

Construcción de una guía práctica para violín, que contenga aportes técnicos e interpretativos, para la ejecución de sones y huapangos mexicanos.

Diana Marcela Hidrobo Saa

Instituto Departamental de Bellas Artes
Conservatorio Antonio María Valencia

Notas del autor

Diana Marcela Hidrobo Saa, Pregrado de música, Conservatorio Antonio María Valencia.
Trabajo de grado presentado para obtener el título de Pregrado en Música, asesorado por
la docente Magister Elvia Moreno Santamaría

Instituto Departamental de Bellas Artes
conservatorio Antonio María Valencia

Santiago de Cali

2023

Resumen

La realización de esta monografía surge de la necesidad e importancia de poder contar con un documento que explique cuál es la forma adecuada de interpretar el violín en la música mariachi mexicana, aportando una propuesta metodológica a manera de guía que sirva como formación para los músicos que deseen interpretar este género musical.

Este trabajo se enfoca principalmente en la interpretación del son y del huapango, ritmos característicos de la música tradicional mexicana; también busca aportar elementos técnicos para aquellos violinistas que no han tenido un acercamiento a la formación académica y a quienes si hacen parte de procesos de educación formal musical pero no conocen las singularidades de la música mexicana. Además, busca ser un elemento de apoyo para los músicos empíricos que desean conocer aspectos técnicos del violín y que les ayudarán a la facilidad de la ejecución de distintas piezas musicales.

Finalmente es importante resaltar, que esta guía será de gran importancia de forma directa, para los músicos que integran los mariachis de la ciudad de Cali.

Palabras Clave: Música tradicional mexicana, Sonos y huapangos, técnica del violín, interpretación del mariachi, metodología para violín.

Abstract

The realization of this monograph arises from the need and importance of having a document that explains the proper way to play the violin in Mexican mariachi music, providing a methodological proposal as a guide that serves as training for musicians who wish to perform this musical genre.

This work focuses mainly on the interpretation of son and huapango, characteristic rhythms of traditional Mexican music; it also seeks to provide technical elements for those violinists who have not had an approach to academic training and for those who are part of formal musical education processes but do not know the singularities of Mexican music. In addition, it seeks to be an element of support for empirical musicians who wish to know technical aspects of the violin and that will help them to facilitate the execution of different musical pieces.

Finally, it is important to emphasize that this guide will be of great importance in a direct way for the musicians who are part of the mariachis of the city of Cali.

Keywords: Traditional Mexican music, Sones and huapangos, violin technique, mariachi interpretation, Methodology for violin.

Tabla de contenidos

| | |
|--|----|
| 1. CAPITULO I..... | 8 |
| 1.1 Justificación | 8 |
| 1.2 Planteamiento del problema: | 9 |
| 1.3 Objetivo general:..... | 10 |
| 1.4 Objetivos específicos: | 10 |
| 2. Antecedentes | 11 |
| 3. Estado del Arte | 15 |
| 4. música tradicional mexicana. | 15 |
| 4.1 Historia del mariachi | 15 |
| 4.2 Mariachi en Colombia..... | 18 |
| 4.3 Mariachi en Cali..... | 20 |
| 5. interpretación del mariachi | 21 |
| 5.1 Mariachi tradicional | 22 |
| 5.2 Mariachi moderno o popular | 23 |
| 5.3 El violín en el mariachi | 24 |
| 6. sones y huapangos | 26 |
| 6.1 El son y su trayectoria histórica | 26 |
| 6.2 Cambios en el fandango o huapango..... | 29 |
| 7. metodología para violín. | 30 |
| 7.1 Estudios para violín | 31 |
| 8. técnica del violín | 33 |
| 8.1 Técnica de la mano izquierda..... | 33 |
| 8.2 Técnica de la mano derecha | 34 |
| 8.3 Golpes de arco | 36 |
| 9. CAPITULO II..... | 37 |
| 10. Reconocimiento y manejo técnico del violín | 37 |
| 10. 1 Breve historia del violín..... | 37 |
| 10.2 El arco..... | 42 |
| 10.3 Registro sonoro del violin | 45 |
| 10.4 Cambios de posicion | 46 |

| | | |
|-------|--|----|
| 11. | Elementos del lenguaje y lectura musical..... | 49 |
| 11.1 | Cualidades del sonido..... | 49 |
| 12. | Características de los ritmos de Huapango y Sones y su interpretación..... | 63 |
| 12. 1 | Sones:..... | 63 |
| 12.2 | Huapango:..... | 71 |
| 13. | CONCLUSIONES..... | 77 |
| 14. | Anexos..... | 79 |
| 15. | Bibliografía de referencia..... | 82 |

Tabla de imágenes

| | | |
|--|----------------------------------|----|
| Imagen 1. Partes del violín y partes del arco..... | 38 | |
| Imagen 2. Postura de pie..... | 39 | |
| Imagen 3. Ubicación del arco..... | 40 | |
| Imagen 4. Postura de espalda, hombros relajados | 41 | |
| Imagen 5. Dedos pulgar y medio..... | 42 | |
| Imagen 6. Puntos de contacto..... | 43 | |
| Imagen 7. Posición de la mano con lápiz | 44 | |
| Imagen 8. Postura de frente, arco | 44 | |
| Imagen 9. Postura de la mano en el arco..... | 45 | |
| Imagen 10. Tesitura del violín | 46 | |
| Imagen 11. Primera posición | Imagen 12. Tercera posición..... | 47 |
| Imagen 13. Ejercicios cambio de posición | 48 | |
| Imagen 14. Altura y duración..... | 50 | |
| Imagen 15. Intensidad y timbre..... | 51 | |
| Imagen 16. Figuras rítmicas o de duración | 52 | |
| Imagen 17. Subdivisión binaria (por 2) de las figuras rítmicas | 53 | |
| Imagen 18. Partes del pentagrama | 53 | |
| Imagen 19. La escala musical en do mayor..... | 55 | |
| Imagen 20. Las cuerdas del violín en la partitura | 56 | |
| Imagen 21. Lectura rítmica y solfeo rezado | 58 | |
| Imagen 22. El sonido DO | 59 | |
| Imagen 23. Corcheas | 60 | |
| Imagen 24. Ligadura y grupos rítmicos..... | 61 | |
| Imagen 25. Acá entre nos..... | 62 | |
| Imagen 26. La negra primera parte..... | 63 | |
| Imagen 27. Corcheas, saltillos con acento..... | 64 | |
| Imagen 28. Parte A son de la negra..... | 64 | |
| Imagen 29. Parte A son de la negra acentos primero tiempo..... | 65 | |
| Imagen 30. Apoyaturas son de la negra..... | 65 | |
| Imagen 31. La negra parte final | 66 | |
| Imagen 32. Escala de sol mayor en saltillos | 67 | |
| Imagen 33. Kreutzer estudio 2, variaciones..... | 67 | |
| Imagen 34. La negra página 1 | 68 | |
| Imagen 35. La negra página 2 | 69 | |
| Imagen 36. La negra página 3 | 70 | |
| Imagen 37. Serenata huasteca | 72 | |
| Imagen 38. Acentos nota RE..... | 72 | |
| Imagen 39. Indicaciones | 73 | |
| Imagen 40. Parte final serenata huasteca..... | 74 | |
| Imagen 41. Fragmento estudio 15 kreutzer | 75 | |

| | |
|---|----|
| Imagen 42. Fragmento estudio 18 Kreutzer..... | 75 |
| Imagen 43. Estudio 46 libro 3..... | 76 |

1. CAPITULO I

1.1 Justificación

Como se expresó en el resumen, este proyecto surge de la necesidad de contar con recursos metodológicos que contribuyan a la ejecución de las diversas piezas musicales que se interpretan en el género mariachi, basado en la experiencia desarrollada por quien realiza este trabajo como intérprete de mariachi, quien ha podido encontrar que la mayoría de sus ejecutantes no cuentan con conocimientos académicos ni metodológicos para una mejor ejecución, por eso se busca cubrir esta necesidad por medio de la adaptación de ejercicios académicos a las piezas tradicionales de este género.

Se considera que es importante la construcción de un método práctico porque dentro de este ámbito artístico de músicas tradicionales el aprendizaje en su mayoría se da por medio de la oralidad, debido a esto muchos de los músicos académicos que quieren acercarse a este género no logran hacerlo de manera correcta ya que no cuentan con una pedagogía similar a la que se acostumbra en las instituciones universitarias o conservatorios, por eso surge el interés de plasmar las características y formas de ejecución de este género musical. Por otro lado, los músicos empíricos interpretan las canciones en su mayoría con dificultades técnicas y no conocen muchos de los aspectos de lectura musical, situación que también debe ser tomada en cuenta.

A nivel académico se cuenta con un sinnúmero de métodos para la técnica, aprendizaje y ejecución del violín que, si bien se han aplicado para la interpretación de la música académica estos también pueden aplicarse a cualquier otro tipo de música por tal razón se cuenta con suficientes recursos que posibilitan la realización del método a través de la extracción de ejercicios que contengan similitudes con las piezas que se ejecutan en el género mariachi como ejercicios preliminares para el estudio y mejoramiento de la misma.

1.2 Planteamiento del problema:

En la práctica musical de quien realiza el trabajo, se ha podido constatar que, en los grupos de mariachi de Cali, no se han dado procesos de aprendizaje organizados con los nuevos músicos que entran a las distintas agrupaciones, si bien se reconoce la importancia de aprender los elementos técnicos y musicales para esta música, el aprendizaje se da sobre la marcha es decir en los montajes y presentaciones, haciendo que la apropiación del estilo no se logre de manera sencilla y autónoma.

Se ha constatado también que muchos de los músicos aprendieron a tocar el violín y otros instrumentos impulsados por la ausencia de alguna voz dentro del formato del grupo musical, dato de ello tenemos el testimonio del señor Roberto Franco (violinista del mariachi Guadalajara de Cali), quien era guitarrista, pero le llamaba la atención el violín, el cual aprendió a tocar sin la enseñanza de ningún maestro si no a través de la observación.

Actualmente en las distintas agrupaciones de mariachi situadas en Cali se han integrado músicos académicos con buen nivel técnico, sin embargo, la inclusión de estos músicos no ha generado un mejoramiento en estas agrupaciones: pues al no tener conocimiento de la interpretación de esta música llegan a interpretar las distintas canciones leyéndolas en partituras tocando solamente las notas y su ritmo sin el “gusto” y fuerza que deben tener para sonar a mariachi.

Este trabajo persigue ayudar a los violinistas académicos y no académicos que se desenvuelven y estén interesados en la música mexicana mariachi en Colombia, acercándolos por medio del método práctico a tener más claridad en cuanto a estilística e interpretación de estas piezas, y dando herramientas para que los no académicos obtengan mayor cantidad de elementos para facilitar la ejecución de estas creando así un acercamiento entre ambos ámbitos.

La importancia de este proyecto se sustenta en la falta de elementos para conocer la interpretación del violín en este género musical ya que, en las diversas búsquedas y materiales realizadas, ha sido de gran dificultad encontrar guías o métodos enfocados en la música de mariachi.

1.3 Objetivo general: Construir una guía de interpretación de dos ritmos tradicionales mexicanos: el son y el huapango, que contengan ejercicios de lectura musical aplicada, ejercicios técnicos, sugerencias interpretativas y obras con indicaciones que se ajusten al estilo de estos ritmos.

1.4 Objetivos específicos:

- Reconocer el valor y la importancia musical del género mariachi como arte y tradición.

- Distinguir las características musicales, a nivel rítmico, melódico y de fraseo del estilo Son y huapangos representativos del repertorio mexicano mariachi.

- Generar herramientas para fortalecer el aprendizaje por oralidad y lectura musical para el aprendizaje del repertorio tradicional mexicano.

2. Antecedentes

En este apartado se hablará de los ritmos mexicanos que se interpretan en el formato de mariachi tradicional, del papel del violín en estas músicas, y se mencionarán los trabajos que se han podido encontrar relacionados con este proyecto y algunos programas universitarios que se ha interesado en el conocimiento de esta área musical, también abordara algunas de las características de la música mexicana particularmente del violín.

Los sones y huapangos son dos manifestaciones musicales características y representativas de la tradición mexicana las cuales en antaño eran usadas en las festividades y ceremonias de fandango teniendo carácter ceremonial o pagano.

Los sones huastecos hacen parte de las celebraciones de las danzas patronales, ritos, bodas etc. Regularmente el son aparece en representaciones meramente instrumentales y acompañado muchas veces con zapateados y diversos elementos rítmicos, en cambio el huapango se identifica más como una manifestación popular que se asocia con las fiestas paganas en la que está la música, el baile y el canto. (Boada, 1986).

Los sones y huapangos son música que fue transmitida por tradición oral y que con el paso de las generaciones tuvo algunos cambios pero que ha conservado su estructura y esencia.

El hecho de ser una tradición oral no implica que en la transmisión de una generación a otras se pierdan o se alteren las melodías. Indudablemente hay cambios, en los títulos, en los trajes, en algunas categorías vinculadas a la danza, u otros elementos extra-musicales, pero específicamente en lo relativo al sonido, la música, las melodías, los sones, se demostró que tienden a ser estables. (Gottfried, 2012).

A partir del auge del desarrollo social, la migración, los desarrollos tecnológicos junto con la comercialización musical y los medios de comunicación, la música también avanzaba y junto con ella la aparición de obras transcritas (arreglos), y el desarrollo de nuevas piezas musicales que se modificaban o sustituían tanto para un fin comercial como cultural volviéndolas piezas de más exigencia técnica para sus ejecutantes, principalmente en el desarrollo de melodías más complejas para los violines y la inclusión de las trompetas en el formato mariachi, es por eso que la técnica del violín forma un papel importante al momento de interpretar dichas piezas.

Para lograr una ejecución más precisa y objetiva, el conocimiento de la técnica debe renovarse mediante el desarrollo del empleo sobre el mástil de los cuatro dedos de la mano izquierda, así como una adaptación de la técnica del arco a las nuevas necesidades sonoras. (Gulli,1998).

Cuando nos referimos a técnica de violín no solamente hablamos de la forma en la que se sostiene el violín con la mano izquierda o el arco con la mano derecha, sino también a un conjunto de movimientos corporales y a una postura específica que nos brinda una facilidad en la ejecución de cualquier pieza musical a través de la práctica de ejercicios como: escalas, arpeggios, notas largas, entre otros, contribuimos al desarrollo de una sólida técnica que nos permitirá enfrentarnos a cualquier tipo de obra de gran dificultad, todos estos aspectos técnicos van de la mano con la interpretación musical y que en este caso contribuirán a la interpretación del violín en el mariachi.

Tanto en el mariachi moderno como en el mariachi tradicional el violín cumple un papel importante pues es el encargado de llevar las melodías y se ha destacado por sus sonidos agudos en estas dos etapas transitorias; al momento de interpretar la música mexicana se debe tocar con “ganas, gusto, alegría”.

En el caso del violín se debe tocar con todo el arco y pegado a las cuerdas, e incluso un poco “rasposo”, pero siempre con mucha alegría. También se debe poner especial cuidado en los sobones o glisados¹, ya que son parte del gusto a la hora de tocar. (Martínez, 2015).

La interpretación del violín en el mariachi en cuanto a sones y huapangos requiere de una apropiación de su estilo por medio de la imitación pues hay ciertos aspectos más allá de los acentos, escalas y movimientos del arco que no se plasman en la partitura y los cuales se transmiten por medio de la tradición oral, aunque esto no le quita importancia a que además de tener un conocimiento de la música por medio de la escucha se necesita tener una solidez técnica pues todos estos aspectos van de la mano, unificando saberes se lograra una correcta interpretación de esta música, haciendo uso de la técnica del violín y de diferentes métodos, segmentándolos y aplicándolos a los sones y huapangos. Por tal

¹ Consiste en deslizar el dedo sin interrupciones generando un efecto sonoro de tobogán en el sonido, puede ser de duración larga o corta, ascendente o descendente, puede funcionar como una técnica que adorna la interpretación para quien lo requiera o a petición del autor o el compositor. (Jaramillo,2021).

razón han surgido programas académicos a través de los cuales se pretende brindar formación y herramientas para la interpretación de estas músicas.

Uno de ellos es la oferta de programas universitarios, centrados en la formación para mariachi, como es la universidad Southwestern College que fue la primera en establecer la música de mariachi como una carrera superior con título de licenciatura,

En Southwestern College, la música es una disciplina integral y multifacética donde los estudiantes pueden explorar los variados campos de la música que les interesan. La teoría musical brinda a los estudiantes la oportunidad de estudiar los fundamentos de la música en la tradición occidental. Esto incluye notación, melodía, armonía, ritmo y forma. La interpretación musical permite a los estudiantes desarrollar sus habilidades técnicas y expresivas como vocalista o instrumentista en conjuntos que incluyen coro, orquesta sinfónica, banda, jazz / jazz vocal, mariachi y góspel. En la apreciación musical, los estudiantes pueden aprender historia y desarrollar habilidades auditivas críticas en la música clásica occidental, la música global, así como en el jazz, el rock y el pop. Music < SWCCD. (2021).

Por otro lado, encontramos el programa de la universidad la Salle Laguna de Durango con la licenciatura con énfasis en mariachi bajo la cátedra del maestro José Hernández. No se encontró información específica al respecto.

También se han realizado trabajos de grado enfocados en el aprendizaje de la música de mariachi como la, **Guía práctica para el acercamiento al estilo de la música mariachi, para estudiantes de trompeta de nivel 3.0 y 4.0** del estudiante Jefferson Quintero de la Universidad Nacional de Colombia; también se encontró el trabajo de grado, **La trompeta en el género mariachi, Aportes técnicos para la interpretación del son y el bolero**, del estudiante Luis Martínez de la universidad Francisco José de Caldas de Bogotá.

En la ciudad de Bogotá el señor José Hernández (director del Mariachi Sol de México), ha dictado talleres junto a algunos reconocidos interpretes mexicanos como Miguel “El Gigio” Barron (violín) Manuel “Chabelo” García (guitarrón) y Eduardo Cerna (trompeta), en el encuentro de formación internacional de mariachi en Colombia que se realiza una vez al año, el cual tuvo acogida por parte de la universidad Sergio Arboleda en el V encuentro realizado en 2018.

Sin embargo, en general en Colombia, no se ha podido encontrar un programa que se centre en esta formación, lo cual es el punto de partida para la realización de este trabajo.

Cabe resaltar que las agrupaciones de mariachi se conformaban inicialmente por hombres, y la inclusión de la mujer se ha dado poco a poco con la llegada de las voces femeninas dándole color dulce y un rango de voz más agudo al mariachi, contrastando la sonoridad de la voz masculina.

Pese a esto, según lo afirma Jesica aproximadamente en el año 2010, las mujeres continuaban teniendo poca demanda de trabajo y debido a esta situación, en Bogotá se fundó en 2011 el Mariachi Clásico Femenino de la señora Jasbleidy Quintero, uno de los tres mariachis femeninos que hay actualmente, que se enfocó en resaltar a la mujer y darle trabajo a todas aquellas que debían esperar largas horas para ser contratadas por las distintas agrupaciones que no tenían en cuenta a la mujer para este tipo de trabajo.

En Bogotá actualmente los 3 mariachis femeninos existentes son: Mariachi femenino Las alazanas de Colombia, Mariachi Clásico Femenino y Mariachi juvenil de Colombia, son de las agrupaciones más costosas en el mercado, ya que conservan el formato tradicional de mariachi conformado aproximadamente por 10 músicos.

Todas estas creaciones nos dan lugar a que existe interés y hay una necesidad de acercamiento y conocimiento de la música mexicana que ha generado que tanto estudiantes como universidades se vinculen en este género musical.

3. Estado del Arte

4. música tradicional mexicana. La música tradicional de cada país refleja una faceta de la identidad de su pueblo, esta constituye una parte importante de su herencia cultural. Es rica en su contenido rítmico, melódico y poético. En Latinoamérica está constituida de una mezcla de elementos de música indígena, europea y africana cuyas combinaciones han creado una gran cantidad de composiciones propias de cada país. Lo que se conoce como música tradicional mexicana tiene sus orígenes en el periodo colonial que vivió México durante la corona española. (Treviño, 2013).

Es importante hablar de música tradicional mexicana para tener una visión más amplia de su origen, desarrollo, cambios y adaptaciones que ha sufrido con el paso del tiempo para así poder adentrarnos en ámbitos más estrechos como la clasificación de sus géneros musicales.

4.1 Historia del mariachi

El mariachi, como muchas de las otras músicas y folclores tradicionales como: el tango, el charlestón, el twist, la lambada, entre otros, han pasado primero por una etapa en la que se la consideraba música inculta, profana, música hecha por gente de la calle o de clase baja, categorizada como música inadecuada para ciertas clases sociales, pero que con el tiempo tuvo su aceptación, divulgación y prestigio, como podemos observar en el párrafo siguiente:

...durante el siglo XIX, el mariachi era combatido por un cura en la costa tepiqueña, despreciado por la élite tapatía y prohibido por el Ayuntamiento de Mazatlán y el gobierno de Michoacán. Pero, como los grupos hegemónicos requieren símbolos de raigambre popular, llegó el momento a principios del siglo XX, en que se presumiera al mariachi como una costumbre pintoresca. La primera apropiación simbólica de esta macro tradición, por parte de un poder regional, tuvo lugar en 1907. En la fiesta más importante —de carácter político— que había tenido lugar durante el porfiriato, ofrecida en honor del secretario de Estado norteamericano en Chapultepec, el estado de Jalisco envió una orquesta mariachi en calidad de “orquesta típica”. (Jáuregui, 2012).

Cuando se habla de mariachi lo primero que se viene a la mente es la figura de una agrupación de músicos con trompetas y violines que canta música ranchera, imagen que se ha grabado popularmente, pero dicha imagen no corresponde a la total realidad de lo que es el mariachi y su riqueza histórica.

Para empezar a hablar de la historia del mariachi no cabe duda que debemos hacer referencia a Jesús Jáuregui antropólogo Doctorado en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Quien se ha dedicado a profundizar la historia del mariachi, del mariachi tradicional y del mariachi popular.

Los datos historiográficos permiten plantear que la tradición del mariachi se conformó en un proceso prolongado en la región noroccidental de la Nueva España, mediante la combinación de dos principales troncos culturales —el mediterráneo y el aborigen—, aunque la mezcla característica también incluyó patrones rítmicos africanos llegados con los esclavos y, en menor grado, elementos asiáticos arribados por medio de la nao de China², de tal manera que se logró un entramado cultural genuinamente mestizo. Los músicos de la tradición mariachera son, en lo fundamental, ejecutantes de variaciones del complejo de arpa-violín-vihuela novohispano³, vinculado con la música barroca; sus danzantes, de adaptaciones del zapateado asociado al fandango, y sus cantantes, de la copla peninsular. (Jáuregui, 2012).

...la región del mariachi tradicional se extiende, por la amplia franja costera del océano Pacífico, desde la Alta California hispano-mexicana hasta Oaxaca y su período comprende desde el siglo XVIII hasta el inicio del siglo XXI, si bien en algunas subregiones desapareció a mediados del siglo XIX o a lo largo del XX. Durante el siglo XIX, en el occidente de México, se terminó de conformar un conjunto de variantes estilísticas del fandango popular —en lo referente a música, letras y baile—, a la que en ciertas zonas se le llegó a denominar mariachi. ...La primera apropiación simbólica de esta macro tradición, por parte de un poder regional, tuvo lugar en 1907. En la fiesta más importante —de carácter político— que había tenido lugar durante el porfiriato, ofrecida en honor del secretario de Estado norteamericano en Chapultepec, el estado de Jalisco envió una orquesta mariachi en calidad de “orquesta típica”. Para ello, se mezclaron músicos de varias

²Nao de China: era el barco que recorría la ruta comercial que conectaba Asia-España, a través de México. Y al pasar los productos por nuestro país, llegando por Acapulco y cruzando todo el territorio, muchos se quedaban en Tenochtitlán, otros en Oaxaca y el Bajío, antes de llegar al puerto de Veracruz —donde se iban a España. Este fue el intercambio cultural más importante en la época. (Gutiérrez, 2019)

³ Novohispano: La palabra novohispano es utilizada para referirse con todo lo relacionado con la Nueva España (actualmente México), lo que quiere decir, que en la época colonial (luego del descubrimiento de América) a la república de México se le llamó Nueva España. (Redaccion, 2021)

tradiciones mariacheras y el grupo se amplió a ocho integrantes; por supuesto que se les vistió para la ocasión con traje de charro. (Jáuregui, 2012).

Con respecto al origen de la palabra mariachi existen numerosas versiones, aunque la más conocida es la de origen francés, esta fue rebatida con hallazgo de referencias anteriores al origen de la palabra mariachi.

Los historiadores consideraban la palabra mariachi como de origen indígena, término que en las lenguas autóctonas mexicanas se refiere a un evento social con bailarines. Aunque por muchos años no se tuvieron pruebas concretas para reafirmar esta teoría, hasta 1981, con el descubrimiento de una carta en el archivo de una iglesia en la cual un padre Cosme se dirige a su arzobispo denunciando los escándalos ocasionados en su pueblo por los mariaches. La fecha de la carta data del año de 1848 lo cual es anterior a la invasión francesa sobre territorio mexicano, cuestión que desmiente la versión popular de que la palabra es de origen francés. (Martínez en Hernández 2015).

La música del mariachi moderno se conformó y se reproduce con la etiqueta de <ranchera>. Su contenido, musical y letrístico, se caracteriza, más que por sus cualidades intrínsecas, por una oposición relativa y cambiante con respecto a otros dos géneros: el romántico y elailable” (Romero en JÁUREGUI 2009).

El <género mariachi> resulta, pues, de un encuentro bascular entre la cultura popular (ejecutantes, elementos musicales y rasgos “típicos”) y la cultura letrada (literaria, musical, coreográfica y teatral). Algunos mariacheros incluso colaboraron, codo con codo junto a los arreglistas ciudadanos. El resultado fue un montaje de gran seducción para los consumidores, en el que impera la intención comercial y la hegemonía de los medios de comunicación (Romero en JÁUREGUI 2009).

La música del mariachi moderno se conformó y se reproduce con la etiqueta de <ranchera>. Su contenido, musical y letrístico, se caracteriza, más que por sus cualidades intrínsecas, por una oposición relativa y cambiante con respecto a otros dos géneros: el romántico y elailable” (Romero en JÁUREGUI 2009).

Cuando el mariachi llega a las grandes ciudades junto con la revolución de la segunda década del siglo XX, se afianza con las transformaciones nacionalistas mexicanas de esta época, donde cada vez se reunían más músicos interesados por esta música llegando músicos desde el occidente de México, entonces comenzaron a surgir grupos de otras regiones que copiaban las melodías, ritmos y estilos de tocar, es así como se inició la formación urbana de grupos de mariachis y ejecutantes mariacheros tanto en la capital de México como en otras ciudades, un mayor grupo de ejecutantes también experimentan con combinaciones tradicionales instrumentales de varias regiones e incluso experimentan con algunos instrumentos aerófonos como, la trompeta, saxófono y clarinete. (Jáuregui, 2012).

Con el traslado y la aclimatación de la tradición mariachera desde un medio rural a un ambiente citadino, se consumó su separación del mariachi-fandango (fiesta rural y pueblerina) y también con respecto al mariachi-tarima (en la que se zapatean sones y jarabes), instrumento idiófono que sólo permanecería —adecuado y, por lo tanto, ampliado— en ciertas ejecuciones folclorizantes propias de las festividades cívicas nacionalistas. La música de los mariachis sería ahora para ser escuchada —y cantada— ya no para bailar... Al principio los mariachis llegaban a tocar sin un atuendo uniformado, como era costumbre en sus lugares de origen. La adaptación al ambiente urbano les permitió “mejorar” su presentación y recurrir a una vestimenta mexicanista, acorde con el gusto imperante. Así se inicia la tendencia a usar como marca distintiva una versión del traje de charro. (Jáuregui, 2012).

4.2 Mariachi en Colombia

Sobre la aparición del mariachi en Colombia existen varias versiones y no se tiene una fecha exacta en la que inicio este movimiento, se dice que sucedió entre los años 55 a 65, una de las versiones que más se ha difundido es la de la llegada de Don Alfonso Regla originario de Guadalajara a Bogotá en el año de 1958 quien formó un movimiento musical de mariachi en esta ciudad y conformó el primer grupo de este género, con un guitarrón, una guitarra, una trompeta y tres violines para un total de seis músicos. (Quintero, 2018).

Para don Alfonso era nostálgico no volver a hacer parte de la emblemática plaza Garibaldi en la ciudad de México, por eso era fiel oyente de la música mexicana trasmita por radio “Cuando don Alfonso llegó a Bogotá, sólo una pequeña radioemisora “Metropolitana” transmitía una hora diaria de música ranchera, espacio que era uno de los más escuchados de esa estación” (El siglo del torreón 2012 p1). Pese a solo disponer de una hora de música mexicana al día, don Alfonso tenía la

firme intención de crear una industria musical de mariachis, pero no contaba con el apoyo para poder realizar este gran sueño. Pese a no tener ningún apoyo incluyendo el de su esposa no se dio por vencido y continuó soñando con su amada patria. (Quintero, 2018).

El cine y la radio también jugaron un papel importante para la apropiación de la música de mariachi en Colombia.

El programa de televisión En Órbita, de señal Colombia, afirma que no se puede decir que la primera ranchera piso tierras colombianas en la década de los cincuenta, de hecho, fue el cine la primera puerta que abrió paso al romance y la galantería azteca. Por un gran periodo se dejaron de realizar largometrajes en nuestro país para darle cabida al cine argentino y sobre todo al cine mexicano, la única excepción fue la película colombiana "allá en el trapiche", que incluso está influenciada y es una adaptación del filme mexicano "allá en el rancho grande", una muestra evidente de la inclusión de los aztecas por consolidar la ranchera y los mariachis como símbolo de identidad nacional en Colombia y toda América latina.

Aquí la acogida del cine mexicano fue esplendida, todos sus trabajos cinematográficos resaltaban el hombre cantante, vestido de charro y la música de mariachi. Se hicieron famosas las películas de Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar, Antonia Aguilar, Vicente Fernández, entre otros. Es así como se despierta ese gusto dentro del pueblo colombiano por la música, la vestimenta, las costumbres campiranas y todo lo que rodea la cultura mexicana. (Salamanca, 2016).

Gracias a la difusión por medio del cine y la radio junto con la llegada a Bogotá de Don Alfonso Regla Colombia tuvo una apropiación en todas sus regiones del movimiento de Mariachi, en Bogotá y otras ciudades se creó "La playa", lugar donde se reúnen las agrupaciones a tocar música de mariachi y donde consiguen sus contratos y presentaciones, imitando a la Plaza Garibaldi de México.

"Con la llegada del maestro Alfonso Regla se produjo un gran movimiento cultural, una gran empresa, con tres mil 500 conjuntos y una industria donde trabajan más de 20 mil personas", afirmó Raúl Chacón, uno de los líderes en el sector de La Playa. (El siglo del torreón 2012 p1).

Con el liderazgo de don Alfonso, los mariachis colombianos ya empiezan a competir con los mexicanos en el mercado latinoamericano, ya que de La Playa salen grupos que se presentan en países vecinos e incluso en Europa y Asia. (El siglo del torreón 2012 p1).

En la actualidad los grupos de mariachi están conformados por 2 trompetas, vihuela, guitarrón, guitarra, 2 a 4 violines y cantantes masculino y femenino. En Colombia el mariachi ha tenido gran difusión en muchas ciudades como lo son: Bogotá, Medellín, Cali, Pereira, Pasto, Popayán, Manizales, entre otras ciudades, siendo la capital de Colombia el lugar de concentración más amplio de este género, teniendo grandes representaciones de calidad como lo es el Mariachi clásico contemporáneo de Ricardo Torres, Mariachi imperial de Carlos Londoño, Alejandro Scarpetta y su mariachi entre otros.

4.3 Mariachi en Cali

El mariachi en Cali llega en el año 66 con el ingreso de un mariachi de México llamado mariachi los camperos los cuales fueron contratados por Armando Mármol quien era dueño de un establecimiento llamado mi Tenampa, posteriormente ingresa el mariachi América del señor Serna quien fue el encargado de venderle instrumentos de cuerda al señor Armando que en el año 68 forma un grupo por cuenta suya al ver que para la gente era llamativa la música mexicana, este grupo era integrado por músicos de Bogotá formando el mariachi mi tenampa, el segundo mariachi en formarse es el mariachi Mexicali de Pompilio Urrea este mariachi ya sería local de la ciudad de Cali posterior a este se forman otros mariachis como el mariachi Guadalajara, Mexicali, mariachi tapatío. (entrevista Roberto franco, 2021).

...se dice que fue este Pompilio que lo formó que fue el pionero no, el fundador de mariachi fue el señor Armando Mármol ya Pompilio formó el grupo ya local de aquí de la ciudad entonces ese grupo se formó allí y pasaron al grill el patio, en esos días también se formó otro grupo o sea que estaba el del Armando Mármol en la av. sexta norte y el grupo de Pompilio, se formó el grupo mariachi tapatío en el grill el búho en la carrera tercera entre calles 12 y 13, este señor Alberto que necesitaba elementos trajeron de Pasto a dos trompetas que fueron el señor Alfonso Castillo y a Isauro López, los adiestraron y formaron el tercer grupo entonces ya de ahí ya estaban en el grill el patio el mariachi de Pompilio y de allí ellos hicieron una sociedad y formaron otro local llamado rapsodia mexicana ubicado en la segunda norte...para información resulta de que estos grupos aquí en Cali se formaron en el

año 66 o sea que al año 21 nosotros tenemos 55 años de tener el folclor mexicano aquí en Cali. (entrevista Roberto franco, 2021).

En Cali actualmente existen numerosas agrupaciones de mariachi en formatos grandes o pequeños algunos incluso sin violín y guitarra. El mariachi Guadalajara, mariachi oro y plata, mariachi acapulco y el mariachi imperial serían las agrupaciones más representativas del género mariachi en Cali, siendo el mariachi Guadalajara y el mariachi oro y plata los que aún conservan intacto el folclor de la música de mariachi.

5. interpretación del mariachi

Cuando hablamos de interpretación musical nos referimos a todos aquellos aspectos técnicos que caracterizan a cada música según su época y estilo, la música de mariachi no es ajena a esto, siendo necesaria la investigación de estas características para apropiarse de su sentido y sonoridad musical.

En la interpretación del mariachi aparte de los aspectos interpretativos del violín, está la voz los cantantes de mariachi cantan siempre con voz de bostezo, apasionados y un vibrato amplio, los cantantes de música de mariachi requieren de una buena técnica para proyectar su voz para destacarse del resto de instrumentos, actualmente se tiene el uso del micrófono pero en algunos mariachis más conservadores existen todavía cantantes que cantan sin necesidad del micrófono aunque dicha práctica genera en los cantantes cansancio y daño de las cuerdas vocales ya que se ha visto varios casos de cantantes que llegan a los 50 años y ya no pueden cantar debido a la mala técnica o desconocimiento de esta.

En cuanto a las trompetas el sonido es brillante y al igual que los cantantes un vibrato amplio y constante, el guitarrón cumple la función del bajo y junto con la vihuela de llevar el ritmo y tiempo de las piezas, el guitarrón se ejecuta realizando pulsaciones de una o dos cuerdas a la vez tocando generalmente la octava, la vihuela tiene la función de llevar la armonía de las canciones y junto con el guitarrón llevan la base rítmica y armónica que permite identificar qué tipo de música se toca, ya sea ranchera, bolero moruno, huapango, pasos dobles, sones, entre otros.

Los músicos mariachi tienen la cualidad de adaptarse a cualquier género musical y a su vez, darle su propia interpretación como muestra de su estilo único, el cual es reconocido a nivel mundial por sus sonoridades. Entre los géneros que abarca la música mexicana se destacan ritmos influenciados en música europea como el vals,

el cual tiene una connotación al baile de salón y el pasodoble a las festividades taurinas. (Quintero, 2018).

5.1 Mariachi tradicional

El mariachi tradicional hace referencia al mariachi indígena, mestizo mexicano que aún permanece en algunas regiones de México y que se caracterizaba por el uso de instrumentos de cuerdas únicamente como el violín, la guitarra, vihuela y arpa, exponiendo variados repertorios entre sones de corte de danza, minuets, portorricos, abajeños y los géneros de carácter social, como el corrido, la polka. (Chamorro,2006).

La importancia del mariachi en las regiones indígenas, se advierte desde la contribución que los propios músicos indígenas hacen en el estilo y técnica de ejecución de los instrumentos de cuerda, particularmente del violín, así como en los variados repertorios que se exponen entre sones de corte de danza, minuets, portorricos, abajeños y los géneros de carácter social, como el corrido, la polka y las canciones en lenguas indígenas. (Chamorro,2006).

A pesar de que el mariachi ha sufrido muchos cambios aún se encuentran agrupaciones que representan al mariachi tradicional en algunos lugares de Tepic y Guadalajara. Los cambios que ha tenido en las expresiones religiosas y vertiginosas de carácter secular han sido nulos en estos ámbitos. La permanencia de estos mariachis se debe al cariño, herencia musical y lealtad de su público, que ha hecho que permanezca ante el dominante estilo modernizante. (Jáuregui, 2012).

El mariachi tradicional, si bien es propio de la región occidental de México, presenta una gran variedad de expresiones regionales y locales, tanto en su instrumentación como en sus características melódicas y rítmicas, las formas de ejecución, los timbres de las voces y los géneros que se interpretan, aunque los ritmos más populares fueron los minuets, los sones, los jarabes y los corridos. (Martinez,2015).

Sin duda alguna el mariachi es una tradición musical que nace de las regiones occidentales del México indígena y que se extiende por todo el país llegando a las ciudades principales, en donde sufre cambios que hacen que se adapte a los cambios culturales y comerciales dando paso al mariachi moderno o popular que fue el que se extendió por todo el mundo a través del cine y la radio volviéndose más de carácter comercial pero también conservando parte de esa tradición musical.

5.2 Mariachi moderno o popular

El mariachi moderno surge como una transformación del mariachi tradicional, con la llegada del mariachi de las zonas rurales a las zonas urbana. Con esta migración se adapta a las nuevas necesidades de la ciudad y del público, volviéndose un mariachi de competencia para la música comercial mexicana, dando como resultado una mezcla entre el mariachi tradicional y el moderno el cual se caracteriza por la llegada o inclusión de la trompeta y el remplazo del arpa por el guitarrón.

la gestación del mariachi moderno se desarrolló casi a lo largo de una década. A partir de algunos músicos originarios de Jalisco, emigrados a la Ciudad de México, se logró crear un nuevo mariachi. La constitución intrínseca del mariachi tradicional se había transformado por entero: su instrumentación, su actitud al tocar, su estilo de ejecución, su balance musical y la duración de sus piezas. Las melodías y las letras de sus canciones pasaron a estar impuestas por los diseñadores al servicio de los medios de comunicación. Ahora se trataba de un conjunto ciudadano con estilo uniforme. El mariachi había pasado de la cultura popular (regional, anónima) a la cultura de masas, que es la de la sociedad de consumo (comercializada, “de autor”). De ser el centro de la fiesta se convirtió en un acompañante, un complemento. (Jauregui, 2012).

La instrumentación moderna del mariachi jalisciense incluye una, dos o tres trompetas en Bb, un guitarrón y una o dos guitarras sextas. Antes de la utilización de la guitarra sexta, se echaba mano de la «guitarra quinta», guitarra de cinco órdenes de cuerdas, una o dos vihuelas y tres o más violines. Debido a la sustitución del arpa por el guitarrón, son pocos los mariachis modernos que incluyen el arpa, y en los mariachis que la mantienen, se ha vuelto más bien un elemento ornamental de los ensambles y poco funcional, dada la imposición de varias trompetas, abundantes violines y el guitarrón. (Chamorro, 2006).

El mariachi moderno alcanzó gran aceptación no solo en el territorio mexicano sino también a nivel internacional como menciona Jauregui (2012): El mariachi moderno se ha expandido prácticamente por todo México y por Norte, Centro y Sudamérica, Europa y Asia; se trata de uno de los pocos géneros musicales que difunde canciones en castellano en ámbitos tanto sajones como asiáticos.

Sin duda alguna el mariachi tuvo un gran alcance e impacto tanto así que en Colombia y otros países se ha adaptado casi como una tradición propia, que no pueda faltar el mariachi en las distintas reuniones y celebraciones.

5.3 El violín en el mariachi

El violín ha estado presente dentro de la música del mariachi como instrumento principal de la tradición, tuvo algunos cambios en su estructura física y ha ido evolucionando para obtener sonoridades más fuertes y brillantes hasta llegar al mariachi moderno o popular donde sigue teniendo gran protagonismo e importancia.

En el mariachi tradicional indígena se optó por el uso de violines de górgoro, los cuales se fabricaban con madera corriente y su resonancia permitía un sonido mas agudo y potente superando la duplicación de las cuerdas usando generalmente por los indígenas de los altos de jalisco, luego encontramos el violín cordófono de 4 cuerdas que es el que definió mayormente el color del sonido de mariachi, en el norte de Jalisco se encuentra el violín wixárika conocido como *raweri*. (Chamorro, 2006).

Mario Benzi (1993: 202) refiere que el puente en el *raweri* se encuentra más bajo que en el violín europeo, y que las crines del arco no se emplean tensas, por lo que, al momento de tocar, el músico le provee la tensión requerida con los dedos, lo que le permite efectuar las variaciones en armónicos y tonalidades imprecisas. Debido a la particularidad sonora del *raweri*, resulta difícil ofrecer un esquema de afinación del violín wixárika; debemos partir de la base de cuatro cuerdas cuya afinación se basa en el A (la) local, muy distinto al A (la) universal. (Chamorro en Benzi, 2006).

El mariachi nahua Ayotitlán, en la sierra de Manantlán, no posee un violín propio de su cultura; sin embargo, el uso del violín europeo tiende a manejarse también con el A (la) local, y el empleo constante de armónicos e imprecisiones tonales. Éste es el mismo caso del violín europeo empleado por el mariachito nahua en la costa michoacana. El violín que se utiliza entre los conjuntos mestizos del centro y sur de Jalisco es de manufactura muy europea, y por lo general se fabrica en talleres especializados en Guadalajara y Paracho, Michoacán. Son reconocidas las manufacturas de Morales en Guadalajara; pero algunos músicos mestizos tienden a considerar como de mejor categoría los violines de herencia familiar. (Chamorro, 2006).

La importancia del mariachi en las regiones indígenas, se advierte desde la contribución que los propios músicos indígenas hacen en el estilo y técnica de ejecución de los instrumentos de cuerda, particularmente del violín, así como en los variados repertorios que se exponen entre sones de corte de danza, minuets, portorricos, abajeños y los géneros de carácter social, como el corrido, la polka y las canciones en lenguas indígenas. (Chamorro, 2006).

Con la llegada del mariachi moderno y con la inclusión de la trompeta surge la necesidad de la duplicación del violín para balancear el sonido con respecto a las trompetas pues estas sobrepasan al violín en intensidad y volumen, en un principio al incluirse las trompetas, el violín había perdido un poco el protagonismo que había tenido, debido a que los violinistas le dieron menor importancia a su instrumento al sentirse opacados por las trompetas. (Chamorro en Stanford, 2006).

Sobre el uso de las trompetas, Thomas Stanford (1980: 18-19) refiere que sus informantes en Tuxpan recuerdan que desde los años treinta en Jalisco se introdujeron dos trompetas, cuando el mariachi se comenzó a popularizar en la radio y el cine. El propio Stanford refiere que las trompetas tienen un efecto devastador sobre el conjunto tradicional y son la causa de la «atrofia» del sonido de los violines, al ser completamente sofocados en el sonido resultante. A pesar de que la incorporación de las trompetas en el ensamble de cuerda del mariachi antiguo, ofrece un parteaguas⁴ en el desarrollo del sonido del mariachi, quizá no debiera considerarse como una atrofia del sonido de los violines, como algunos estudiosos lo aseguran, sino como un cambio en el proceso de la evolución musical. (Chamorro, 2006).

Joaquín Arredondo, guitarronero descendiente de la tradición original del mariachi, sostiene: Sí [prefiero al mariachi tradicional] porque es más puro, más verdadero. A los actuales, sin menospreciar, les falta el sabor de antes cuando el violincito se oía más rasposo; el guitarrón, más chicoteado y el golpe de la vihuela era más seco. [El mariachi tradicional] No era más desafinado, sino que se oiga más del pueblo, más rasposón. Porque los sones eran recios. [Las canciones antiguas tenían] Más sentimiento. Eran menos refinadas, pero más directas, que entendiera el pueblo.

⁴ Si usted busca “parteaguas” en el diccionario, no la encontrará, y mucho menos si desea localizar la definición de la manera en la que se usa en México, donde se aplica como sinónimo de hito, es decir, como sentido figurado de un acontecimiento que marca un antes y un después. (L,2016).

Son las del grito abierto [coamileros], que no finges, que abres la garganta [...]. Mis respetos para [los mariacheros que estudian música], lo que no me gusta es que se olviden de su origen. Tengo amigos que ya no tocan con el corazón, tocan con la nota. [...] Ahorita se oyen como orquesta, se escucha precioso, pero ya no es el mariachi. Que no se les olvide que el mariachi no empezó en la gran ciudad ni en los teatros [como el Degollado de Guadalajara o el de Bellas Artes de la Ciudad de México], vino de la gente humilde. Nada más eso, que en su repertorio metan siquiera un soncito viejo al modo antiguo (Bustillos en Jauregui, 2013).

Todos estos cambios y evoluciones que ha tenido el violín dentro del mariachi, hacen que la forma de ejecutarse y de generar la sonoridad de mariachi sea distinta a la que se aprende en las academias pues el sonido de mariachi debe ser más fuerte, agudo y brillante esto no quiere decir que se abandone la técnica, sino que se emplea la misma para lograr sonoridades similares para caracterizarse en la interpretación y gusto de la música de mariachi.

6. Sones y huapangos

La práctica de la música en un contexto campesino puede explicarse mejor si entendemos que los sones y jarabes han surgido del medio agrícola, en donde la subsistencia define la experiencia de músicos y audiencias. Para algunos, sin duda el punto de partida es la historia agraria que explica la presencia de la vida social y la producción en las haciendas, los caminos de la arriería, el reparto de tierras, etcétera; es decir, el contexto en el cual convivieron los viejos sones y jarabes. (Chamorro. 2006).

Los sones y huapangos son géneros musicales que se han ido transformando tanto en sus características musicales y en los temas usados para su elaboración como también su uso para diferentes efemérides, cultos y festividades.

6.1 El son y su trayectoria histórica

La historia del son mexicano comenzó en una travesía que marca una de las primeras manifestaciones de la globalización. Siendo la combinación de al menos tres culturas y un ejemplo palpable de las tres raíces principales de la música latinoamericana —la indígena, la africana y la europea—, el son supo construir una identidad propia y resumir tendencias extranjeras para crear la suya, lo cual le confiere una indiscutible personalidad e identidad tanto local como regional. Por

diversas razones, algunos sones regionales han llegado a convertirse en representativos de la música mexicana a nivel mundial, mientras que otros permanecen en el olvido o son conocidos, parcialmente, a nivel nacional, o solo a nivel regional o local. (Paraíso, 2010).

Los sones y los jarabes en la práctica musical campesina e indígena tienen un contexto agrícola, su música está basada en su mayoría sobre la siembra, el ganado, los caporales, mayordomos, peones, cacería de animales entre otros. Muchas de las letras que se encuentran en los sones de del sur del jalisco cuenta muchos de estos aspectos, como lo son el son del TIGRE, EL TESMO⁵, EL MANZANERO. Los sones se le atribuyen en gran medida al sur de jalisco, llamados algunos sones jaliscienses, donde el son se dispersó y evoluciono, pero todos estos son una mezcla de las regiones mestizas e indígenas de Colima, Michoacán, Tecalitlán, y Zapotlán que después con la construcción del ferrocarril llegaría hasta Guadalajara. (Chamorro, 2006).

Según Irene Vázquez (1976), el sur de Jalisco se define como una región musical que rebasa los límites políticos e incluye a Colima y la Tierra Caliente de Michoacán, aunque sus límites musicales permanecen imprecisos por falta de investigaciones de folklore y tradiciones en general. La visión de Irene Vázquez sobre esta amplia región musical, sin duda, coincide con la de los propios músicos en Colima y el sur de Jalisco, donde ellos mismos advierten una clara presencia de «mariachitos» entre pueblos de lengua náhuatl, como Ostula, Aquila y Chacala. (Vázquez en Chamorro, 2006).

Una parte de la región costera de Michoacán y Colima, el noroeste de Michoacán, el norte de Jalisco y noreste de Nayarit se caracterizaban por la presencia del mariachi indígena, cuyos ensambles y repertorios en gran medida se basaban en sones de corte de danza, en otras regiones sonecitos, minuets, sones de tarima y canciones de ritmo polka, cada una de estas se caracterizaba por los tipos de instrumentos diferenciándose una de otra, algunos con tambora otros con contrabajo, arpa, sin embargo el instrumento que prevalecía era el violín característico en la música de mariachi indígena, tradicional y moderno. (Chamorro, 2006).

⁵ El son de «El tesmo», en un lenguaje de doble sentido, hace alusión a otro tipo de animal que Santamaría (1974: 535 y 1039) refiere como mamífero de Colima. (Chamorro, 2006).

En los sones nahuas está presente el son de corte de danza que son los sones que van acompañados de baile, muchas de estas representaciones tienen referencias a la conquista refiriéndose a las batallas entre indígenas y peninsulares (españoles).

Una de las características más importantes de los sones nahuas es el bajeo ostinato en el arpa, que soporta un diálogo armónico que normalmente se alterna entre la tónica y la dominante...Junto a los paloteos, los danzantes emplean sonajas, coordinando sus movimientos a la música acompañante que se realiza con jarana⁶ de cinco cuerdas, arpa diatónica de 28 cuerdas y violines. Las denominaciones de los sones indican principalmente un despliegue de habilidad en la representación de la batalla o bien el entrenamiento militar tal y como se pudo efectuar en los tiempos mesoamericanos. Además del ataque como referencia del combate, los paloteos tienen que realizarse de manera precisa para estar de acuerdo con los acentos de la música acompañante. El paloteo siempre tiene lugar con fuertes acentos en cada parte de los sones de corte de danza, en donde no se advierte ningún tipo de síncopa, sino de reiteración de acentos y una rítmica regular isométrica. (Chamorro, 2006).

Los sones de tarima tienen lugar fuera de las casas, donde se dispone de una tarima que cumple la función de lugar para el baile como también la de instrumento percutor. El bailarín realiza principalmente movimiento de las piernas y pies, el torso y cadera permanecen firmes, creando ritmos con la punta y talón de los pies, ritmos que se coordinan con la música y acentos de los sones. (Chamorro, 2006).

Finalmente, el son y el son huasteco han permanecido en la actualidad en el mariachi moderno con algunas modificaciones de sus antecesores, algunos interpretados solo de manera instrumental, otros con voz y lo que actualmente se llama zapateo conservando al llamado son de tarima, estos se caracterizan por tener un ritmo asimétrico y destacándose con solos entre cada instrumento (violín, trompeta, guitarrón, vihuela), intercalando entre el compás de 3/4 y el 6/8 con distintas combinaciones de manico, redobles, sincopas, acentos, golpes hacia abajo, tocados por la vihuela acompañada con

⁶ La Jarana, también llamado Jarocho, es un instrumento musical de cuerda de México. Este cordófono, es de la familia de los instrumentos jarochos. Los orígenes de la jarana se encuentran probablemente en la vihuela y en la guitarra barroca con quienes comparte la forma y la sonoridad. La jarana es un instrumento utilizado en el Son jarocho, originario de Veracruz, México. Dentro del conjunto jarocho lleva la armonía y se ejecuta con rasgueos sincopados. (A,2021).

la base del guitarrón, los sones junto con los huapangos son los que dentro del repertorio mexicano sin desmeritar los corridos, rancheras o boleros son los que tienen una mayor dificultad en cuanto a la interpretación no solo de los violines si no del conjunto musical en general.

6.2 Cambios en el fandango o huapango

Los fandangos o huapangos como muchas otras músicas se han transmitido por medio de la tradición oral y se han expandido algunas y sustituido otras. Generalmente hay una continuidad en los huapangos cuando estos son ejecutados en las localidades donde fueron creados, cuando la música se expande, se comercializa y se vuelve global tiende a tener cambios, musicalmente en los integración o exclusión de los instrumentos, también en la vestimenta o títulos, esto no significa que la música pierda en realidad su esencia y que no sea reconocida al oyente conocedor, si no que a causa de estos cambios sociales la música como muchas otras ramas artísticas se adapta al cambio para no extinguirse.

Los huapangos nacen como una mezcla de los sones de fandango, el son jarocho y el son huasteco una variante de estos géneros con similitudes, siendo esta una música más festiva y de baile y no tanto de carácter secular.

El son jarocho y el huasteco tuvieron desde mediados del siglo XX una amplia difusión en medios de comunicación, tanto comerciales como oficiales. Probablemente se deba a esto el auge que ambos tienen hoy en los huapangos, que son multitudinarios y en los que aún bailan con entusiasmo jóvenes, niños, viejos, adultos. (Gottfried, 2012).

De cualquier manera, las referencias sobre los sones de fandango en la sierra Norte de Puebla y su actual confirmación dejan diversos elementos que contribuyen a la comprensión del fandango como género festivo: su relación con el zapateado sobre una superficie sonora y su vínculo con las décimas octosílabas; además se confirma su existencia semejante al huapango huasteco y al huapango veracruzano en el territorio que antiguamente se denominaba el Totonacapan. (Masferrer en Gottfried, 2012).

En los fandangos actuales no se toca con guitarra sexta, pero se ha formado una tradición, sobre todo en torno al ballet folclórico y sus derivados, donde la jarana es construida y afinada como guitarra sexta, pero con las dimensiones de jarana, con algunas órdenes dobles y con la afinación de un rango más reducido que la guitarra

sexta. En esa adaptación o renovación y variantes de la tradición del fandango o huapango, puede concebirse un continuo entre las artes escénicas y los procesos festivos. (Gottfried, 2012).

Uno de los cambios importantes fue la inclusión del a vihuela tomando la afinación de la guitarra española (sin la cuerda superior Mi) como producto del nacionalismo del siglo xx que buscaba el mestizaje de las tradiciones con las bellas artes. Otro aporte importante fue la creación de métodos para la ejecución de la jarana y su afinación igual a la guitarra para facilitar la ejecución de este instrumento. (Gottfried, 2012).

Los cambios que tuvo el huapango se dieron principalmente en la inclusión y adaptación en la afinación y organización de las cuerdas en los instrumentos cordófonos (jarana y vihuela), actualmente se conserva la vihuela en el mariachi popular como tradicional pero se ha perdido la práctica del punteo ya que la función que cumplen ahora estos instrumentos es la de llevar el ritmo y el estilo (son, huapango, son jarocho, etc.), con los diferentes rasgueos, esto no quiere decir que haya dejado de ser un instrumento importante si no que con el cambio se ha destacado que sus “solos” se realizan ahora en forma más percutida que melódica mostrando el virtuosismo con diferentes manicos, abanicos, sincopas, etc.

7. Metodología para violín.

La metodología es un pilar fundamental en el aprendizaje de cualquier instrumento musical, es aquí donde conocemos nuestro instrumento, sus partes, características musicales y donde se empela el uso de la técnica mediante estudios obteniendo resultados favorables en la ejecución del instrumento unificando conceptos. La metodología para violín sin duda nos aportará herramientas para lograr una buena interpretación y ejecución de cualquier tipo de repertorio musical.

Se han desarrollado infinidad de métodos para el aprendizaje del violín y de la música a través de la historia. “La referencia más antigua es un método para violín elaborado por Leopold Mozart, (1763 – 1842) nacido en Augsburgo, violinista y compositor de la corte de Salzburgo, reconocido pedagogo y padre del compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Leopold escribió un manual didáctico denominado, El Arte de Tocar el Violín” se elaboró para responder a las expectativas musicales, estéticas y culturales de una época, a un concepto musical propio de hace unos

trecientos cincuenta años, inspirado en las mismas inquietudes pedagógicas de hoy.

El código musical tradicional dado su grado de complejidad y abstracción se presenta demasiado complicado a estudiantes tan jóvenes, esto sin contar con el tiempo que conlleva el aprenderlo y comprenderlo. Suzuki (2000), plantea en su Programa de Educación del Talento conocido mundialmente como el Método Suzuki una solución a esta inquietud, que consiste en primero aprender a tocar el instrumento, valiéndose de estrategias como la imitación y luego sí aprender a leer y escribir, proceso con el cual aprendemos nuestra lengua materna. (Muñoz, 2005).

7.1 Estudios para violín

Los estudios de violín son parte fundamental para tener unas buenas bases al momento de interpretar cualquier tipo de música a la que nos enfrentemos, estos nos brindan ejercicios para desarrollar habilidades tanto en la mano izquierda como en la derecha, ejercicios que nos darán destrezas y facilidades técnicas, nos ayudarán a lograr un buen sonido, a tener un correcto manejo del arco y cambios de posición de la mano izquierda.

Los estudios del libro de Karl Fleshc nos ayudarán a conocer mejor nuestro instrumento por medio de las escalas y a tener una mejor percepción de la afinación con la relación interválica de las dobles cuerdas que nos brinda este método de estudio, agilidad en los cambios de posición que podrán ser aplicados a las diferentes piezas que deseamos interpretar, las escalas son la base fundamental del violín, pues en todas las piezas que tocamos están presente las escalas y arpeggios.

La adquisición de una buena técnica debe estar en todo momento al servicio de la música y ha de ocupar no más que la mitad del esfuerzo del alumno. Es igual que en los deportes: hay que entrenar, pero también hay que jugar. Debemos tener en cuenta la proeza técnica, aunque solo enfocada con finalidad y no como un recurso. (Correa, 2009).

Existen bastantes métodos y estudios de violín que nos ayudarán a solucionar problemas en específico como coordinación de la mano izquierda con la derecha, afinación, sonido, vibrato, trino, agilidad en cambios de posición y cambios de cuerdas para la mano derecha, el enfoque de estos estudios como Kreutzer, Karl Fleshc, Schradiek, nos ayudarán

a mejorar nuestra interpretación usando estos ejercicios como modelos para adaptar a las piezas que vamos a interpretar.

7.2 Tradición oral

La tradición oral ha sido un método de transmisión de la música durante siglos, en muchas de las culturas populares e incluso en el canto gregoriano, esta tradición también forma y forma parte de la enseñanza de la música mexicana, en cuanto a los sones y huapangos muchos de ellos fueron difundidos a través de esta tradición y en muchos casos se logró que pasara de generación en generación teniendo cambios mínimos en su estructura rítmico- melódica, los cambios que tenía correspondían a variaciones de títulos o algunas letras. Actualmente mucha de la música mexicana la encontramos plasmada en la partitura y los músicos lo que hacen es leer, leer las notas, pero sin un sentido interpretativo de la música que se lee pues el uso de la notación musical ha hecho que se pierda un poco ese sabor en la música popular, es por eso que la tradición oral debe conservarse y es una herramienta que facilita la comprensión e identificación de las distintas piezas para darle el carácter y gusto que hace que se sienta esta música con el sabor mexicano.

La música escrita o gráfica ha logrado la conservación de muchas obras, pero también es cierto que, al momento de tratarse incluso de la música académica, la simbología con la que se cuenta para dar anotaciones o sugerencias interpretativas no es realmente la más precisa.

"... si se tiene en cuenta que generalmente, dada la escasez de signos de que dispone nuestro habitual sistema simbólico, y como sucede también con la lengua hablada, resulta prácticamente imposible una notación literal de la música, entonces se comprenderá que es mucho más difícil todavía anotar con exactitud la música popular". (Bartok en Calvo, 2007).

La música es arte oral; y en eso consiste su grandeza y su desgracia. [...] Otras artes se manifiestan en términos gráficos -son gráficas- como el dibujo, o en objetos visibles, como esos que acumulan milenios en las vitrinas de los museos. La música no; la música es tiempo que suena. Entre ella y su gráfica se interpone una técnica completa y laboriosa.

El incesante esfuerzo de la inteligencia ha logrado trasladar al papel. no la música misma, sino su vida potencial, su espera múltiple, el descanso de la sonoridad [...].(Vega en Calvo, 2007).

Sin embargo, tanto la notación musical (música transcrita) como la tradición oral son elementos que no deberían estar desarraigados uno del otro, son elementos que se complementan pues con la notación conservamos intacta la música y por medio de la tradición oral que nos brinda la trascendencia de la esencia de la música tal cual como debe sonar, logramos una afinidad musical para una correcta interpretación.

8. Técnica del violín

El dominio del violín está íntimamente relacionado con la adquisición de una buena técnica que debe de fomentarse desde los primeros momentos de aprendizaje. La práctica de ejercicios básicos como las escalas contribuirán al desarrollo de una sólida técnica capaz de enfrentarse a obras de gran dificultad. (Correa, 2009).

8.1 Técnica de la mano izquierda

La mano izquierda es la encargada de producir diferentes notas a través de la digitación con la yema de los dedos, una correcta postura de la mano izquierda se logra con los ejercicios de escalas y dobles cuerdas afianzando una mano sólida, teniendo de guía para las distintas posiciones la relación ente el índice y el pulgar, el dedo pulgar sirve de soporte y los 4 dedos restantes son los encargados de realizar la digitación y altura de las diferentes notas por medio del diapasón, los dedos deben estar cerca de las cuerdas y apoyarse con solidez para que el sonido que se produzca sea limpio y sin ruidos.

Para los cambios de posición un buen ejercicio es uso de los glissando que es el movimiento constante de la mano izquierda por el diapasón (sin levantar la mano), para definir el inicio y llegada de la nota a donde queremos llegar esto sirve como practica del oído interno y para gabar el movimiento de la mano, la distancia que debe recorrer.

El ángulo de la mano izquierda con respecto al mástil es de capital importancia; debe ser el mismo para todas las cuerdas y todas las posiciones (ángulo constante). La posición del pulgar no puede determinarse con presión, ya que la forma de la mano es variable en cada persona. El instrumento queda sujeto por la presión de la barbilla, no de la mano, por lo tanto, el pulgar debe colocarse de tal manera que los dedos queden dispuestos para tocar sin tener que realizar un gran desplazamiento antes de encontrar la cuerda.

Cuando el pulgar está ligeramente retrasado, algo detrás del primer dedo, permite un ángulo constante con el mástil, tanto en las primeras posiciones como en las últimas. La base del índice toca ligeramente el cuello del violín sin ejercer presión, esto facilita los cambios de posición y evita la rigidez en obras largas y de tempo rápido. El hecho de mantener los dedos cerca de las cuerdas también contribuye a evitar ruidos que se producen cuando los dedos golpean percusivamente la cuerda desde arriba...Lo que cambia al tocar en una posición más alta desde el punto de vista mecánico es la colocación del antebrazo. Se gira más a la derecha y se mueve más en dirección a la cara, de forma de que cuanto más alta es la posición más perpendicular es su colocación. La mano, el pulgar y los dedos deben participar en igual medida en el movimiento del antebrazo, ya que la situación en línea recta de la mano con respecto al antebrazo, así como la colocación del pulgar y el arqueamiento de los dedos no deben cambiarse hasta la cuarta posición. Otra diferencia respecto a la primera posición desde el punto de vista mecánico es que las distancias entre los intervalos en las posiciones más altas se hacen más pequeñas, es decir, que los dedos se colocan más cerca unos de otros. Para la realización de un cambio de posición hay que tener en cuenta: cual es la distancia a recorrer, y con que dedo se debe realizar. (Correa, 2009).

A parte de los cambios de posición la mano izquierda también se encarga del vibrato, que puede ser de brazo, mano o de dedos, el vibrato es una leve desafinación o variación de la altura o frecuencias de los sonidos, el intérprete es el encargado de controlar la amplitud y la intensidad del vibrato dependiendo del estilo de la obra a interpretar.

En el caso de la música de mariachi el vibrato que se usa es un vibrato amplio similar al que usa los cantantes en este tipo de música.

8.2 Técnica de la mano derecha

La mano derecha junto con el arco son los encargados de la producción del sonido del violín, el estudio de notas largas con cuerdas al aire es un buen ejercicio para lograr un sonido estable en los diferentes puntos del arco: talón, mitad y punta. El movimiento del arco debe ser ligero, pues si generamos más presión de la necesaria el violín sonara con un sonido apretado, chillón o latoso. Los movimientos del arco se deben realizar de forma relajada pues cualquier tensión puede afectar en la producción y proyección del sonido, un sonido uniforme lo se logra usando el peso de todo el brazo desde el hombro. Para los

cambios de cuerda se debe tener en cuenta la altura del codo y el antebrazo, teniendo cada cuerda su altura, los cambios de arco se realizan de forma delicada tratando de que no haya vacíos entre cambio y cambio de cuerda para no cortar las frases.

Las funciones principales que desempeñan los dedos de la mano derecha son las siguientes:

- Índice: transmite la presión procedente del brazo y le da dirección al arco, al igual que el índice izquierdo toma la función de cursor a lo largo del mango
- Meñique: endereza el arco y mantiene el aplomo cuando tocamos al talón.
- Corazón: forma con el pulgar un anillo.
- Anular: junto con el índice conforma otro punto de oposición al pulgar.

La forma correcta de coger el arco es en la que el pulgar y el dedo corazón deben de formar un círculo, los demás dedos deben apartarse un poco para controlar algo más de la superficie del arco. De este modo resulta más fácil usar el peso de todo el brazo, desde el hombro, para la producción de un sonido uniforme, tanto en el talón como en la punta. No debe levantarse el hombro ya que entonces la muñeca y los dedos se verían forzados a ejercer una presión mayor sobre la vara, causando rigidez muscular. Una postura correcta del brazo derecho es aquella en la que el arco se sitúa paralelo a la

parte superior del brazo, de esta forma, el brazo y antebrazo quedan un poco más altos al tocar en la IV cuerda, y un poco más bajos al tocar en la I cuerda. (Correa, 2009).

Tres pilares del mecanismo de mano derecha del violín:

- **Velocidad de arco**

Se refiere a la rapidez o lentitud con que se realiza el movimiento técnico del brazo.

- **Punto de contacto**

Se refiere al lugar donde el arco toca la cuerda. Influyen tanto el lugar sobre la cuerda; al tasto o sul ponticello, como la región del arco y la utilización del pelo completo o medio pelo.

• **Peso**

Se refiere al peso o presión que ejerce una fuerza de gravedad natural del arco hacia la cuerda, esto es parte de la producción del sonido al permitir la vibración. (Silva, 2020).

En la ejecución del violín en el mariachi se usa mucho la velocidad de arco y los acentos como también tirar el arco o jala entre cambio y cambio de arco (talón – punta), aunque en la música académica esto sea antitécnico en la música de mariachi se usa de esta forma para darle un sonido más brillante y fuerte.

8.3 Golpes de arco

Los diferentes golpes de arco son:

Detaché, Legato, Martelé, Staccato, Spiccato, Collé, Sautillé, Ricochet, Trémolo, Sul Ponticello, Col Legno.

- **El Detaché** es un golpe separado para cada nota, se toca a menudo en sucesiones rápidas de notas. No hay ninguna interrupción entre las notas y cada golpe debe continuarse hasta la siguiente. Este golpe es muy útil pues aparece en casi todas las obras del repertorio de violín.
- **El Legato** se origina al interpretar en un mismo arco varias notas.
- **El Martelé** se origina atacando la cuerda y luego relajando la presión que hemos ejercido en un golpe más largo.
- **El Staccato** es un golpe utilizado a menudo arco arriba o arco abajo usando un martelé rápido. Consiste en usar varios golpes en martelé en un mismo arco.
- **En el Spiccato** el arco se deja caer desde el aire y se levanta de nuevo tras cada nota. El movimiento tiene un componente vertical y horizontal.
- **En el Collé** el arco se sitúa sobre las cuerdas en el aire y en el momento del contacto, la cuerda es pellizcada ligera pero intensamente. Otros autores lo denominan spiccato largo.
- **El Sautillé** o Saltillo es un golpe creado cuando el arco se mueve horizontalmente en detaché bastante rápido. Se ejecuta en torno al punto de equilibrio del arco y el rebote natural del arco crea gradualmente un golpe de arco saltado.

- **El Sautillé** o Saltillo es un golpe creado cuando el arco se mueve horizontalmente en detaché bastante rápido. Se ejecuta en torno al punto de equilibrio del arco y el rebote natural del arco crea gradualmente un golpe de arco saltado.
- **El Trémolo** es el golpe más usado en la interpretación orquestal. Se origina cuando el arco se mueve muy rápido, con poco arco y a menudo sin ningún ritmo definido.
- **El Ponticello** es un efecto creado al tocar muy cerca del puente del violín. El resultado es un sonido áspero.
- **Col Legno** es un efecto creado al lanzar la vara del arco hacia las cuerdas, creando un efecto percusivo. (Preciado, 2019).

9. CAPITULO II

La presente guía es el resultado de la investigación realizada a través de este trabajo, con la cual se propone un conjunto de actividades y ejercicios, que permitan el afianzamiento de la interpretación del violín en la música mariachi.

Para el desarrollo de esta propuesta, se tomaron en cuenta varios ejes temáticos como:

1. Reconocimiento y manejo técnico del violín.
2. Elementos del lenguaje y lectura musical.
3. Características de los ritmos de Huapango y Sones y su interpretación.
4. Ejercicios y canciones.

También contiene imágenes que sirven de apoyo y enlaces de videos para observar y escuchar el resultado deseado, reforzando el aprendizaje por medio de la lectura y la escucha.

10. Reconocimiento y manejo técnico del violín

10.1 Breve historia del violín

El violín surgió en Italia a comienzos del Siglo XVI. Parece haber evolucionado a partir de dos instrumentos de cuerda frotada: la fídula, también denominada viella y rebec, y la lira da braccio (instrumento como el violín con bordones separados del diapasón). También relacionado con el violín, pero no un antecedente directo, es la

viola da gamba, instrumento de seis cuerdas con trastes que apareció en Europa antes que el violín y existió junto con él durante unos 200 años.

Los más importantes violeros fueron los italianos Gasparo (Bertolotti) da Salò y Giovanni Maggini de Brescia y Andrea Amati de Cremona. El arte de la construcción del violín brilló con gran intensidad en el Siglo XVII y comienzos del XVIII en los talleres de los italianos Antonio Stradivarius y Giuseppe Guarneri, ambos de Cremona y del austriaco Jacob Stainer. (Ecured, S.F).

En la actualidad, el violín es usado en diferentes tipos de músicas y agrupaciones, de música académica, popular y moderna.

Para entender la ejecución del violín y su interpretación en el mariachi, se deberá tener un conocimiento básico de la estructura del violín y su postura al momento de tocar, manejo del arco, digitación, cambios de posición, reconocimiento del registro sonoro del instrumento.

Imagen 1. Partes del violín y partes del arco



Tomado de : <https://www.unprofesor.com/musica/partes-del-violin-3970.html>

Es importante tener conocimiento de las diferentes partes del violín y el arco, ya que usaremos algunos de estos términos para explicar diferentes indicaciones interpretativas como técnicas.

La punta del arco se verá representada en la partitura con el símbolo: V, Indicando que iniciaremos el contacto del arco con las cuerdas desde la punta hacia el talón (Arco arriba).

La nuez o talón del arco se representa con el símbolo: \wedge , Indicando que iniciaremos el contacto del arco con las cuerdas desde la punta hacia el talón (Arco abajo).

A continuación, se ven algunas imágenes, de cómo sujetar el violín y el arco.

Imagen 2. Postura de pie



Imagen 2 tomada del archivo de la autora.

Imagen 3. Ubicación del arco



Imagen 3 tomada del archivo de la autora.

Imagen 4. Postura de espalda, hombros relajados

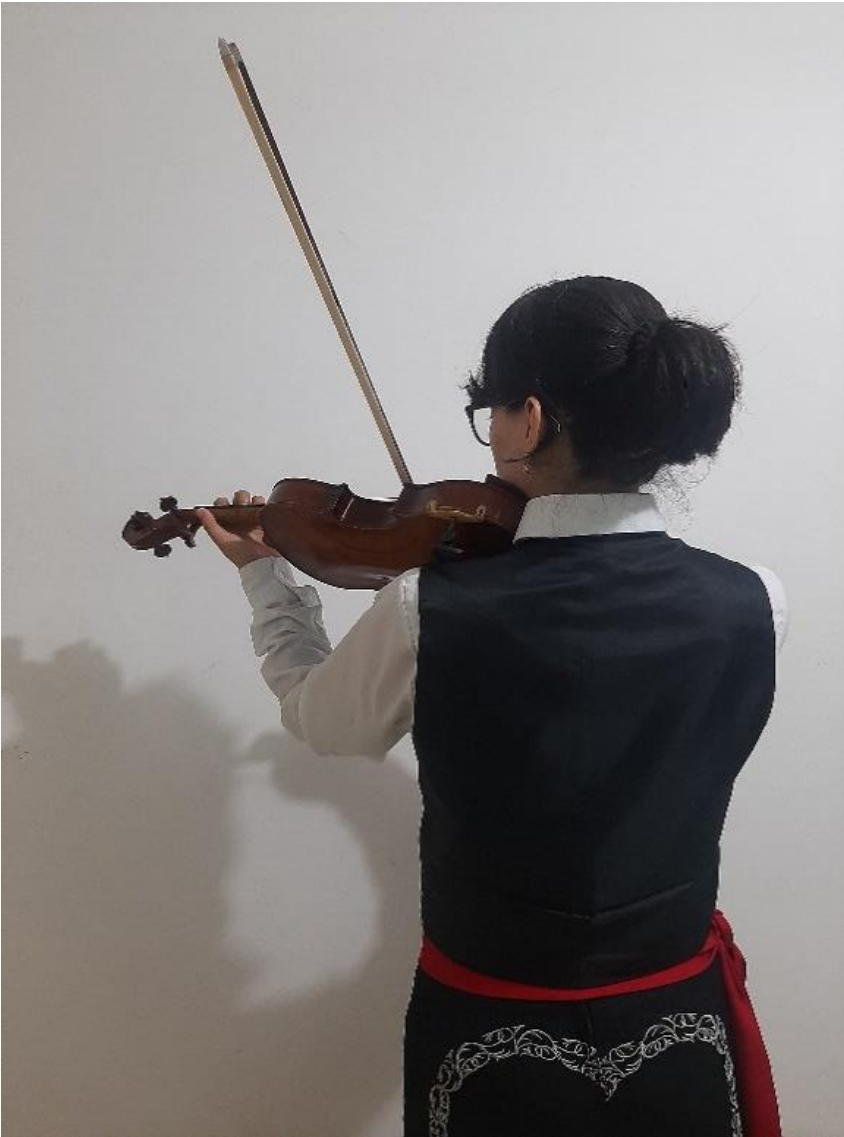


Imagen 4 tomada del archivo de la autora.

En estas imágenes se muestra la correcta postura para ejecutar el violín; cada individuo puede adaptar esta postura a su cuerpo teniendo en cuenta que acomodamos el violín a nuestro cuerpo y no el cuerpo al violín manteniendo siempre un estado de relajación y naturalidad, cabe destacar que al adaptar la postura no se pierdan los siguientes aspectos que son fundamentales para una correcta ejecución: los hombros deben estar relajados, la espalda los pies separados para dar estabilidad al cuerpo ver (ver Img.2), el arco debe estar paralelo al puente del violín (ver Img.3), dedos relajados sin tensión, el hombro izquierdo no debe levantarse al colocar el violín sobre este. (ver Img.4).

10.2 El arco

Una buena técnica con el arco brinda un sonido estable y claro, la forma en la que sujetamos el arco y lo pasamos por las cuerdas del violín con mayor tensión o relajación también genera cambios en la producción sonora. La posición al tomar el arco debe ser natural, cómoda y relajada.

Tomamos como guía el dedo pulgar y el dedo medio manteniendo una posición relajada y redonda de los dedos de la mano derecha sin tensionar los nudillos (Img.5), estos dos serán los pilares para el buen manejo del arco. El dedo pulgar y el meñique deben permanecer redondos y el resto de dedos reposara naturalmente sobre el arco. Tendremos 5 puntos de contacto marcados con una x, estos son los puntos donde reposan los dedos con el arco haciendo contacto (Img.6).

Imagen 5. Dedos pulgar y medio



Imagen 5 tomada del archivo de la autora.

Imagen 6. Puntos de contacto



Imagen 6 tomada del archivo de la autora.

Podemos usar un lápiz inicialmente para aplicar la postura de la mano al arco, el uso del lápiz nos permite ver con claridad todos los puntos de contacto de la mano con la vara del arco (ver Img.7). Después de obtener una buena posición y tener claro los puntos de contacto simularemos la posición en la que pondremos el arco sobre el violín. (ver Img.8).

Imagen 7. Posición de la mano con lápiz

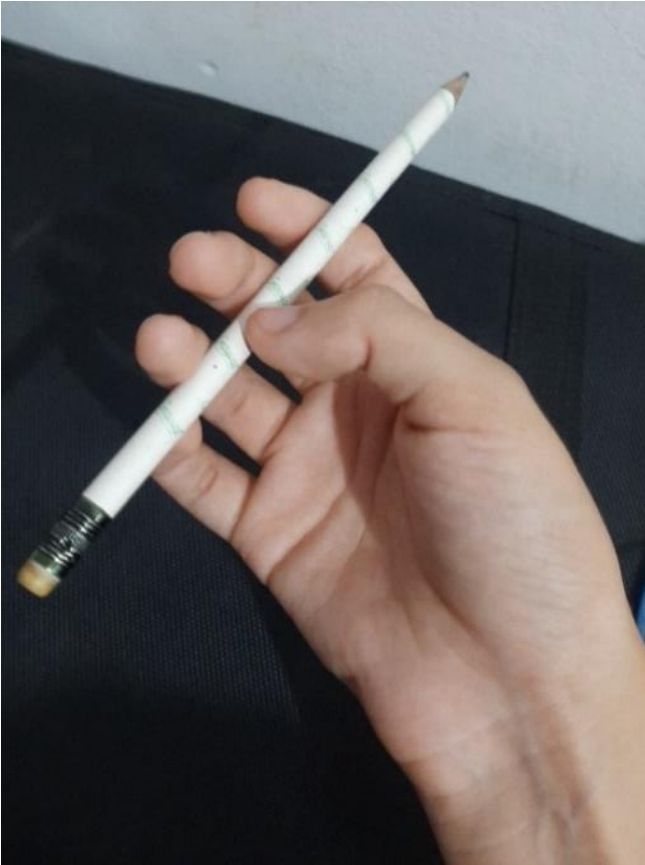


Imagen 8. Postura de frente, arco



Imagen 7 y 8 tomadas del archivo de la autora

Una vez aprendida esta postura podremos pasar a sujetar el arco, teniendo en cuenta que no debe variar la manera en que sujetamos el arco al ejemplo con el lápiz (Img.9).

Imagen 9. Postura de la mano en el arco



Imagen 9 tomada del archivo de la autora.

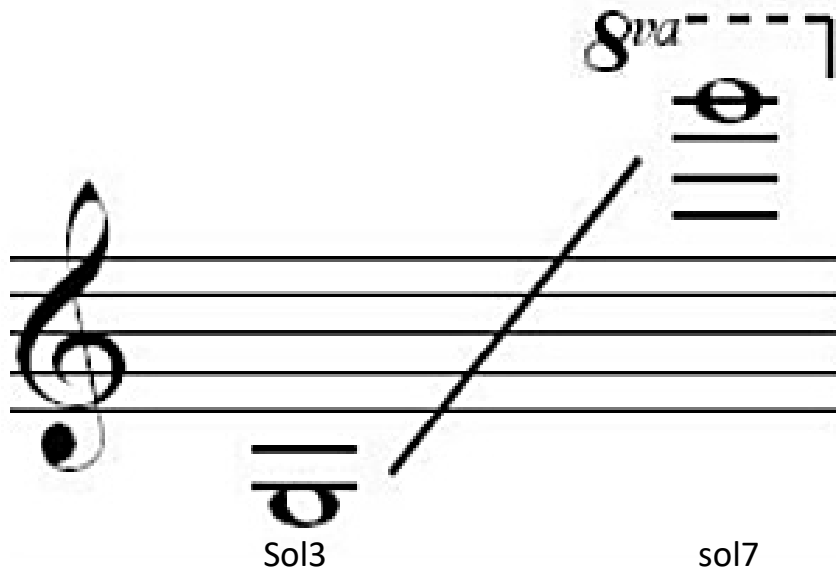
***Recomendaciones: Utilizar espejo para identificar posibles problemas de postura.**

10.3 Registro sonoro del violín

El registro sonoro o tesitura es la extensión de notas que alcanza la voz humana o los instrumentos musicales desde la más grave a la más aguda. Los registros se toman en relación al Do central del piano, que corresponde al Do4. La extensión completa de notas alcanzadas por el violín va de un Sol3 a un Sol7, aunque el registro cómodo o de mejor rendimiento es un poco menos extenso podría decirse que desde un sol 3 a un la 6.

En la música de mariachi es poco frecuente encontrar el registro sobre agudo del violín por lo general la nota más aguda es el la6 que se encuentra en pocas piezas, la mayoría de esta música está escrita en el registro más cómodo del violín. A diferencia de esta música, en la música académica si es usual encontrar en las obras para violín el uso de la totalidad de su registro ya sea en obras como instrumento solista, en formato de orquesta o música de cámara.

Imagen 10. Tesitura del violín



Tomado de <https://palomavaleva.com/es/todo-sobre-el-cuarteto-de-cuerdas/>

10.4 Cambios de posición

Los cambios de posición son un elemento muy importante en el conocimiento y desarrollo del aprendizaje del violín ya que nos permite alcanzar notas más agudas usando el diapasón completo, facilita la ejecución de diferentes pasajes tocando en una posición fija, genera recursos expresivos, etc.

Para realizar los cambios de posición de manera idónea, en primer lugar se debe tener una estructura clara de la posición de los dedos de la mano izquierda en la posición inicial o más baja (Primera posición *Img.11*). La tercera posición se ubica donde se sitúa el tercer dedo cambiándolo ahora por el primer dedo (*Img.12*).

Imagen 11. Primera posición



Imagen 12. Tercera posición



Imágenes 11 y 12 tomadas del archivo de la autora.

Para realizar los cambios de posición se debe tener la mano relajada sin tensionar el dedo pulgar, es importante que la mano se desplace en bloque sin que el pulgar se adelante o se retrase, la velocidad en la que realizamos el cambio de posición debe ser la misma velocidad que hacemos con el arco, moviéndose simétricamente ambas partes, esto con el fin de lograr un buen hábito en la técnica de cambio de posición que más adelante podrá variar en velocidad de cada mano, otro punto a tener en cuenta es que el arco no debe levantarse en ningún momento al hacer el cambio de posición, se deberá cuidar la afinación y tratar de llegar siempre al mismo punto para que la mano se adapte a la distancia que debe recorrer entre el cambio de posición.

Como práctica para realizar los diferentes cambios de posición se sugiere los siguientes ejercicios:

Los ejercicios que se sugieren, son para personas que ya ejecutan el instrumento y conocen las posiciones de los dedos en el pentagrama.

Imagen 13. Ejercicios cambio de posición

Cambios de posición de primera a tercera

*No levantar el primer dedo, cambiar de posición desplazando la mano hacia un glissando.

Cuerda SOL

Cuerda RE

Cuerda LA

Cuerda MI

Imagen 13 tomada del archivo de la autora.



Se recomienda el método para violín Sevcik Opus 8 como herramienta para estudiar los diferentes cambios de posición y escalas. A continuación se encuentra el enlace del libro mencionado.

<http://el-atril.com/partituras/Sevcik/Sevcik%20Op%20%208.pdf>

11. Elementos del lenguaje y lectura musical.



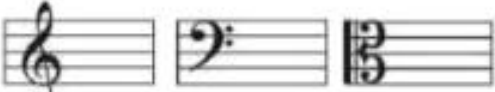

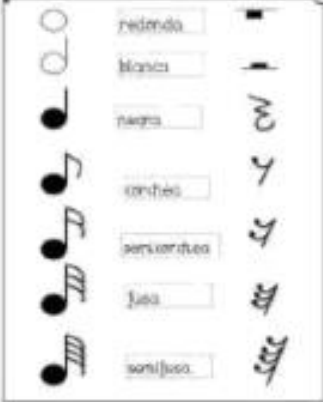

En esta parte de la guía, se ofrece información sobre los aspectos más importantes, de los elementos que constituyen el lenguaje musical y se proponen algunos ejercicios prácticos, relacionados con cada uno de los temas.

Estos ejercicios son de carácter progresivo, los cuales se realizarán con solfeo y con el instrumento.

11.1 Cualidades del sonido

- **Altura:** es la propiedad de lo agudo o grave que tiene un sonido. La altura depende de la frecuencia de la onda sonora (de la velocidad de vibración del cuerpo sonoro). Entre más vibre, más agudo será el sonido, entre menos vibre más grave. Las alturas se representan con las notas musicales que se escriben en el pentagrama.
- **Intensidad:** es el grado de fuerza con que un sonido llega a nuestro oído. La intensidad depende de la amplitud de la vibración. Es la potencia acústica (volumen) de un sonido, que se mide en decibeles. De esta manera tendremos sonidos fuertes, medios o débiles. Se representa con ligaduras, matices : *Mf*, *F*, *P*, *mp*, etc.
- **Duración:** es el espacio temporal que ocupa un sonido desde su aparición hasta su extinción. Es equivalente al tiempo que transcurre entre el comienzo y el fin de un sonido. Existen sonidos largos, que se prolongan en el tiempo, sonidos de mediana duración, y sonidos cortos. Si combinamos la duración de diferentes sonidos produciremos diferentes ritmos. Se representa con las figuras rítmicas y sus silencios. Se representa con figuras rítmicas y sus silencios. Negra, blanca, redonda, etc.
- **Timbre:** es la característica propia de cualquier sonido o grupo de sonidos. El timbre no solo comprende las otras tres cualidades (altura, intensidad, duración) y es indisoluble de ellas, sino que es determinado por la fuente sonora (madera, metal etcétera) del que está construido el elemento sonoro y por la forma de producir el sonido (soplar, frotar, tañer, etc.). De esta manera podemos diferenciar, por ejemplo, que instrumento de la orquesta está sonando. (Barichivich, S.F). Se pueden reconocer los timbres en las diferentes familias de instrumentos y en las voces humanas.

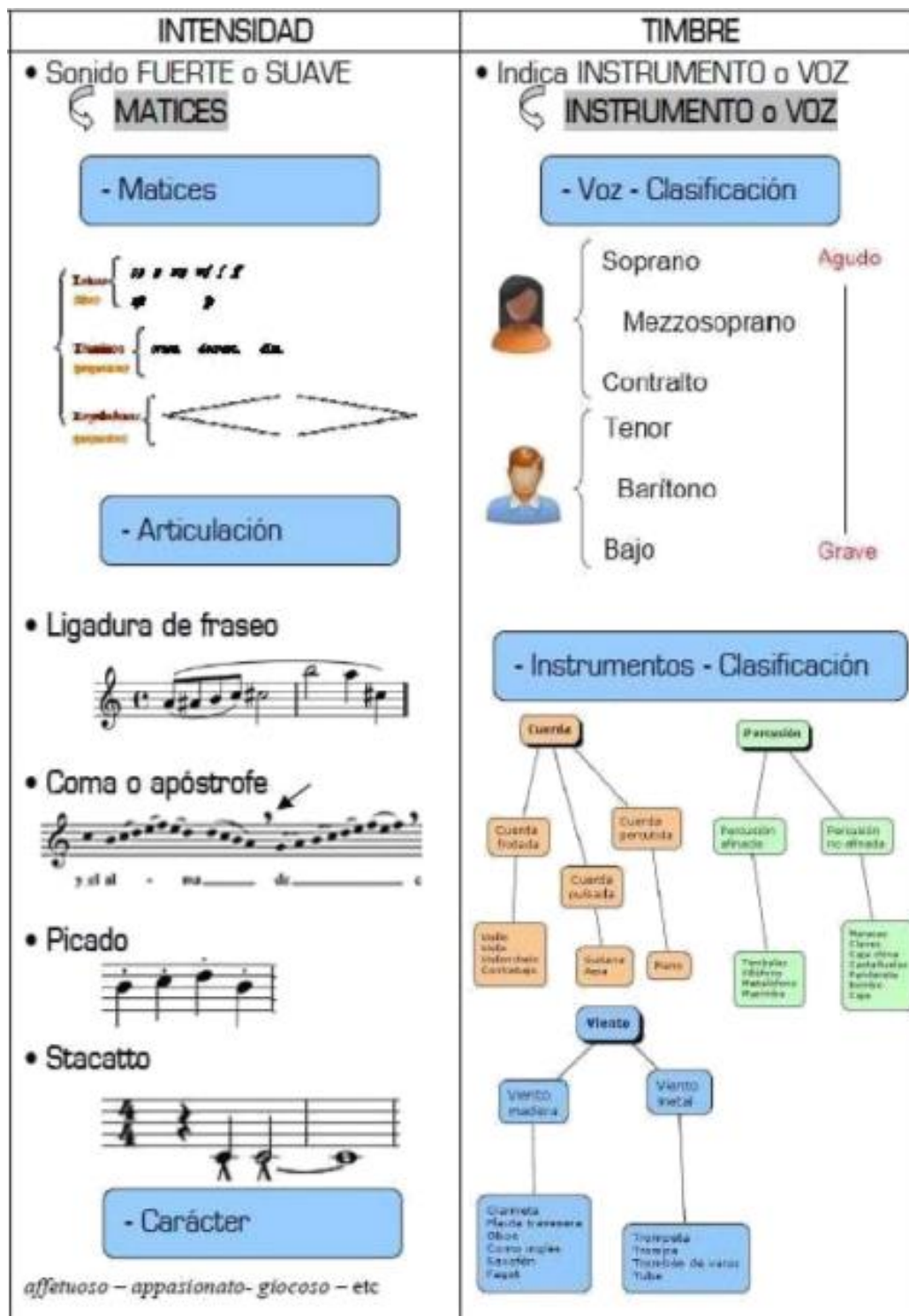
Imagen 14. Altura y duración

| ALTURA | DURACIÓN |
|--|--|
| <p>• Sonido AGUDO o GRAVE</p> <p>NOTAS</p> <p>- Pentagrama</p>  <p>Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re</p> <p>- Tono y Semitono</p>  <p>- Claves</p>  <p>Clave de Sol en 2ª línea Clave de Fa en 4ª línea Clave de Do</p> <p>Aguda Grave Intermedia</p> <p>- Alteraciones</p>  <p>Sostenido Bemol Becuadro</p> <p>Sube ½ Baja ½ Anula # y b</p> <p>- Intervalos</p> | <p>• Sonido LARGO o CORTO</p> <p>FIGURAS</p> <p>- Figuras y Silencios</p>  <p>- Signos prolongación</p>  <p>Puntillo Ligadura Calderón</p> <p>- Compás</p> <p>Binario $\frac{2}{2} \rightarrow$ $\frac{2}{4} \rightarrow$ $\frac{2}{8} \rightarrow$</p> <p>Ternario $\frac{3}{2} \rightarrow$ $\frac{3}{4} \rightarrow$ $\frac{3}{8} \rightarrow$</p> <p>Cuaternario $\frac{4}{2} \rightarrow$ $\frac{4}{4} \rightarrow$ $\frac{4}{8} \rightarrow$</p> <p>- Tempo</p> <p><i>Largo – Adagio – Andante – Allegro – Presto – Vivace</i></p> |

Tomado de:

<https://www.ispm.cl/doc/2020/1medio/musica/Tema%201%20El%20Sonido%20y%20sus%20Cualidades%20conceptos.pdf>

Imagen 15. Intensidad y timbre



Tomado de:

<https://www.ispm.cl/doc/2020/1medio/musica/Tema%201%20El%20Sonido%20y%20sus%20Cualidades%20conceptos.pdf>

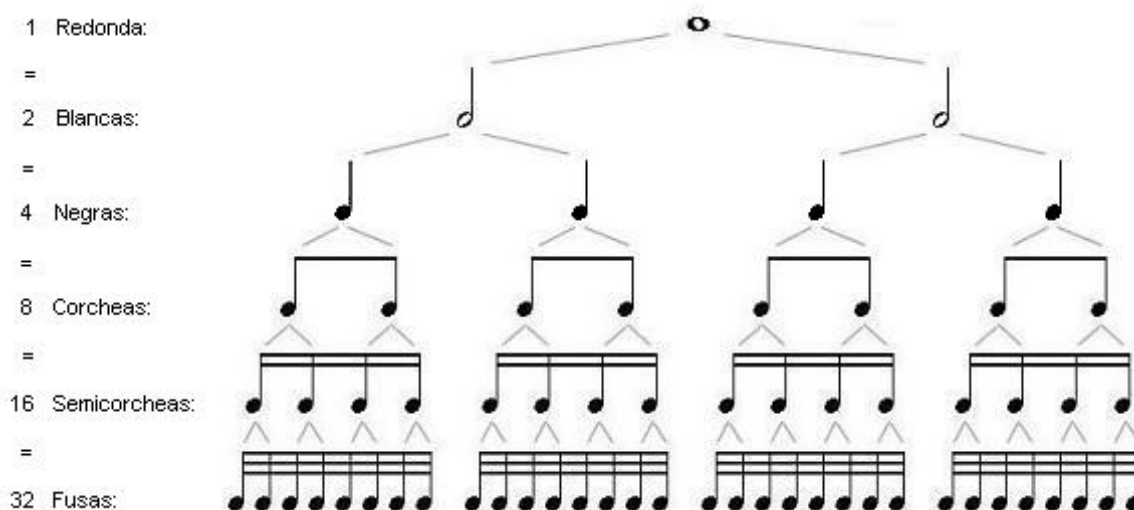
Imagen 16. Figuras rítmicas o de duración

| | | | |
|--|---|---|----------------|
| REDONDA (Unidad) |  |  | 4 Tiempos |
| BLANCA (Mitad) |  |  | 2 Tiempos |
| NEGRA (Cuarto) |  |  | 1 Tiempo |
| CORCHEA (Octavo) |  |  | 1/2 Tiempo |
| SEMICORCHEA (Dieciseisavo) |  |  | 1/4 Tiempo |
| FUSA (Treintaidosavo) |  |  | 1/8 Tiempo |
| SEMIFUSA (Sesentaicuatroavo) |  |  | 1/16 Tiempo |

Tomado de : <https://hacercanciones.com/tutorial/las-figuras-musicales/>

Como se ilustra en la imagen las figuras rítmicas se representan con símbolos: negra blanca, corchea, semicorchea, fusa y semifusa, estas son las figuras más comunes en la escritura musical, a su lado derecho se ubican los silencios que corresponden a cada una y por último la duración de cada figura que se cuenta con el beat o pulso del metrónomo.

Imagen 17. Subdivisión binaria (por 2) de las figuras rítmicas



Tomado de: <https://auladelenguajemusical.wordpress.com/category/las-figuras-musicales/>

En esta ilustración se observa más clara la subdivisión de las figuras rítmicas, partiendo de la redonda como figura inicial, la redonda equivale a cuatro tiempos esta se divide en dos blancas, cada una equivale a dos tiempos que al sumarse da como resultado la figura de la redonda, las dos blancas se dividen en 2 negras cada una, dando un total de 4 tiempos de negra ya que la figura de negra equivale a 1 tiempo y así sucesivamente se subdividen las demás figuras rítmicas que como resultado de su sumatoria equivaldrán a la figura inicial de redonda.

Imagen 18. Partes del pentagrama



Imagen tomada del archivo de la autora






El pentagrama es un sistema usado para la lectura de la música, está formado por 5 líneas horizontales y paralelas entre ellas y por 4 espacios, el pentagrama se lee de izquierda a derecha y se enumera de abajo hacia arriba. En el pentagrama se puede encontrar diferentes elementos como las claves, cifra indicadora de compas, armadura, barras de compas o barras divisorias, doble barra que indica el final de la obra, puntos de repetición, líneas adicionales usadas para notas más agudas o más graves que salen el pentagrama y las diferentes figuras rítmicas.

Clave: Son símbolos que se sitúan al principio del pentagrama puede ser la clave de Fa, sol o do, cada una de estas claves nos indica la ubicación de las notas musicales tomando como punto de referencia donde se sitúa la clave musical, en la imagen 6 tenemos la clave de sol en segunda (clave en la que lee el violín), se dice que es clave de sol en segunda porque se ubica en la segunda línea del pentagrama llamándose la segunda línea sol y a partir esta, se establece el resto de nombre de las notas correspondiendo las líneas del pentagrama mí, sol si, re, fa y los espacios re, fa, la, do, mi.

Armadura: Se escribe después de la clave y antes de la fórmula de compás, sirve para identificar la tonalidad (grupo de notas que componen una escala) en la que está escrita la partitura, puede estar representada por sostenidos # o bemoles *b*. Los sostenidos y bemoles tiene un orden específico de escritura en la partitura, el orden para los sostenidos es: FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI y para los bemoles: SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA.

Formula de compás o cifra indicadora de compás: Se presenta con números en fracción y se escribe después de la clave y la armadura, indica el número de compas. Existen diferentes tipos de compas ya sea 3/4, 2/4, 6/8, etc. El número de arriba nos indica la unidad de compas y el número de abajo la unidad de tiempo, en la imagen 6 observamos el 4/4 que nos indica que por cada compás encontraremos 4 figuras de negra o la equivalencia a su subdivisión es decir que en cada compás no puede haber más de 4 tiempos de negra, la figura de la negra se representa con el numero 4 (ver imagen 5).

Alteraciones: Son signos que modifican el sonido de las notas subiendo o bajando por tonos o semitonos su altura. Existen 5 tipos de alteraciones:

-  Becuadro: Cancela todas las alteraciones
-  Sostenido: Eleva un semitono
-  Bemol: Baja un semitono
-  Doble bemol: Baja un tono
-  Doble sostenido: Eleva un tono

Barra de compas: Es una línea divisora que atraviesa el pentagrama para separar cada compás, existen otros tipos de barras como la de repetición de color azul en la imagen 6 y la de final o doble barra.

Imagen 19. La escala musical en do mayor



Tomado de: <https://www.marcosgarcia.net/la-escala-mayor/>

Una escala es el conjunto de siete notas o 7 grados que se forma a partir de tonos (T) y semitonos (st), se organiza de forma ascendente o descendente y toma el nombre de la nota con la que empieza la escala como ejemplo tenemos la escala de do mayor (Imagen19). La escala mayor se diferencia de la escala menor porque tiene una tercera mayor entre su primera y tercera nota en este caso DO y MI. Para construir las diferentes escalas mayores se usará la misma fórmula de la escala de do Mayor T -T-st -T- T -T- st. Imagen 20. Las cuerdas del violin en la partitura

Imagen 20. Las cuerdas del violín en la partitura

The diagram illustrates the violin strings and their notes. It includes a musical staff for "Cuerdas sueltas" (open strings) with notes Sol, Re, La, Mi. A second staff shows the "Escala Do Mayor" (C major scale) with fingerings 1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-4. Below are a string diagram with notes SOL, RE, LA, MI, a hand diagram with fingers 1-2-3-4, and a fretboard diagram showing notes for each string and fingerings.

Tomado de: <https://co.pinterest.com/pin/738942251329278605/?d=t&mt=login>

En la imagen el recuadro de color rojo se refiere a como se representan las cuerdas al aire del violín, sol re la y mi son las 4 cuerdas del violín siendo MI la primera cuerda, LA segunda, RE tercera y SOL cuarta cuerda. Cuando pisamos o digitamos sobre las cuerdas estas producen otros sonidos (Recuadro naranja) para la cuerda SOL tendríamos las notas sol, la, si y do (Color azul), para la cuerda RE las notas re, mi, fa y sol (Color naranja), cuerda LA las notas la, si, do y sol (Color verde), cuerda MI: las notas mi, fa, sol, la y si (Color lila). En las diferentes partituras podremos encontrar la digitación: 1, 2, 3, 4 y 0 que corresponden a los dedos de la mano, 1 para el dedo índice, 2 para el dedo del medio, 3 para el anular, 4 para el meñique y 0 para la cuerda al aire.

Para profundizar en el estudio y reconocimiento de las posiciones del violín y su digitación se sugiere el método para violín Sevcik op.6 un método progresivo que abarca desde la primera posición de la mano izquierda y el manejo del arco en cuerdas al aire hasta la 5ta posición, escalas en una sola cuerda, golpes de arco y dobles cuerdas.

Una vez conocidas las figuras rítmicas, el uso del pentagrama y la ubicación de las notas en el violín podremos aplicar este conocimiento a la lectura rítmica y solfeo rezado (solfeo no entonado, solfeo hablado); la interiorización y aprendizaje de estos elementos se deberá hacer de manera progresiva. Para el aprendizaje de esto se sugiere el libro CANTAR OIR Y ESCRIBIR de Walter Koldener Volumen 1. Se recomienda este método ya que es de fácil entendimiento y es comúnmente usado en las escuelas para la enseñanza musical en sus inicios, es un libro que cuenta con varios tomos y avanza progresivamente.

A continuación, se muestra algunos de los ejercicios que contiene el libro CANTAR OIR Y ESCRIBIR de Walter Koldener Volumen 1 y que están pensados en el aprendizaje progresivo del solfeo, ritmo y que pueden practicarse con el instrumento ya que se usa la clave de sol en tercera que es la clave en la que se le escribe al violín.

Además, estos ejercicios tienen similitud en figuraciones rítmicas y ligaduras que se usan en la mayoría del repertorio de mariachi como son las blancas, negras, ligaduras, corcheas como también en su figuración rítmica 4/4 para boleros, 2/4 para corridos, 3/4 para rancheras y de igual forma los sones y huapangos están escritos en esta figuración rítmica (ritmo ternario).

Imagen 21. Lectura rítmica y solfeo rezado

Unidad de tiempo ♩ (La Negra) La Blanca ♩ , Compás de $\frac{2}{4}$
 Ejercicio de dirección $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$. División de Compás signo de conclusión \parallel

Ejercicios de palmoteo

1 $\frac{2}{4}$ 

2 $\frac{2}{4}$ 

3 $\frac{2}{4}$ 

Clave de violín  o clave de Sol

Los sonidos 

Ejercicios de Canto

4 $\frac{2}{4}$ 

5 $\frac{2}{4}$ 

6 $\frac{2}{4}$ 

7 $\frac{2}{4}$ 

7 $\frac{2}{4}$ 

Imagen 22. El sonido DO

El Sonido Do (En la 1a. línea adicional)

Escrito en clave de Fa

El mismo Sonido

La Triada

o desde la Tónica

1. 3. 5. Stufe

55

56

57

58

59

60

61

62

63


64

65


66


Tomado de <https://cupdf.com/document/walter-kolneder-cantar-oir-escribirpdf.html?page=5>

Imagen 23. Corcheas


La Corchea  Grupos Rítmicos 

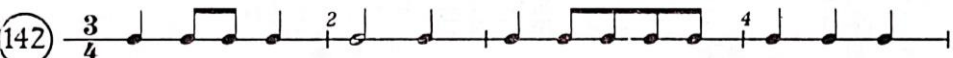
(137) 

(138) 


(139) 

(140) 

(141) 

(142) 

(143) 

(144) 

(145) 

Tomado de <https://cupdf.com/document/walter-kolneder-cantar-oir-escribirpdf.html?page=9>

Imagen 24. Ligadura y grupos rítmicos

Exercises 237-239 are musical exercises in bass and treble clefs. Exercise 237 is in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, 6, and 8. Exercise 238 is in common time (C), showing a sequence of eighth notes with a slur and fingering 2. Exercise 239 is in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with a slur and fingering 2.

Puntillo de Prolongación después de Negra

Grupos Rítmicos $\frac{3}{4}$. . . $\frac{4}{4}$. . .

Exercises 240-246 are musical exercises in various time signatures. Exercise 240 is in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, 6, and 8. Exercise 241 is in 4/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, and 6. Exercise 242 is in 2/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, 6, and 8. Exercise 243 is in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, and 6. Exercise 244 is in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, and 6. Exercise 245 is in common time (C), featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, and 6. Exercise 246 is in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with slurs and fingerings 2, 4, 6, and 8.

Tomado de: <https://cupdf.com/document/walter-kolneder-cantar-oir-escribirpdf.html?page=14>

Otros ejercicios que podremos realizar será también el uso de las partituras de las diferentes piezas de mariachi popularmente conocidas, al ser canciones que tenemos en nuestra memoria grabadas y que identificamos con facilidad el aprendizaje por medio de la escucha y lectura de las partituras se podría dar con menos dificultad. Como ejemplo se usará la partitura para violín de te amare toda la vida, esta canción es de las más populares dentro del repertorio popular. El siguiente enlace y canal de YouTube se podrá usar como herramienta para el aprendizaje de la lectura, contiene varias canciones populares con la música de fondo y la partitura de violín en este caso comparto el link de la canción, Acá entre nos, del compositor Martin Urieta.

<https://www.youtube.com/watch?v=2IOZi41c93Y>

Imagen 25. Acá entre nos

Ranchera Lenta

Violín 1

5 *canto*

12

20

34 *música*

46

51 *Estribillo*

66

Tomado de: <https://todomariachi.com/download/3-partituras/3872-aca-entre-nos.html>

12. Características de los ritmos de Huapango y Sones y su interpretación

12. 1 Sones:

En los sones generalmente las corcheas se deben tocar como si fueran saltillos acentuando cada grupo de ellas, es característico también el uso de las cuerdas al aire para darle un sonido más amplio y brillante tocando siempre a la cuerda.

Los sones son música que se identifica por su fuerza (energía) es por eso que el sonido debe ser directo y no en crescendo debe ser un sonido fuerte (fuerte) desde el principio, usando la mayor cantidad de arco posible. Tanto las entradas como finales de cada frase son directas con buen sonido acentuando las notas, no se debe alargar el sonido(duración) con el arco, de igual forma cuando termina la canción todos los instrumentos hacen una terminación directa y seca sin alargar notas o colitas como se dice coloquialmente en el gremio del mariachi.

Al tocar los sones se debe tener una sensación de rasgueo en las cuerdas, velocidad de arco en las corcheas, vibrato rápido intenso, el movimiento debe ser de brazo y no de muñeca. Es fundamental que el violinista este siempre atento a tocar en similitud con el vihuelista pues es el que lleva la parte rítmica del son, la mayoría de los acentos y manicos que hace el vihuelista deben ir acorde con el violín y la trompeta.

Como ejemplo usaremos el son de la negra de Francisco Dominguez

Imagen 26. La negra primera parte

Violin 1 **La Negra** **Son Jalisciense** **S. Vargas/R. Fuentes**
Arranged W. Faulkner

The image shows a musical score for Violin 1, titled "La Negra" (Son Jalisciense) by S. Vargas/R. Fuentes, arranged by W. Faulkner. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 1-5) features three blue circles highlighting specific notes. The second staff (measures 6-10) has a yellow box highlighting a sequence of notes. The third staff (measures 10-14) has a green circle highlighting a note with an accent (^) above it. The fourth staff (measures 17-21) includes a box labeled 'A' and various articulation marks like 'v' and 'y'.

Tomado de <https://es.scribd.com/document/520173982/el-son-de-la-negra-trans-by-w-faulkner-0>

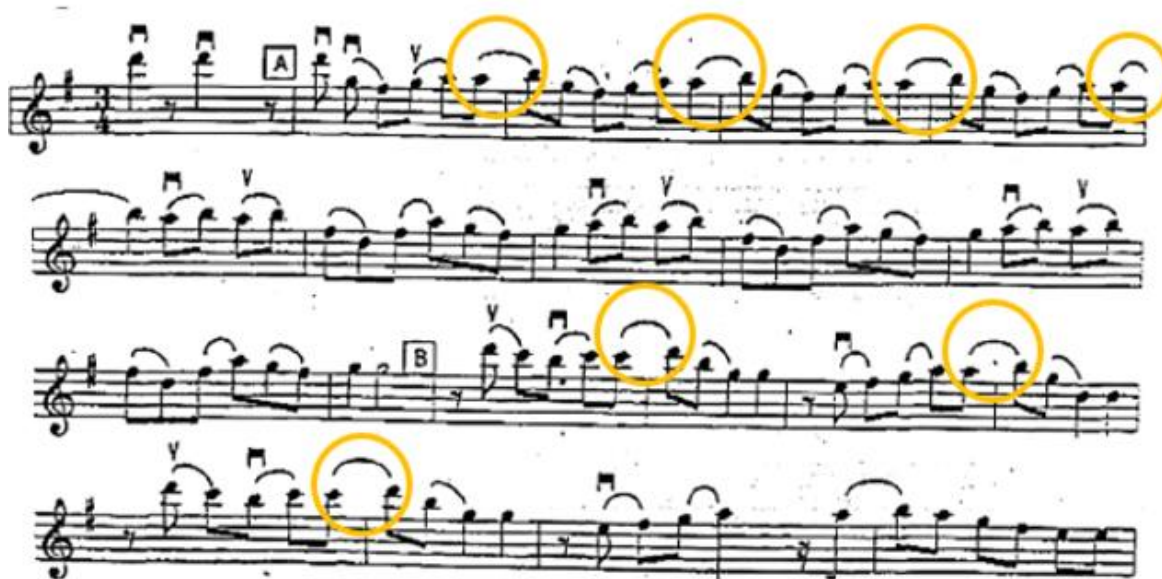
En esta primera parte la canción comienza con un fuerte y acento en la primera nota, abarcando desde el talón hasta la punta del arco manteniendo siempre el volumen, las notas marcadas con un círculo azul deben ir en calderón, es característico que la canción no entre en tempo si no que empieza a acelerar lentamente desde el 3er compas marcado con un rectángulo hasta el compas 8 donde se llega a un tiempo estable, estas corcheas se tocan con velocidad de arco (movimiento de brazo) y acentuando cada pareja de corcheas como se muestra en la siguiente imagen, simulando la figura de saltillo. Las negras se deben tocar con marcato y staccato todas arco abajo como se indica en la primera negra del compas 11 (círculo verde).

Imagen 27. Corcheas, saltillos con acento



Imagen 27 tomada del archivo de la autora

Imagen 28. Parte A son de la negra



Tomado de <https://es.scribd.com/document/520173982/el-son-de-la-negra-trans-by-w-faulkner-0>

Desde la parte marcada con la letra A, las corcheas que están ligadas no deberán tocarse de la misma forma que cuando están sueltas, en esta ocasión solamente la última corchea se toca como si fuera un saltillo simulando también un poco de atraso al llegar al primer tiempo del siguiente compás y acentuándolo como se muestra en la siguiente imagen.

Imagen 29. Parte A son de la negra acentos primero tiempo



Imagen 29 tomada del archivo de la autora

Imagen 30. Apoyaturas son de la negra

Tomado de <https://es.scribd.com/document/520173982/el-son-de-la-negra-trans-by-w-faulkner-0>

Las apoyaturas⁷ de corchea se deberan tocar a tiempo y no antes del primer tiempo como es de costumre “robando” casi todo el primer tiempo, las corcheas seguidas a estas se tocaran de la misma forma que en la primera parte de la cancion, haciendo uso del saltillo como referencias para la interpretacion que se desea, tomando en cuenta que cuando hay corcheas sueltas usamos el saltillo o caballito a excepcion de cuando se encuentran ligadas tambien, la interpretacion de las corcheas esta ligado a los golpes o manicos que realice el vihuelista pues como se ha dicho en otras ocasiones la parte ritimica que realiza el vihuelista va de la mano con los instrumentos que tocan la melodia.

Imagen 31. La negra parte final

Tomado de <https://es.scribd.com/document/520173982/el-son-de-la-negra-trans-by-w-faulkner-0>

Las corcheas marcadas con arco abajo se deben tocar cerca del talon y debe ser un sonido seco y fuerte, el arco debera caer siempre desde el aire y no manteniendose

⁷ Figura musical que consiste en preparar la emisión de una nota con otra cercana, distante de un semitono o un tono, inferior o superior. Se usa casi siempre en los recitativos. Hay dos clases de apoyatura: la corta o rápida, apoyatura propiamente dicha, dura lo mínimo posible y da una sensación de agilidad; la larga, lenta o acciaccatura, dura tanto como la nota que se va a cantar, que resulta disminuida a la mitad de su valor. (Apoyatura (Términos musicales), s. f.)

pegado o cerca de las cuerdas, para las siguientes corchas se tocaran con un pequeño acento cada primer grupo de estas como se indica en la imagen 23, las negras del final se tocaran con acento y cortas sin alargarlas.

Para el fortalecimiento de la técnica se sugiere el método de escalas para violín HRIMALY a partir de la página 8 donde se encuentran las escalas mayores y menores también se podrá estudiar los cambios de posición a partir de la página 19, para estudiantes más avanzados. Adjunto enlace del libro HRIMALY

<https://www.el-atril.com/partituras/Metodos/violin/ESCALAS%20DE%20HRIMALY.pdf>

Imagen 32. Escala de sol mayor en saltillos



Imagen 32 tomado del archivo de la autora

Para interiorizar los aspectos interpretativos del son de la negra se podría estudiar la escala de sol mayor en saltillo (img. 23), tomando conciencia que hace referencia a como se interpretan las corchas en el son y acentuando cada corchea con punto.

Otro estudio que ayudara es el estudio No.2 de Kreutzer con sus variaciones de golpes de arco (19,20 y 21).

Imagen 33. Kreutzer estudio 2, variaciones



Tomado de <http://el-atril.com/partituras/Kreutzer/42%20estudios.pdf>

Estos ejercicios se realizarán adoptando los aspectos interpretativos del son: como la velocidad de arco, los acentos y el movimiento de brazo junto con que el sonido debe ser rasgado o rasposo y manteniendo siempre buen volumen y peso en el arco.

A continuación, se muestra la partitura completa del son de la negra.

Imagen 34. La negra página 1

Violin 1

La Negra
Son JaliscienseS. Vargas/R. Fuentes
Arranged W. Faulkner

The image displays a musical score for Violin 1, titled "La Negra" (Son Jalisciense), arranged by W. Faulkner. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Specific sections are labeled with letters in boxes: 'A' on the fourth staff, 'B' on the sixth staff, and 'D' on the eighth staff. A section marked 'CANTO' begins at measure 16 on the eighth staff. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

Imagen 34 tomado de <https://es.scribd.com/document/520173982/el-son-de-la-negra-trans-by-w-faulkner-0>

Imagen 35. La negra página 2

Violin 1

La Negra - Page 2

The image displays a musical score for Violin 1, page 2 of the piece 'La Negra'. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with various melodic contours and phrasing. Several performance markings are present: a box containing the number '15' above a measure on the second staff, a box containing the letter 'F' above a measure on the fourth staff, and a box containing the text '[CANTO?]' above a measure on the ninth staff. A measure rest for 15 measures is indicated on the ninth staff, followed by a measure containing a sharp sign (#) above a note. The score concludes with a final measure on the tenth staff.

Imagen 35 tomado de <https://es.scribd.com/document/520173982/el-son-de-la-negra-trans-by-w-faulkner-0>

Imagen 36. La negra página 3

Violin 1

La Negra - Page 3

Imagen 36 tomado de <https://es.scribd.com/document/520173982/el-son-de-la-negra-trans-by-w-faulkner-0>

Dentro de los sones más conocidos están: La negra, El autlense, El relámpago, Las alazanas, El gavilancillo, El sinaloense, El pasajero, Las olas, entre otros.

12.2 Huapango:

Los huapangos son canciones que tienden a la repetición, monótonas, siguiendo siempre la diatónica y dependiendo de las regiones huastecas puede variar su tiempo, es decir que una misma canción puede ser más acelerada o pausada dependiendo de la región donde se interprete, tradicionalmente los huapangos se tocaban con una afinación más baja, medio tono o un tono debajo de la afinación universal de 440 debido a los falsetes característicos de esta música.

Por ejemplo el maestro Leonardo Maya músico tradicional nativo de Chahuatlán Llamatlán maestro de música tradicional huapango y son huasteco explica que: dentro del huapango existen 6 regiones o estados huastecos, en el estado de Hidalgo el huapango Caballito es más pausado, más bonito el sonido casi no se corta, en San Luis se usa más staccato y ligaduras, al contrario de otras regiones donde el arco es suelto, Los Tamaulipecos hacen mayor uso de la repetición, notas más largas y las salidas o finales de las canciones son sencillas, menos estructuradas en cuanto a dificultad técnica, en Veracruz las canciones son más aceleradas y acentuadas usan más golpes de arco y sus salidas son más elaboradas, el Huapango Queretano es más lento al estilo entre Hidalgo y Veracruz, en Puebla se ha manifestado en otras formas de tocar, son una mezcla de todas las huastecas. (Maya 2019).

En los huapangos se usa todo el brazo para darle movimiento al arco haciendo uso generalmente de la región mitad-superior, cuidando de que el sonido no sea rasposo, el sonido de los huapangos podría decirse que es más dulce, un sonido abierto y no tan seco como el de los sones. A diferencia de los sones en el huapango no se usa acentos tan marcados, es usual el uso de apoyaturas como adornos, generalmente no se escriben en la partitura, pero son comunes en la interpretación de este, el uso del vibrato también se diferencia ya que es más constante y en los sones se usa sobre todo en las notas largas.

A continuación, como ejemplo se usará uno de los huapangos más conocidos Serenata Huasteca de José Alfredo Jiménez.

Imagen 37. Serenata huasteca

Serenata Huasteca

Jose Alfredo Jimenez
Transcripcion
Diana Hidrobo

Violin

Imagen 37 tomada del archivo de la autora.

La primera nota de re 4 línea en figura de corchea debe empezar con martete o martillo con la diferencia de que se tocara desde el talon con velocidad de arco (movimiento de todo el brazo), manteniendo el sonido y no desde la mitad del arco donde se hace usualmente, llegando a la mitad superior del arco donde se deben ejecutar las siguientes notas, es usual que en los huapangos las partes agiles se toquen en esta region(mitad superior), hasta el tercer compas las notas re tendran un acento.

Imagen 38. Acentos nota RE

Violin

Imagen 38 tomada del archivo de la autora.

Las apoyaturas del compas 4 y 5 se deben tocar a tiempo y no antes del primero tiempo, las negras siguientes se tocaran con acento y detache lance, las corcheas del compas 6 y 7 seran cortas pero con acento asemejando un marcato con staccato (ver imagen 39).

Imagen 39. Indicaciones



Imagen 39 tomada del archivo de la autora.

El siguiente motivo compas 13, la nota LA segundo espacio de los compases 13, 15 y 17 se tocara acentuada con arco hacia abajo para que el resto de notas sean ejecutadas en la mitad superior estas notas son cortas pero no llevaran movimiento de muñeca o dedos si no movimiento de brazo, la notas la con indicacion de trino abarcaran todo el arco y el trino debe ser veloz.

A partir del compas 19 se continuara tocando en la mitad superior del arco a excepcion de la primera nota LA, esta se tocara con martele desde el talon llegando a la mitad superior del arco donde ejecutaran las siguientes notas haciendo acentos en las corcheas a excepcion de la nota fa, en el compas 20 las notas que llevan acento son re primer tiempo 4ta linea y la segundo tiempo primera linea adicional, las semicorcheas del compas 21 y 23 se tocaran en la region mitad superior, la nota re del 3er tiempo del compas 23 sera corta y con acento como se muestra en la imagen 40.

Imagen 40. Parte final serenata huasteca.



Imagen 40 tomada del archivo de la autora.



La parte final se tocara de la misma manera que en la introudccion, en el compas 39 las corcheas se haran con acentos y velocidad de arco, llegando la primera corchea a la mitad superior del arco donde se ejecutaran las notas SI semicorchea y la corchea siguiente llevara el arco hacia la mitad inferior donde se tocaran los DO semicorcheas y se finaliza con notas acentuadas pero con velocidad de arco en el primer tiempo tipo martele (compas 40).

Dentro de la interpretacion de los huapangos es recurrente el uso de las apoyaturas, no siempre pueden estar escritas en la partitura si no que son adornos que el interprete pone a su gusto de manera natural. Es por esto que el estudio de las apoyaturas en diferentes registros del violin nos ayudara a interiorizar estos adornos, como estudio se sugiere el 15 y 18 de kreutzer donde podremos encontrar apoyaturas junto con trinos. Todos estos estudios se deben realizar desde el punto de referencia de que se usaran como elementos para mejorar la tecnica en interpretacion. El estudio 15 reforzara las apoyaturas trinos y acentos manteniendonos en una melodia simple, el estudio 18 tiene más movimiento en la melodia, arpeggios, movimiento cojuntos ,distintas figuracoines musicales y otros golpes de arco que se podran asemejar al estilo de los huapangos, teniendo en cuenta los acentos y las zonas donde se toca esta musica como tambien el movimiento de brazo.

Imagen 41. Fragmento estudio 15 kreutzer

≈≈

Allegro non troppo. (*Molto moderato.*)

15. ^{*)} 

segue.

Tomado de <http://el-atril.com/partituras/Kreutzer/42%20estudos.pdf>

Imagen 42. Fragmento estudio 18 Kreutzer

26 Moderato.

18. 

Ossia. b) tr segue

Ossia. IIIa

Tomado de <http://el-atril.com/partituras/Kreutzer/42%20estudos.pdf>

El estudio 46 del libro 3 de Han Sitt, nos ayudara con los cambios de posicion y arpeggios que podemos encontrar en el huapango serenata huasteca, las corcheas ligadas se haran con acento y velocidad de arco llegando hasta la mitad superior del arco donde se tocaran las corcheas en similitud con los primeros dos compases del huapango en mencion.

Imagen 43. Estudio 46 libro 3

Moderato.

46.

Tomado de <https://www.el-atril.com/partituras/Sitt/Sitt3.pdf>

El estudio de escalas y arpeggios es fundamental para la técnica y desarrollo de cualquier violinista por lo tanto se recomienda como estudio diario el libro de Hrimal y Carl Felsch, se podrá hacer variaciones de estas según lo que se quiera hacer, haciendo escalas con golpes de arcos distintos, con adornos como las apoyaturas y los trinos siempre en función de la necesidad a cumplir.

Recomendaciones generales:

- Usar metrónomo para interiorizar un tiempo estable sin quedarse o acelerarse al momento de tocar.
- Grabarse con audio o video sirve como herramienta para comparar el resultado de nuestro estudio con las grabaciones de apoyo que se encuentran en la guía.
- Oír grabaciones de referentes como el Mariachi Vargas, Mariachi los Camperos, Mariachi Sol de México, Mariachi nuevo Tecalitlán, poniendo atención a la interpretación y forma de tocar el violín.

Los ejercicios sugeridos en este trabajo son tan solo algunos de los que se puede usar para el mejoramiento de la técnica del violín, es conveniente el estudio de los diferentes métodos de violín para alcanzar un nivel según las necesidades individuales de cada persona y en el ámbito que se vaya a desempeñar.

13. CONCLUSIONES

A través de este trabajo se logró la realización de un material escrito que servirá de orientación a los músicos no académicos y académicos, que pretendan adquirir conocimientos sobre la técnica y la interpretación del violín en el mariachi según la necesidad de cada uno de estos.

Esta propuesta se desarrolló con base en la experiencia de la autora y de la información recopilada por ella en la que se ha podido reconocer las necesidades y ofrecer soluciones tanto en el aspecto técnico como interpretativo, motivando también a los músicos a interesarse por el aprendizaje de la lectura y técnica musical como también a considerar por parte de los músicos con formación académica la tradición por oralidad como un aspecto relevante en el aprendizaje de músicas tradicionales como lo es el género mariachi.

Se pudo resaltar el valor y la importancia del mariachi como arte y tradición con una historia antigua desde los indígenas huastecos, tradición que ha sobrevivido y se ha adaptado a través de las generaciones, ha tenido una acogida e impacto grande en la sociedad llegando a expandirse no solo sobre territorios latinoamericanos si no por todo el mundo.

En relación al uso del arco se brindaron elementos que permiten comprender que, el arco es uno de los aspectos fundamentales en la interpretación de los sones y huapangos siendo este el que influye en la caracterización del género dependiendo de los diferentes golpes de arco, acentos y velocidades para interpretar esta música.

También se pudo concluir que, el aprendizaje de las diferentes músicas tradicionales es importante para el desarrollo de cualquier músico dándole un horizonte más amplio al conocimiento y reconocimiento de las diferentes raíces musicales; es por eso que al ser Bellas Artes una institución que está cada vez abriendo puertas a más tradiciones musicales, el género mariachi sería bien recibido por los estudiantes de esta institución pues actualmente muchos de los violinistas se están acercando a esta música conociéndola laboralmente pero con un desconocimiento de la interpretación de la misma.

Es importante resaltar que no se encuentran materiales que orienten la interpretación de estas músicas, y sería de gran valor que las instituciones adquieran materiales relacionados con estos temas. También es importante seguir fomentando desde la institución la realización de investigaciones en relación a las músicas tradicionales y populares.

Personalmente este trabajo ha sido de gran aprendizaje llevándome a conocer aún más la música tradicional de los sones y huapangos, reconociendo su llegada a las diferentes ciudades de Colombia en la época del narcotráfico principalmente, y que tuvo gran acogida en los diferentes territorios, encontrando también que en la ciudad de Cali se tiene bastante conocimiento de la música mexicana de mariachi en los diferentes ritmos a pesar de ser este género mayormente de tradición oral y ser ajena a nuestra cultura.

14. Anexos

Entrevista al señor Roberto Franco, Violinista activo del mariachi Guadalajara

¿Recuerda cómo iniciaron los mariachis en Cali, o como llegó esta corriente musical a la ciudad de Cali? Cuéntenos su historia.

-Si sé que en Colombia se formaron los mariachis desde el 60 desde el año 60 se formaron los mariachis en Cali y en Bogotá, pasaron a Medellín por ahí en los años 62 63, pero ya aquí en Cali directamente fue en el año 66 donde se empezaron a ver los primeros foráneos que vinieron, grupos mexicanos que fue el primero mariachi que llegó aquí el mariachi los camperos.

En el año 66 ingresa el mariachi los Camperos directamente de México contratados por un señor Armando Mármol, que él tenía un establecimiento llamado mi Tenampa, luego a los meses ingresaron un mariachi el mariachi América de Alfredo serna en la cual ese señor le vendió los instrumentos de cuerda aquí, entonces en el año 68 don Armando formo un grupo porque vio que a la gente le gustaba lo que era la música mexicana y quiso formar un grupo por cuenta de él , ingreso personal de Bogotá llamo gente de Bogotá los trompetas varios violines y la armonía, resulta que en esos días la música estaba pegando en los establecimientos y ya pues la gente frecuentando los sitios, había un señor que le llamaban el grillo y él quiso formar el también otro mariachi que fue ya en seguida del Tenampa, el grill el Tenampa lo transporto este señor a México lindo o sea para el norte dejando la calle segunda sin mariachi entonces este señor grillo quiso formar un mariachi allí , resulta que al ver la necesidad de que necesitaban músicos él se contacta con el señor Pompilio Urrea trompetista, entonces Pompilio Urrea le dijo a él que él le formaba el grupo, que hicieron ellos, ellos fueron a unos centros artísticos a buscar músicos de cuerda, fue cuando encontraron al señor Aníbal palacios a Orlando, los hermanos López con guitarras y a un violinista el señor Alberto Gómez entonces los reunieron y ya tenían la trompeta y ya tenían parte de la armonía y mandaron a traer un guitarrón hechizo y resulta que necesitaban otra trompeta, entonces Aníbal Palacios le comento al señor que en Roldanillo había un joven que tocaba en la banda de allá y preciso se lo trajeron y ahí formaron ya el grupo, este que le cuento es el grupo fundador directamente de aquí el grupo local de aquí de Cali, se dice que fue este Pompilio que lo formo que fue el pionero no, el fundador de mariachi fue el señor Armando Mármol ya Pompilio formo fue el grupo ya local de aquí de la ciudad entonces ese grupo se formó allí y pasaron al grill el patio, en esos días también se formó otro grupo o sea que estaba el del Armando Mármol en la av. sexta norte y el grupo de

Pompilio, se formó el grupo mariachi tapatío en el grill el búho en la carrera tercera entre calles 12 y 13 ,este señor Alberto que necesitaba elementos trajeron de Pasto a dos trompetas que fueron el señor Alfonso Castillo y a Isauro López, los adiestraron y formaron el tercer grupo entonces ya de ahí ya estaban en el grill el patio el mariachi de Pompilio y de allí ellos hicieron una sociedad y formaron otro local llamado rapsodia mexicana ubicado en la segunda norte y resulta ya que el grill el búho se empezó a benecer y entonces ese grupos se fue para el patio o sea el grill el patio en la calle 5ta con 39 y se formó allí el grill el patio mariachi Guadalajara, entonces quedaron en la ciudad de Cali 3 grupos conformados que eran el mariachi Guadalajara en el patio, el mariachi Mexicali en rapsodia mexicana eso fue en el año 69 que sucedió esto cuando formaron el grupo mariachi Mexicali que fue el grupo de más trayectoria que hubo, entonces ese mariachi el primer mariachi que hubo aquí local lo conformaba Pompilio Urrea en la primera trompeta, Alexander Agudelo en la segunda trompea, Aníbal Palacios en el guitarrón, Orlando Inflados en la armonía , Alberto Gómez en el violín y el señor Raúl Ramos era el cantante, entonces resulta que los integrantes del mariachi del señor Armando Mármol como eran bogotanos ellos fueron saliendo entonces en esa época entre yo o sea este servidor entro ya al grill México lindo al mariachi a integrar el grupo para información resulta de que estos grupos aquí en Cali se formaron en el año 66 o sea que al año 21 nosotros tenemos 55 años de tener el folclor mexicano aquí en Cali de allí se prolifera de una manera... después del 75 del 80 se prolifera grupos por toda parte que más yo creo que en este momento tenemos aquí en Cali casi 200 razones sociales de grupos que muchos tienen razón social pero forman el grupo cuando lo necesitan o sea razón social es el nombre del mariachi eso es y ya no queda si no el señor Pompilio de los fundadores del mariachi el resto han muerto.

¿Como llego usted a ser mariachi?

Resulta que yo fui a una audición de músicos donde estaban formando un grupo yo estaba acompañando a amigo y ya tenían allá las trompetas el violín y tienen el guitarrón y necesitan guitarrista y había como 4 barrigones ahí de trio... yo fui fue mirando no más dándole animo a él y fueron pasando todos y ya cuando le toco al compañero mío ya el dijo no hermano no Roberto échale vos y yo dije a bueno yo tenía la música yo soy musico desde niño desde los 4 años ahí no faltaban guitarras en la casa, siempre tuve guitarrita y todo en la casa y teníamos era un trio pero pa' recochar ahí en la casa y me dice pasa vos y me dicen y usted qué y yo estaba sardino tenía 17 años y bueno pase yo y cuando arrancaron con mi ranchito y yo empecé a contestarle al guitarrón y bueno yo tenía los tonos

y en ese mismo día quede, luego un bolero y bien y esos gordos de trio se andaban mirando y pase la prueba y mi compañero en vez de ponerse triste contento de que yo pase y ahí mismo me dijeron pase para las medidas , yo trabaja en una fábrica y dije no pues esto es de noche yo en la fábrica de día, cuando a los dos días la primera serenata todo guachapeado... resulta que en esos días yo iba todo trasnochado a trabajar pa allá pa la fábrica y para un diciembre en ese diciembre hubo trabajo pero fuerte entonces Alfredito Linares había un negocio de baile en la 34 con octava y alternábamos con ellos y bueno yo renuncie a la fábrica porque me iba bien en el mariachi y pase carta y em retire hasta el sol de hoy.

¿Como fue ese paso de la guitarra al violín?

Bueno yo empecé fue con la vihuela de ahí pase al grupo que le comenté y pues resulta que yo cogía el violín de los violinistas pues escondido a hacerlo sonar y le sacaba sus notas entonces cuando estaba yo ahí entra un violinista y me dice flaquito y es que a vos te gusta el violín también y le digo si y me dice mostrá a ver y yo pues como si punteaba el requinto tenía digitación y me agarre yo a buscar notas y figuras y me puso él una tarea de tocar cuerdas al aire y que pereza yo quería era tocar, entonces una vez a uno de los violinistas le tocaba irse entonces quedaba un solo violín y yo no sé quién fue el sapo del grupo que dijo vea ese pelado está tocando violín y un día de esos me pillaron sacando la negra y todo eso y entonces me dice el dueño del grupo mañana a las 8 de la mañana te espero en el parque Caicedo vamos a comprarte un violín y ahí arranque yo con el violín y el violinista que había pues ya empecé a cogerle las tácticas y a hacer lo que me decía a coger en serio el violín y ya pues ya adulto casi la mayoría del mariachi Mexicali entramos al conservatorio porque empezaron directivos del conservatorio a frecuentar y era difícil porque decían que había que aprender desde los 6 años y le decimos ve nosotros queremos entrar porque los dos trompetas ellos eran lectores y yo no sabía yo pues ahí medio lo que miraba y nos pidieron la declaración de renta y entramos al conservatorio Pablo Vanegas, José Vanegas, mi hermano Alberto, mi hermano Carlos, Gustavo López y yo habíamos 6 que estábamos en el mariachi Mexicali y queríamos saber pues teoría y fuimos y bueno el profesor arboleda nos daba solfeo y Gustavo no aguanto y se fueron retirando y ya así fue como aprendí yo y el resto de los del mariachi.

15. Bibliografía de referencia

- A.(2021). Jarana. Instrumentos musicales Etnicos.org. Recuperado de <https://instrumentosetnicos.org/instrumentos-musicales-de-cuerda/cuerda-pulsada/jarana-jarocho>
- Apoyatura (Términos musicales). (s. f.). Glosarios especializados. Recuperado de <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/apoyatura>
- Barichivich, Y. (S.F). Cualidades del sonido. Recuperado de <https://hscope.cl/wp-content/uploads/2020/03/4to-b%C3%A1sico-Guia-Cualidades-del-sonido-4to-b%C3%A1sico.pdf>
- Boada, M. Á. (1986). Folklore musical de la Huasteca Veracruzana. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2246/198657P73.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Calvo, D. (2007). La representación gráfica de la música de tradición oral: enfoques y problemas” Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega 21,21. Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/965/1/representacion-grafica-musica-tradicion-oral.pdf>
- Chamorro, J. (2006). Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses. Recuperado de <https://sc.jalisco.gob.mx/sites/sc.jalisco.gob.mx/files/12mariachiajys.pdf>
- Correa, E. (2009). EL SONIDO Y SU RELACIÓN CON LOS MOVIMIENTOS DE LA MANO IZQUIERDA EN LA TÉCNICA VIOLINISTA recuperado de https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_25/ERNESTO_CORREA_2.pdf
- Correa, E. (2009). Importancia de la técnica en la enseñanza del violín. Revista de Innovaciones Educativas, 22, 1-8. Recuperado de https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_22/ERNESTO_CORREA_1.pdf

- Gottfried, J. (2012). Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz. *Revista de Literaturas Populares*, 10(1–2). Recuperado de <http://revistas.unam.mx/index.php/rlp/article/view/31891/29453><http://revistas.unam.mx/index.php/rlp/article/view/31891/29453>
- Gulli, F. (1998). La evolución de la técnica del violín en relación con los problemas interpretativos de nuestro tiempo. Recuperado de https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/35843/evolucion_gulli_QB_1998.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Gutiérrez, P. (26 de julio de 2019). *¿Qué es y qué venía en la Nao de China?* Recuperado de <https://foodandwineespanol.com/nao-de-china/>
- Jaramillo, J. (2021). EL PROCESO DE APRENDIZAJE EN LAS VIOLINISTAS DE LA AGRUPACIÓN“MARIACHI CLÁSICO FEMENINO”. Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/13464/el%20proceso%20de%20aprendizaje%20en%20las%20violinistas%20de%20la%20agrupaci%C3%B3n%20E2%80%9Cmariachi%20cl%C3%A1sico%20femenino%20E2%80%9D%20una%20mirada%20a%20las%20dinamicas%20del%20aprendizaje%20presentes%20en%20un%20entoro%20no%20formal%20C%20informal%20y%20formal.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Jáuregui, J. (2012). EL MARIACHI. SÍMBOLO MUSICAL DE MÉXICO (UNA SÍNTESIS COMENTADA). *CULTURAS MUSICALES DE MÉXICO VOL. I*, 87. Recuperado de <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/Jesus-Jauregui-EL-MARIACHI-SIMBOLO-MUSICAL-DE-MEXICO.pdf>
- Jauregui, J. (2013). De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo X. Recuperado de <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/download/3598/3482>
- L. (2016,). ¿Sabe qué significa ‘parteaguas’? López-Dóriga Digital. Recuperado de <https://lopezdoriga.com/vida-y-estilo/sabe-que-significa-parteaguas/>
- Martínez, L. (2015). La trompeta en el género mariachi. Aportes técnicos para la interpretación del Son y el Bolero. Recuperado de <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4753>

- Martínez, L. (2015). LA TROMPETA EN EL GÉNERO MARIACHI. APORTES TÉCNICOS PARA LA INTERPRETACIÓN DEL SON Y EL BOLERO. Recuperado de <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4753>
- Muñoz, F. (2013). Validación de la propuesta arco, violín y flechas para el desarrollo de capacidades básicas musicales en el aprendizaje del violín en niños y niñas entre los seis y los diez años. Recuperado de <http://ridum.umanizales.edu.co/xmlui/handle/20.500.12746/1184>
- Music < SWCCD. (2021). SOUTHWESTERN COLLEGE CATALOG. Recuperado de <http://catalog.swccd.edu/associate-degree-certificate-programs/music/#text>
- Paraíso, R. (2010). Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos | Paraíso | Revista de Literaturas Populares
Recuperado de <http://revistas.unam.mx/index.php/rlp/article/view/31885/29448>
- Preciado, M. (2019,). Los golpes de arco. Recuperado de <https://blogaprendizajeviolin.blogspot.com/2019/01/los-golpes-de-arco.html>
- Quintero, J. (2018). Guía práctica para el acercamiento al estilo de la música mariachi para estudiantes de trompeta de nivel 3.0 y 4.0. Recuperado de <http://200.119.126.32/handle/20.500.12209/9095>
- Redacción. (15 de febrero del 2021). Definición de Novohispano. Recuperado de <https://conceptodefinicion.de/novohispano/>.
- Romero, C. (2009). Colombia Siglo XX: Una Historia A Ritmo De Ranchera. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5234/tesis185.pdf?sequence=1>
- Salamanca, J. (2016). LA TROMPETA EN LA MUSICA INSTRUMENTAL DE MARIACHI. DOS PIEZAS: AZUL CIELO Y NOLA, BASADAS EN EL ESTILO DE DON MIGUEL MARTINEZ. Recuperado de <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4757>
- Silva, F. (2020). MANUAL DE LOS TRES PUNTALES EN EL MECANISMO DE MANO DERECHA DEL VIOLÍN Recuperado de <https://repositorio.unicach.mx/handle/20.500.12753/750>

Treviño, E. (2013). La riqueza rítmica de la música folklórica mexicana. Recuperado de <http://rac.db.uanl.mx/id/eprint/2804/1/Famus6-0003.pdf>

Tutorial de Violín Huapango por el maestro Leonardo Maya. (2019, 24 enero). [Vídeo]. Recuperado de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aUp00idHppE&t=1640s>

Vega, H. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music. *Historia actual on-line*, (23), 155–169. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3671093>

Violin. Ecured (S.F). Recuperado de <https://www.ecured.cu/Viol%C3%ADn#Historia>