

**“El Cuento”: tres variaciones carrangueras adaptadas al formato quinteto de viento  
madera mediante la exploración y aplicación de las texturas orquestales.**

Anyela María Salazar Cabrera

Asesor

John Alexander Amézquita Gaitán

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades - ECSAH

Programa de música

Cúcuta

2025

## Agradecimientos

A Dios, fuente infinita de sabiduría, inspiración y fuerza. Gracias por sostenerme en cada paso, por iluminar mi camino incluso en los momentos de duda, y por hacer posible este sueño que hoy se concreta. A mi mamá, que, con su amor incondicional, su ejemplo de fortaleza y su fe constante, ha sido mi mayor impulso. Gracias por estar siempre, por tus palabras que motivan, por tus silencios que acompañan, y por creer en mí incluso cuando yo dudaba. A mi pareja y familia, por cada gesto de aliento, por celebrar conmigo cada pequeño logro y por ser raíces que me sostienen y alas que me impulsan.

A mis profesores de la UNAD, gracias por su entrega, por compartir su conocimiento con pasión y por sembrar en mí el amor por esta hermosa profesión. En especial al Maestro Alexander Amézquita, mi profe del alma, por su guía generosa, por su don de enseñar con el alma y por hacer que este proceso compositivo se convirtiera en una experiencia profundamente transformadora. A mis compañeros, con quienes compartí trabajos, desvelos y aprendizajes, gracias por ser equipo, por tender la mano, por reír y crecer conmigo. Y a quienes, desde fuera de la universidad, también sumaron con su apoyo y palabras de aliento, mi gratitud eterna.

Hoy, al mirar atrás, reconozco que este logro no es solo mío, sino de todos los que me rodean. Gracias por caminar conmigo hacia este sueño que ahora se hace realidad. El apoyo de todos ha sido fundamental para que hoy me vea convertida en Maestra de Música.

## Resumen

Este proyecto de investigación - creación surge de la búsqueda de distintos formatos y timbres para interpretar la música tradicional carranguera. Se enfoca en componer tres (3) variaciones de una canción carranguera titulada “El Cuento”, de autoría propia, adaptadas al formato de viento madera experimentando la aplicación de texturas orquestales. El eje central es el tratamiento tímbrico y por medio de este, se busca crear una propuesta musical que incorpore los sonidos de la carranga en los instrumentos de viento sin perder la esencia y las raíces de la música tradicional del altiplano cundiboyacense, y para lograrlo, se ha implementado una metodología basada en la ejecución de 4 fases que permitirán el desarrollo y consolidación del presente proyecto. Estas fases incluyen entre otros aspectos, el análisis de referentes, la exploración de texturas orquestales, la transferencia al formato quinteto de viento madera y la composición de las tres variaciones que se presentarán como producto final.

***Palabras clave:*** Carranga, Vientos, Tímbre, Variación, Texturas.

## **Abstract**

This research-creation project arises from the search for different formats and timbres to interpret traditional carranguera music. It focuses on three (3) variations of a carranguera song titled “El Cuento” (The Story), of our own authorship, adapted to the woodwind format, experimenting with the application of orchestral textures. The central axis is the timbre treatment and through this, we seek to create a musical proposal that incorporates the sounds of the carranga in the wind instruments without losing the essence and roots of the traditional music of the highlands of Cundinamarca, and to achieve this, we have implemented a methodology based on the execution of 4 phases that will allow the development and consolidation of this project. These phases include, among other aspects, the analysis of referents, the exploration of orchestral textures, the transfer to the woodwind quintet format and the composition of the three variations that will be presented as the final product.

***Keywords:*** Carranga, Winds, Timbre, Variation, Textures.

## Contenido

Introducción .....	11
Justificación.....	13
Objetivos .....	15
Objetivo General .....	15
Objetivos Específicos.....	15
Planteamiento Temático.....	16
Marco Teórico .....	19
Música Carranguera .....	19
La Rumba Criolla.....	20
Merengue Campesino.....	21
Los Rolling Ruanas Como Referente Carranguero.....	22
Quinteto de Viento .....	23
Rangos Sonoros e Instrumentos Transpositores .....	26
Amatista Ensamble Como Referente de Quinteto de Viento Madera.....	28
Conceptos de Distintos Autores Aplicables a la Composición .....	29
Marco Conceptual .....	32
Análisis Referencial .....	37
Tema: Ruanas On.....	37
Elementos Estructurales .....	38
Elementos Armónicos .....	38
Elementos Melódicos .....	38
Elementos Rítmicos: .....	39

Dinámicas y Matices: .....	39
Texturas .....	40
Conclusiones .....	40
Tema: Carranga Medley .....	41
Tratamiento Tímbrico .....	41
Estructura Formal .....	41
Análisis del Tratamiento Tímbrico .....	42
Relación Timbre – Forma y Expresión. ....	43
Conclusiones del Análisis .....	44
Proceso creativo .....	46
Desarrollo Metodológico .....	46
Fase 1: Reconocimiento del Formato de Viento Madera .....	46
Fase 2: Identificación de las Texturas Orquestales .....	46
Fase 3: Análisis de los Referentes y Antecedentes .....	47
Fase 4: Proceso compositivo de las variaciones .....	47
Variación 1: Conservadora .....	48
Variación 2: Híbrida .....	55
Variación 3: Libre y abstracta .....	64
Cuadro comparativo de las tres variaciones de "El Cuento" .....	85
Plan de Circulación y Difusión .....	88
Conclusiones .....	89
Referencias Bibliográficas .....	91
Anexos .....	95

## Lista de Tablas

<b>Tabla 1</b> Tipos de Rumba Criolla en Colombia.....	20
<b>Tabla 2</b> Instrumentos de la música tradicional carranguera.....	21
<b>Tabla 3</b> Descripción y características de los instrumentos del quinteto de viento.....	24
<b>Tabla 4</b> Aplicación de las texturas orquestales según autores .....	31
<b>Tabla 5</b> Análisis melódico por bloques en variación No 3. ....	66
<b>Tabla 6</b> Cuadro comparativo de las tres variaciones.....	86

## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> Los Rolling Ruanas .....	23
<b>Figura 2</b> Rangos orquestales del quinteto de viento madera.....	27
<b>Figura 3</b> Integrantes del Quinteto de Viento Madera - Amatista Ensamble. ....	28
<b>Figura 4</b> Ritmo de Rumba Criolla.....	39
<b>Figura 5</b> Introducción de la canción Ruanas On .....	39
<b>Figura 6</b> Estructura formal de la variación No 1.....	48
<b>Figura 7</b> Color diferenciador de los instrumentos del quinteto de viento madera. ....	49
<b>Figura 8</b> Roles orquestales del quinteto de viento madera en la variación No 1. ....	49
<b>Figura 9</b> Textura homofónica variación No 1. ....	50
<b>Figura 10</b> Aplicación del séptimo grado disminuido en la variación No 1.....	51
<b>Figura 11</b> Voicing duplicado por terceras en la variación No 1. ....	51
<b>Figura 12</b> Aplicación dinámicas y articulaciones en la variación No 1.....	52
<b>Figura 13</b> Aplicación de la textura monofónica en la variación No 1. ....	53
<b>Figura 14</b> Imitación rítmica en la variación No 1. ....	53
<b>Figura 15</b> Aplicación del canon por imitación en la variación No 1. ....	54
<b>Figura 16</b> Soporte melódico- armónico en la variación No 1. ....	54
<b>Figura 17</b> Impacto acústico en la variación No 1.....	55
<b>Figura 18</b> Estructura formal de la variación No 2.....	56
<b>Figura 19</b> Color instrumental del quinteto de viento madera variación No 2.....	57
<b>Figura 20</b> Roles orquestales del quinteto de viento madera en la variación No 2. ....	57
<b>Figura 21</b> Aplicación de la textura polifónica en la variación No 2. ....	58
<b>Figura 22</b> Aplicación de la textura heterofónica en la variación No 2.....	59

<b>Figura 23</b> Aplicación del modo frigio en la variación No 2. ....	59
<b>Figura 24</b> Modulaciones y cambios de tonalidad en la variación No 2. ....	60
<b>Figura 25</b> Desplazamientos acentuales en la variación No 2.....	61
<b>Figura 26</b> Cambios de métrica en la variación No 2.....	62
<b>Figura 27</b> Armonía lineal aplicada en la variación No 2. ....	62
<b>Figura 28</b> Signos de articulación y dinámicas aplicados en la variación No 2.....	63
<b>Figura 29</b> Forma estructural de la variación No 3. ....	64
<b>Figura 30</b> Participación en la línea melódica y rítmica de la variación No 3. ....	65
<b>Figura 31</b> Bloque de registro agudo.....	67
<b>Figura 32</b> Bloque de registro medio.....	68
<b>Figura 33</b> Bloque de registro grave.....	69
<b>Figura 34</b> Aplicación de la textura monofónica en la variación No 3. ....	70
<b>Figura 35</b> Aplicación de la textura monofónica (unis. y oct.) en la variación No 3. ....	71
<b>Figura 36</b> Aplicación de la textura homofónica en la variación No 3. ....	71
<b>Figura 37</b> Aplicación de la textura polifónica en la variación No 3.....	72
<b>Figura 38</b> Aplicación de la textura heterofónica en la variación No 3.....	73
<b>Figura 39</b> Combinación de texturas en la variación No 3.....	74
<b>Figura 40</b> Combinación de texturas en la variación No 3.....	74
<b>Figura 41</b> Tutti en la variación No 3. ....	75
<b>Figura 42</b> Aplicación de la atonalidad en la variación No 3.....	76
<b>Figura 43</b> Aplicación de la escala menor árabe en la variación No 3. ....	76
<b>Figura 44</b> Aplicación de voicing en la variación No 3.....	77
<b>Figura 45</b> Aplicación de la escala y ritmo blues en la variación No 3.....	77

<b>Figura 46</b> Aplicación de la inversión en espejo en la variación No 3.....	78
<b>Figura 47</b> Aplicación del cantus firmus 5 y 6 especie en la variación No 3.....	79
<b>Figura 48</b> Aplicación del ritmo blues en la variación No 3. ....	79
<b>Figura 49</b> Cambios de métrica en la variación No 3.....	80
<b>Figura 50</b> Aplicación de acordes cuartales en la variación No 3.....	81
<b>Figura 51</b> Bloques cordales paralelos en la variación No 3.....	82
<b>Figura 52</b> Base armónica estática en la variación No 3. ....	83
<b>Figura 53</b> Análisis de la densidad y articulaciones en la variación No 3.....	83
<b>Figura 54</b> Análisis de las dinámicas en la variación No 3. ....	84
<b>Figura 55</b> Cierre de la variación No 3.....	85

## Introducción

A lo largo de su desarrollo histórico, la música carranguera se ha caracterizado por un formato instrumental tradicional conformado por tiple requinto, tiple, guitarra y charrasca. Su principal exponente, el maestro Jorge Velosa Ruiz, junto con su agrupación Los Carrangueros de Ráquira, logró posicionar este género musical en escenarios tanto nacionales como internacionales, visibilizando el valor patrimonial y la riqueza sonora del altiplano cundiboyacense dentro del contexto cultural colombiano.

Como respuesta al camino trazado por el maestro Velosa, diversas agrupaciones precursoras y emergentes han adoptado la carranga, adaptándola a lenguajes musicales contemporáneos. Ejemplos notables de este proceso son los Rolling Ruanas, Velo de Oza y San Miguelito, entre otras, quienes han fusionado la carranga con géneros foráneos como el Rock, el Reggae y el Techno. Esta fusión ha implicado la incorporación de nuevos instrumentos —guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, acordeón, congas, entre otros—, generando una propuesta estética novedosa que, sin embargo, conserva la esencia jocosa y picaresca del género tradicional.

En el marco de esta evolución y con el objetivo de enriquecer la sonoridad de la música carranguera, se contemplan cuatro momentos principales.

En primer lugar, se analiza el formato de viento madera, profundizando en el conocimiento de sus timbres, rangos, articulaciones, balance sonoro y combinaciones posibles, con el fin de fundamentar una orquestación coherente y eficaz. En segundo lugar, se estudian las texturas orquestales —homofónicas, polifónicas, heterofónicas, entre otras, — que serán consideradas en la etapa compositiva. Este análisis se complementa con el uso de recursos

técnicos aprendidos durante la formación académica en música, tales como el canon, la imitación en espejo, las modulaciones y el empleo de modos.

En tercer lugar, se abordan los referentes y antecedentes pertinentes al desarrollo de este proyecto de investigación-creación, entre ellos la agrupación Rolling Ruanas (como representante de la carranga contemporánea), Amatista Ensemble (quinteto de vientos) y otros trabajos que resaltan enfoques similares de exploración tímbrica.

Finalmente, se expone el guion compositivo de las tres variaciones propuestas, el cual integra los conocimientos teóricos y prácticos previamente investigados y aplicados. Este proceso busca garantizar orden, variedad, equilibrio y coherencia artística, culminando en la elaboración de los audios y partituras correspondientes tanto al tema original como a sus tres variaciones.

## Justificación

La realización de esta propuesta artística reviste una importancia significativa para la disciplina musical, en tanto que, a partir de la presente investigación, se evidencia la posibilidad de interpretar música carranguera en un formato no convencional como lo es el quinteto de viento madera, ampliando los horizontes del pensamiento creativo y compositivo dentro de la línea de profundización de composición y arreglos, estimulando nuevas formas de abordaje tímbrico y textural.

Asimismo, el proyecto adquiere relevancia dentro del contexto sociocultural, al fomentar la difusión de propuestas artísticas que promuevan el dialogo entre lo tradicional y lo contemporáneo promoviendo su vigencia y fortaleciendo el patrimonio cultural. Del mismo modo, esta iniciativa preserva el carácter expresivo de la música carranguera, que se manifiesta en sus versos cargados de crítica social, relatos de la vida rural, temáticas amorosas y un tono característico de jocosidad, sirviendo como referente para futuros procesos de creación dentro del programa, motivando a otros estudiantes a explorar caminos similares de adaptación instrumental y experimentación sonora.

Para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) y su programa de Música, esta propuesta representa un valioso aporte ya que se inscribe en una perspectiva contemporánea de reinterpretación y revitalización de las músicas tradicionales colombianas desde el campo académico, al proponer una adaptación del género carranga a un formato instrumental poco habitual como el quinteto de viento madera, alineándose con las políticas institucionales que promueven la educación basada en la investigación, la acción pedagógica sistemática, la proyección social y la innovación metodológica. Asimismo, respondiendo al uso estratégico de

las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) como recurso fundamental, consolidando un legado de creación artística producto del rigor investigativo. Todo ello contribuyendo al desarrollo sostenible de las comunidades locales y globales.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Componer tres variaciones carrangueras adaptadas al formato quinteto de viento madera mediante la exploración y aplicación de las texturas orquestales.

### **Objetivos Específicos**

Caracterizar las propiedades tímbricas del formato quinteto de viento madera y las texturas orquestales pertinentes, estableciendo los criterios técnicos para su aplicación en los procesos de composición y arreglo.

Analizar los elementos compositivos presentes en la canción Ruanas On del grupo Los Rolling Ruanas y los arreglos de la obra Carranga Medley – Jorge Velosa en versión de Amatista Ensemble, identificando recursos estilísticos y técnicos susceptibles de ser incorporados a la propuesta creativa.

Aplicar las técnicas de orquestación y arreglos en la elaboración de tres (3) variaciones de la canción “El Cuento”, fundamentadas en los referentes analizados y en las particularidades tímbricas del formato de quinteto de viento madera.

## Planteamiento Temático

El presente proyecto de investigación-creación se enmarca en el eje temático tratamiento tímbrico, correspondiente a la línea de profundización en Composición y Arreglos. Su propósito central es la composición de tres (3) variaciones de una obra musical original titulada “El Cuento”, compuesta por el autor del proyecto, adaptada para quinteto de viento madera mediante la exploración y aplicación de diversas texturas orquestales. El objetivo es sustentar cómo, a través del uso intencionado de texturas orquestales, es posible reinterpretar y adaptar un género tradicional colombiano, como la carranga, a un formato instrumental poco convencional en este contexto.

Esta propuesta surge a partir de un interés investigativo originado en la escucha y el análisis del tratamiento tímbrico innovador desarrollado por la agrupación colombiana Los Rolling Ruanas, quienes han logrado fusionar la carranga con elementos del rock, generando una estética sonora contemporánea que ha captado la atención de públicos jóvenes. Esta fusión no solo contribuye a la preservación de las raíces culturales, sino que también dinamiza el lenguaje de la música tradicional, ampliando sus posibilidades expresivas.

Durante el proceso investigativo se identificaron otras experiencias significativas de fusión a partir de la carranga, como el caso de Velo de Oza, agrupación que combina elementos del reggae y el rock en lo que han denominado “Carranga Reggae Rock”; así como San Miguelito, con un enfoque de “orquesta tecno-carranga” que incorpora instrumentos como batería, bajo eléctrico, guitarras eléctricas, acordeón, saxofón, trombón, trompeta y congas, entre otros.

A partir de estas influencias y con el fin de expandir el espectro tímbrico de la carranga, se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo crear tres variaciones de una canción carranguera adaptándolas al formato de quinteto de viento madera mediante la exploración y aplicación de texturas orquestales? Esta inquietud orienta la estructuración del proyecto, el cual busca ofrecer una alternativa sonora que preserve la esencia del género tradicional mientras lo sitúa en nuevos marcos interpretativos y creativos.

Durante el proceso de creación de las tres variaciones, se presentan diversos desafíos técnicos y musicales, particularmente en lo relacionado con el tratamiento tímbrico necesario para realizar una transferencia efectiva entre el formato original —propio del ensamble caranguero de cuerdas pulsadas— y el formato elegido para la adaptación: el quinteto de vientos madera. Esta transición implica un cambio sustancial en la naturaleza sonora, debido a las diferencias estructurales y expresivas entre ambas familias instrumentales.

Uno de los primeros retos es adaptar la obra a las características técnicas del nuevo formato, enfrentando variaciones significativas en cuanto a registro, color tímbrico y tesitura. La distribución del material musical debe ser cuidadosamente pensado para conservar la esencia rítmica y melódica de la carranga, a pesar de las limitaciones y posibilidades propias de los instrumentos de viento. Este proceso también exige ajustes en la tonalidad, considerando la presencia de instrumentos transpositores dentro del quinteto, lo cual requiere mantener la funcionalidad armónica sin comprometer la naturalidad de los registros.

Otro aspecto importante es la búsqueda de un equilibrio sonoro, teniendo en cuenta que el formato caranguero tiende a generar una textura homogénea, mientras que el quinteto de vientos presenta un carácter tímbrico más heterogéneo. Por ello, y con el fin de dar solución a la problemática presentada, se incorporarán diversas texturas orquestales, cuya exploración y

aplicación serán abordadas en el desarrollo del presente proyecto, analizando su impacto en la transformación y enriquecimiento del material musical original.

## Marco Teórico

### Música Carranguera

En la investigación titulada *La carranga como identidad cultural local y regional del departamento de Cundinamarca y Boyacá*, López (2021) menciona que la carranga se originó gracias a otros ritmos tradicionales colombianos como: el pasillo, el merengue y rumba.

El pasillo y el merengue formaron un género nombrado merengue Carranguero y la rumba formó otro estilo llamado rumba Carranguera. La música carranguera nace de la rumba criolla, el bambuco, el torbellino y el merengue campesino cundiboyacense y de Santander. El género merengue dio origen a varios estilos como el merengue antillano, merengue vallenato, merengue parrandero, merengue carranguero. (p. 4)

Para Martínez (2022), en su investigación de identidad campesina, relaciona la música carranguera o carranga como género perteneciente a la música tradicional campesina colombiana cuyo exponente más reconocido es el Maestro Jorge Velosa Ruiz con su agrupación, Los Carrangueros de Ráquira. Siendo música propia de la región central colombiana que se escucha, canta y baila principalmente en los departamentos de Santander, Cundinamarca y Boyacá, siendo este último, la cuna del ritmo carranguero.

La música carranguera ha llegado a convertirse en parte del folclor gracias a su transmisión oral de generación en generación dentro del mismo pueblo. Según López (2021) el cantautor colombiano Jorge Velosa cuenta que comenzó su trayectoria artística en un programa radial que incluía secciones de humor, coplas y música. En ese espacio también existía una sección llamada "arrancar-cartas", en la que el grupo Carrangueros de Ráquira participaba leyendo cartas enviadas por los oyentes. Estas cartas, escritas por personas del pueblo, contenían relatos de vida, refranes y coplas populares. Dichos textos sirvieron de inspiración para muchas

de las composiciones de Jorge Velosa, incluyendo la historia detrás de una de sus canciones más reconocidas: “La Cucharita”.

### ***La Rumba Criolla***

Según Moreno (s.f.) la rumba criolla es un ritmo conocido y producido a nivel nacional, donde se destacan las siguientes regiones, en las cuales es muy conocida:

**Tabla 1**

*Tipos de Rumba Criolla en Colombia.*

Ritmo	Métrica	Características
La Rumba Antioqueña	4/4	Influenciada directamente por la Rumba Cubana, tiene fuerte representación en los municipios de Bello y Girardota, entre otros.
La Rumba Cundí boyacense	3/4	Con un alto impacto en el sector rural, siendo el segundo ritmo de más fuerza después del torbellino y con dos tendencias como son La Rumba campesina y la Rumba Guasca.
La Rumba Criolla Tolimense	6/8	Algunas influencias del Bambuco, fueron iniciadas por Milciades Garavito hacia la década del año 20 en el municipio de Fresno, la cual comenzó inicialmente con música urbana de salón elitista y poco a poco pasó a salón popular, extendiéndose finalmente a la zona rural en donde en medio de la autenticidad del campesino adquirió características propias en sus vestuarios y coreografías.

*Nota: Esta tabla presenta los tres (3) tipos de rumba, su métrica y algunas características.*

### ***Merengue Campesino***


En una de las primeras investigaciones acerca del Merengue Cundiboyacense, Ñañez (1990) identificó que este ritmo nació y evolucionó influenciado por el merengue vallenato desde los años 50, fusionándose con géneros locales como el bambuco, el pasillo y el torbellino. Además, la música llanera jugó un papel clave en su desarrollo, contribuyendo a que adquiriera una identidad única en esta región nororiental, cercana a los llanos.




Este género musical se toca y se baila, se interpreta en dos compases distintos, 3/4 y 6/8, lo que diferencia uno del otro es su acento. Su melodía y armonía es tonal y en gran parte de los temas se interpreta en tonalidad mayor por ser alegre y festivo. Normalmente se puede interpretar a dos voces que se mueven por terceras o sextas paralelas.

Dentro de la investigación “Vientos de la carranga” documento referente realizado por Ocampo (2014), se recalca información sobre la instrumentación en el merengue y la rumba criolla que se detalla en el siguiente cuadro:

**Tabla 2**

#### *Instrumentos de la música tradicional carranguera*

Instrumento	Característica	Gráfico
Tiple requinto	Que también posee 12 cuerdas y que tradicionalmente se ha usado para la interpretación de bambucos, guabinas, torbellinos y pasillos, entona las melodías y hace solos.	

Tiple	Instrumento de 12 cuerdas, era utilizado tradicionalmente en la interpretación del bambuco y del pasillo y se caracteriza por ser uno de los pocos que puede hacer melodías y armonías simultáneamente	
Guitarra	Es un Instrumento español y fue introducida en las músicas campesinas con la función de interpretar los bajos o bordones	
Charrasca	Instrumento indígena tradicional en las músicas andinas y cuya ejecución en la carranga es igual a la del Torbellino, cumpliendo un papel percusivo.	

*Nota:* Descripción de los instrumentos autóctonos colombianos.

### ***Los Rolling Ruanas Como Referente Carranguero***

En esta investigación se analizará a Los Rolling Ruanas como referente artístico quienes conforman “el típico cuarteto de carranga, con requinto y tiple (instrumentos de cuerda con origen en los tiempos coloniales, el primero es más agudo, el segundo más grave); guitarra; guacharaca (una especie de raspador, de origen indígena) y voz”. Cosoy (2017) menciona que esta banda bogotana que enlaza elementos del Rock and Roll clásico con sonidos de gran arraigo y tradición en Colombia: Las músicas campesinas del altiplano, serán el punto de partida para identificar cómo se incursiona los efectos o herramientas del Rock, adaptados a la música carranguera.

**Figura 1**

*Los Rolling Ruanas*



*Fuente:* Radio Nacional de Colombia – RTVC.

**Quinteto de Viento**

Los instrumentos de vientos se clasifican en dos familias, viento metal y viento madera. En el viento metal se identifica porque su sonido se produce por la vibración de los labios del músico en una boquilla metálica y en el viento madera el sonido se produce cuando el músico sopla sobre un bisel o una lengüeta haciendo vibrar una caña.

Según Piston (1993) en su libro de orquestación es difícil proponer una definición lógica y convincente de lo que llamamos instrumentos de madera. Es más fácil de delimitar qué son los instrumentos de metal, ya que los instrumentos de madera se han construido de otros materiales diferentes de la madera, y las flautas hoy en día se fabrican de metal.

Para la Copland (1955) El quinteto de viento, es una combinación de flauta, oboe, clarinete, fagot y corno. Úcar (2010) menciona que, aunque el quinteto de viento es una de las formaciones más recientes, ha logrado consolidarse como una de las agrupaciones de música de


cámara más destacadas, en gran parte por la favorable acogida que ha recibido por parte de los compositores del siglo XX




Como menciona Úcar (2010) estos cinco instrumentos cuentan con una técnica especial, un timbre característico y un cúmulo de oportunidades distintas para su orquestación ya que tienen color heterogéneo que difiere al color homogéneo del cuarteto de cuerdas. Esto permite variedad, cambio de roles, modulaciones tímbricas, balance, dinámicas y uso de articulaciones que enriquecen la pieza en gran medida.



El primer compositor para quinteto de viento fue el Checo, Anton Reicha quien escribió 24 quintetos de vientos a partir del año 1811, el segundo compositor en su orden fue Franz Danzi con 9 quintetos y algunos otros como Mozart y Beethoven quienes escribieron obras para piano y quinteto de viento. En libro “Que Suenen Los Vientos” (Quinteto Mirror) dispone de la siguiente manera los instrumentos que componen el quinteto:

### Tabla 3

#### *Descripción y características de los instrumentos del quinteto de viento*

Instrumento	Descripción	Característica	Gráfico
Flautín Piccolo	Es un instrumento de viento-madera. Físicamente, se parece a la flauta travesera, pero con un menor tamaño, siendo este aproximadamente de 32 centímetros.	Es un instrumento transpositor, es decir que el sonido real es diferente al escrito. Las notas se escriben una octava más abajo, para evitar demasiadas líneas adicionales en el pentagrama. Posee un sonido agudo y penetrante.	

Flauta Traversa	Se destaca por su timbre brillante, ágil y expresivo	Posee un registro amplio que abarca más de tres octavas, lo que le permite ejecutar tanto melodías suaves y líricas como pasajes rápidos y ornamentados con gran precisión	
Oboe	Pertenece igualmente a la gama de los agudos y también puede tocar las melodías principales.	Se caracteriza por su sonido quejumbroso, que permite que el oboe se abra paso y se escuche entre los demás sonidos del quinteto. Por su voz tan penetrante, es el oboe el que antes de un concierto da un La con el que todos los demás instrumentos afinan, siendo uno de los instrumentos más difíciles de interpretar.	
Clarinete	Tiene la extensión más amplia, las notas graves lo sitúan por debajo de la flauta y el oboe.	Se caracteriza por su tono cálido y aterciopelado que sirve para llenar la música. Aunque cuando suena en el registro alto, el clarinete es el instrumento más potente y en ocasiones descuella sobre los otros instrumentos de madera.	

Fagot	Fue construido bajo la necesidad de llegar a notas más graves que el Oboe.	Se caracteriza por ser tener un sonido suave y dulce. A diferencia de los anteriores, posee dos tubos de distinta longitud unidos que le otorgan una dimensión de más de 2.5 metros si son desplegados.	
Trompa o Corno Francés	Al igual que el clarinete, es un instrumento transpositor, de gran agilidad y gracia. Es el único instrumento que pertenece a la familia de los metales	Se caracteriza tener un timbre muy rico y expresivo, este instrumento puede emitir sonidos dulces y suaves como ásperos y duros. Su antepasado es la trompa (en inglés, <i>horn</i> ) de un animal o la caracola de un crustáceo.	

*Nota:* Identificación de los instrumentos que componen el quinteto de viento madera.

### ***Rangos Sonoros e Instrumentos Transpositores***

Para la correcta identificación de los rangos de los instrumentos previamente mencionados, es necesario remitirnos al contenido abordado en la asignatura de Instrumentación, específicamente a lo expuesto por el Maestro Alexander Amézquita respecto a la relación entre la notación escrita y la sonoridad real de los instrumentos al ser ejecutados. Este conocimiento incluye la comprensión de los intervalos que se generan entre ambos registros, un aspecto fundamental a considerar durante el proceso de composición.

En la imagen se observa que, dentro del quinteto de maderas, tres instrumentos —la flauta traversa, el oboe y el fagot— no son transpositores, lo cual implica que el sonido producido coincide con la altura escrita en la partitura. Por otro lado, los dos instrumentos restantes sí son transpositores: el clarinete en Si $\flat$  (B $\flat$ ) produce un intervalo de segunda mayor descendente con respecto a la notación escrita, mientras que el corno en Fa (F) genera un intervalo de quinta justa descendente.

Cabe mencionar que, ocasionalmente, se incorpora el Piccolo dentro de este tipo de ensambles. Este instrumento también es transpositor y suena una octava aguda por encima de lo escrito, generando así un intervalo de octava ascendente.

## Figura 2

*Rangos orquestales del quinteto de viento madera*

The figure displays six musical staves, each representing a different woodwind instrument. Each staff shows a treble clef with a key signature of one flat (B $\flat$ ) and a single note on the second line (G $\flat$ ). To the right of each staff, a text label indicates the transposition interval:

- Piccolo:** Suena 8va Asc. (Sounding 8th interval Ascending)
- Flauta:** No transporta (No transposition)
- Oboe:** No transporta (No transposition)
- Clarinete B $\flat$ :** Suena 2M desc. (Sounding 2nd Major interval Descending)
- Fagot:** No transporta (No transposition)
- Trompa en F:** Suena 5J Desc. (Sounding 5th Just interval Descending)

*Nota:* Creación propia

### *Amatista Ensamble Como Referente de Quinteto de Viento Madera*

El referente elegido como quinteto de viento es la agrupación Amatista Ensamble (2025) quienes han sido reconocidos por ganarse la convocatoria de programa de estímulos en Bogotá. Cuentan con el típico formato de quinteto de viento más un instrumento agregado que es la percusión. Durante la búsqueda de quintetos de viento madera que hayan interpretado la música tradicional carranguera, para tomar como referente, solo se encontró este quinteto quienes hicieron una Carranga Medley de tres (3) canciones del Maestro Jorge Velosa con los temas: La cucharita, Julia Julia Julia y Las Diabluras, incorporando la charrasca como elemento rítmico.

Los integrantes del quinteto de viento madera Amatista Ensamble son: Karen Guerrero en la Flauta, Daniela Cáceres en el Oboe, William Bernal en el Clarinete, Diana Ballén en el Corno, Nicolás Correa en el Fagot y Elkin Ortega en la Percusión.

### **Figura 3**

*Integrantes del Quinteto de Viento Madera - Amatista Ensamble.*



*Fuente:* Página oficial del Instagram de Amatista Ensamble.

Los elementos que se analizarán en este referente incluyen la transformación del timbre, el equilibrio sonoro, las articulaciones, el uso de diferentes voces, las texturas orquestales, la intensidad, la uniformidad, los roles que cumple cada instrumento, y las técnicas de orquestación. Además, se tomarán en cuenta aspectos melódicos, armónicos y rítmicos, los cuales serán fundamentales para la composición y los arreglos de las tres variaciones.

### **Conceptos de Distintos Autores Aplicables a la Composición**

Para Belkin (2001) las texturas con espacios amplios pueden resultar efectivas en ciertas ocasiones, aunque el oído tiende a fatigarse con su uso repetido. Este tipo de sonoridad también funciona adecuadamente en dinámicas suaves; sin embargo, en pasajes más intensos, los vacíos en medio hacen que el resultado sea menos convincente y suene débil (p. 15).

Rimsky-Korsakov (1912) menciona en su libro *Principios de orquestación* que “el proceso de combinar dos o más cualidades de tono en unísono, al mismo tiempo que se dota a la música de una mayor resonancia, dulzura y poder, posee la desventaja de restringir la variedad de color y expresión” (p. 47). Al mencionar el unísono, se relaciona con la textura monofónica, lo cual indica que la combinación de timbres puede diluir sus cualidades individuales, por lo que debe tratarse con especial cautela. Las melodías que requieren expresividad conviene asignarlas a solistas de timbre claro y definido.

De la misma forma Rimsky-Korsakov (1912) también se aconseja “doblar en octavas cualquier melodía situada en el compás extremadamente agudo o extremadamente grave: una octava más baja en el primer caso, una octava más alta en el segundo” (p. 50). De este modo, el flautín suele ser doblado por la flauta, el oboe o el clarinete una octava inferior, mientras que el fagot contrabajo se dobla con el fagot, el clarinete o el clarinete bajo una octava superior. Esta

práctica evita la duplicación en octavas dentro de timbres similares, favoreciendo una mayor claridad y contraste sonoro.

Schönberg (1967) considera que “el acompañamiento no debería ser una mera adición, debe ser lo más funcional posible y, en el mejor de los casos, debería actuar como un complemento de lo esencial de su tema” (p. 83). En este caso, se entiende el acompañamiento como la textura homofónica que corresponde a la melodía más acompañamiento y debe responder a las exigencias técnicas para aprovechar las posibilidades expresivas del instrumento o del conjunto instrumental, desempeñando así un papel significativo en la configuración de una sonoridad expresiva.

Según su enfoque, Piston (1993) indica que “una textura de tres elementos consta generalmente de una melodía principal, una secundaria y un acompañamiento” (p. 397). La melodía secundaria generalmente actúa como un *obbligato* totalmente subordinado (también conocido como contramelodía), aunque en algunos casos adquiere un valor temático que la ubica al mismo nivel de importancia que la melodía principal, resaltando debe tener un buen balance orquestal para no generar confusión auditiva.

Para lograr este balance, Adler (1989) en la segunda edición de su libro *The Study of orchestration* identifica tres conceptos fundamentales para analizar cómo se distribuyen conjuntamente las voces entre sí, estos son “primer plano: la voz más importante, que el compositor quiere que se escuche con mayor prominencia; segundo plano: incluye contramelodías o material contrapuntal importante; fondo: acompañamiento ya sea en forma de acordes o figuras polifónicas/melódicas” (p. 116). De esta forma se entiende que las texturas tienen un rol expresivo dentro del discurso musical, funcionando como una estructura sonora que transmite sensaciones de tensión, dirección o reposo, dependiendo del tratamiento orquestal.

Para comprender adecuadamente el tema central de este proyecto —la experimentación y aplicación de texturas orquestales—, se presenta a continuación un cuadro que sintetiza las principales características y usos recomendados de las texturas más relevantes en el ámbito orquestal. Este resumen permite establecer una base conceptual sólida que servirá de referencia durante el proceso compositivo de las tres variaciones:

**Tabla 4**

*Aplicación de las texturas orquestales según autores*

Textura	Característica	Uso recomendado
Monofónica	Una sola línea melódica sin acompañamiento, unísonos u octavas. Sin armonía ni contrapunto.	Introducciones o solos, enfatizar una idea melódica. Crear sensación de pureza o intimidad.
Homofónica	Melodía principal con acompañamiento subordinado. Ritmo similar entre voces, estructura jerárquica clara.	Exposición de temas principales. Secciones líricas o expresivas. Frases claras.
Polifónica	Varias melodías independientes que suenan simultáneamente. Complejidad rítmica y melódica. Contrapunto activo.	Desarrollo temático, fugas y clímax. Mostrar riqueza estructural y técnica.
Heterofónica	Variaciones simultáneas de una misma melodía. Ornamentaciones distintas en varias voces. Sonoridad inestable.	Pasajes libres o de transición. Música de antaño, contemporánea o experimental.

*Nota:* El siguiente cuadro expone particularidades de las texturas orquestales que pueden ser aplicadas en la composición.

## **Marco Conceptual**

Definición de conceptos fundamentales asociados a cada tipo de textura y aspectos relacionados con el timbre, los cuales serán considerados y aplicados de manera estratégica en las decisiones estructurales, tímbricas y expresivas del desarrollo musical.

### **Texturas Orquestales**

Para definir de lo que es una textura orquestal, se recurrirá al libro *Creative Orchestration* de McKay (1963), quien menciona que:

Hay ciertos tipos de unidad elementales los cuales son necesarios para clarificar el significado musical. Estos recibirán el nombre de texturas. Hay tipos de “unión” en la acción musical, y son particularmente necesarios en la escritura orquestal debido a los diversos sonidos y potencialidades motoras que, si se dejan desorganizadas, llevarían hacia la confusión (p. 30).

### **Tipos de textura orquestal**

Textura monofónica: McKay (1963) expresa que “Monofónico significa “a una sola voz” o “unísono”, pero en la orquesta tal unísono puede componerse de una línea simple o de cualquier superposición de duplicaciones de octava” (p. 32), haciendo énfasis en un aspecto horizontal, enfocándose musicalmente en la línea.

Textura armónica: según McKay (1963) “La textura *armónica* hace énfasis en el aspecto vertical, el foco está en los bloques de sonido, estos bloques de sonido tienen estas dos características: 1) Tienen impacto armónico, y 2) Tienen el mismo ritmo en varias voces” (p. 35). Posibilitando la combinación de cualquier cantidad de grupos instrumentales, siempre que cada

uno mantenga su lógica armónica propia y, en conjunto, logren una coordinación rítmica efectiva, siendo esta textura completamente distinta a la *monofónica*.

Textura polifónica: McKay (1963) “En la textura polifónica, la unidad resulta de las diversas líneas que son cercanamente parecidas pero que entran y dejan el entramado musical constantemente, para crear una acción superpuesta de voces simultáneamente continuas” (p.39). La claridad se produce cuando las diferentes voces se combinan y crean una sola impresión general, esto sucede porque las líneas tienen un diseño semejante y se superponen entre sí, haciendo que el oyente preste atención a los motivos que comparten todas las voces a medida que van apareciendo.

Textura homofónica: En las texturas ya descritas (monofónica, armónica y polifónica), la unidad de acción se establece a partir de las similitudes en la línea melódica, el ritmo y el tipo de movimiento. Para McKay (1963) La textura homofónica se percibe con claridad gracias a “La diferenciación de la acción instrumental en tres elementos funcionales: a) melodía b) diseño rítmico de acompañamiento y c) acorde o armonía de base. Mientras estos elementos estén diferenciados en forma más positiva, más claro será la orquestación resultante” (p. 42).

Textura polirrítmica: McKay (1963) señala que “La unidad característica de la textura polirrítmica resulta de una “acción” rítmica dominante, un impacto unificado kinestésico que permite al oyente fusionar diferentes hilos de movimiento instrumental en una única impresión perceptiva” (p. 49). Esta textura puede incluir múltiples líneas simultáneas claramente diferenciadas; sin embargo, la acción de cada una no debe ser de carácter motívico, evitando así que alguna de ellas adquiera predominio. En este contexto, un pulso rítmico dominante, de carácter primitivo e incisivo, se encarga de absorber y unificar la diversidad idiomática y rítmica presente.

Textura heterofónica: McKay (1963) lo define como “una melodía con variaciones simultáneas” (p. 52). En el contexto de la orquestación, esto se traduce en una línea melódica principal acompañada por otras líneas simultáneas que, aunque presentan diferencias que aportan sorpresa y variedad, conservan una semejanza perceptible con la línea principal. Es importante mencionar que, si hay armonía añadida, debe ser muy ligera para mantener ese fenómeno melódico de esta textura.

Combinación de texturas: La integración de diversas texturas dentro de la composición orquestal contribuye a enriquecer el contenido musical mediante la combinación de distintas estructuras sonoras. Mediante la superposición o alternancia de texturas monofónicas, homofónicas y polifónicas, el compositor logra generar contrastes, variaciones y complejidades que potencian tanto el interés expresivo como la coherencia estructural de la pieza. McKay (1963) expresa la existencia de dos clasificaciones, “Una textura *compuesta* es una textura con dos o más coros, cada uno de los cuales está organizado a partir de un principio de unidad diferente” y “Una textura *híbrida* es una textura que mezcla las características de dos unidades diferentes” (p. 59). Esta fusión intencional de texturas no solo incrementa la variedad tímbrica, sino que también favorece la claridad en la transmisión de ideas musicales y la interacción dinámica entre las distintas secciones instrumentales.

### **Balance**

Dentro de una estructura vertical, es importante considerar el equilibrio entre las diferentes voces, lo cual implica cuidar las distancias (intervalos) entre cada voz que se encuentra una junto a la otra. De acuerdo con Herrera (1992) “El adecuado balance se puede encontrar dividiendo la distancia entre la voz más aguda y la más grave en partes iguales” (p.169).

### **Articulaciones**

Son maneras variadas de interpretar un sonido, modificando cómo comienza, cuánto dura y cómo finaliza cada nota. En congruencia con el libro *Técnicas de arreglos para la orquestación moderna* de Herrera (1992) “Las articulaciones indican el cómo debe interpretarse una determinada nota o grupo de notas” apoyado con ligadura de expresión, el “staccato”, glisandos, legato, que desempeñan un papel clave en determinar el carácter y la textura de una interpretación orquestal, influyendo directamente en su expresividad.

### **Dinámicas**

Herrera (1992) menciona que las dinámicas controlan el nivel de intensidad sonora que debe producirse durante la interpretación. En términos generales, esta se puede matizar utilizando cinco niveles dinámicos básicos: pianísimo *pp*, piano *p*, mezzo forte *mf*, forte *f* y fortísimo *ff*.

### **Homogeneidad**

Piston (1993) menciona que, aunque los instrumentos de cuerda tienden a tener un timbre más uniforme que los de viento, el violín, dentro de esa homogeneidad, ofrece una notable diversidad de matices tímbricos y un amplio rango de contrastes dinámicos (p. 57). Este concepto alude a la consistencia del timbre y la textura dentro de una orquesta, lograda cuando las distintas voces e instrumentos se combinan armónicamente para producir un sonido cohesivo y unificado.

### **Orquestación**

Son los recursos que emplea el compositor o arreglista para asignar melodías, armonías y notas a los distintos instrumentos de la orquesta. Belkin (2001) menciona que:

La orquestación se aprende después de la instrumentación, en la cual, el estudiante tendrá que aprender cómo funcionan los instrumentos y qué es razonablemente ejecutable para un buen profesional. La concepción común de que la orquestación es simplemente asignar timbres a las líneas es muy inadecuada (p. 3).

### **Timbre**

Piston (1993) “El timbre o color de la música actúa muy directamente sobre la sensibilidad; produce incluso una «sensación global» característica” (p. X). Este elemento posee, en sí mismo, un valor estilístico identificable, al punto que puede actuar como un marcador distintivo del lenguaje musical. En consecuencia, es posible reconocer la música de determinadas épocas a partir de su timbre con un grado de precisión comparable al que ofrecen la armonía o la forma.

## Análisis Referencial

### **Tema: Ruanas On**

Compositor: Juan Diego Moreno Mendoza

Intérpretes: Agrupación Rolling Ruanas

Eje temático: Tímbrico

Este análisis se realiza con el propósito de profundizar los aspectos claves disciplinares y comprender su importancia en la composición titulada Ruanas On, de la agrupación Los Rolling Ruanas (2016), con el objetivo de encontrar herramientas que enriquezcan el proceso creativo de proyecto de grado para optar por el título de Maestro en Música de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).

Los Rolling Ruanas es una agrupación reconocida en Colombia, su propuesta musical se basa en fusionar el folclor andino colombiano con el rock británico, ejemplo de ello es la canción Ruanas On, que será objeto de estudio en este análisis. Según una investigación publicada en la página de la Universidad Jorge Tadeo Lozano,

La exploración de esta fusión empieza desde las raíces de los artistas: boyacenses en Fernando, santandereanas en Luis Guillermo, huilenses en Jorge Mario y bogotanas en Juan Diego. Su recorrido empezó con el EP “Orígen”. Allí, en su primera canción homónima de la agrupación se presentan y responden su orgullo como bogotanos interpretando música boyacense, Ruanas On (Sanchez, s.f.).

El grupo Los Rolling Ruanas, a través de una fusión innovadora entre la carranga tradicional y elementos del rock contemporáneo, ha logrado posicionarse como un referente de renovación en la música tradicional colombiana.

Su propuesta resignifica la identidad campesina, fortaleciendo los vínculos entre tradición y modernidad, promoviendo una valoración más amplia de las expresiones culturales autóctonas en escenarios digitales y urbanos.

### ***Elementos Estructurales***

Secciones: Estrofa (A) Coro (B) Puente

Forma: A B A' B, Puente B.

Instrumentación: emplean el formato tradicional carranguero compuesto de un tiple requinto, un tiple, una guitarra y una charrasca.

Timbre: Brillante y agudo (tiple requinto), dulce y suave (tiple), grave y marcante (guitarra) brillante y rítmico (charrasca).

Intensidad: generalmente la canción tiene mucha fuerza y busca impactar al oyente, se percibe desde un *mf* hasta un *f* en la grabación original.

### ***Elementos Armónicos***

Armonía: La canción está en tonalidad de D menor, sin embargo, en los coros se vuelve D mayor.

Modulaciones: Es característico el ciclo armónico de I IV V7 tanto mayor como menor. En las estrofas mantiene un solo acorde Dm, cuando pasa al coro, hace el ciclo mayor de D y finaliza en Dm para volver a la estrofa siguiente.

### ***Elementos Melódicos***

Escalas: Motivos que se repiten con intervalo de 3ra menor. Hacen uso de la escala pentatónica menor de D, omitiendo el 5to grado.

### ***Elementos Rítmicos:***

Ritmo: Rumba Criolla, métrica: 2/4, escritura: Célula rítmica que realiza el tiple requinto (cuando no hace melodía) y el tiple acompañante.

### **Figura 4**

*Ritmo de Rumba Criolla*



*Fuente:* Creación propia

Características: La charrasca es la encargada de marcar el tiempo y llevar el ritmo constante en la canción para que se mantenga su velocidad y acople.

Velocidad: allegro 140-150 ppm. Al finalizar la canción disminuyen la velocidad a manera de ritardando.

### ***Dinámicas y Matices:***

Para el análisis de la canción Ruanas On, se realizó la transcripción de los primeros 25 segundos para identificar las dinámicas y matices empleados en esta sección de la introducción.

### **Figura 5**

*Introducción de la canción Ruanas On*

*Fuente:* Creación propia.

Con este análisis se puede interpretar que la canción inicia en un *mf* y haciendo un crescendo para el inicio de la voz que requiere de fuerza llegando hasta un *f* y luego vuelve a bajar su intensidad a un *mp* para darle entrada a la voz con la primera estrofa. De manera general, esta canción está haciendo uso de estas dinámicas para darle sentido a la interpretación y junto con la letra, dejar claro el mensaje específico que se busca.

### ***Texturas***

Para esta canción, el enfoque característico es la textura homofónica, los instrumentos de acompañamiento son la charrasca, el tiple y la guitarra, mientras que la melodía mayormente la realiza el tiple requinto, aunque en ciertos momentos, la melodía está acompañada por otra melodía ya sea de tiple o guitarra. Ejemplo de ello es la intro de la canción que la hace el tiple requinto y la guitarra, mientras que la charrasca va marcando el tiempo fuerte y el tiple entra a hacer ritmo en la repetición.

### ***Conclusiones***

El análisis de *Ruanas On* evidencia una propuesta sonora innovadora, donde el tratamiento tímbrico y la fusión estilística entre la carranga tradicional y el rock británico generan un discurso musical coherente y expresivo. A través del uso consciente de dinámicas, texturas, recursos rítmicos y melódicos, Los Rolling Ruanas resignifican elementos identitarios del folclor colombiano. Este estudio aporta herramientas valiosas para el desarrollo del presente proyecto de investigación-creación, orientado a la exploración de nuevas posibilidades tímbricas dentro de un ensamble de vientos madera.

**Tema: Carranga Medley**

Autor de los temas: Jorge Velosa

Adaptación: Cristhian David López

Género: Música Carranguera

Ritmos: Merengue Campesino 6/8 y Rumba Criolla 2/4

Año de versión analizada: 2023

***Tratamiento Tímbrico***

El timbre o color característico de una obra musical está estrechamente ligado a la conformación del conjunto instrumental que la interpreta, siendo el resultado sonoro una manifestación de las convenciones estilísticas y estéticas propias de cada periodo histórico Rusiñol (2015). En el siguiente análisis se tiene como referente el Quinteto de viento madera quien interpreta la obra Carranga Medley – Jorge Velosa y será motivo de estudio los arreglos realizados en esta obra.

Instrumentación original vs adaptada: Formato tradicional carranguero Vs Quinteto de viento madera y percusión. La intención expresiva o función de la obra evoca una emoción de alegría, festividad y jocosidad.

***Estructura Formal***

Forma general: ABC

Secciones: Estrofa (A) – Coro (B) – Puente.

A: La cucharita: A Puente B A B Puente B.

B: Julia Julia Julia: A Puente B A Puente B.

C: Las Diablura: A B Puente A Puente.

### *Análisis del Tratamiento Tímbrico*

Instrumentación y roles: Los instrumentos intervienen de manera individual, en dueto y trío haciendo melodía principal, contrapunto y acompañamiento en ocasiones variadas. En gran parte, el Fagot es quien realiza el acompañamiento sin embargo todos tienen rol de melodía principal, en otro momento, se hace unísono en grupos; Flauta y Oboe vs Clarinete y Fagot mientras el Corno se queda realizando acompañamiento. También hay secciones donde cada instrumento realiza la misma melodía en forma de Canon, se maneja la técnica de pregunta – respuesta como juego musical.

Combinaciones tímbricas: Por su registro, La Flauta y el Oboe comparten varios fragmentos al unísono y también realizan melodías cortas que se integran. Por otro lado, el Clarinete y el Fagot se complementan muy bien y por esta razón utilizan constantemente esta combinación. El Corno es un instrumento adaptable que fácilmente puede ensamblar con cualquiera de los otros cuatro o realizar melodías principales. Los colores instrumentales desde brillantes (flauta) hasta oscuros (fagot) son empleados a lo largo de la obra, dando participación y balance.

Dinámicas y articulaciones: el manejo de volúmenes entre instrumentos y canciones, permite que todo se complemente y genere un balance ideal. Todos los instrumentos tienen su momento para ser principales y secundarios (melodía y ritmo) pasando entre los planos sonoros de una manera muy sutil y las articulaciones apoyan esta modulación dando forma y sentido a lo que se está interpretando, las articulaciones más utilizadas son Stacatto, Legatto y Acentos, lo que genera una intención y carácter fuerte. El impacto sonoro tiene un rango amplio ya que pueden escucharse muy suaves y de momento por medio de Crescendos.

Cambios tímbricos progresivos: Los cambios se evidencian por medio de las siguientes segmentaciones: de líneas (dovetailing), de registro (homogeneidad), de fácil interpretación (facilitando al interprete).

***Relación Timbre – Forma y Expresión.***

El timbre incide directamente en la construcción formal de una obra musical y en su capacidad expresiva, ya que determina la calidad sonora que contribuye a definir tanto la estructura como el contenido emocional del discurso musical. Para hacer la relación directa con la obra analizada, se resolverá la siguiente incógnita:

¿Cómo dialoga el timbre con la estructura y el discurso musical?

En el contexto del quinteto de viento madera interpretando el Medley carranguero, el timbre desempeña un papel fundamental en la articulación del discurso musical y en la construcción estructural de la obra. La variedad tímbrica propia de los instrumentos de viento madera no solo enriquece la paleta sonora, sino que permite diferenciar secciones formales dentro del arreglo, facilitando la percepción de contrastes, transiciones y desarrollos temáticos. En el plano melódico, los instrumentos de cuerda desarrollan fraseos que funcionan a manera de pregunta y respuesta, estableciendo un contrapunto implícito con la melodía principal vocal.

Esta interacción crea una sensación de conversación musical constante, donde los acompañamientos no se limitan a sustentar armónicamente, sino que participan activamente en el desarrollo expresivo de la obra. Esta dinámica refuerza la narrativa musical y amplía la dimensión comunicativa del conjunto sonoro, integrando lo melódico, lo rítmico y lo discursivo en una misma intención artística.

### *Conclusiones del Análisis*

El tratamiento sonoro del quinteto de viento madera aplicado al repertorio carranguero revela una exploración tímbrica inusual pero altamente efectiva. Esta reinterpretación instrumental permite que los colores característicos de los instrumentos de viento madera (oboe, fagot, flauta, clarinete y corno) otorguen nuevas dimensiones expresivas a un género tradicionalmente ligado a cuerdas y percusión. La adaptación cuidadosa de las líneas melódicas y de acompañamiento logra mantener la esencia rítmica y melódica del repertorio original, mientras que el uso de técnicas propias del lenguaje camerístico, como el balance dinámico, el fraseo articulado y el empalme armónico, dota a la obra de un refinamiento estético que amplía sus posibilidades de difusión y apreciación en contextos académicos y de concierto.

La perspectiva adoptada por este quinteto resignifica la música carranguera al presentarla desde una configuración instrumental no convencional. Este enfoque no solo evidencia un trabajo de arreglos conscientes del potencial tímbrico del ensamble, sino también una intención discursiva clara, en la que se reconoce y potencia la riqueza melódica y rítmica del género a través de la exploración de configuraciones tímbricas no convencionales. La homogeneidad en el tratamiento de los timbres y la claridad estructural de los arreglos permiten que cada instrumento cumpla una función específica dentro del entramado sonoro, asegurando una narrativa musical coherente y expresiva. Esto aporta al repertorio carranguero un nuevo nivel de sofisticación sin perder su identidad popular.

El potencial como fuente de inspiración reside en la capacidad del quinteto para dialogar con una tradición musical desde la innovación tímbrica y la sensibilidad interpretativa. Esta propuesta demuestra que es posible expandir los límites del formato de viento madera hacia repertorios no tradicionales, sin comprometer la integridad estilística de la música de origen. La

versatilidad del ensamble, unida a un enfoque compositivo y de arreglos fundamentado en el análisis técnico de los elementos musicales (como textura, timbre, articulación y dinámica), sirve como punto de partida para la creación de nuevas obras que, al igual que esta, busquen tender puentes entre la tradición y la exploración sonora contemporánea.

## **Proceso creativo**

### **Desarrollo Metodológico**

Este proyecto es una propuesta de investigación/creación que está enmarcado en la disciplina dentro de la línea de profundización de composición y arreglos, bajo el eje temático tímbrico y su enfoque en la experimentación y aplicación de texturas orquestales.

Para ello se plantea la siguiente ruta metodológica:

#### **Fase 1: Reconocimiento del Formato de Viento Madera**

Esta primera fase se centró en el estudio exhaustivo del formato de quinteto de viento madera, abordando cada uno de los elementos esenciales que lo constituyen. Se realizó una investigación detallada sobre las características tímbricas de cada instrumento, sus respectivos rangos sonoros y posibilidades de escritura, así como las articulaciones más comunes y los matices dinámicos característicos. Asimismo, se analizaron aspectos relacionados con el balance dentro del conjunto, atendiendo a las particularidades acústicas de cada instrumento y sus funciones dentro del discurso musical. Finalmente, se exploraron las combinaciones tímbricas posibles entre los instrumentos, con el fin de identificar recursos efectivos para la orquestación y el tratamiento compositivo de las tres variaciones.

#### **Fase 2: Identificación de las Texturas Orquestales**

En esta segunda fase del trabajo, se llevó a cabo una exploración de las texturas orquestales que serán implementadas en el proceso compositivo. Se analizaron las propiedades estructurales y funcionales de la monofonía, entendida como la presentación de una única línea melódica sin acompañamiento armónico, así como de la homofonía, caracterizada por la sincronía rítmica de múltiples voces que conforman una armonía vertical.

De igual manera, se examinó la polifonía, haciendo énfasis en la independencia rítmica y melódica de las líneas, y su capacidad para generar un entramado sonoro complejo y contrapuntístico. Finalmente, se estudió la textura de melodía acompañada, centrando la atención en la relación jerárquica entre la voz principal y el acompañamiento armónico o rítmico. Esta etapa permitió establecer los criterios técnicos y estéticos necesarios para la aplicación de estas texturas dentro del contexto específico del formato de viento madera, considerando sus posibilidades idiomáticas y su proyección sonora en función de la expresividad y claridad formal de la obra a desarrollar.

### **Fase 3: Análisis de los Referentes y Antecedentes**

Los referentes seleccionados para el desarrollo del proceso de investigación-creación son: Los Rolling Ruanas, agrupación que representa una renovación del lenguaje carranguero mediante recursos armónicos y estilísticos contemporáneos; Amatista Ensemble, quinteto de viento madera cuya propuesta se destaca por la versatilidad tímbrica y el tratamiento camerístico del repertorio; y una serie de obras y producciones académicas que se enmarcan en una línea de trabajo centrada en la exploración y manipulación del timbre como recurso compositivo. Estos referentes aportan distintos enfoques sobre la articulación entre tradición y experimentación sonora, sirviendo como base conceptual y técnica para la creación de la propuesta.

### **Fase 4: Proceso compositivo de las variaciones**

Creación de tres variaciones a partir del formato original en quinteto, aplicando los conocimientos adquiridos e investigados previamente. El proceso creativo buscó mantener un equilibrio entre orden, variedad, balance y coherencia. Se exploraron combinaciones de elementos como melodía, armonía y acompañamiento, así como texturas orquestales, acompañado de gráficos que identifican los roles orquestales.

### ***Variación 1: Conservadora***

Esta variación muestra cómo se mantiene la esencia carranguera, pero adaptada a la instrumentación del quinteto de viento madera y se plantea como una transcripción estilísticamente fiel al carácter carranguero, trasladando las funciones de los instrumentos tradicionales a los integrantes del quinteto, priorizando una textura homofónica donde la voz principal (melodía) está claramente destacada y las demás voces la acompañan armónicamente, cumpliendo una función estructural dentro del sistema tonal (como tónica, dominante, subdominante, etc.).

Forma estructural: la siguiente ilustración, representa la estructura formal de la primera variación, identificando las secciones A-A'-B-Puente-B'-C-B-Puente-B' con una participación repetitiva del Coro (B B')

### **Figura 6**

Estructura formal de la variación No 1.

<b>VARIACIÓN 1</b>					
<b>FORMA</b>	INTRO	SECCIÓN A	SECCION A'	SECCIÓN B	PUENTE
<b>COMPÁS</b>	1 AL 13	14 AL 31	32 AL 49	50 AL 67	68 AL 103
		ESTROFA 1	ESTROFA 2	CORO	MELODÍA
<b>FORMA</b>	SECCIÓN B'	SECCIÓN C	SECCIÓN B	PUENTE	SECCIÓN B'
<b>COMPÁS</b>	104 AL 121	122 AL 143	144 AL 162	163 AL 172	164 AL 196
	CORO	ESTROFA 3	CORO	MELODÍA	CORO





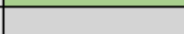
*Fuente:* Creación propia.

Color instrumental: se busca simular los colores de la carranga tradicional usando el quinteto de viento madera. Clarinete y flauta (y oboe) en algunos momentos sustituyen la voz líder, el tiple requinto y tiple, por su capacidad melódica y agilidad. El fagot y el oboe

proporcionan cuerpo armónico y una sonoridad opaca similar al acompañamiento de guitarra rasgueada, mientras que el corno (y fagot) hacen los sonidos graves simulando al bajo. La aplicación del color responde exclusivamente a fines de diferenciación visual.

### Figura 7

*Color diferenciador de los instrumentos del quinteto de viento madera.*


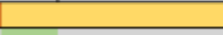













COLOR INSTRUMENTAL	
FLAUTA - PICC.	
CLARINETE	
OBOE	
FAGOT	
CORNO	

*Fuente:* Creación propia.


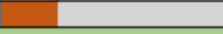













Distribución funcional: Los roles orquestales que se evidencian de manera general van acorde al color del instrumento en ambos formatos buscando entrelazar sonidos y que se genere una transferencia instrumental fundamentada en los registros. Se identificaron los roles orquestales de la variación No. 1 en el siguiente gráfico:

### Figura 8

*Roles orquestales del quinteto de viento madera en la variación No 1.*

ROL ORQUESTAL	INTRO	A	A'	B	PUENTE
MELODÍA					
BAJO ARMÓNICO - RITMICO					
SOPORTE ARMÓNICO					

	B'	C	B	PUENTE	B'
MELODÍA					
BAJO ARMÓNICO - RITMICO					
SOPORTE ARMÓNICO					

*Fuente:* Creación propia.

En esta variación No 1, el clarinete y flauta (en ocasiones el oboe) realizan la melodía principal, el oboe y corno son los encargados del plano medio, soporte melódico y armónico, mientras que el fagot es la base rítmica y armónica (función de bajo).

Tratamiento tímbrico y textural: la textura predominante es la homofónica, con acompañamiento ritmo-armónico en la flauta, el clarinete y el fagot, el bajo en el corno y la melodía destacada en instrumentos de registro medio-alto como el oboe, aunque también se alternan rotando los roles. El balance en esta variación es (1x4) un instrumento melódico principal, tres instrumentos acompañantes y un instrumento haciendo el bajo. Las dinámicas contribuyen al equilibrio de intensidades, reforzando el rol funcional de cada instrumento dentro del conjunto. Las imágenes a continuación estarán acompañadas de un recuadro rojo que señala puntualmente del tema que se está tratando a manera de ejemplo.

### Figura 9

*Textura homofónica variación No 1.*

The image shows a musical score for a piece titled "El castro". It consists of five staves: Fl. Pic., Ob., B. Cl., Hn., and Bsn. The music is in 2/4 time. A red rectangular box highlights a section of the score, likely the main theme, which is characterized by a homophonic texture. The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, and *p*.

*Fuente:* Creación propia.

Modulaciones y escalas: se mantiene en escalas diatónicas mayores, características de la carranga en tonalidad de Re Mayor, no hay cambios de tono. En el compás 138-139 realiza una

variación de acorde donde hace un C#dim7 identificado como el VIIIm° generando un sonido confuso que se aleja del ciclo tonal siendo acorde con la letra “Dizque arriba los salarios y que abajo los impuestos” existiendo una crítica social.

### Figura 10

*Aplicación del séptimo grado disminuido en la variación No 1.*

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A red rectangular box highlights a specific passage in measures 138-140, where the woodwinds play a diminished seventh chord (C#dim7). The dynamics range from *f* to *mf*.

*Fuente: Creación propia*

Otra modulación existente, es la del compás 140-143 que acompaña la letra “Y que al fracking ya no más” se hace la técnica de voicing duplicando la voz principal por terceras, quintas, octavas y al unísono, finalizando con un crescendo, acento y un “*ff*” haciendo énfasis en la letra.

### Figura 11

*Voicing duplicado por terceras en la variación No 1.*

The image shows two pages of a musical score for the same five woodwind instruments as in Figure 10. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A red rectangular box highlights a passage in measures 140-143, where the woodwinds play a duplicated voicing technique. The dynamics range from *f* to *ff*. The second page of the score includes the text “El canto Flaco” and “a tempo” above the woodwind staves.

*Fuente: Creación propia*

**Rítmica:** métrica regular con énfasis en acentos sincopados y patrones repetitivos, comunes en la música campesina. Fagot y corno simulan el patrón de bajo, mientras flauta y oboe y clarinete articulan contratiempos ligeros o bordaduras.

**Armonía y acompañamiento:** la armonía es funcional, basada en tríadas diatónicas (I–IV–V7), reforzando acordes de la tonalidad (IIIm–IIIIm–VI7) la dirección melódica y sosteniendo la textura homofónica. En el acompañamiento la textura heterofónica, se presenta con acompañamientos que alternan entre bloque de acordes, movimiento arpegiado y contra punto. El acompañamiento responde tímbricamente a la melodía: si ésta se presenta en la flauta (timbre brillante), el apoyo armónico se distribuye en los registros medio-graves para generar contraste y balance.

**Dinámicas y articulaciones:** moderadas y expresivas mediante crescendos ligeros, decrescendos, uso de acentos naturales según el fraseo tradicional. Articulación marcada en partes rítmicas (acento-mordente-crescendo), y ligada en melodías (legato con aire folclórico).

## Figura 12

*Aplicación dinámicas y articulaciones en la variación No 1.*

10

El cucuto

The image shows a musical score for five instruments: Flute (FL.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piece is titled 'El cucuto'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and articulation markings like accents and slurs. Three specific areas are highlighted with red boxes: a *pp* marking in the Flute part, a *p* marking in the Bassoon part, and a *p* marking in the Horn part. The score is numbered '10' at the top left.

*Fuente:* Creación propia.

Texturas o técnicas de composición aplicadas en otros fragmentos:

Textura monofónica: una sola línea melódica sin acompañamiento armónico o de acordes, solo dos fraseos cortos que se alternan entre el piccolo y corno, cambiando de octava, adornado con mordentes.

### Figura 13

*Aplicación de la textura monofónica en la variación No 1.*

The image shows a musical score for 'El viento' starting at measure 8. The score includes staves for Fl. Pic., Ob., B. Cl., Hn., and Bsn. The Fl. Pic. staff is highlighted with a red box, showing a melodic line with mordents. The Ob. staff also has a red box around its melodic line. The other instruments (B. Cl., Hn., Bsn.) are playing accompaniment.

*Fuente:* Creación propia.

Imitación rítmica: todas las voces se mueven con la misma figuración rítmica haciendo la melodía principal con variación en las notas creando una sensación de unidad rítmica y complementariedad.

### Figura 14

*Imitación rítmica en la variación No 1.*

The image shows a musical score for 'El viento' starting at measure 2. The score includes staves for Fl. Pic., Ob., B. Cl., Hn., and Bsn. A red box highlights the first few measures of the Fl. Pic., Ob., and B. Cl. staves, showing rhythmic imitation across these instruments. The Hn. and Bsn. staves also show rhythmic imitation. The score includes dynamic markings like *mp* and *p*.

*Fuente:* Creación propia.

Canon por imitación: la melodía de la flauta es imitada por el clarinete con cambio de octava durante 6 compases mientras el corno y el fagot hacen el soporte en el bajo.

### Figura 15

*Aplicación del canon por imitación en la variación No 1.*

The musical score for Figure 15 shows a canon by imitation. The Flute (Fl.) part is highlighted with a red box and labeled 'El canon'. The Clarinet (Cl.) part is marked 'mf' and imitates the flute's melody. The Horn (Hn.) and Bassoon (Bsn.) parts provide a harmonic support in the bass.

*Fuente:* Creación propia.

Soporte melódico-armónico: la melodía principal la lleva el corno mientras que el oboe le responde con la repetición del fraseo, la flauta va haciendo intervalos junto con el fagot de 3° Mayor y el clarinete va haciendo un Fa en octava dando como resultado un EmSus

### Figura 16

*Soporte melódico- armónico en la variación No 1.*

The musical score for Figure 16 shows melodic-harmonic support. The Horn (Hn.) part is highlighted with a red box and labeled 'Pivote'. The Oboe (Ob.) part is marked 'pp' and responds to the horn's melody. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts provide harmonic support.

*Fuente:* Creación propia

Impacto acústico: se genera en ciertos fragmentos es de nivel 1 (bajo) con el “*pp*” y adornos muy sutiles que no sobrecargan la frase, pero también nivel 5 (alto), llegando a un “*ff*” donde se ejecuta por medio de crescendos.

### Figura 17

*Impacto acústico en la variación No 1.*

The image displays two pages of a musical score for a quintet. The instruments listed are Flute/Piccolo (Fl. Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The left page features a red box around the Piccolo part, which begins with a 'pp' dynamic marking. The right page features a red box around a section where all instruments play together, showing a dynamic range from 'f' to 'ff'.

*Fuente:* Creación propia

Resultado tímbrico: el color del quinteto recontextualiza la carranga sin alterar su carácter esencial, estableciendo un punto de partida reconocible para las siguientes transformaciones. Se priorizó la generación de una textura que permitiera percibir el ensamble como un bloque sonoro coherente, con el fin de preservar la identidad del género carranguero.

### *Variación 2: Híbrida*

Aquí el tratamiento tímbrico se basa en el diálogo horizontal entre los instrumentos, utilizando una textura contrapuntística para generar movimiento interno y riqueza tímbrica a partir de la interacción entre líneas, también se emplea cambios de tonalidad, métrica, rítmica y variación de velocidad. El objetivo es introducir estos procesos de densificación y manipulación

tímbrica por medio de la superposición de líneas y variaciones en la instrumentación, permitiendo conservar fragmentos reconocibles del material original.

Estructura formal: diferente a la variación No 1, esta variación No 2 disminuye el número de compases, secciones y/o repeticiones y se agrega una sección “C” que corresponde a un contrapunto ritmo-melódico, además, se presenta una repetición del tema inicial en la sección final, con la diferencia de que se realiza en forma invertida. Se mantiene la sección “A’ y D” de la estrofa y coro para que la variación tenga ciertos fragmentos que recuerden la variación No1 como lo muestra el siguiente gráfico.

### Figura 18

*Estructura formal de la variación No 2.*

VARIACION 2							
COMPAS	1 AL 13	14 AL 27	28 AL 46	47 AL 57	58 AL 73	74 AL 85	86 AL 103
FORMA	SECCION A	SECCIÓN A'	SECCION B	PUENTE	SECCION C	SECCIÓN D	SECCIÓN A
	INICIO	ESTROFA 1	ESTROFA 2	MELODIA	C.P. RITMICO	CORO	FINAL INVERSO

*Fuente:* Creación propia

Color instrumental: el foco está en la combinación tímbrica horizontal, la melodía se fragmenta y se intercala entre los instrumentos. Se explora la mezcla de colores-registros entre flauta–oboe (brillante), clarinete–corno (cálido), y fagot (oscuro). También se presenta una nueva característica de color donde participan todos los instrumentos simultáneamente o alternados como lo presenta la siguiente ilustración:



Tratamiento tímbrico y textural: la textura predominante es polifónica también conocida como contrapunto. La flauta ejecuta la melodía principal, el corno tiene la función de bajo mientras que el clarinete, oboe y fagot ejecutan líneas independientes que derivan de los contornos melódicos originales, generando alternaciones rítmicas y variación melódica.,M

### Figura 21

*Aplicación de la textura polifónica en la variación No 2.*

*Fuente:* Creación propia

La textura monofónica también se presenta al unísono o con distancia de octavas distribuyendo la melodía en más de un instrumento resaltando el motivo principal. Inicia con la flauta, luego el oboe y se suma el clarinete mientras que el corno y el fagot hacen el bajo con diferencia de octava también.

**Figura 22**

*Aplicación de la textura heterofónica en la variación No 2.*

*Fuente:* Creación propia

Cambios de tono, escalas y modulaciones: se hacen algunos cambios de tono, iniciando en tonalidad de D, en el compás 28 pasa a Dm, en el compás 47 se introduce un uso modal con el modo frigio, añadiendo un color ambiguo que, por la figuración rítmica, sigue estando relacionado con la variación No 1.

**Figura 23**

*Aplicación del modo frigio en la variación No 2.*

*Fuente:* Creación propia

En el compás 56 se hace el mismo ejercicio de voicing por terceras, quintas y octavas, otra modulación para llegar a la tonalidad de Amaj7- Dm Frigio para llegar al D natural y finalizar con la repetición de la intro inversa, pero en tonalidad de A haciendo la base rítmica del son afro cubano.

### **Figura 24**

*Modulaciones y cambios de tonalidad en la variación No 2.*

The image shows a musical score for five instruments: Flute (FL), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B-Cl.), Horn (Hrn.), and Contrabass (Contr.). The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *mp* and *mf*. A red rectangular box highlights a section of the music, likely corresponding to the description in the text about voicing exercises and modulation in measure 56.

*Fuente:* Creación propia

Rítmica: la mayor complejidad rítmica son el uso de desplazamientos acentuales, cambios de métrica y tempo. Un ejemplo de este desplazamiento acentual es la siguiente ilustración donde exhibe un fragmento que, aunque esté en 4/4, la melodía está en 3/4 con corcheas que simulan ser tresillos, pero en el compás 53 se incorpora el fagot con un acento y cuatro negras que automáticamente marca el compás 4/4.

## Figura 25

Desplazamientos acentuales en la variación No 2.

*Fuente:* Creación propia

Los cambios de métrica se realizan alternados, iniciando 4/4 y luego 3/4 haciendo este cambio alrededor de 3 veces. En el compás 4/4 es la sección donde se busca salir de lo convencional dando sonoridades que alejan a la carranga del centro rítmico, pero cuando vuelve al 3/4 vuelve a recordar ciertos fragmentos de la variación No 1, estos cambios rítmicos crean tensión y movimiento interno, lo que permite una variación híbrida en el ritmo que es perceptible pero fragmentado.

### Figura 26

*Cambios de métrica en la variación No 2.*

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 3/4 time initially. A red box highlights a section where the meter changes to 4/4. The word "ritardando" is written above the Flute staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*.

*Fuente:* Creación propia

Armonía y acompañamiento: en gran parte de esta variación No 2, se usa de armonía lineal derivada del contrapunto, eventualmente usa bloques verticales (acordes). No hay acompañamiento tradicional, cada voz tiene autonomía melódica, algunas voces funcionan como líneas de soporte rítmico o armónico implícito, pero todo está al servicio del movimiento tímbrico.

### Figura 27

*Armonía lineal aplicada en la variación No 2.*

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 3/4 time. A red box highlights a section where linear harmony is applied. The word "El cuento" is written above the Flute staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*.

*Fuente:* Creación propia

Dinámicas y articulaciones: las dinámicas son flexibles y contrastantes dentro de las líneas melódicas, *p* que crecen hacia *f* y *ff*, decrescendos que anticipan nuevas entradas y articulaciones variadas entre voces como legato, staccato, calderón, acento, ligaduras, portato y tenuto, en otras, que refuerzan el carácter polifónico y la diferenciación tímbrica.

### Figura 28

Signos de articulación y dinámicas aplicados en la variación No 2.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Eb Trumpet (Eb.), Bb Clarinet (Bb-Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *p* and *ff*, along with various articulation signs like accents and slurs. Two red boxes highlight specific sections: one on the left side of the score, and another on the right side, primarily focusing on the Horn and Bassoon parts.

Fuente: Creación propia

Resultado tímbrico: el timbre comienza a distanciarse del origen folclórico, funcionando como elemento generador de variación y expresión, sin recurrir a cambios drásticos de forma. El enfoque se orientó hacia una mayor exploración tímbrica y estructural. Se introdujeron variaciones en la métrica, secciones adicionales y una mayor libertad en la manipulación de las texturas, manteniendo elementos característicos de la carranga, pero permitiendo una mayor flexibilidad creativa. Esta etapa del proceso estuvo centrada en la búsqueda de un lenguaje tímbrico propio del quinteto, respetando sus registros cómodos y sus capacidades expresivas.

### *Variación 3: Libre y abstracta*

Esta variación se basa en el uso de texturas mixtas y bloques de color, organizados por secciones en las que el timbre se convierte en protagonista más allá de la melodía reconocible. EL objetivo es disolver la estructura rítmica y melódica original para crear una variación abstracta centrada en la exploración tímbrica mediante técnicas compositivas y texturas no tradicionales.

Forma estructural: para esta variación No 3 se ha dispuesto la participación de un instrumento rítmico que le da otro estilo como lo es la batería que junto con una forma estructural diferente en la que se refleja únicamente la línea melódica y el acompañamiento, permite evidenciar el tratamiento tímbrico como las combinaciones y las sucesiones de melodías entre instrumento. Adicional, se incorpora una sección blues y un contrapunto con cantus firmus de 5 y 6 especie, tomando de manera ocasional melodías originales con algún tipo de intervención.

### **Figura 29**

*Forma estructural de la variación No 3.*

VARIACIÓN 3					
COMPÁS	1 AL 9	10 AL 20	21 AL 33	34 AL 43	44 AL 51
FORMA	SECCION A	SECCIÓN B	SECCION B'	SECCIÓN C	SECCIÓN B
	INICIO ATONAL	CORO BASE BLUES	ESTROFA 1 BASE BLUES	ESTROFA 2 CONTRAPUNTO	CORO BLUES - VARIACION
COMPÁS	52 AL 63	64 AL 85	86 AL 105	106 AL 109	
FORMA	SECCIÓN D	SECCIÓN E	SECCIÓN F	SECCION G	
	MELODÍA CARRANGUERA	ESTROFA EN INVERSIÓN	CANTUS FIRMUS 5 Y 6	FINAL	

*Fuente:* Creación propia.

Se evidencia también la sección “E” donde solamente participan dos instrumentos melódicos aliviando la carga auditiva del constante ritmo en batería y contrapunto.

En la siguiente imagen, se puede apreciar como participan los instrumentos a lo largo de la variación, en el mismo, se refleja el tratamiento melódico donde se realizan las combinaciones de instrumentos en primer plano como el clarinete y el corno, la flauta y el clarinete, el fagot y la flauta, combinaciones de tres instrumentos melódicos como, la flauta, el clarinete y el corno, el oboe, el corno y la flauta, el fagot, el oboe y clarinete, la participación individual de ciertos instrumentos como el fagot, corno, clarinete mientras la batería siempre tiene una constante rítmica con un único corte en la sección E.

**Figura 30**

*Participación en la línea melódica y rítmica de la variación No 3.*

		SECCIÓN	A	B	B'	C	B
		COMPÁS	1 AL 9	10 AL 20	21 AL 33	34 AL 43	44 AL 51
LÍNEA MELÓDICA Y RÍTMICA	FLAUTA-PICCOLO		■	■	■	■	■
	CLARINETE		■	■	■	■	■
	OBOE		■	■	■	■	■
	FAGOT		■	■	■	■	■
	CORNO		■	■	■	■	■
	BATERÍA		■	■	■	■	■

		SECCIÓN	D	E	F	G
		COMPÁS	52 AL 63	64 AL 85	86 AL 105	106 AL 109
LÍNEA MELÓDICA Y RÍTMICA	FLAUTA-PICCOLO		■	■	■	■
	CLARINETE		■	■	■	■
	OBOE		■	■	■	■
	FAGOT		■	■	■	■
	CORNO		■	■	■	■
	BATERÍA		■	■	■	■

*Fuente:* Creación propia

Color instrumental: el color en esta variación No 3. es diverso y evoluciona a lo largo de la obra. A pesar de tener una base lejana inspirada en la carranga, los timbres se transforman completamente. Hay momentos donde los sonidos son brillantes, claros y llenos de energía, con instrumentos agudos y texturas ligeras. En otras secciones, el color se vuelve más oscuro, opaco y denso, con capas gruesas de instrumentos graves y sonidos más cerrados. Estos contrastes se

logran usando diferentes combinaciones de instrumentos, cambios en la velocidad, el ritmo, la textura y el uso de modos y tonalidades que rompen con lo tradicional. Todo esto crea una atmósfera cambiante, abstracta y rica en matices.

Para efecto de análisis de densidad, timbre y participación instrumental donde predominan ciertos instrumentos, se identifican los siguientes bloques:

Bloques agudos (naranja): Flauta-Piccolo + Oboe o Clarinete.

Bloques medios (amarillo): Oboe + Clarinete o Corno.

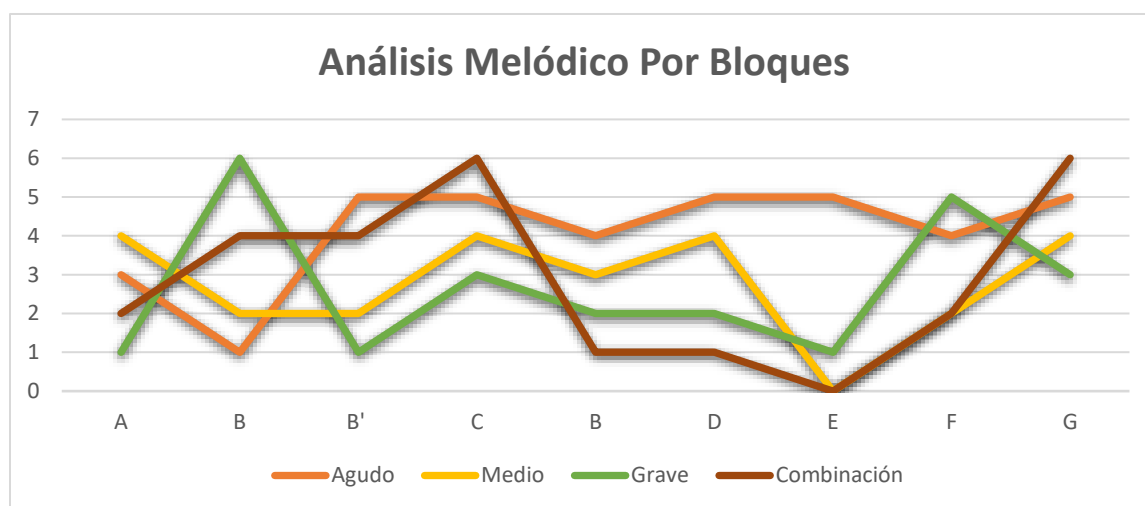
Bloques graves (verde): Fagot solo o Fagot + Corno

Combinación (café): todos los instrumentos simultáneos o en contrapunto.

La aplicación del color responde exclusivamente a fines de diferenciación visual.

**Tabla 5**

*Análisis melódico por bloques en variación No 3.*



*Fuente:* Creación propia.

En el gráfico de colores que representa el desarrollo de la obra, se observa una estructura construida a partir de bloques sonoros que contrastan y se yuxtaponen para generar “escenas sonoras” diferenciadas. No hay un instrumento que domine de forma constante; por el contrario, es el bloque resultante de la combinación simultánea o contrapuntística de todos los instrumentos (representado en color café) el que alcanza la mayor presencia durante las primeras tres secciones. A partir de la sección B’ hasta la G, se destaca el bloque de registros agudos, mientras que los registros graves adquieren protagonismo en la primera parte y nuevamente hacia el final de la obra. El bloque de registros medios se mantiene relativamente estable, aunque desaparece momentáneamente en la sección E, donde prevalecen los agudos y los graves tienen una participación reducida.

Bloque de agudos: este bloque de instrumentos agudos está compuesto por la flauta y el oboe, debido a su registro elevado y a la similitud en sus timbres, lo que permite una integración sonora coherente y balanceada. Esta combinación crea una línea melódica clara y expresiva, destacándose en el contexto de la obra.

### Figura 31

*Bloque de registro agudo*

*Fuente:* Creación propia.

Bloque de medios: el bloque de instrumentos de registro medio está compuesto por el oboe y el clarinete, elegidos por su proximidad en rango y su capacidad para fusionar timbres de manera armónica. Esta combinación crea una textura melódica rica y profunda, que aporta una resonancia cálida y cohesiva dentro del conjunto orquestal.

### Figura 32

*Bloque de registro medio*

The image shows a musical score for the middle register block. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsn.), and Double Bass (D. S.). The Oboe and Clarinet parts are highlighted with a red box, showing a complex, rhythmic passage. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *mp*, *f*, and *ff*.

*Fuente:* Creación propia.

Bloque de graves: el bloque de instrumentos graves está formado por el fagot y el corno, elegidos por su registro bajo y su capacidad para proporcionar una base armónica sólida y resonante. Su combinación aporta una profundidad sonora que refuerza la estructura tonal de la obra, creando un anclaje fundamental para las melodías y las texturas superiores.

### Figura 33

#### *Bloque de registro grave*

The image shows a musical score for a string quartet and a conductor's part. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsa.), and Double Bass (D.B.). The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). A red rectangular box highlights the Horn and Bassoon parts, which are playing a rhythmic pattern in the low register. The conductor's part is at the bottom, showing a steady pulse.

*Fuente:* Creación propia.

Distribución funcional: dentro de esta variación No 3 no hay jerarquía tradicional, todos los instrumentos participan como como bloques tímbricos (agudo, medio y/o grave) y no como voces individuales. A veces se trabaja por pares o tríos instrumentales para generar micro texturas que se yuxtaponen, superponen, alternan o se fusionan, generando contraste y/o balance cumpliendo con la función melódica que se apoya de las articulaciones, dinámicas y alturas para crear movimiento sin perder la cohesión.

Tratamiento tímbrico y aplicación de texturas: en la variación No 3, se manifiesta una riqueza significativa en cuanto a la textura musical, evidenciándose la presencia de todas las categorías principales: monofonía, homofonía, polifonía, heterofonía, así como texturas combinadas. Esta diversidad textural contribuye a la complejidad estructural y expresiva de la sección, otorgándole dinamismo y profundidad interpretativa. La aplicación de cada una de estas texturas será examinada de manera individual a lo largo del análisis, mediante la observación de fragmentos representativos que permitirán identificar sus características particulares, su función

dentro del discurso musical, y su relación con otros elementos compositivos como la armonía, el ritmo y la instrumentación.

Textura monofónica: la melodía principal está a cargo del oboe, con ligaduras de expresión que dividen los fraseos y requieren respiración continua, en una dinámica *f* sostenida. La flauta aporta adornos breves con *vibrato*, mientras el fagot refuerza la armonía mediante la ejecución de triadas. La batería complementa con redobles suaves (*p-pp*) en el platillo, acentuando partes clave del fraseo. Esta textura crea un ambiente más liviano y aporta un nuevo matiz expresivo a la obra.

### Figura 34

*Aplicación de la textura monofónica en la variación No 3.*

The image shows a musical score for Variation No. 3, featuring a monophonic texture. The score is for a woodwind ensemble (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Horn, Trombone, and Double Bass) and includes a drum set. The Oboe part is highlighted with a red box, showing a melodic line with slurs and dynamics markings. The Flute part has a vibrato marking. The Bassoon part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet part has a dynamic marking of *p*. The Horn part has a dynamic marking of *p*. The Trombone part has a dynamic marking of *p*. The Double Bass part has a dynamic marking of *p*. The drum set part has a dynamic marking of *p-pp*.

*Fuente:* Creación propia.

Textura monofónica al unísono y octavas: la aplicación de esta textura permite un crecimiento progresivo en bloque, donde cada instrumento se incorpora gradualmente, sumando densidad tímbrica, apoyado de dinámicas y articulaciones que acentúan el desarrollo, mientras la base rítmica se mantiene constante.

**Figura 35**

*Aplicación de la textura monofónica (unis. y oct.) en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

Textura homofónica: en este pasaje se evidencia una textura homofónica, con acordes ejecutados verticalmente, donde cada instrumento aporta una nota específica que conforma una cortina armónica de fondo, apoyada por variaciones dinámicas. Sobre esta base, el clarinete desarrolla la melodía mediante fraseos conectados por ligaduras de expresión. Esta configuración textural aporta un contraste significativo y refuerza el protagonismo melódico.

**Figura 36**

*Aplicación de la textura homofónica en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

Textura polifónica: en esta sección se aplica una textura polifónica, donde cada instrumento desarrolla una línea melódica independiente, lo que requiere precisión para evitar disonancias no deseadas. Se emplean articulaciones como trinos, cambios de octava, repeticiones de frases y estructuras de pregunta-respuesta entre dos instrumentos. La melodía principal es llevada por el corno, mientras la batería sostiene un ritmo muy suave en *ppp*, funcionando como fondo sonoro.

### Figura 37

*Aplicación de la textura polifónica en la variación No 3*

*Fuente:* Creación propia.

Textura heterofónica: en este fragmento, la melodía principal es interpretada por los instrumentos agudos —flauta y oboe— acompañados sutilmente por el resto del conjunto y una base rítmica con carácter carranguero en la batería. Se evidencia una textura heterofónica, ya que ambos instrumentos melódicos ejecutan la misma línea con pequeñas variaciones en ritmo, notas y articulaciones, lo que genera la percepción de dos melodías distintas pero relacionadas.

### Figura 38

*Aplicación de la textura heterofónica en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

Texturas combinadas (polifónica – monofónica): En este ejemplo de texturas combinadas, la flauta inicia con una melodía descendente, mientras los otros cuatro instrumentos la acompañan mediante un acorde de La mayor en segunda inversión. Posteriormente, el clarinete y el fagot realizan una intervención de cinco notas que es respondida por la flauta y el corno, generando un efecto de pregunta-respuesta. A continuación, se conforman bloques de color: la flauta y el corno interpretan una misma melodía, mientras el oboe y el clarinete ejecutan otra línea distinta, ambas con diferencias de octava. El fagot, por su parte, sostiene la base armónica a través de un patrón arpegiado.

**Figura 39**

*Combinación de texturas en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

Texturas combinadas (homofónica – monofónica): en este fragmento se observa el uso de una melodía en octavas, acompañada verticalmente por un acorde con función de tónica. Posteriormente, los instrumentos agudos quedan solos durante un compás, lo que permite percibir claramente una textura monofónica.

**Figura 40**

*Combinación de texturas en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

Tutti: para concluir la variación No 3, se presenta un fragmento de la melodía original en *voicing*, ejecutado en el rango más alto de volumen, lo que produce un cierre de gran impacto sonoro. Este pasaje está acompañado por acentos contundentes y bien definidos, configurando un efecto de *tutti*, en el que todos los instrumentos suenan en su máxima intensidad. Esta conclusión no solo aporta fuerza expresiva, sino que también remite a la raíz carranguera de la obra, reafirmando su identidad estilística.

### Figura 41

*Tutti en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

Modulaciones, escalas y cambios tonales: esta variación No 3, se caracteriza por una complejidad tonal, estructural y estilística, que contribuye de manera decisiva al carácter abstracto y libre de la obra.

Comienza con una sección carente de un centro tonal claro, lo que genera una sensación de incertidumbre armónica. Paralelamente, la batería establece el ritmo mediante acentuaciones, evocando la sonoridad de una big band de jazz, lo que, a primera vista, podría parecer disonante o desconectado. Sin embargo, lo que realmente ocurre es una desarticulación de la estética tradicional de la carranga, preparando al oyente para una variación poco convencional en términos de estructura y armonía.

**Figura 42**

*Aplicación de la atonalidad en la variación No 3*

The image shows a musical score for a symphony, specifically a section of Variation No. 3. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Horn (Hr.), Trombone (Bbn.), and Double Bass (D. S.). A red rectangular box highlights a specific section of the score, which appears to be a woodwind and string ensemble. The music is characterized by complex, atonal passages with many accidentals and chromaticism.

*Fuente:* Creación propia.

Aunque inicia sin centro tonal claro, a medida que avanza, se establece una tonalidad de La mayor, a la cual se accede desde La menor mediante un tratamiento melódico basado en la escala menor armónica con el 2° y 4° alterado, recurso que añade una sonoridad exótica y diferenciada, asociada frecuentemente con músicas de tradiciones no occidentales.

**Figura 43**

*Aplicación de la escala menor árabe en la variación No 3.*

The image shows a musical score for a symphony, specifically a section of Variation No. 3. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Horn (Hr.), Trombone (Bbn.), and Double Bass (D. S.). A red rectangular box highlights a specific section of the score, which appears to be a woodwind and string ensemble. The music is characterized by complex, atonal passages with many accidentals and chromaticism.

*Fuente:* Creación propia.

A través del uso de voicing distribuidos entre los instrumentos, se reafirma el retorno a La mayor, permitiendo la reaparición de la sonoridad característica del blues introducida en la sección anterior.

### Figura 44

*Aplicación de voicing en la variación No 3*

The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Double Bass (D. S.). A red rectangular box highlights a section of the score, likely illustrating the application of voicing across the instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *f*.

*Fuente:* Creación propia.

Esta combinación entre materiales modales y estilísticos provenientes de distintas tradiciones musicales genera una textura híbrida y rica en matices expresivos.

### Figura 45

*Aplicación de la escala y ritmo blues en la variación No 3.*

The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Double Bass (D. S.). A red rectangular box highlights a section of the score, likely illustrating the application of the blues scale and rhythm across the instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *f*, and *ff*.

*Fuente:* Creación propia.

Posteriormente, se produce una transición hacia la tonalidad de Mi mayor, donde se aplica la técnica de inversión en espejo, aportando un recurso de desarrollo temático que alude a procedimientos contrapuntísticos más elaborados.

### Figura 46

*Aplicación de la inversión en espejo en la variación No 3.*

The image shows a musical score for Variation No. 3, highlighting a section from measure 11 to 13. The score is for a woodwind ensemble (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Horn, Bassoon) and Double Bass. A red box highlights a section from measure 11 to 13, where the melodic lines of the instruments are mirrored across the staff, illustrating the application of mirror inversion.

*Fuente:* Creación propia.

La obra continúa su recorrido tonal con nuevas modulaciones hacia Do mayor y Do menor. En este último contexto, se introduce un *cantus firmus* desarrollado en quinta y sexta especie, lo que evidencia el uso de técnicas de escritura polifónica y una intención clara de establecer un contraste estructural y estilístico con los pasajes anteriores.

**Figura 47**

*Aplicación del cantus firmus 5 y 6 especie en la variación No 3*

*Fuente:* Creación propia.

En la continuación del análisis, se observa la incorporación de un ritmo característico del blues en los instrumentos de registro agudo y medio, mientras que los graves se encargan de establecer la base melódica propia de este género. El uso de acentos breves y puntuales otorga mayor énfasis y claridad a las figuras rítmicas, generando una mayor intencionalidad en la interpretación. Este recurso sonoro induce al oyente a transitar hacia una nueva perspectiva musical, evocando estilos y tradiciones de otras culturas y géneros musicales, ampliando así la complejidad y el espectro sonoro de la obra.

**Figura 48**

*Aplicación del ritmo blues en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

El ritmo presenta una estructura fragmentada, caracterizada por la inestabilidad del pulso, ya que no mantiene una constancia métrica, sino que varía entre diferentes compases y patrones rítmicos. Se alternan métricas como 3/4, 4/4 y 12/8, lo que convierte al ritmo en una textura flotante, más que en un elemento fijo. Esta variabilidad contribuye a la dinámica de la pieza, apoyando las melodías, fraseos y contrapuntos mediante el uso de acentos y cambios de dinámica. La batería desempeña un rol crucial, ya que es la encargada de proporcionar coherencia rítmica y dar dirección a la obra, sirviendo como eje central que integra y da sentido a los elementos rítmicos en constante transformación.

### Figura 49

*Cambios de métrica en la variación No 3.*

The image shows a musical score for Variation No. 3, featuring changes in meter. The score is written for Piano (PI), Oboe (OB.), Clarinet in B-flat (CL.), Horn in F (H.), Bassoon (B.), and Double Bass (D.B.). A red box highlights a section where the meter changes from 3/4 to 4/4 and then to 12/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Fuente:* Creación propia.

Armonía y acompañamiento: en la primera sección A se identifican acordes cuartales presentados en valores de redonda, acompañados por acentos dinámicos y matices de crescendo que intensifican la tensión expresiva. Esta configuración armónica, construida sobre intervalos de cuarta justa, da lugar a una sonoridad abierta y ambigua que contribuye a una atmósfera de inestabilidad. La ausencia de resoluciones convencionales y de un centro tonal definido refuerza el carácter modal o atonal del pasaje, rompiendo con los esquemas funcionales tradicionales y

generando una sensación de flotación armónica. Esta inestabilidad tonal es acentuada por la dinámica y el tratamiento tímbrico, que invitan a una escucha atenta del comportamiento de cada voz en relación con el todo.

### Figura 50

*Aplicación de acordes cuartales en la variación No 3.*

The image shows a musical score for Variation No. 3. It consists of six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), and Bass (B.). The first three measures of the instrumental parts are highlighted with a red box. The Flute part has a melodic line, while the other instruments play parallel chords, demonstrating the use of quartal chords.

*Fuente:* Creación propia.

En la sección B, se emplea una concepción vertical mediante el uso de bloques paralelos, configurando una textura en la que cinco instrumentos asumen un rol de acompañamiento mientras uno se encarga exclusivamente de la línea melódica. Esta disposición favorece una clara jerarquización entre la melodía y el soporte ritmo-armónico. A nivel estilístico, esta sección incorpora elementos característicos del blues, tanto en su estructura rítmica como en su lenguaje armónico, haciendo uso de la escala de blues y de la denominada "blue note". Estos recursos otorgan a la música una sonoridad distintiva, evocando influencias de la tradición afroamericana y generando un contraste respecto a la sección anterior. La referencia al blues no solo introduce un cambio de carácter, sino que también sugiere un diálogo intercultural dentro del discurso musical de la obra.

## Figura 51

*Bloques cordales paralelos en la variación No 3.*

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Horn (Hrn.), and Bassoon (Bbn.). The score is in 3/4 time and features long, sustained notes in the upper staves, with a red box highlighting a specific section. The lower staves show a rhythmic accompaniment.

*Fuente:* Creación propia.

En ciertos momentos, los cinco instrumentos encargados del acompañamiento ejecutan notas largas y sostenidas, generando una base armónica estática, sin progresión funcional. No obstante, esta aparente inmovilidad armónica se ve compensada por variaciones en las dinámicas, lo cual mantiene el interés sonoro y enriquece la textura. Estos matices expresivos permiten una articulación más sutil del discurso musical, donde el contraste no proviene del movimiento armónico, sino de los cambios en la intensidad y la cualidad del sonido de cada instrumento, promoviendo un enfoque más sensorial y contemplativo del acompañamiento. Además de esto, las articulaciones como el decrescendo y el ritardando funcionan como elementos de transición, preparando la entrada de una nueva sección y generando un cambio gradual en la intensidad y el pulso.

## Figura 52

*Base armónica estática en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

Densidad, dinámicas y articulaciones: los momentos de mayor densidad sonora dentro de la variación No 3, se emplea la participación simultánea de todos los instrumentos en registros próximos, conformando un bloque compacto y unificado. Las articulaciones –staccato , acento y calderón– varían desde ataques suaves y progresivos hasta entradas más marcadas que generan contraste dentro del tejido musical.

## Figura 53

*Análisis de la densidad y articulaciones en la variación No 3.*

*Fuente:* Creación propia.

El manejo dinámico es amplio y expresivo, abarcando desde *ppp* hasta *ff*, con transiciones internas que mantienen en constante evolución la percepción de la textura. Asimismo, dentro de una misma frase pueden observarse cambios dinámicos independientes entre instrumentos, creando un efecto de tensión y relajación a través del contraste entre crecimiento y disminución de intensidad, lo que enriquece la dimensión interna del discurso sonoro. Este enfoque textural y dinámico aporta profundidad, coherencia y energía a la estructura general de la variación.

### Figura 54

*Análisis de las dinámicas en la variación No 3.*

The image displays a musical score for Variation No. 3, featuring six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Horn (Hr.), Bassoon (Bass.), and Double Bass (D. B.). The score is written in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *ppp*, *mf*, and *ff*. Three red boxes highlight specific passages: one in the Flute staff, one in the Bassoon staff, and one in the Horn staff, illustrating dynamic changes and intensity shifts.

*Fuente:* Creación propia.

Finalmente, la variación culmina en la tonalidad de Sol mayor, que ha sido precedida por un Fa Sostenido, donde se presenta un fragmento de la melodía principal en *ff*, sobre un compás ternario ( $\frac{3}{4}$ ) que remite al estilo festivo de una banda de pueblo, otorgando un cierre expresivo y de fuerte impacto sonoro, volviendo a la raíz.

### Figura 55

*Cierre de la variación No 3.*

The image shows a musical score for the closing of Variation No. 3. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hr.), Bassoon (Bsu.), and Drum Set (D. S.). The score is enclosed in a red rectangular box. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including a forte (f) dynamic marking.

*Fuente:* Creación propia

Resultado tímbrico: la variación se convierte en una exploración casi abstracta de la materia sonora, el origen carranguero es apenas sugerido, funcionando como sustrato conceptual más que temático. Convertir el timbre en el eje de construcción formal fue el objetivo, permitiendo que la experiencia auditiva se base en la percepción de texturas orquestales y transiciones tímbricas. Se incorporó un nuevo instrumento —la batería— y se experimentó con un nuevo género: el blues. Esta variación integró escalas modales, recursos de contrapunto, cambios tonales, modos menores y el uso de técnicas como la inversión en espejo, generando una propuesta más abstracta y libre. A pesar de su carácter innovador, se procuró mantener una conexión con la obra original mediante el tratamiento melódico y las decisiones estructurales.

### **Cuadro comparativo de las tres variaciones de "El Cuento".**

El siguiente cuadro refleja en resumen el tratamiento que se le hizo a las tres variaciones desde distintos aspectos, relatando su transformación y evolución.

**Tabla 6***Cuadro comparativo de las tres variaciones.*

Aspecto	Variación 1: Conservadora	Variación 2: Híbrida	Variación 3: Libre y Abstracta
Estilo / Carácter	Fiel a la carranga tradicional, adaptación estilística conservadora con quinteto de viento madera.	Contrapuntística, diálogo horizontal, fragmentación melódica, cambios de tonalidad y métrica.	Abstracta, texturas mixtas, bloques de color, exploración tímbrica, ruptura estructural.
Forma estructural	Secciones A-A'-B-Puente-B'-C-B-Puente-B' con repeticiones y coro destacado.	Menos compases y repeticiones, nueva sección C (contrapunto ritmo-melódico), tema invertido al final.	Forma libre con bloques sonoros y secciones, inclusión de batería, línea melódica y acompañamiento.
Color instrumental	Simulación de carranga: flauta, clarinete, oboe para melodía; fagot y corno para armonía y bajo.	Melodía fragmentada entre instrumentos, mezcla horizontal de registros (brillante, cálido, oscuro).	Evolución de colores, bloques agudos, medios y graves; combinaciones simultáneas y contrastantes.
Distribución funcional	Roles fijos: flauta/clarinete/oboe en melodía, corno y fagot en armonía y bajo.	Roles alternados, fagot y corno protagonizan melodía; texturas densas y secciones más ligeras.	No jerarquía tradicional; instrumentos en bloques, micro texturas superpuestas y alternadas.
Textura predominante	Homofónica, con acompañamiento armónico y función tonal clara.	Polifónica (contrapunto), líneas independientes y alternancias rítmicas.	Variedad de texturas: monofonía, homofonía, polifonía, heterofonía y combinadas.
Tonalidad y modulación	Tonalidad fija en D, escalas diatónicas, con modulaciones puntuales (ej. acorde disminuido).	Cambios de tonalidad (Dm, modo frigio, Amaj7), modulaciones y voicing complejo.	Tonalidades y modos no tradicionales, rompimiento de estructura tonal.
Ritmo y métrica	Métrica regular, acentos sincopados, patrones	Métricas cambiantes (4/4 y 3/4 alternados), desplazamientos	Ritmo libre, exploración rítmica con batería,

	repetitivos propios de la carranga.	acentuales, más complejidad rítmica.	disolución de estructura métrica. Aplicación del blues.
Dinámicas y articulaciones	Moderadas, expresivas, con crescendos, staccato, legato folclórico.	Contrastantes, flexibles, con variedad de articulaciones (legato, staccato, calderón, etc.).	Amplia variedad de dinámicas y articulaciones, marcada expresividad y texturas
Texturas o técnicas destacadas	Monofonía, imitación rítmica, canon, soporte melódico-armónico.	Contrapunto rítmico-melódico, alternancia y superposición de líneas.	Texturas combinadas y bloques de color, uso de batería para textura y ritmo.
Impacto acústico	Equilibrado, con dinámicas controladas desde <i>pp</i> a <i>ff</i> .	Varía desde pianos suaves a fortísimos, con cambios abruptos.	Contrastes fuertes, texturas densas y ligeras, atmósfera abstracta y cambiante.
Resultado final	Recontextualización de la carranga sin alterar su esencia.	Variación expresiva que incorpora modernidad manteniendo vínculos con el original.	Transformación radical hacia una expresión abstracta y experimental.

*Fuente: Creación propia.*

### **Plan de Circulación y Difusión**

En primera instancia para la circulación de la obra se utilizarán las plataformas institucionales tales como Escucharte Radio y Escucharte Eventos, con el fin de compartir a la comunidad estudiantil los resultados de la obra y dejar en la institución el legado de la composición, además de servir como inspiración para los futuros graduandos, el audio resultante de esta investigación será en formato MIDI junto con la partitura.

En segunda instancia se realizará la circulación en la página personal de YouTube para que el resultado de la investigación/creación pueda ser apreciado por un mayor número de personas evidenciando así el proceso productivo de la Universidad y con ello la calidad de los resultados.

Y en última instancia, se hará entrega de las partituras al Quinteto de Vientos – Amatista Ensemble para su ejecución y grabación. (repositorio UNAD)

## Conclusiones

El tratamiento tímbrico se consolidó como el eje estructural del proyecto, permitiendo que cada variación trascendiera la simple transformación melódica o rítmica, y se construyera a partir de la manipulación consciente del tratamiento tímbrico, la textura y la función de los instrumentos. A través de la instrumentación del quinteto de viento madera, se logró reinterpretar una canción carranguera desde una perspectiva contemporánea, sin perder su identidad rítmica y melódica en la primera variación, y transformándola progresivamente hacia un lenguaje más abstracto en las siguientes.

En la primera variación, el timbre se utilizó como medio para evocar la estética carranguera, a través de combinaciones instrumentales tradicionales, uso diatónico y roles estables, esto permitió establecer un punto de partida reconocible y claro. La segunda variación introdujo el movimiento tímbrico como principio compositivo, con una textura contrapuntística y un tratamiento más móvil de los roles orquestales. El timbre se percibe aquí como resultado de la interacción melódica de líneas independientes. La tercera variación llevó el tratamiento tímbrico a un nivel óptimo, al utilizar bloques de color, articulaciones superpuestas, dinámica interna y modulación tímbrica con y sin referencia tonal directa. El timbre pasó de ser un atributo expresivo a convertirse en forma y estructura.

El análisis detallado de los aspectos tímbricos permitió demostrar cómo el timbre puede ser un elemento generador de forma, no solo decorativo o accesorio. El uso de herramientas como gráficos para comprender la aplicación de texturas, esquemas de roles orquestales y mapas de densidad sonora facilitó la visualización y comprensión del tratamiento tímbrico, fortaleciendo el discurso analítico del proyecto.

Finalmente, este proyecto propone una mirada creativa y analítica sobre la carranga desde la composición contemporánea, evidenciando que los elementos tradicionales pueden dialogar con técnicas actuales de orquestación y diseño tímbrico sin perder su esencia expresiva.

## Referencias Bibliográficas

- Adler, S. (1989). The study of orchestration. Secon edition: <https://pdfcoffee.com/samuel-adler-el-estudio-de-la-orquestacion-2da-parte-orquestacion-pdf-free.html>
- Amatista Ensemble. (2025). Instagram. <https://www.instagram.com/amatistaensemble/?hl=es>
- Ana Hernandez Sanchiz. (s.f.). Melodías Simultáneas:La Textura En Música.  
[https://www2.march.es/musica/jovenes/melodias\\_simultaneas/textura.asp](https://www2.march.es/musica/jovenes/melodias_simultaneas/textura.asp)
- Belkin, A. (2001). Orquestación Artística. Versión en español, Camilo Bustamante Reyes:  
<https://alanbelkinmusic.com/wp-content/uploads/2024/09/bk-O-LaOrchArt.pdf>
- Carlos Dicundo, F. C. (s.f.). Práctica orquestal. <https://www.bba.unlp.edu.ar/programas/2024/es-7mo/artes-musica/11066/#:~:text=En%20la%20pr%C3%A1ctica%20orquestal%20cada,el%20engranaje%20de%20una%20pieza.>
- Copland, A. (1955). Cómo escuchar la música. Fondo De Cultura Económica - México  
[https://www.academia.edu/31742873/Como\\_escuchar\\_la\\_musica\\_Copland\\_Aaron](https://www.academia.edu/31742873/Como_escuchar_la_musica_Copland_Aaron)
- Cosoy, N. (18 de 04 de 2017). *BBC News Mundo*. [https://www.bbc.com/mundo/noticias-39548594#:~:text=Rock%20y%20carranga&text=Los%20Rolling%20Ruanas%20forman%20un,de%20origen%20ind%C3%ADgena\)%20y%20voz.&text=Pie%20de%20foto%20La%20presentaci%C3%B3n,tocarla%20con%20el%20formato%20carranguero%22.](https://www.bbc.com/mundo/noticias-39548594#:~:text=Rock%20y%20carranga&text=Los%20Rolling%20Ruanas%20forman%20un,de%20origen%20ind%C3%ADgena)%20y%20voz.&text=Pie%20de%20foto%20La%20presentaci%C3%B3n,tocarla%20con%20el%20formato%20carranguero%22.)
- Cosoy, N. (18 de 04 de 2017). Rolos, ruanas y rock: las claves del éxito del novedoso grupo musical colombiano, los Rolling Ruanas. *BBC News Mundo*:  
<https://www.bbc.com/mundo/noticias->



Ñañez, E. M. (1990). El Merengue Cundiboyacense. Historia y sociedad:

[https://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-7/pdf/Rev7\\_03\\_El%20merengue%20cundiboyacense..pdf](https://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-7/pdf/Rev7_03_El%20merengue%20cundiboyacense..pdf)

Ocampo, H. N. (2014). Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio:

Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el alto Ricaurte, Boyacá. Red Colombiana de Información Científica:

[https://redcol.minciencias.gov.co/Record/JAVERIANA\\_0f72d8d0c94965d5c5fe7abeb75b94ef#description](https://redcol.minciencias.gov.co/Record/JAVERIANA_0f72d8d0c94965d5c5fe7abeb75b94ef#description)

Piston, W. (30 de 04 de 1993). Orquestación.

[https://www.academia.edu/43956440/Walter\\_Piston\\_Orquestaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/43956440/Walter_Piston_Orquestaci%C3%B3n)

Quinteto Miror. (14 de 09 de 2007). Que Suenen Los Vientos. Banco de la república:

<https://babel.banrepcultural.org>

Rimsky-Korsakov, N. (1912). Principios de orquestación. [https://www.el-](https://www.el-atril.com/partituras/RimskyKor/orquestacion/Principios%20Orquestacion.pdf)

[atril.com/partituras/RimskyKor/orquestacion/Principios%20Orquestacion.pdf](https://www.el-atril.com/partituras/RimskyKor/orquestacion/Principios%20Orquestacion.pdf)

Rusiñol, S. (14 de 10 de 2015). Timbre: color y convenciones históricas.

<https://analisismusicalbach.wordpress.com/2015/10/14/timbre/#:~:text=El%20timbre%20est%C3%A1%20determinado%20en,se%20hace%20sonar%20una%20obra.&text=Tarea%201:%20Busca%20de%20adjetivos,Ej.>

Salas, C. A. (2023). Vientos de la Carranga. Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD:

<https://repository.unad.edu.co/handle/10596/59582>

Sanchez, A. M. (s.f.). Facultad de Ciencias Sociales, Programa de comunicación social y

periodismo. Utadeo: <https://www.utadeo.edu.co/es/articulo/crossmedialab/277626/ruanas>

Schoenberg, A. (1967). Fundamentals of Musical Composition. Edited by Gerald Strang:

[https://ia903208.us.archive.org/1/items/MusicTheoryGeorgeThaddeusJones1974/A.schoenberg-FundamentalsOfMusicalComposition\\_text.pdf?utm\\_source=chatgpt.com](https://ia903208.us.archive.org/1/items/MusicTheoryGeorgeThaddeusJones1974/A.schoenberg-FundamentalsOfMusicalComposition_text.pdf?utm_source=chatgpt.com)

Úcar, I. (06 de 06 de 2010). El Quinteto de Viento. <https://www.enchufa2.es/archives/el-quinteto-de-viento.html>

Universidad Juan March. (11 de 2006). Quintetos de viento y piano.

<https://www.march.es/es/madrid/quintetos-viento-piano>

Uribe, R. (s.f.). Tu Tempo. [https://tutempo.com.co/dinamicas-y-](https://tutempo.com.co/dinamicas-y-reguladores/#:~:text=Din%C3%A1micas%20son%20los%20diferentes%20niveles,el%20campo%20de%20la%20f%C3%ADsica.)

[reguladores/#:~:text=Din%C3%A1micas%20son%20los%20diferentes%20niveles,el%20campo%20de%20la%20f%C3%ADsica.](https://tutempo.com.co/dinamicas-y-reguladores/#:~:text=Din%C3%A1micas%20son%20los%20diferentes%20niveles,el%20campo%20de%20la%20f%C3%ADsica.)

Valencia, V. (2010). Grados de dificultad en repertorios bandísticos. El contexto colombiano.

<https://pdfcoffee.com/grados-de-dificultad-bandas-colombia2010-pdf-free.html>

## Anexos

### Anexo A

Enlace a carpeta con Scores, documento y partes

[https://unadvirtualedu-my.sharepoint.com/:f/g/person/amsalazarcab\\_unadvirtual\\_edu\\_co/EhQOwkkPfwBr2TSdH2RWxUBlR3qnWbuzaagTYOhbYjmPw?e=Z2djCa](https://unadvirtualedu-my.sharepoint.com/:f/g/person/amsalazarcab_unadvirtual_edu_co/EhQOwkkPfwBr2TSdH2RWxUBlR3qnWbuzaagTYOhbYjmPw?e=Z2djCa)


### Anexo B

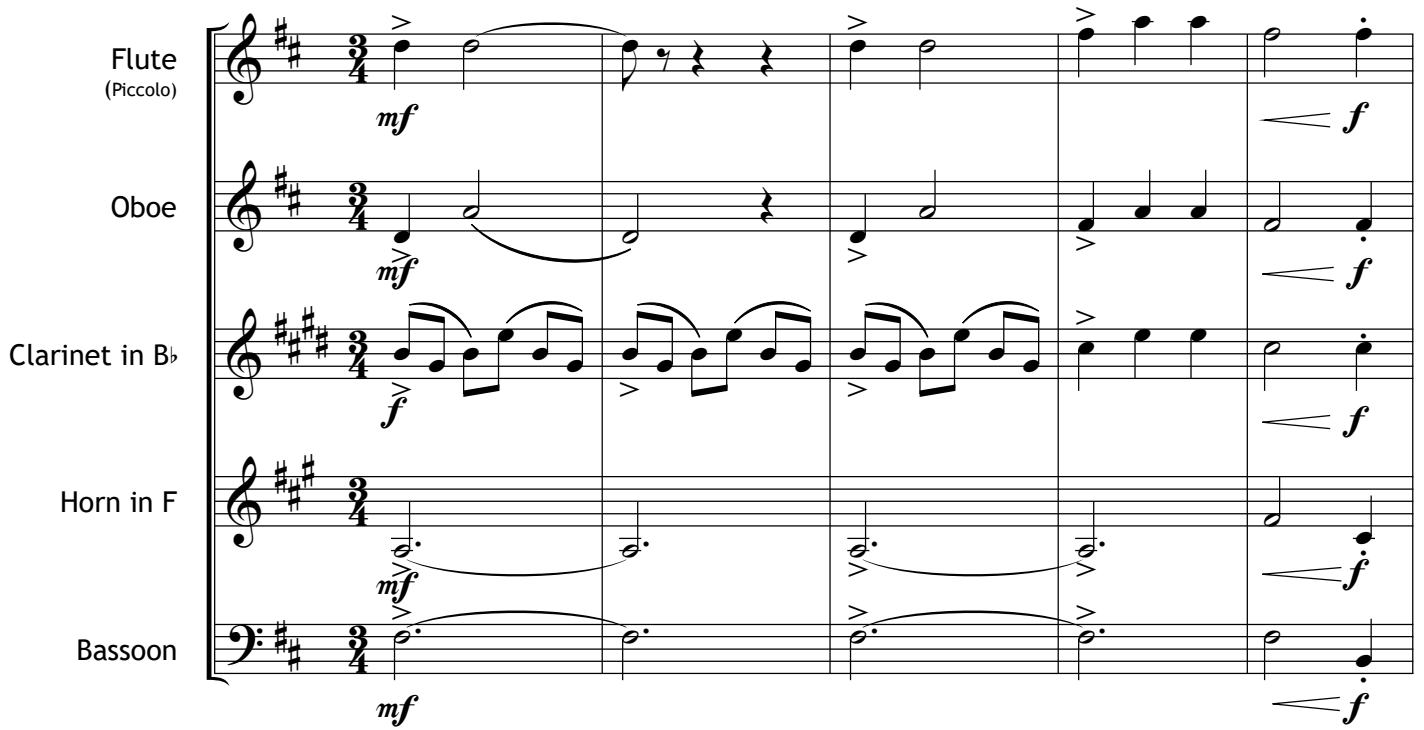
Scores

# El cuento

## 1ra variación

Anyela María Salazar Cabrera  
2025

Presto  ca 198



Musical score for the first system, measures 1-5. The score is for five instruments: Flute (Piccolo), Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is Presto, marked with a note icon and 'ca 198'. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The Flute (Piccolo) part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*. The Oboe part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*. The Clarinet in B $\flat$  part starts with a *f* dynamic and a crescendo to *f*. The Horn in F part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*. The Bassoon part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*.



Musical score for the second system, measures 6-9. The score is for five instruments: Flute (Piccolo), Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The Flute (Piccolo) part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*, then *ff*. The Oboe part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*, then *ff*. The Clarinet in B $\flat$  part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*, then *ff*. The Horn in F part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*, then *ff*. The Bassoon part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *f*, then *ff*.

El cuento

Musical score for measures 11-16. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 11-16. The second system covers measures 17-22. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute and Piccolo parts are in the top staff, Oboe in the second, Bass Clarinet in the third, Horn in the fourth, and Bassoon in the fifth. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) for Flute and Bass Clarinet, *mf* (mezzo-forte) for Oboe, and *p* (piano) for Horn and Bassoon. The Horn and Bassoon parts feature accents (>) and slurs. The Flute and Piccolo parts have a double bar line (||) at the beginning of measure 11. The Oboe part has a double bar line (||) at the beginning of measure 11. The Bass Clarinet part has a double bar line (||) at the beginning of measure 11. The Horn part has a double bar line (||) at the beginning of measure 11. The Bassoon part has a double bar line (||) at the beginning of measure 11.

Musical score for measures 17-22. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 17-22. The second system covers measures 23-28. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute and Piccolo parts are in the top staff, Oboe in the second, Bass Clarinet in the third, Horn in the fourth, and Bassoon in the fifth. The score includes dynamic markings: *p* (piano) for Horn and Bassoon. The Horn and Bassoon parts feature accents (>) and slurs. The Flute and Piccolo parts have a double bar line (||) at the beginning of measure 17. The Oboe part has a double bar line (||) at the beginning of measure 17. The Bass Clarinet part has a double bar line (||) at the beginning of measure 17. The Horn part has a double bar line (||) at the beginning of measure 17. The Bassoon part has a double bar line (||) at the beginning of measure 17.

22

Fl. Pic. *p*  $\leftarrow$  *mf* *p*  $\leftarrow$  *mf* *mf*  $\leftarrow$  *f* *mf*  $\leftarrow$  *f*

Ob.

B $\flat$  Cl. *p*  $\leftarrow$  *mf* *p*  $\leftarrow$  *mf* *mf*  $\leftarrow$  *f* *mf*  $\leftarrow$  *f* *mf*

Hn. 22

Bsn. 22 *p*  $\leftarrow$  *mf* *p*  $\leftarrow$  *mf* *mf*  $\leftarrow$  *f* *mf*  $\leftarrow$  *f*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 22 through 26. It features five staves: Flute/Piccolo (Fl. Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Flute/Piccolo part has a dynamic range from *p* to *f* with crescendos and decrescendos. The Oboe and Bass Clarinet parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Horn and Bassoon parts play a simple harmonic line. Measure numbers 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated at the start of their respective staves.

27

Fl. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn. 27

Bsn. 27

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 27 through 31. It features the same five staves as the first system. The Flute/Piccolo part has a melodic line with a trill in measure 29. The Oboe and Bass Clarinet parts continue with their eighth-note pattern. The Horn and Bassoon parts play a simple harmonic line. Measure numbers 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated at the start of their respective staves.

El cuento

33

FL. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*mf*

39

FL. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Musical score for measures 45-50. The score is for five woodwind instruments: Flute/Piccolo (Fl. Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) with hairpins indicating crescendos and decrescendos. The Flute/Piccolo part has a melodic line with accents. The Oboe part has a melodic line with a slur. The Bass Clarinet part has a melodic line with a slur. The Horn part has a melodic line with a slur. The Bassoon part has a melodic line with a slur. The score ends with a fermata over the final measure.

Musical score for measures 51-56. The score is for five woodwind instruments: Flute/Piccolo (Fl. Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features dynamic markings of *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo) with hairpins indicating crescendos and decrescendos. The Flute/Piccolo part has a melodic line with a slur. The Oboe part has a melodic line with a slur. The Bass Clarinet part has a melodic line with a slur. The Horn part has a melodic line with a slur. The Bassoon part has a melodic line with a slur. The score ends with a fermata over the final measure.

El cuento

57

Fl. Pic. *f*

Ob. *mf*

B $\flat$  Cl. *f*

Hn. *mf*

Bsn. *f*

63

Fl. Pic. *ff*

Ob. *f*

B $\flat$  Cl. *ff*

Hn. *f*

Bsn. *ff*

El cuento

Musical score for measures 69-74. The score is for five instruments: Fl. Pic., Ob., B♭ Cl., Hn., and Bsn. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is in a major mode. The Fl. Pic. part features a melodic line with slurs and accents, starting at measure 69. The Ob. part is mostly silent, with rests. The B♭ Cl. part has a melodic line with slurs and accents, starting at measure 69. The Hn. and Bsn. parts have a rhythmic pattern of quarter notes and rests, starting at measure 69. The dynamic marking *mf* is present in the B♭ Cl. part. The measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, and 74 are indicated at the beginning of each staff.

Musical score for measures 75-79. The score is for five instruments: Fl. Pic., Ob., B♭ Cl., Hn., and Bsn. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is in a major mode. The Fl. Pic. part features a melodic line with slurs and accents, starting at measure 75. The Ob. part has a melodic line with slurs and accents, starting at measure 75. The B♭ Cl. part has a melodic line with slurs and accents, starting at measure 75. The Hn. and Bsn. parts have a rhythmic pattern of quarter notes and rests, starting at measure 75. The dynamic marking *mf* is present in the Ob. part, and *f* is present in the Fl. Pic. part. The measure numbers 75, 76, 77, 78, and 79 are indicated at the beginning of each staff.

El cuento

Musical score for measures 81-86. The score is for five instruments: Fl. Pic., Ob., B♭ Cl., Hn., and Bsn. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 81 is marked with a *mf* dynamic. The Fl. Pic. part has rests in measures 81-83 and 85-86, with melodic lines in measures 84 and 86. The Ob. part has a melodic line with slurs and accents throughout. The B♭ Cl. part has rests in measures 81-85 and a melodic line in measure 86. The Hn. part has a melodic line with slurs and accents throughout. The Bsn. part has rests in measures 81-85 and a melodic line in measure 86.

Musical score for measures 87-92. The score is for five instruments: Fl. Pic., Ob., B♭ Cl., Hn., and Bsn. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 87 is marked with a *f* dynamic. The Fl. Pic. part has a melodic line with slurs and accents throughout. The Ob. part has a melodic line with slurs and accents throughout. The B♭ Cl. part has a melodic line with slurs and accents throughout. The Hn. part has a melodic line with slurs and accents throughout. The Bsn. part has a melodic line with slurs and accents throughout.

93

Fl. Pic.  
Ob.  
B $\flat$  Cl.  
Hn.  
Bsn.

*mf*  
*mf*  
*f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 93 through 98. It features five staves for woodwinds: Flute/Piccolo, Oboe, Bass Clarinet, Horn, and Bassoon. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The flute and piccolo parts have rests in measures 93-95. The oboe part has a long melodic line with slurs. The bass clarinet part has a melodic line with a *mf* dynamic marking in measure 96. The horn part has a melodic line with a *mf* dynamic marking in measure 96. The bassoon part has a melodic line with a *f* dynamic marking and accents in measures 96-98.

99

Fl. Pic.  
Ob.  
B $\flat$  Cl.  
Hn.  
Bsn.

*f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 99 through 104. It features the same five woodwind staves. The flute and piccolo parts have melodic lines with slurs. The oboe part has a long melodic line with slurs. The bass clarinet part has a melodic line with a *f* dynamic marking in measure 101. The horn part has a melodic line with a *f* dynamic marking in measure 101. The bassoon part has a melodic line with accents and slurs in measures 99-104.

105

Fl.  
Pic.

*p*

Ob.

*p*

B $\flat$  Cl.

105

Hn.

*p*

105

Bsn.

*p*

111

Fl.  
Pic.

*mf*

*f*

Ob.

*mf*

B $\flat$  Cl.

*f*

111

Hn.

*mf*

111

Bsn.

*mf*

El cuento

Musical score for measures 117-122. The score is for five woodwind instruments: Flute/Piccolo, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the Flute/Piccolo and Oboe, a rhythmic accompaniment in the B♭ Clarinet and Horn, and a bass line in the Bassoon. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. A large slur covers measures 117-122. The Flute/Piccolo part has a *p* dynamic. The Oboe part has a *p* dynamic. The B♭ Clarinet part has a *p* dynamic. The Horn part has a *p* dynamic. The Bassoon part has a *mf* dynamic. The Flute/Piccolo part has a *mp* dynamic.

Musical score for measures 123-127. The score is for five woodwind instruments: Flute/Piccolo, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the Flute/Piccolo, a rhythmic accompaniment in the Oboe and B♭ Clarinet, and a bass line in the Horn and Bassoon. Dynamics include *pp* and *f*. A *Piccolo* marking is present above the Flute/Piccolo part. The Flute/Piccolo part has a *pp* dynamic. The Oboe part has a *f* dynamic. The B♭ Clarinet part has a *f* dynamic. The Horn part has a *f* dynamic. The Bassoon part has a *f* dynamic.

## El cuento

129

Fl.  
Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

135

Fl.  
Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*f*

*mf*

Fl. Pic. *Flauta rit.* *a tempo*

Ob. *ff* *mp*

B $\flat$  Cl. *ff* *mp*

Hn. *ff* *mp*

Bsn. *ff* *mp*

Fl. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

153

Fl.  
Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

159

Fl.  
Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*mf*

*mf*

*f*

165

Fl. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

171

Fl. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*f*

*p*

*p*

*p*

*mp*

177

Fl. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*ff*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

183

Fl. Pic.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

El cuento

Musical score for the piece "El cuento", page 17, measures 189-194. The score is for five woodwind instruments: Flute/Piccolo (Fl. Pic.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 189. The Flute/Piccolo part starts with a melodic line, followed by the Oboe, Bass Clarinet, Horn, and Bassoon. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Score

# El cuento

## 2da variación.

Anyela María Salazar Cabrera

ca 90

Flute *mp*

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Horn in F

Bassoon *p*

Detailed description: This system contains the first four measures of the score. The Flute part (treble clef) plays a melodic line with eighth-note patterns, marked *mp*. The Oboe, Clarinet in B $\flat$ , and Horn in F parts are silent, indicated by rests. The Bassoon part (bass clef) plays a supporting line with half notes, marked *p*. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. A tempo marking of 'ca 90' is present above the first measure.

5

Fl. *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf*

B $\flat$  Cl. *mf*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measures 5-7 continue the patterns from the first system. In measure 8, the Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon parts all play together, marked *mf*. The Flute and Oboe parts have eighth-note patterns, while the Clarinet, Horn, and Bassoon parts have half-note patterns. The key signature and time signature remain the same.

El cuento

*Piccolo*  
solo

Musical score for measures 10-14. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measures 10-14 show a melodic line in the woodwinds, primarily in the Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts, with a similar line in the Bassoon. The Horn part has a more sparse, dotted-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). A *Piccolo* solo is indicated in measure 14.

Musical score for measures 15-19. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measures 15-19 show a more complex melodic line in the Flute part, featuring trills and grace notes. The Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon parts have a similar melodic line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). A trill (*tr.*) is marked in the Flute part in measure 19.

El cuento

Musical score for measures 20-23. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Flute part has a melodic line with trills and grace notes. The Oboe and B♭ Clarinet parts have similar melodic lines. The Horn and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and dynamics markings of *mp*.

Musical score for measures 24-27, titled "Flauta". The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature changes to one flat (F major/C minor). The Flute part has a melodic line with trills and grace notes. The Oboe and B♭ Clarinet parts have similar melodic lines. The Horn and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and dynamics markings of *mf*. The time signature changes to 3/4.

El cuento

28 *ca 180*

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*mp*

*ff*

34

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*tr*

*mp*

*mf*

El cuento

39

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

45

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

El cuento

Musical score for measures 49-52, featuring five woodwind parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Measure 49 is a whole rest. Measures 50-52 feature a melodic line with slurs and accents, starting at *ff*.
- Ob.:** Measure 49 starts with a *mf* dynamic. Measures 50-52 continue the melodic line with slurs and accents, reaching *f* in measure 50.
- B♭ Cl.:** Measure 49 is a whole rest. Measures 50-52 continue the melodic line with slurs and accents, starting at *f* in measure 50 and *mf* in measure 52.
- Hn.:** Measure 49 starts with a *f* dynamic. Measures 50-52 continue the melodic line with slurs and accents.
- Bsn.:** Measure 49 starts with a *f* dynamic. Measures 50-52 continue the melodic line with slurs and accents.

Musical score for measures 53-56, featuring five woodwind parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Measures 53-55 feature a melodic line with slurs and accents, starting at *mp* and reaching *mf* in measure 55. Measure 56 is a whole rest.
- Ob.:** Measures 53-55 feature a melodic line with slurs and accents, starting at *mp* and reaching *mf* in measure 55. Measure 56 is a whole rest.
- B♭ Cl.:** Measure 53 is a whole rest. Measures 54-55 feature a melodic line with slurs and accents, starting at *mp* and reaching *mf* in measure 55. Measure 56 is a whole rest.
- Hn.:** Measures 53-55 feature a melodic line with slurs and accents, starting at *mp* and reaching *mf* in measure 55. Measure 56 is a whole rest.
- Bsn.:** Measures 53-55 feature a melodic line with slurs and accents, starting at *mp* and reaching *mf* in measure 55. Measure 56 is a whole rest.

58

Fl. *f*

Ob. *f*

B $\flat$  Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

61

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

64

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*ff*

*f*

68

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

71

Fl. *ff* *f*

Ob. *ff*

B<sup>b</sup> Cl. *ff*

Hn. *ff*

Bsn. *ff*

71

71

71

71

71

76

Fl.

Ob. *mf*

B<sup>b</sup> Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

76

76

76

76

76

81

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

86

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

*ritardando*

*f*

ca 90

92

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

B $\flat$  Cl. *mf* *f*

Hn. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

96

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B $\flat$  Cl.

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

100 *ca 90*

Fl. *mp*

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn. 100

Bsn. 100 *p*

# El cuento

## 3ra variación

Anyela María Salazar Cabrera

ca 180

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Horn in F

Bassoon

Drum Set

*p*

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*mf* *mp*

©

Musical score for measures 6-9. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (D. S.).

- Fl.:** Measures 6-9 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 9.
- Ob.:** Measures 6-9 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 9.
- B♭ Cl.:** Measures 6-9 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 9.
- Hn.:** Measures 6-9 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 9.
- Bsn.:** Measures 6-9 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *f* is present at the end of measure 9.
- D. S.:** Measures 6-9 feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *mp* is present at the end of measure 9.

Musical score for measures 10-13. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (D. S.).

- Fl.:** Measures 10-13 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *mp* is present at the beginning of measure 10.
- Ob.:** Measures 10-13 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *mp* is present at the beginning of measure 10.
- B♭ Cl.:** Measures 10-13 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *mp* is present at the beginning of measure 10.
- Hn.:** Measures 10-13 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *mp* is present at the beginning of measure 10.
- Bsn.:** Measures 10-13 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a middle C. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning of measure 10.
- D. S.:** Measures 10-13 feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of measure 10.

12

FL.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

15

FL.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

18

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

21

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

This musical score page contains two systems of staves for woodwinds and percussion. The first system covers measures 24 to 26, and the second system covers measures 27 to 30. The instruments are Flute (FL.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (D. S.).

**System 1 (Measures 24-26):**

- FL.:** Measures 24-26. Measure 24 starts with a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic. Measure 26 has a *f* dynamic.
- Ob.:** Measures 24-26. Measure 24 starts with a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic. Measure 26 has a *f* dynamic.
- B♭ Cl.:** Measures 24-26. Measure 24 starts with a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic. Measure 26 has a *f* dynamic.
- Hn.:** Measures 24-26. Measure 24 starts with a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic. Measure 26 has a *f* dynamic.
- Bsn.:** Measures 24-26. Measure 24 starts with a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic. Measure 26 has a *f* dynamic.
- D. S.:** Measures 24-26. Measure 24 starts with a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic. Measure 26 has a *f* dynamic.

**System 2 (Measures 27-30):**

- FL.:** Measures 27-30. Measure 27 starts with a *mf* dynamic. Measure 28 has a *mf* dynamic. Measure 29 has a *f* dynamic. Measure 30 has a *f* dynamic.
- Ob.:** Measures 27-30. Measure 27 starts with a *mf* dynamic. Measure 28 has a *mf* dynamic. Measure 29 has a *ff* dynamic. Measure 30 has a *f* dynamic.
- B♭ Cl.:** Measures 27-30. Measure 27 starts with a *f* dynamic. Measure 28 has a *f* dynamic. Measure 29 has a *f* dynamic. Measure 30 has a *f* dynamic.
- Hn.:** Measures 27-30. Measure 27 starts with a *f* dynamic. Measure 28 has a *f* dynamic. Measure 29 has a *f* dynamic. Measure 30 has a *f* dynamic.
- Bsn.:** Measures 27-30. Measure 27 starts with a *f* dynamic. Measure 28 has a *f* dynamic. Measure 29 has a *f* dynamic. Measure 30 has a *f* dynamic.
- D. S.:** Measures 27-30. Measure 27 starts with a *f* dynamic. Measure 28 has a *f* dynamic. Measure 29 has a *f* dynamic. Measure 30 has a *f* dynamic.

30

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

33

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*f*

*mf*

*mp*

*ff*

*ff*

*f*

*ppp*

36

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

This block contains the first system of a musical score, measures 36 through 38. It features six staves: Flute (FL.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (D. S.). The Flute part begins with a dynamic marking of *sf* and a fermata. The Oboe part has a *mf* marking in measure 37 and a *ff* marking in measure 38. The Bassoon part has a *ff* marking in measure 38. The Drum Set part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

39

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

This block contains the second system of a musical score, measures 39 through 41. It features the same six staves as the first system. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The B-flat Clarinet part has a melodic line with slurs and accents. The Horn part has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part has a melodic line with slurs and accents. The Drum Set part has a rhythmic pattern with some rests marked with 'x'. The key signature has one sharp (F#).

42 *rit.*

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn. *mp*

Bsn.

D. S.

44

Fl. *mp* *f*

Ob. *mp* *ff*

B $\flat$  Cl. *f* *ff*

Hn. *mp*

Bsn. *f* *ff*

D. S. *f* *ff*

47

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*f*

*mp*

*f*

*mp*

50

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*mp*

*mf*

*pp*

ca 180

53

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

56

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

59

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

62

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*f*

*p*

65

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*mf*

*pp*

69

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*f*

73

FL. *mp*

Ob. *mp*

B $\flat$  Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *mp*

D. S.

77

FL. *mf*

Ob. *f*

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

81

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

85

rit.

ca 140

FL.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*mf*

*ff*

*mf*

*pp*

89  $\approx$

FL. *f*

Ob. *mf*

B $\flat$  Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

D. S. *f*

93

FL. *f*

Ob. *mf*

B $\flat$  Cl. *mp*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

D. S. *p*

Musical score for measures 97-100. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Double Bass/Drum Set (D. S.).

Measures 97-100:

- Fl.:** Measures 97-100 feature a melodic line with a long slur. Measure 100 has a trill.
- Ob.:** Measures 97-100 feature a melodic line with a slur. Measure 98 has a dynamic marking  $\text{mp}$ .
- B $\flat$  Cl.:** Measures 97-100 feature a melodic line with a slur. Measure 98 has a dynamic marking  $\text{mp}$ .
- Hn.:** Measures 97-100 feature a melodic line with a slur. Measure 98 has a dynamic marking  $\text{mp}$ .
- Bsn.:** Measures 97-100 feature a melodic line with a slur. Measure 98 has a dynamic marking  $\text{mp}$ .
- D. S.:** Measures 97-100 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a consistent bass line.

Musical score for measures 101-104. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Double Bass/Drum Set (D. S.).

Measures 101-104:

- Fl.:** Measures 101-104 feature a melodic line with a slur. Measure 102 has a dynamic marking  $f$ .
- Ob.:** Measures 101-104 feature a melodic line with a slur. Measure 102 has a dynamic marking  $f$ .
- B $\flat$  Cl.:** Measures 101-104 feature a melodic line with a slur. Measure 102 has a dynamic marking  $mf$ .
- Hn.:** Measures 101-104 feature a melodic line with a slur. Measure 102 has a dynamic marking  $mf$ .
- Bsn.:** Measures 101-104 feature a melodic line with a slur. Measure 102 has a dynamic marking  $mf$ .
- D. S.:** Measures 101-104 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a consistent bass line.

ca 180 17

105

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*f*

*f*

*f*

*mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 105, 106, and 107. The score is for a woodwind section including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), and Drum Set (D. S.). The key signature is one flat (B $\flat$ ), and the time signature is 3/4. Measure 105 shows the woodwinds with various dynamics and articulations. Measure 106 is marked with a tempo of 'ca 180' and a dynamic of 'f'. Measure 107 continues the 'f' dynamic. The drum set part is marked with 'mf'. The page number '17' is in the top right corner.

108

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

D. S.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 108, 109, and 110. The key signature changes to two sharps (F $\sharp$  and C $\sharp$ ). The woodwinds (Fl., Ob., B $\flat$  Cl., Hn., Bsn.) are marked with a dynamic of 'ff'. The drum set (D. S.) is marked with a dynamic of 'f'. The score ends with a double bar line at the end of measure 110.