco
3
f
3
3
3
pizz.
p
104
12
arco
f
12
133
4
pizz.
145
♩=130
12
p
f
161
arco
p
f
p
f
♩=90
B
165
6
p
177
3
pizz.
mf
186
15
♩=125
pizz.
p
sfz

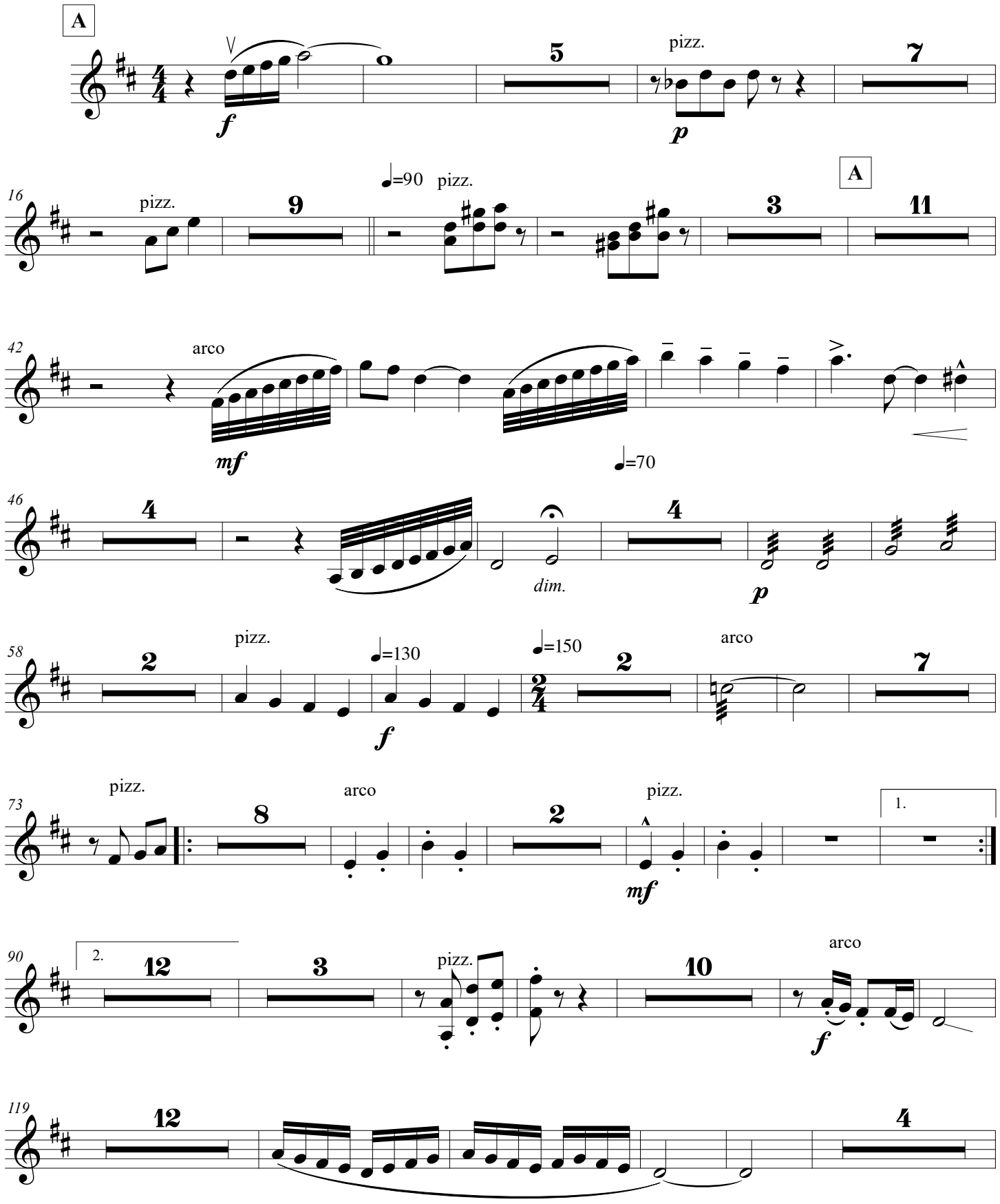

206
7
arco
mf
218
4
C
pizz.
232
2
f
239
arco
6
pizz.
arco
250
8
pizz.
265
10
arco
2
D
4
286
5

297
4
2
arco
3
f
309
pizz.
pizz.
arco
p
p
f
315
8
3
mf
dim.
329
332

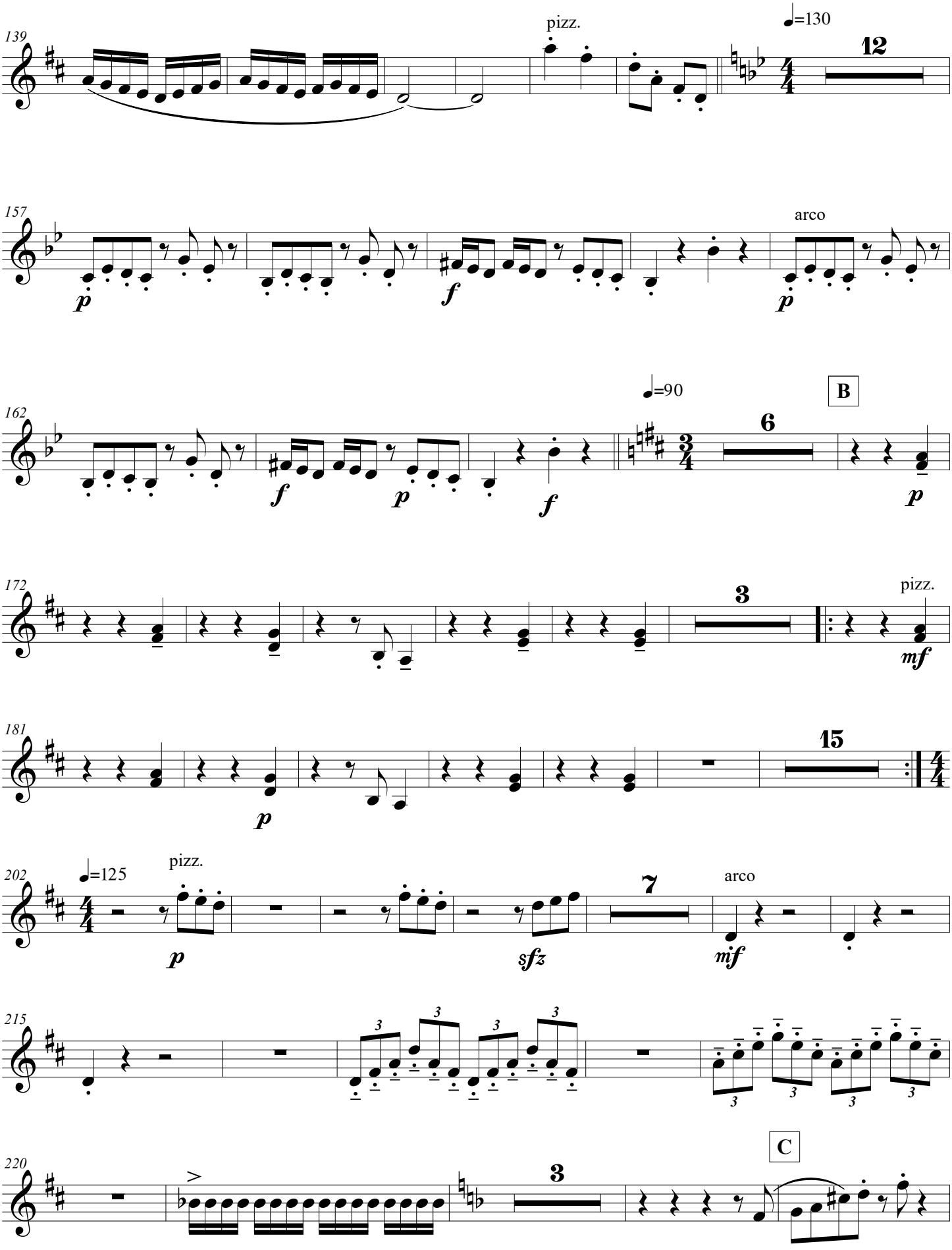
Dalia

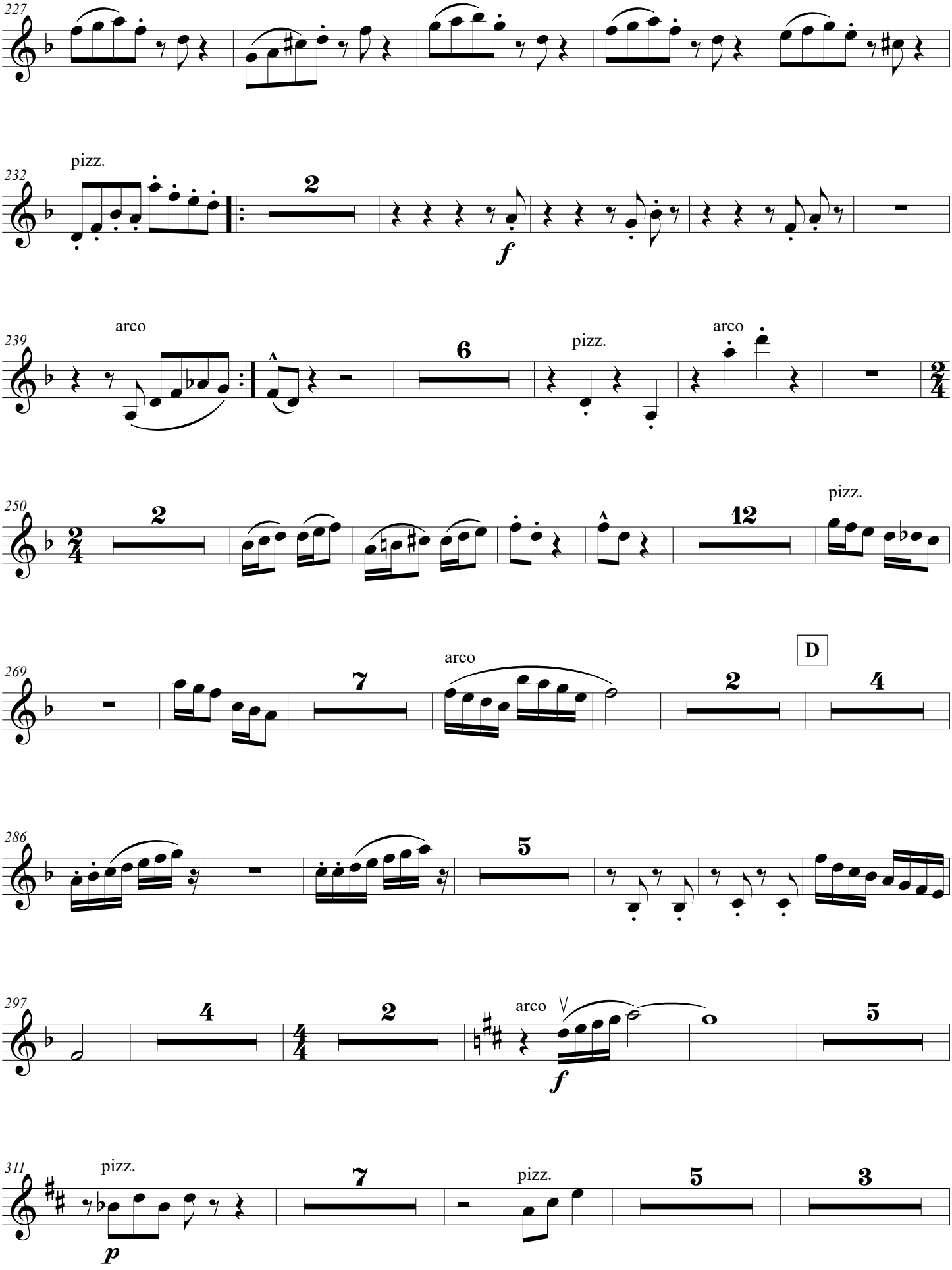
Violín I y II

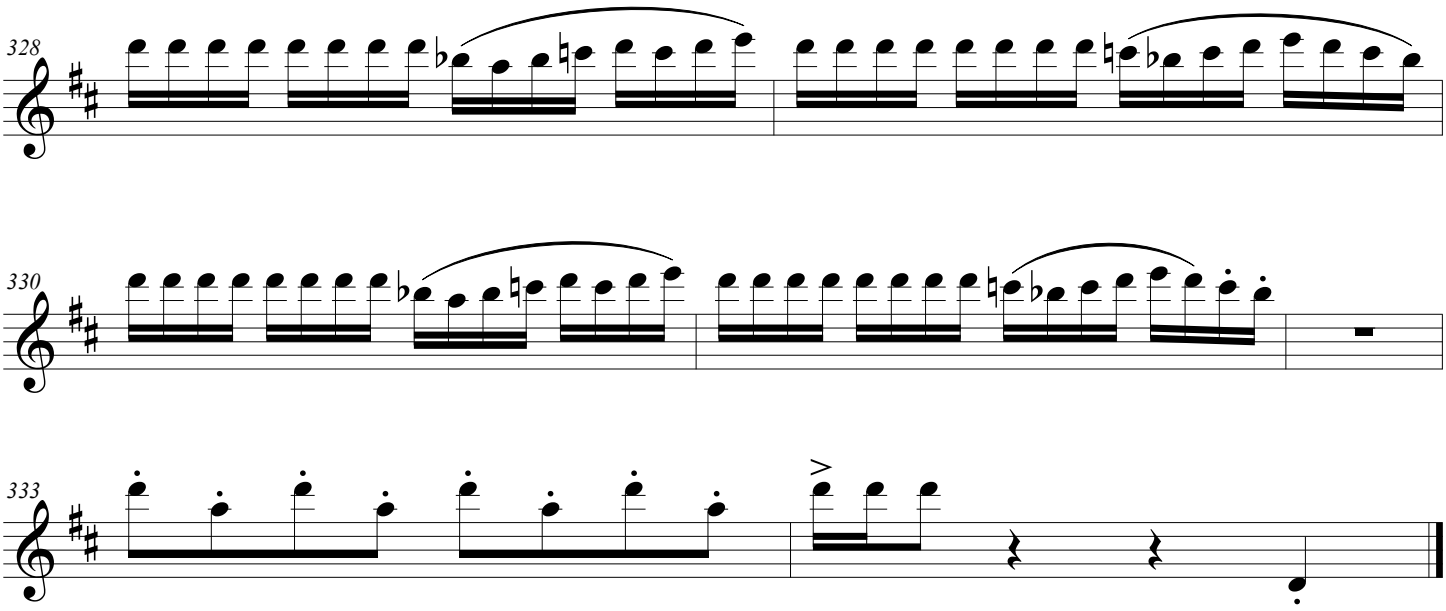
Joan Sebastián Flórez Dueñas



©


139
pizz.
♩=130
12
157
arco
162
♩=90
B
6
172
3
pizz.
181
15
202
♩=125
pizz.
7
arco
215
220
C
3

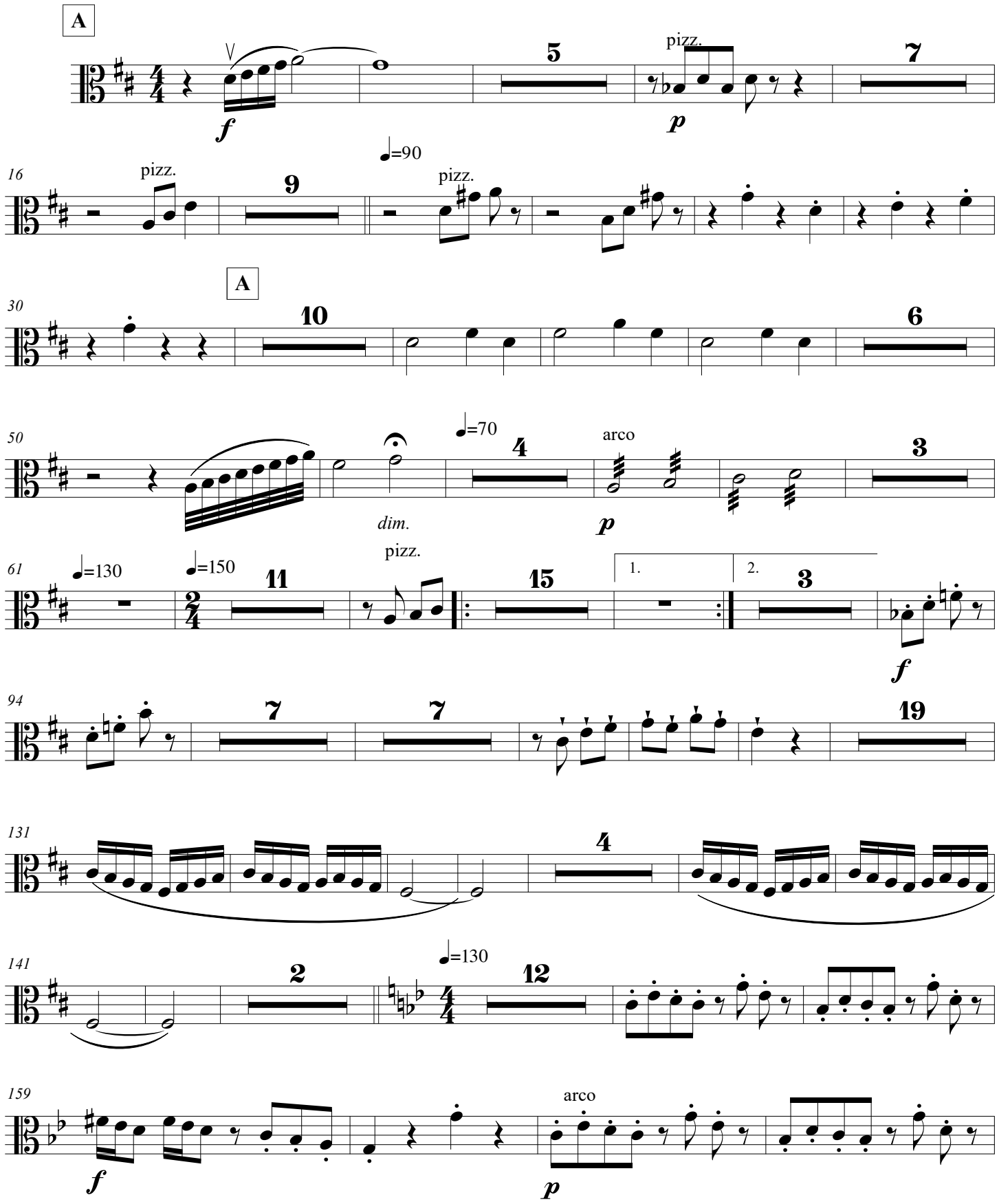

227
232
pizz.
2
f
239
arco
6
pizz.
arco
250
2
12
pizz.
269
arco
7
2
D
4
286
5
297
4
2
arco
f
5
311
pizz.
p
7
pizz.
5
3


328
330
333

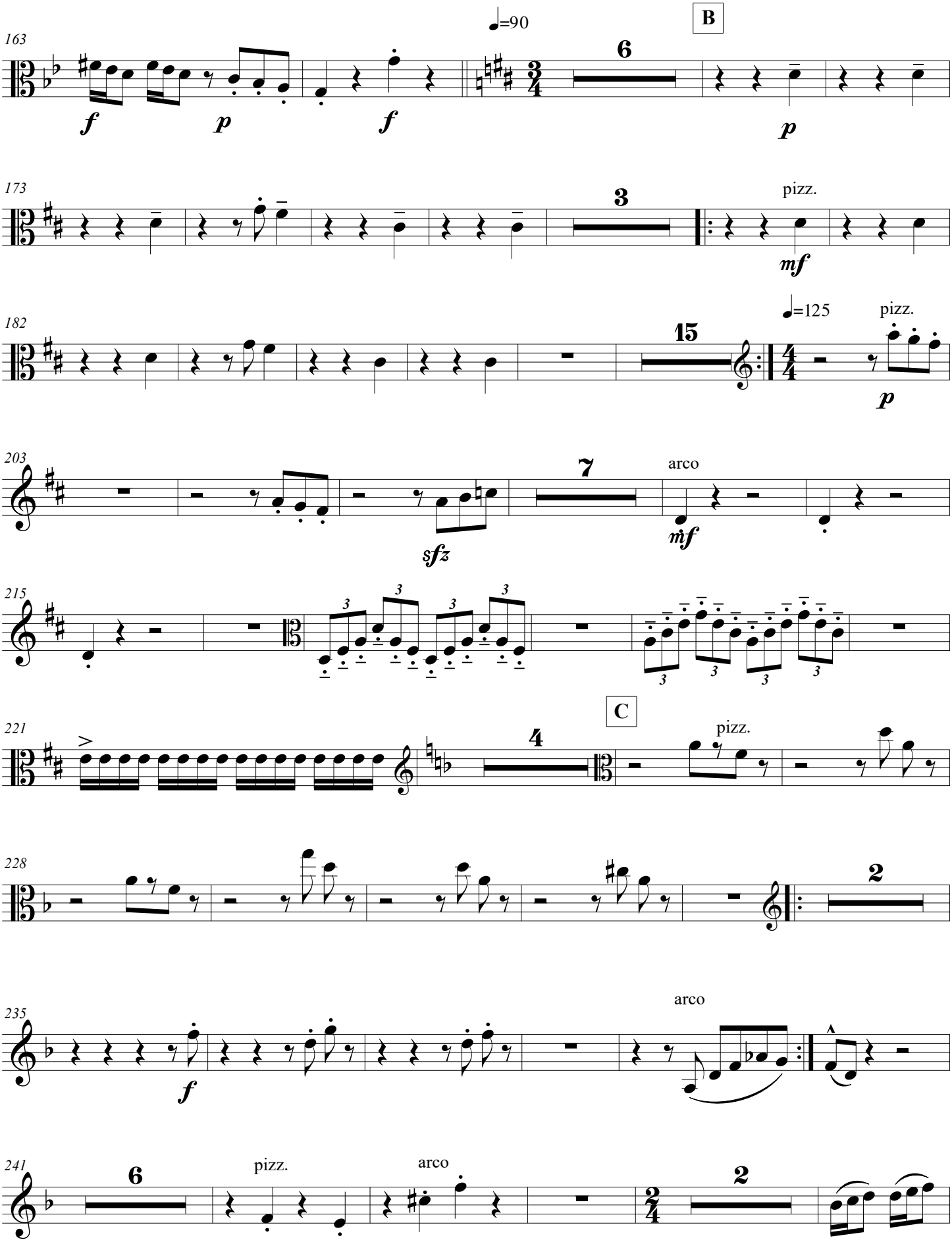
Dalia

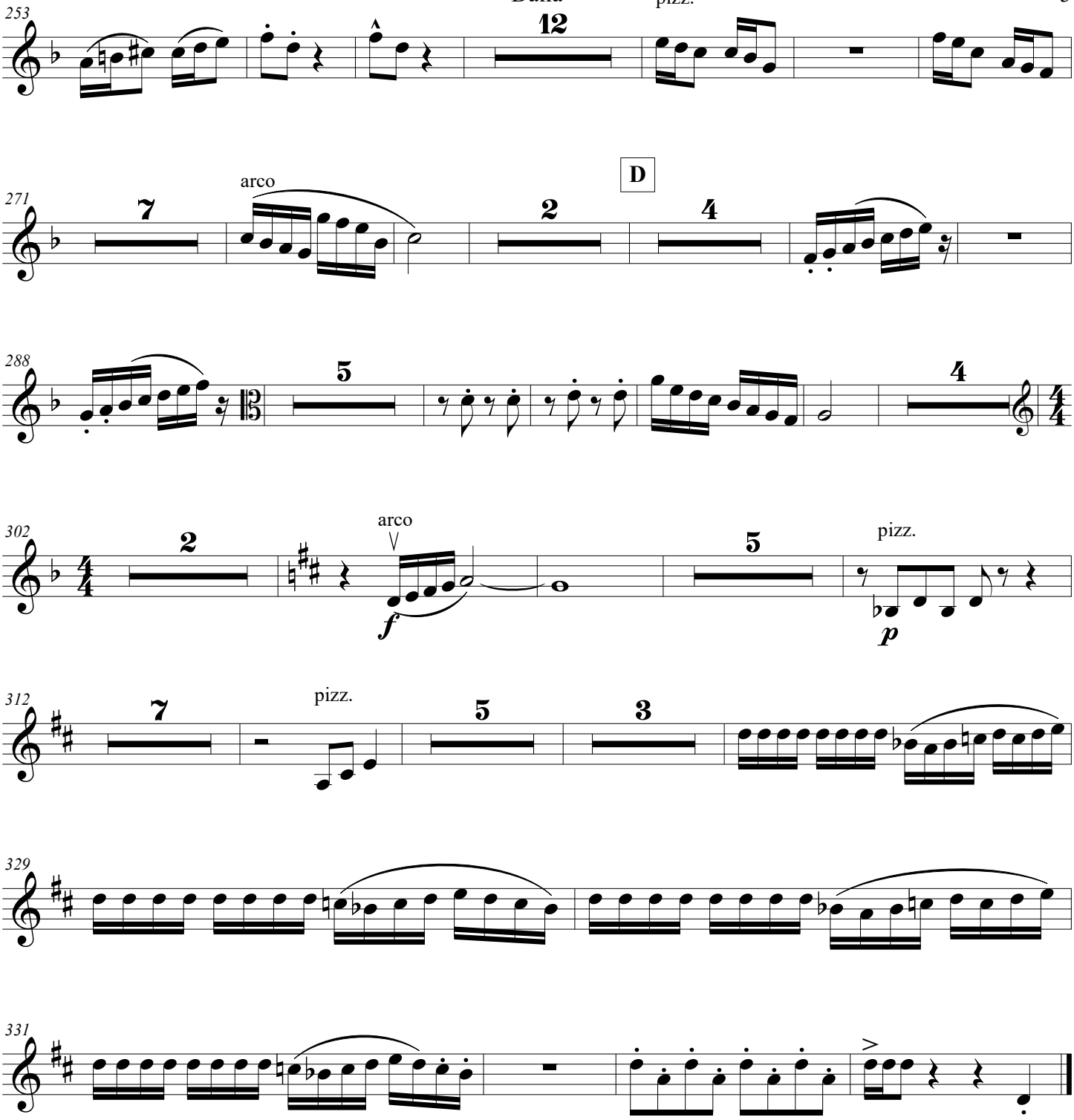
Viola

Joan Sebastián Flórez Dueñas



©

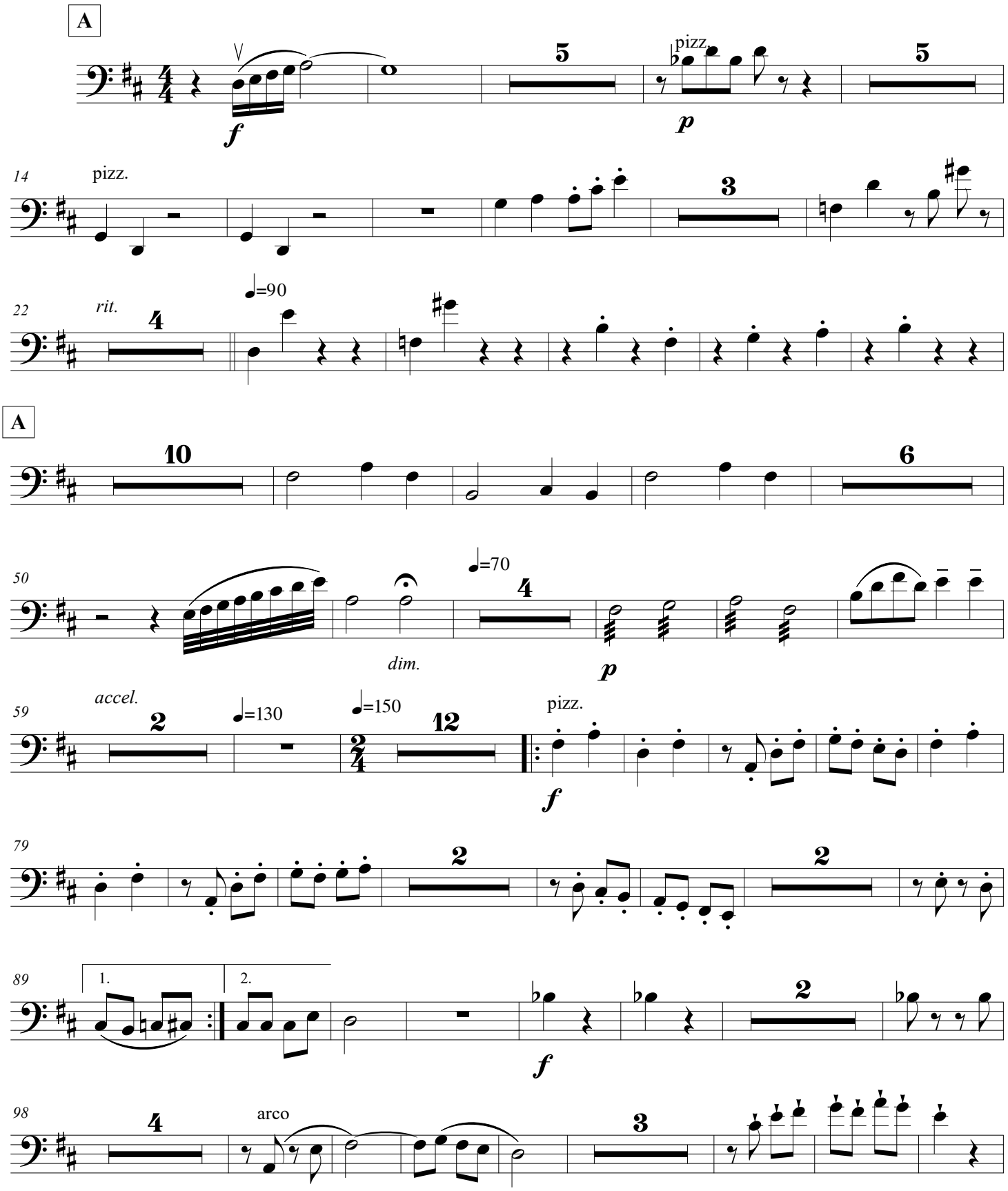

163
♩=90
B
6
f
p
f
p
173
3
pizz.
mf
182
15
♩=125
pizz.
p
203
7
arco
sfz
mf
215
3
3
3
3
3
3
3
3
221
C
4
pizz.
228
2
235
arco
f
241
6
pizz.
arco
2

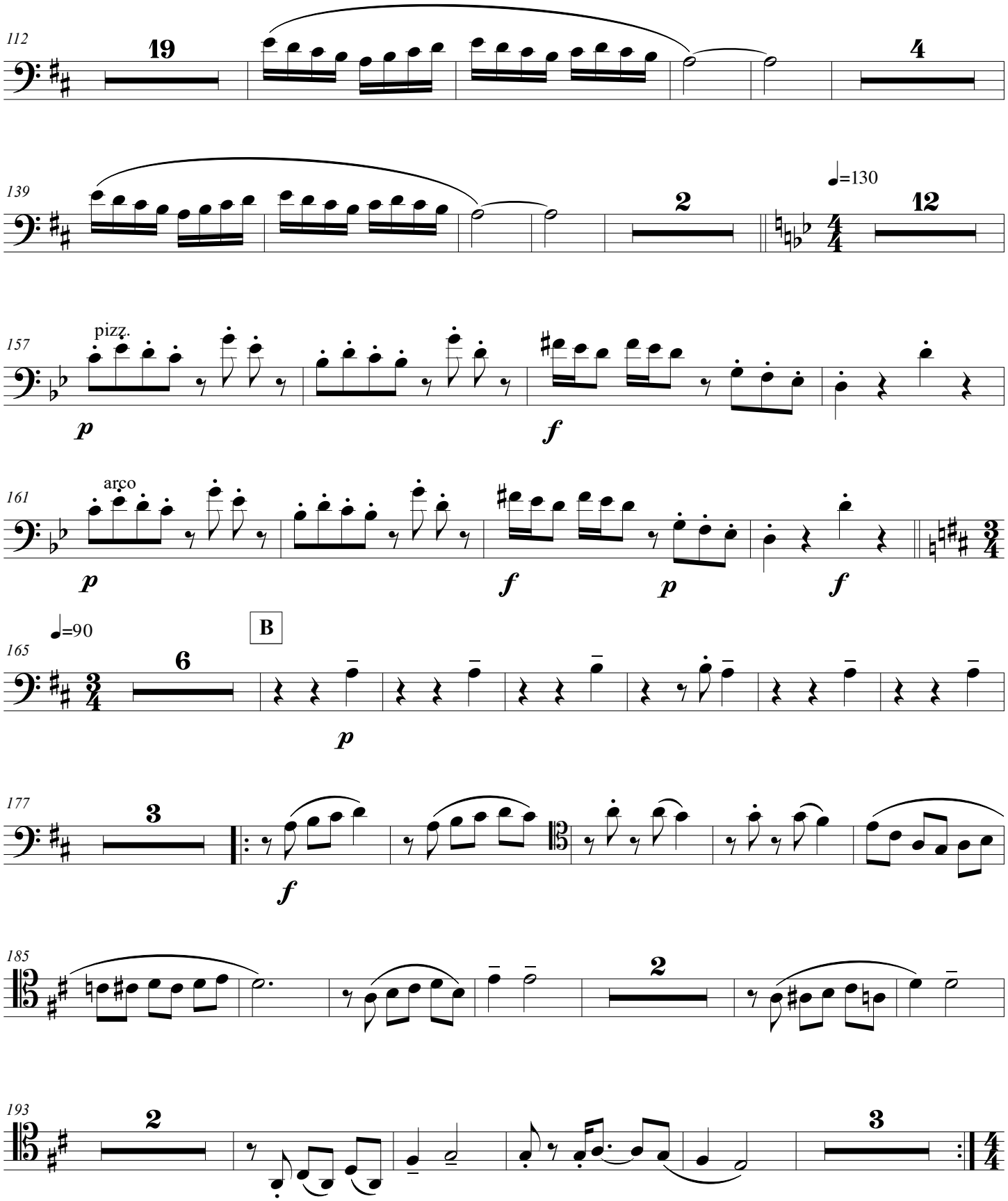

253
12
pizz.
271
arco
7
D
2
4
288
5
4
302
2
arco
f
5
pizz.
p
312
7
pizz.
5
3
329
331

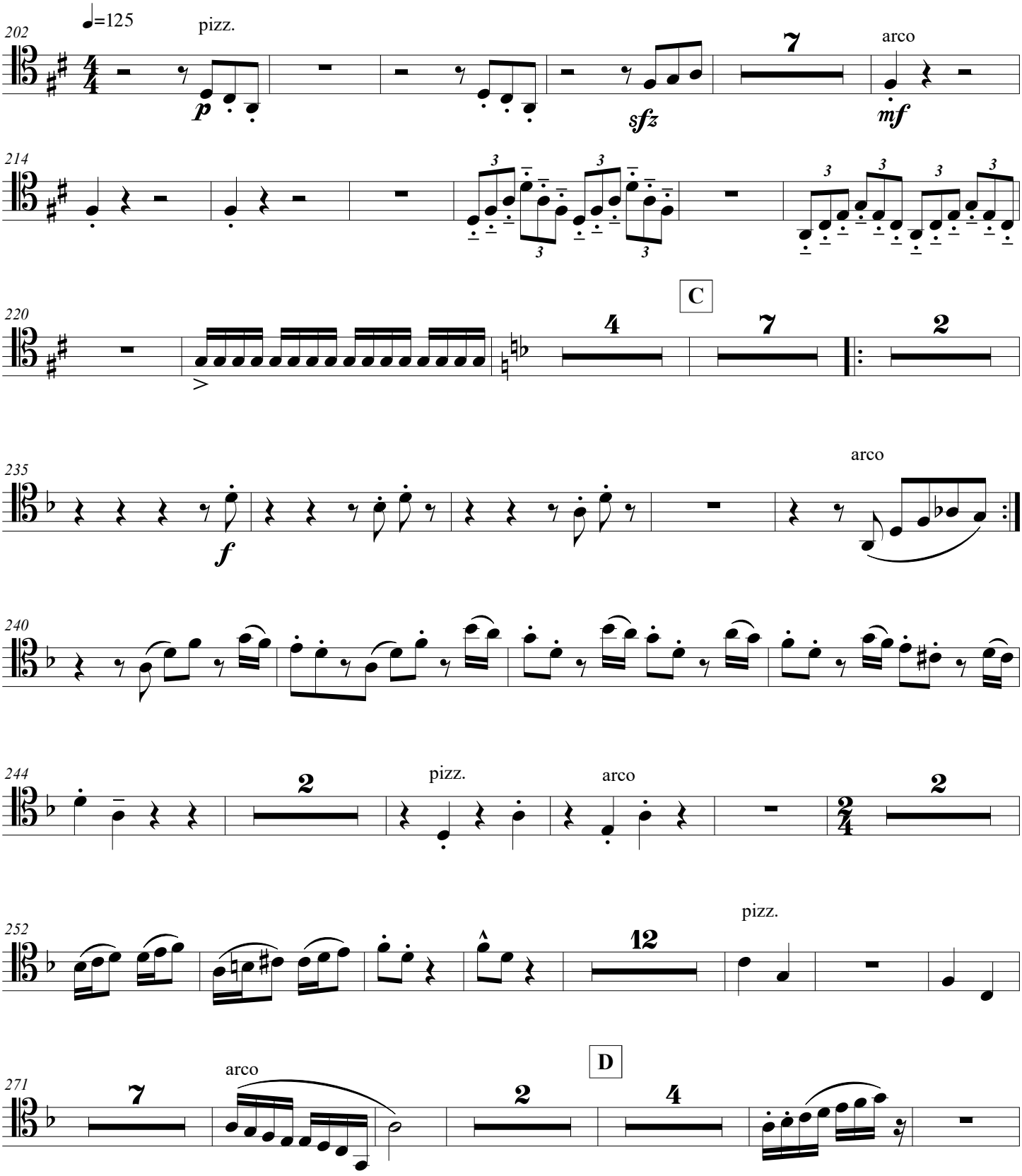
Dalia

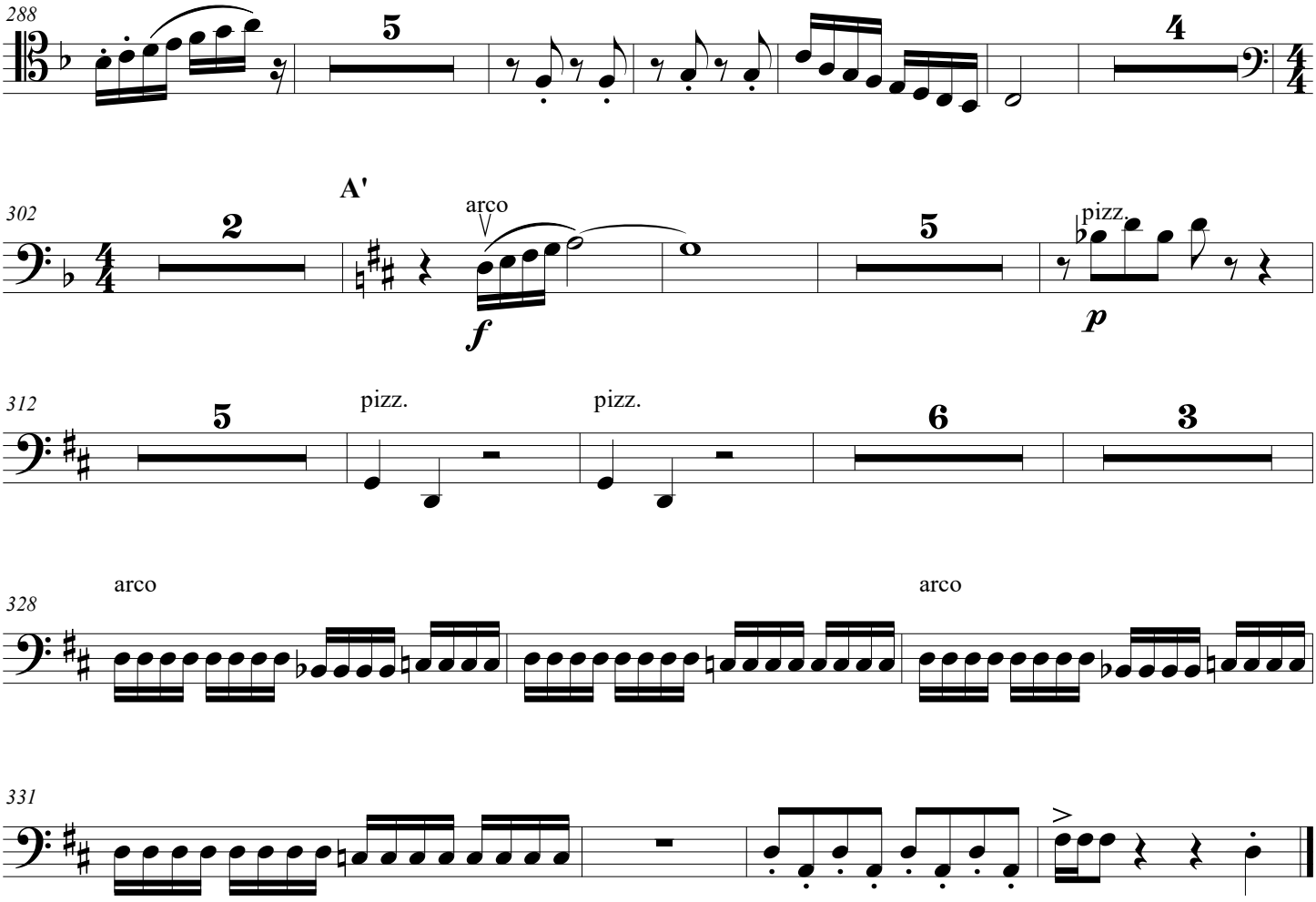
Violoncello

Joan Sebastián Flórez Dueñas




112
19
4
139
2
♩=130
12
157
pizz.
p
f
161
arco
p
f
p
f
♩=90
B
165
6
p
177
3
f
185
2
193
2
3

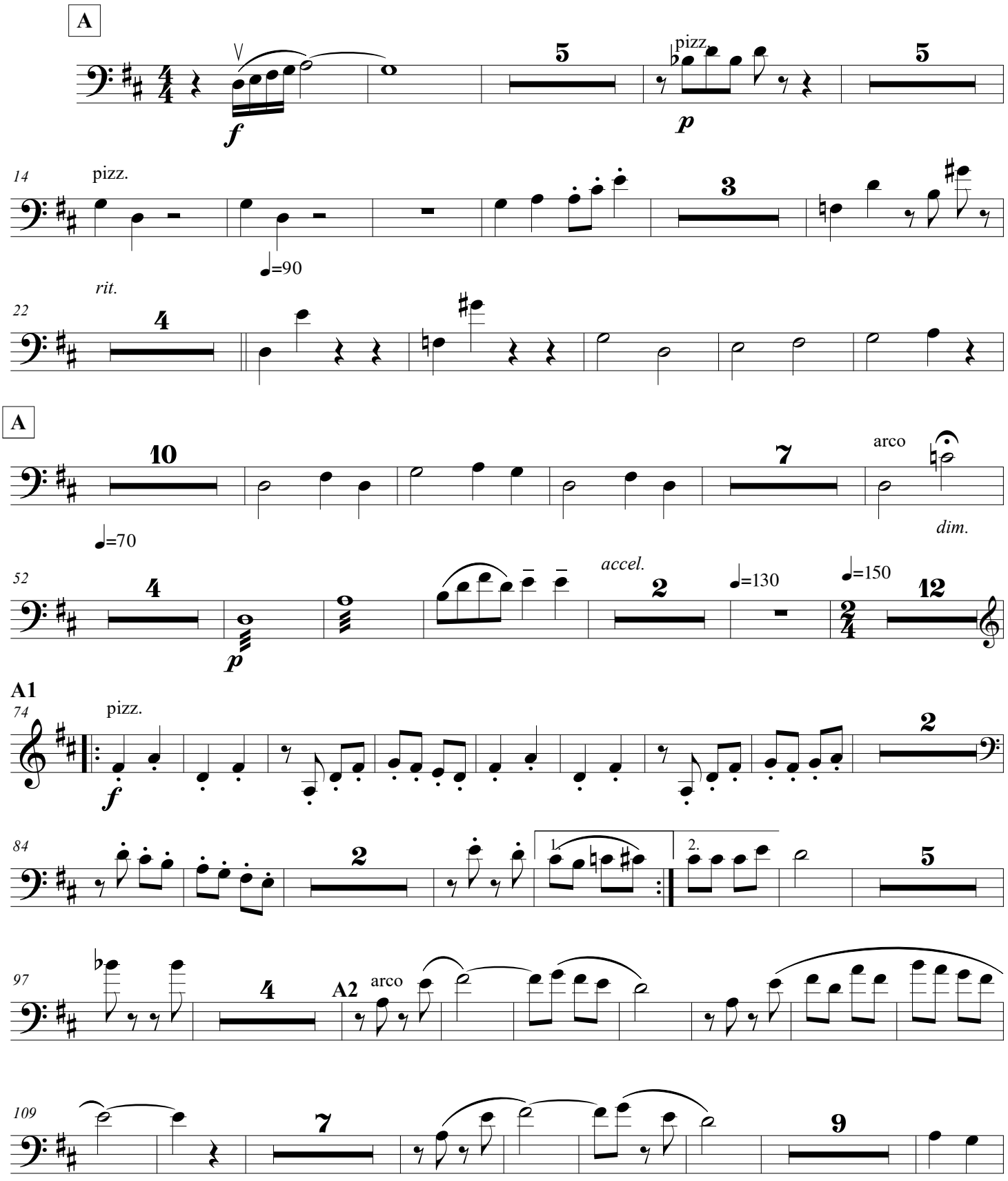

202
♩=125
pizz.
p
7
sfz
arco
mf
214
3
220
C
4
7
2
>
235
f
arco
240
244
2
pizz.
arco
2
252
pizz.
12
271
7
arco
D
2
4


288
5
4
A'
302
2
arco
f
5
pizz.
p
312
5
pizz.
pizz.
6
3
arco
328
arco
331

Dalia

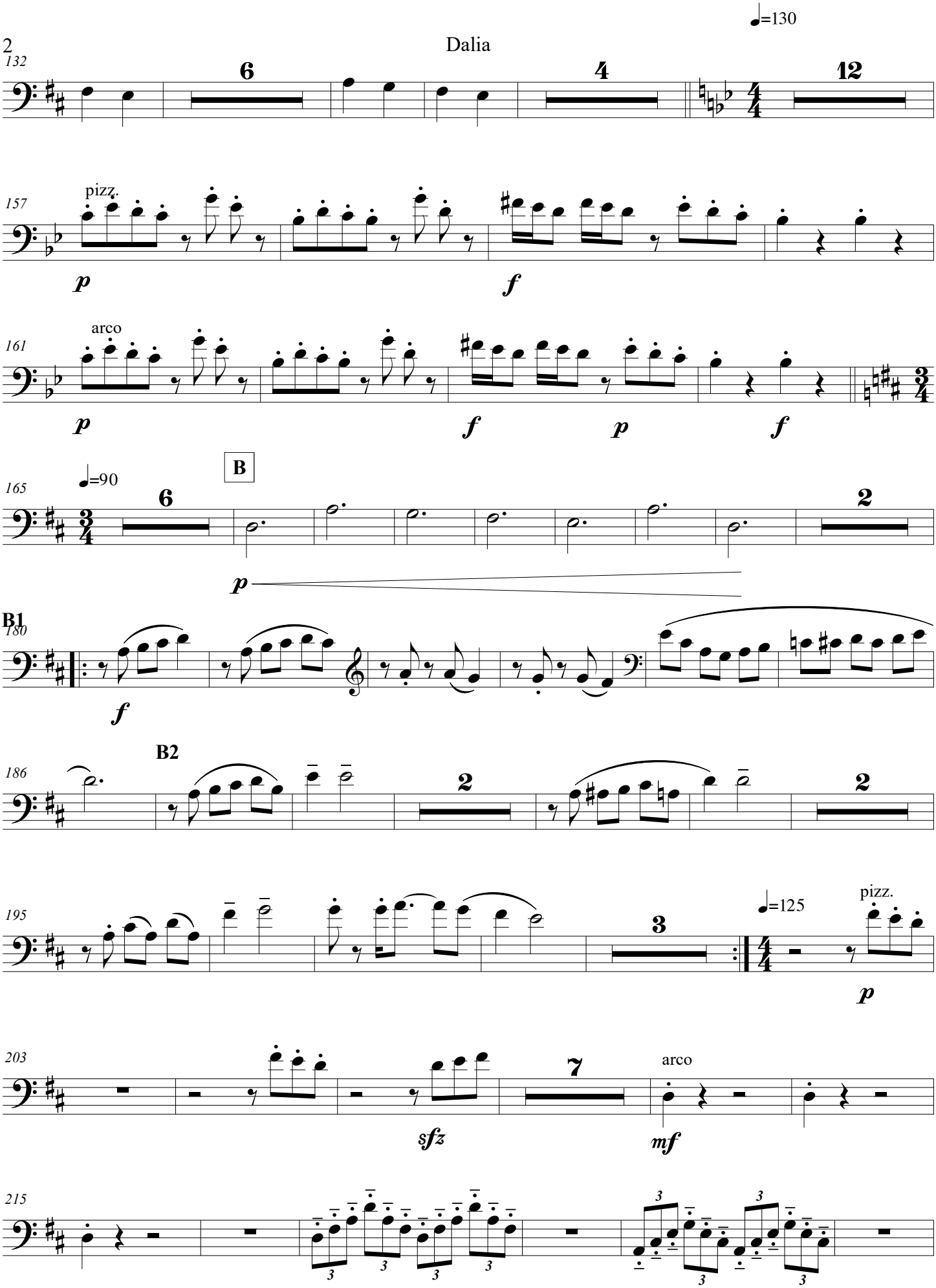
Contrabajo

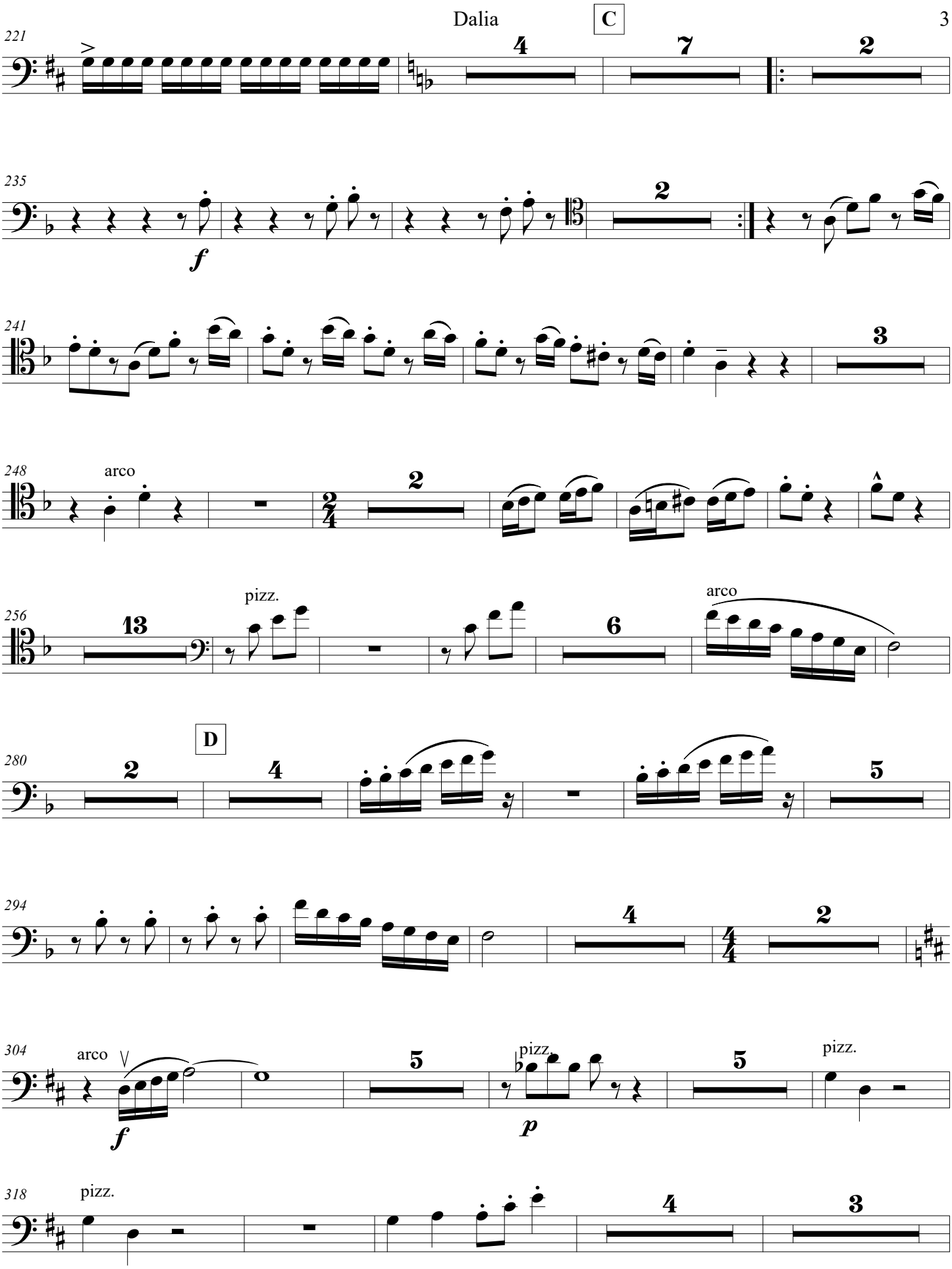
Joan Sebastián Flórez Dueñas

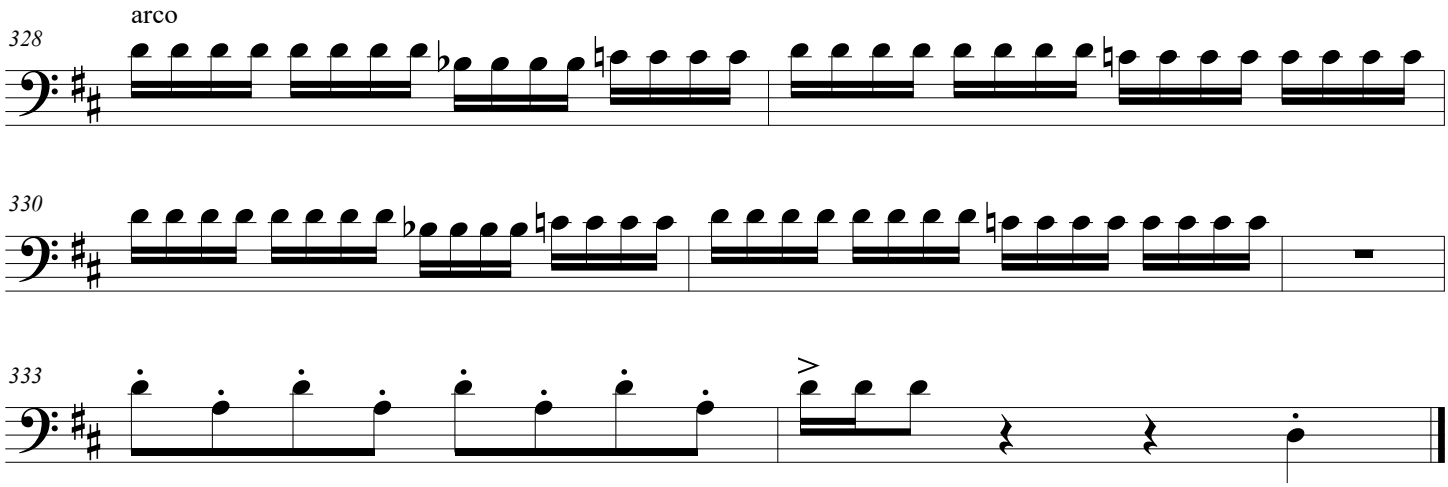


©

Dalia


♩=130
132
6
4
12
157
pizz.
p
f
161
arco
p
f
p
f
165
♩=90
B
6
2
p
B1
180
f
B2
186
2
2
195
3
♩=125
pizz.
p
203
7
arco
sfz
mf
215


C
221
4
7
2
235
f
2
241
3
248
arco
2
256
13
pizz.
6
arco
D
280
2
4
5
294
4
2
304
arco
f
5
pizz.
p
5
pizz.
318
pizz.
4
3


arco
328
330
333