

**SONORIDADES ANDINAS**  
**ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS "SON SUREÑO" Y "EL MIRANCHURITO" PARA**  
**QUINTETO DE FLAUTAS TRAVERSAS**

KAREN FAVIANA GUERRERO BERMUDÉZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D. C 2024

**SONORIDADES ANDINAS**  
**ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS "SON SUREÑO" Y "EL MIRANCHURITO" PARA**  
**QUINTETO DE FLAUTAS TRAVERSAS**

Trabajo de grado presentado para obtener el título de  
Licenciado en Música

**KAREN FAVIANA GUERRERO BERMUDÉZ**

Cod: 2019275023

Asesor: Germán Darío Pérez Salazar

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D. C 2024

## Tabla de contenido

1	Aspectos generales de la investigación .....	9
1.1	Descripción del problema .....	9
1.2	Pregunta de investigación .....	10
1.3	Objetivos .....	10
1.3.1	General .....	10
1.3.2	Específicos .....	10
1.4	Justificación .....	11
1.5	Antecedentes .....	12
2	Marco conceptual .....	15
2.1	Carnaval Blancos y Negros.....	15
2.2	Sonsureño.....	16
2.2.1	Formato e instrumentación.....	18
2.2.2	Características de ritmo, armonía y forma del Sonsureño. ....	21
2.3	Adaptación .....	22
2.4	Grupo o formato de cámara .....	23
2.5	Quinteto de flautas traversas .....	23
2.5.1	Familia de la flauta.....	24
2.5.2	La flauta soprano esta afinada en Do .....	25
2.5.3	Flautín o Piccolo.....	26
2.5.4	La flauta traversa alto en Sol.....	27
2.5.5	La flauta traversa bajo en Do .....	28
2.6	Técnicas extendidas .....	28
2.7	Referentes estéticos.....	33
2.7.1	Agrupación Ronda Lírica.....	33

2.7.2	Los Alegres de Genoy .....	34
2.7.3	Los Realeros de San Juan.....	34
2.7.4	Omar Flórez de Armas .....	35
2.7.5	Q-Arte.....	35
2.7.6	Enzo Gieco .....	35
3	Marco metodológico.....	37
3.1	Herramientas de recolección de datos:.....	38
3.2	Ruta metodológica .....	41
4	Resultados.....	43
4.1	Análisis musical de las obras .....	43
4.1.1	El Miranchurito .....	43
4.1.2	Son sureño .....	51
4.2	Adaptaciones .....	58
4.2.1	Miranchurito.....	58
4.2.2	Son Sureño .....	62
5	Conclusiones.....	69
6	Bibliografía.....	72
7	Anexos.....	75

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: <i>Carnaval Blancos y Negros</i> .....	16
Ilustración 2: Grupo Genoy .....	17
Ilustración 3: <i>La quena</i> .....	18
Ilustración 4 <i>La zampona</i> .....	19
Ilustración 5: <i>El charango</i> .....	20
Ilustración 6 <i>La guitarra</i> .....	21
Ilustración 7 <i>Célula rítmica del sonsureño</i> .....	21
Ilustración 8 <i>Grupo de cámara</i> .....	23
Ilustración 9 <i>Familia de la flauta traversa</i> .....	25
Ilustración 10 <i>Tesitura familia de flautas</i> .....	25
Ilustración 11 <i>Tesitura de la flauta</i> .....	26
Ilustración 12 <i>Intensidad de la flauta según su registro</i> .....	26
Ilustración 13 <i>Tesitura flautín</i> .....	27
Ilustración 14 <i>Tesitura flauta alto</i> .....	27
Ilustración 15 <i>Tesitura flauta bajo</i> .....	28
Ilustración 16 <i>Jet</i> .....	29
Ilustración 17 <i>Tongue Ram</i> .....	29
Ilustración 18 <i>Slap</i> .....	30
Ilustración 19 <i>Eolian Sound</i> .....	30
Ilustración 20 <i>Key click</i> .....	30
Ilustración 21 <i>Whistle tones</i> .....	31
Ilustración 22 <i>Frullato</i> .....	31
Ilustración 23 <i>Harmonics</i> .....	32
Ilustración 24 Ejemplo de armónicos en la partitura .....	32
Ilustración 25 <i>Bisblijado</i> .....	32
Ilustración 26 <i>Multiphonics</i> .....	33
Ilustración 27 <i>Glisando</i> .....	33
Ilustración 28 <i>Ave miranchurito</i> .....	43
Ilustración 29 <i>Parte A El Miranchurito</i> .....	45
Ilustración 30 <i>Parte B El Miranchurito</i> .....	45

Ilustración 31 <i>Célula rítmica de la introducción</i> .....	46
Ilustración 32 <i>Rasgueo del tiple y charango</i> .....	46
Ilustración 33 <i>Frase de la parte A y su segunda voz</i> .....	47
Ilustración 34 <i>Segunda frase parte A</i> .....	47
Ilustración 35 <i>Cortes de la parte A</i> .....	48
Ilustración 36 <i>Melodía parte B</i> .....	48
Ilustración 37 <i>Melodía con variaciones rítmicas parte B</i> .....	49
Ilustración 38 <i>Variación de la melodía principal</i> .....	49
Ilustración 39 <i>Melodía principal de El Miranchurito</i> .....	49
Ilustración 40 <i>Puente de El Miranchurito</i> .....	50
Ilustración 41 <i>Secciones A-B de Son Sureño</i> .....	54
Ilustración 42 <i>Introducción de Son Sureño</i> .....	55
Ilustración 43 <i>Parte A de él Son Sureño</i> .....	56
Ilustración 44 <i>Sección B de Son Sureño</i> .....	56
Ilustración 45 <i>Pregunta y respuesta del Son Sureño</i> .....	57
Ilustración 46 <i>Parte final del Son Sureño</i> .....	57
Ilustración 47 <i>Introducción de la adaptación miranchurito</i> .....	58
Ilustración 48 <i>Relleno Armónico</i> .....	59
Ilustración 49 <i>Adaptación del rasgueo a técnica extendida</i> .....	60
Ilustración 50 <i>Contrapunto</i> .....	61
Ilustración 51 <i>Canon entre flautas</i> .....	61
Ilustración 52 <i>Contramelodías</i> .....	62
Ilustración 53 <i>Introducción de Son Sureño</i> .....	62
Ilustración 54 <i>Puente 1 Son Sureño</i> .....	63
Ilustración 55 <i>Puente 2 Son Sureño</i> .....	63
Ilustración 56 <i>Final del Son Sureño</i> .....	64
Ilustración 57 <i>Frase donde se usa la técnica extendida</i> .....	65
Ilustración 58 <i>Acompañamiento ritmo melódico</i> .....	65
Ilustración 59 <i>Sección donde se aplica los arpegios como acompañante</i> .....	66
Ilustración 60 <i>Segunda sección ritmo</i> .....	66
Ilustración 61 <i>Sección de pregunta y respuestas</i> .....	67

Ilustración 62 <i>Sección de pregunta y respuesta</i> .....	67
Ilustración 63 <i>Acompañamiento por negras golpe típico del sonsureño</i> .....	68

### Índice de tablas

Tabla 1 Diario de campo.....	39
Tabla 2. Información general de las obras .....	40
Tabla 3 Análisis musical de las obras .....	40
Tabla 4 Información general El Miranchurito .....	43
Tabla 5 Información general Son sureño .....	51
Tabla 6 Primer círculo armónico del Son Sureño.....	53
Tabla 7 Segundo círculo armónico del Son Sureño.....	53

## **1 Aspectos generales de la investigación**

### **1.1 Descripción del problema**

La música tradicional posee un papel en la preservación de la identidad cultural, ya que permite transmitir valores, costumbres y creencias de una generación a otra. En este sentido, el sonsureño surge como una expresión musical que se destaca en la región de Nariño, caracterizándose por sus ritmos enérgicos y contagiosos. Esta manifestación cultural no solo define la región, sino que también refleja la riqueza y la diversidad musical de la zona.

La autora de este proyecto tiene una conexión personal con el sonsureño, que se remonta a su infancia. Criada en un entorno impregnado de la herencia cultural de su familia, originaria de Tangua, Nariño, un pueblo donde este género es parte integral de las festividades y celebraciones, así desarrolló una afinidad especial por este estilo musical. Esta influencia ha sido una fuente de inspiración, motivándola a explorar el sonsureño en diversos contextos artísticos. Asimismo, durante sus visitas a la región, la autora ha podido apreciar la importancia del sonsureño en la vida cotidiana de la comunidad.

Sin embargo, pese a su formación como flautista, centrada en la interpretación de música académica, la autora ha percibido una carencia significativa en su desarrollo musical como la falta de oportunidades para explorar e interpretar el sonsureño dentro de un formato académico como lo es un grupo de cámara. Esta brecha le planteó el reto de adaptar el sonsureño para un quinteto de flautas traversas, una formación poco convencional para este género tradicional. A través de esta investigación, la autora busca encontrar formas innovadoras de expresar la esencia del sonsureño, manteniendo la autenticidad de su estructura rítmica y melódica y respetando las raíces culturales de la música.

Unos de los desafíos de esta investigación radican en la escasez de precedentes en la adaptación del sonsureño para un grupo de cámara y más específicamente, para un quinteto de flautas traversas. La autora deberá investigar y experimentar con diferentes arreglos y técnicas interpretativas para lograr que este género pueda ser fielmente representado en este contexto instrumental, superando las limitaciones técnicas y estilísticas que implica la adaptación.

Un aspecto adicional que refuerza la relevancia de esta investigación es la ausencia de grupos de cámara en la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) dedicados a la interpretación de música tradicional nariñense. Esta falta de enfoque en la música de la región limita las

oportunidades de los estudiantes para conocer, explorar y valorar este importante legado musical. Al abordar este vacío, el proyecto no solo busca contribuir a la preservación del sonsureño, sino también fomentar su promoción a través de un enfoque instrumental innovador, ofreciendo una nueva perspectiva en la interpretación de este género y garantizando su difusión en contextos académicos y de concierto.

Con este proyecto, se pretende abrir un camino hacia la inclusión de la música tradicional nariñense en el repertorio de música de cámara, fortaleciendo el conocimiento y la apreciación de la herencia cultural de la región de Nariño en un contexto académico que tradicionalmente no ha incorporado este tipo de expresiones culturales.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿De qué manera se pueden aprovechar las cualidades tímbricas e interpretativas de la flauta traversa para adaptar, en un formato de quinteto de flautas, dos piezas del género musical sonsureño?

## **1.3 Objetivos**

### **1.3.1 General**

Desarrollar dos adaptaciones para el formato de quinteto de flautas de las obras *El Miranchurito* y *Son Sureño*, contribuyendo a la diversificación del repertorio colombiano para este formato, mediante la exploración y adaptación de obras típicas.

### **1.3.2 Específicos**

- Caracterizar los elementos distintivos del sonsureño, tales como su historia, técnicas y elementos musicales propios.
- Explorar la sonoridad del quinteto de flautas traversas a través de la música tradicional nariñense, por medio de la documentación y sistematización.
- Aportar al repertorio del quinteto de flautas desde la adaptación de música andina nariñense

#### 1.4 Justificación

La presente investigación aporta a la profundización del género musical sonsureño desde una perspectiva tanto histórica como interpretativa, centrando su enfoque en la adaptación de este género al formato de cámara, específicamente, al quinteto de flautas traversas. Este proceso de adaptación no solo busca trasladar un género tradicional a un nuevo contexto instrumental, sino que también ofrece una oportunidad para explorar las interconexiones culturales, históricas y estilísticas inherentes al sonsureño. Al trabajar en este nuevo formato, los músicos involucrados amplían su comprensión de la música tradicional colombiana, lo que enriquece su perspectiva musical y artística.

Del mismo modo, la adaptación del sonsureño a un formato de quinteto de flautas traversas, juega un papel clave en la diversificación del repertorio de la música de cámara al introducir un género típicamente asociado con la música tradicional. Esta introducción de nuevas sonoridades y estilos fomenta una mayor inclusión de tradiciones musicales menos representadas en el ámbito clásico, permitiendo que el sonsureño adquiriera visibilidad en nuevos contextos y enriqueciendo así el patrimonio cultural en los escenarios contemporáneos.

La exploración de ritmos, melodías y armonías características del sonsureño les permite a los músicos adquirir nuevas técnicas interpretativas, además de ampliar su capacidad para comprender y comunicar emociones e ideas musicales. La experimentación con este repertorio estimula la creatividad en la interpretación, ya que demanda la aplicación de enfoques nuevos y técnicas extendidas para captar la esencia del género en el contexto de la flauta travesa. La investigación busca resaltar la riqueza rítmica y melódica del sonsureño, caracterizada por sus ritmos enérgicos y melodías contagiosas, lo que aporta un nuevo horizonte interpretativo para el repertorio <sup>1</sup>camerístico.

El formato de cámara exige una interacción íntima y precisa entre los músicos<sup>2</sup>, al trazar conexiones entre la tradición musical del sonsureño y su interpretación en un formato contemporáneo como el quinteto de flautas se amplía la cognición técnico-musical del intérprete. Además, mediante un enfoque que integra la teoría con la práctica, este proyecto ofrece una

---

<sup>1</sup> Se refiere al formato de música de cámara.

<sup>2</sup> En el marco teórico se explora este estamento.

contribución valiosa al entendimiento tanto del género tradicional como de las posibilidades expresivas de la música de cámara.

A largo plazo, esta documentación contribuirá a la preservación y difusión de la música tradicional nariñense, garantizando que esta siga viva y continúe evolucionando dentro y fuera de su contexto original; además, ofreciendo al público una experiencia innovadora y abriendo nuevas posibilidades para compositores e intérpretes.

## 1.5 Antecedentes

Para encontrar los antecedentes de este trabajo, se consideraron proyectos de grado o trabajos académicos que abordaron la adaptación musical a formatos diferentes al género o estilo musical original.

Según el trabajo de grado titulado *Apropiación del Son sureño y Sanjuanitos aplicados en un contexto jazzístico en dos composiciones y un arreglo* de Ibarra Chamorro (2018), encontrado en el repositorio de la Universidad el Bosque, se centra en realizar dos composiciones para formato de banda (saxo, batería, bajo y guitarra) y un arreglo para guitarra solista de temas tradicionales del Son sureño y el Sanjuanito, respectivamente. Esto se logra fusionando el lenguaje propio de la música de la región con la improvisación característica del jazz.

El objetivo principal de este proyecto era trabajar con músicas colombianas, específicamente las de la región de Nariño, fusionándolas con secciones de improvisación, unísonos, armonías de color y re-armonización sobre funciones de acordes, elementos característicos del jazz. Este trabajo aporta a la investigadora información valiosa sobre el contexto histórico del sonsureño y el análisis musical de una de las obras que se van a adaptar, lo que ayuda a tener un panorama claro de la forma de la obra "Son sureño". Esto proporciona una base sólida para que la investigación no pierda su soporte.

En el trabajo de grado *El bajo eléctrico a ritmo de son sureño* realizado por Esteban Ibarra Villota (2019) en la Universidad Pedagógica Nacional, se aborda la adaptación del ritmo sonsureño en tres arreglos para bajo eléctrico, involucrando elementos técnicos del instrumento y las particularidades musicales del género. Esta investigación aporta al presente proyecto en la búsqueda histórica sobre el género sonsureño y sus relaciones con tres influencias musicales:

bambuco, albazo y currulao, lo que amplía el panorama de cómo se forma este género. Además, permite a la autora analizar la escritura musical del bajo dentro del ritmo, lo que se toma como referencia para la escritura de un bajo que, en este caso, sería la flauta bajo.

En el trabajo de grado *Exploraciones a partir de la música nariñense y sus referentes culturales* de Leonardo Melo Rodríguez (2020), presentado para optar por el título de maestro en Música con énfasis en Composición de la Universidad Javeriana, se investiga la música tradicional de la región andina nariñense como base para la creación de seis temas de distintos estilos y formatos: tres piezas con un estilo popular y tres con un estilo académico. Cada una de las composiciones es una exploración en torno a la música tradicional de Nariño, utilizando los géneros tradicionales de la región. Este trabajo contribuye a la investigación al ofrecer un panorama más amplio del contexto histórico y musical de Nariño, y proporciona material valioso para el análisis de la armonía del sonsureño, lo que puede ser aplicado a la adaptación de la investigación buscando la armonía en instrumentos netamente melódicos.

El trabajo de grado *A ritmo del son sureño* de María Fernanda Guayambuco (2022) es un arreglo para violín, guitarra y bajo eléctrico que presenta un modelo metodológico para abordar el análisis musical y contextual de tres obras nariñenses, lo que da como resultado la creación de tres arreglos compositivos del género sonsureño. Estos análisis permiten identificar los elementos constitutivos del género, lo que facilita un ejercicio de transposición a un formato híbrido manteniendo el aire tradicional. Este trabajo aporta a la investigación al demostrar la implicación de un instrumento melódico, en este caso el violín, que toma las características del sonsureño sin perder lo tradicional del género. Además, proporciona una perspectiva metodológica para abordar la investigación de la autora.

En el trabajo de grado titulado *Procesos compositivos para un conjunto de cámara de flauta traversa* de Johann Vanegas (2015), se explora la composición y producción de repertorio para un conjunto de cámara de flautas traversas, a partir de los conocimientos adquiridos en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, es una experiencia musical vivida de cómo se da la construcción teórica de esta investigación. Este trabajo describe el proceso creativo realizado para obtener el resultado más pertinente y abre campo al conocimiento de la familia de la flauta traversa, dando a conocer las características de cada una de ellas. Además, aporta a la investigación en el ámbito de las características sonoras de la flauta traversa,

aprovechando su versatilidad, y contribuye al conocimiento de la escritura de la flauta bajo, que será utilizada en la adaptación del sonsureño como el bajo del quinteto.

## 2 Marco conceptual

Durante el desarrollo de este proyecto se establecerá un marco conceptual y referencial que servirá de guía para el proceso de investigación y creación. Dicho marco es esencial ya que proporciona las bases conceptuales y metodológicas necesarias para estructurar el proyecto. Su construcción requiere una comprensión de las categorías que contextualizan la cultura y estética, así como de los componentes técnicos necesarios para la adaptación.

### 2.1 Carnaval Blancos y Negros

El Carnaval de Blancos y Negros es un evento importante del sur de Colombia, específicamente en el departamento de Nariño, el cual se celebra anualmente del 28 de diciembre al 6 de enero (UNESCO 2008). Este carnaval tiene un origen histórico que se inicia a la rebelión de los esclavos payaneses en el siglo XVII, quienes exigieron un día libre y obtuvieron el 5 de enero como concesión de la corona española. En ese día, los esclavos salían a las calles a bailar música africana y pintar de negro las paredes blancas de las casas. A principios del siglo XX se institucionalizó el Día de los Blancos y la fiesta tomó forma con la participación de artesanos que construían obras modeladas en barro y decoradas con papel encolado, desarrollando carros alegóricos que dieron origen a las famosas carrozas del Carnaval (Jáuregui, 2021)

Durante el Carnaval, los participantes se maquillan de negro el primer día y de blanco el segundo, representando la igualdad y uniéndose en una celebración común de la diferencia étnica y cultural. La fiesta es un período de convivencia intensa, en el que los hogares se convierten en talleres colectivos para la presentación y transmisión de las artes carnavalescas (Jáuregui, 2021)

El Carnaval de Blancos y Negros en Pasto es destacado por su rica herencia cultural, formada a partir de la fusión de diversos elementos como los rituales de origen indígena precolombino, español colonial y africano (Muñoz, 1991). Esta fusión se manifiesta en una variedad de expresiones artísticas que se dan en un ambiente de fantasía y color. Durante el carnaval, desfilan colectivos coreográficos, disfraces, comparsas, murgas (grupos de músicos disfrazados uniformemente con un atuendo alegórico), mini carrozas, carrozas y bandas que interpretan el sonsureño, el ritmo más característico y escuchado durante los Carnavales de Blancos y Negros.

En la actualidad, es impensable concebir los carnavales de Blancos y Negros sin la presencia de comparsas musicales, las cuales establecen una conexión compartida entre los

bailarines, el público y los músicos. Este elemento es un factor de cohesión social, ya que la música acompaña todo el desfile y se sincroniza con los movimientos de los danzantes. Además, es notable la cantidad de grupos musicales que participan en el carnaval, lo que resalta la importancia de la música en este festival y contribuye a su riqueza cultural. (Bastidas, 2003, p. 95)

**Ilustración 1:** *Carnaval Blancos y Negros*



*Nota. Tomado por la autora*

## 2.2 Sonsureño

El Sonsureño es un género musical tradicional del suroeste de Colombia, específicamente del departamento de Nariño, que se puede ver reflejado la riqueza y diversidad cultural de la región. Este género musical se caracteriza por ser una variante singular del bambuco del sur, influenciada por diferentes géneros musicales y ritmos (bambuco, albazo, currulao) de países vecinos como Ecuador, Perú y Bolivia (Guayambuco, 2022). La fusión de estos ritmos y estilos musicales le confiere un carácter festivo distintivo.

Una de las características más destacadas del Sonsureño es su formato que utiliza instrumentos tradicionales como el charango, la guitarra y la percusión menor, entre otros. Esto crea un ambiente distintivo y tradicional permitiendo una expresión de la vida cotidiana de los

campesinos. A través de sus letras, se narran historias de resistencia, celebraciones comunitarias y la relación con la naturaleza (Ospina, 2021).

Este género abarca música, canto y danzas populares que son utilizadas en diversas ocasiones, como festividades tradicionales, reuniones familiares y especialmente en el Carnaval de Negros y Blancos (Bastidas, 2003). Su presencia en festividades es enérgica y su influencia en la identidad cultural de la región es significativa, ya que refleja la historia, las tradiciones y la vida cotidiana de los campesinos.

Grupos como *Los Alegres de Genoy* han sido fundamentales para preservar y difundir este género, en el ámbito tradicional (Vivas, 2022). Sin embargo, en la actualidad el sonsureño ha sido llevado a algunos músicos jóvenes a buscar revitalizarlo y mantenerlo como parte esencial del patrimonio cultural nariñense. Grupos como *Bambarabanda* han explorado nuevas formas de fusionar el sonsureño con otros géneros, sin perder su esencia.

### **Ilustración 2:** Grupo Genoy



*Nota. Tomado de la página de la página de YouTube*

El sonsureño, con su fusión de ritmos y tradiciones, sigue siendo un testimonio vivo de la diversidad cultural de Colombia. Su preservación es fundamental para mantener vivas las raíces de las comunidades que lo crearon y que lo siguen disfrutando en la actualidad. La integración del sonsureño en la vida y la cultura de la región de Nariño es evidente, reflejando una mezcla de aspectos musicales y culturales distintivos de la región (Gómez, 2021).

### 2.2.1 *Formato e instrumentación*

En el sonsureño, se puede apreciar una amplia gama de formatos instrumentales, que generalmente incluyen un instrumento de viento de madera, cuerda pulsada y percusión menor. La instrumentación varía según el formato utilizado, lo que permite explorar diferentes características tímbricas (Polanco, 2023). Por consiguiente, se darán especificaciones de cada instrumento del formato instrumental del sonsureño, con el fin de contrastar las tímbricas de este formato con el formato de quinteto de flautas traversas.

Al analizar las características tímbricas de cada instrumento, se podrá contrastar el sonido global del formato instrumental del sonsureño con el formato del quinteto de flautas traversas, lo que permitirá identificar las diferencias y similitudes en su sonoridad.

**La quena:** Es una flauta vertical que pertenece a la familia de los aerófonos, caracterizada por tener seis, siete u ocho agujeros y carecer de canal de insuflación. Considerada por etnomusicólogos y arqueólogos como uno de los instrumentos musicales más antiguos de América, sus orígenes se remontan a la cultura Chavín del Perú (900-200 a.C.). Desde una perspectiva social, la quena ha sido interpretada tanto en grupos musicales como en danzas tradicionales, destacándose en la música andina por su importancia cultural y musical.

En cuanto a sus características sonoras, la quena posee un timbre claro y dulce, que puede variar en profundidad y resonancia según la técnica de ejecución y el material del instrumento. La variación morfológica de la quena, con cinco, seis, siete u ocho orificios, permite a los músicos tocar escalas pentatónicas, diatónicas y cromáticas, lo que facilita su versatilidad y amplia tesitura. En este contexto la quena por lo general realiza la melodía del género sonsureño (Galindo 2013)

#### **Ilustración 3:** *La quena*



*Nota. Tomado de la página: <https://definicion.de/quena/> Pérez (2024)*

**La zampoña:** Un instrumento indígena de Ecuador donde se conoce en áreas cercanas a la frontera con Colombia, como los municipios de Ipiales, Aldana y Guaitarilla. Este instrumento forma parte de la música tradicional indígena de la región y se utiliza para interpretar géneros como el sonsureño. La afinación de la zampoña ha tenido un impacto significativo en el sonido característico de estos géneros, generalmente iniciando con un tono central de Mi y Sol, seguido de una escala pentatónica menor, ocasionalmente añadiendo una tercera menor entre las notas.

En cuanto a sus características sonoras, la zampoña produce un sonido suave y melódico, con un timbre distintivo que es a la vez profundo y resonante. Dentro del género musical, la zampoña suele llevar la melodía, desempeñando un papel fundamental en la creación del sonido característico y el ambiente musical de la región. Su presencia en la música tradicional indígena contribuye significativamente a la identidad sonora del el sonsureño (Melo, 2020).

#### **Ilustración 4** *La zampoña*



*Nota. Tomado de la página [www.miclarinete.online](http://www.miclarinete.online) (2023)*

**Charango:** El charango es un instrumento, típico de la región andina de Sudamérica, principalmente popular en Bolivia y Argentina. Se asemeja a una pequeña guitarra y generalmente tiene cinco órdenes dobles de cuerdas, afinadas de la siguiente manera: sol-sol (quintas), do-do (cuartas), mi-mi (octavas), la-la (segundas), y mi-mi (primas). Esta afinación contribuye a su distintivo sonido brillante y resonante, que se destaca en la música tradicional andina.

En la música sureña nariñense el charango se emplea frecuentemente para crear ritmos y melodías distintivas. Su sonido brillante y agudo añade una textura única al género, proporcionando luminosidad y dinamismo a las composiciones. Además de su función como

acompañamiento rítmico y melódico, el charango puede destacarse como instrumento solista, sobresaliendo en pasajes instrumentales y al acompañar voces. Esta versatilidad permite al charango enriquecer tanto interpretaciones solistas como ensambles más amplios, contribuyendo a la riqueza musical del conjunto (Gómez, 2021).

**Ilustración 5:** *El charango*



*Nota. Tomada de la página web El peruano (2024)*

**Guitarra :** La guitarra acústica, como se menciona en el texto de Londoño (2004) es un instrumento cuya apariencia ha permanecido constante desde el siglo VI que ha sido la semilla de numerosos instrumentos populares y folclóricos que ahora son emblemáticos en América Latina y el Caribe. En los Andes colombianos, donde prevalece la afinación en do, su sonido resuena como un componente esencial de la identidad musical de la región.

Desde el punto de vista sonoro, la guitarra acústica ofrece un timbre cálido y resonante que se adapta a una amplia gama de estilos musicales. En el texto de Bastidas (2020) comenta que la guitarra, por otro lado, suele desempeñar un papel más amplio en el género sureño nariñense. Además de proporcionar acordes de acompañamiento para las voces y otros instrumentos, la guitarra puede asumir funciones rítmicas y melódicas más complejas. En muchas composiciones, la guitarra establece la estructura armónica y rítmica de la música, actuando como el "esqueleto" sobre el cual se construyen las melodías y armonías adicionales.

### **Ilustración 6** *La guitarra*



*Nota Tomada de TUTEMPO Academia Musical (2024)*

#### **2.2.2** *Características de ritmo, armonía y forma del Sonsureño.*

El ritmo es fundamental para reconocer un género de manera auditiva en este caso el sonsureño rítmicamente tiene similitudes con el bambuco, con el albazo ecuatoriano y el currulao de la costa pacífica de Nariño como se mencionaba anteriormente ( Guayambuco, 2022). Es común encontrar ritmos sincopados para su acompañamiento, así como el uso frecuente de células rítmicas que combinan tres negras con corcheas y negras. Ocasionalmente, también se pueden encontrar células rítmicas que incluyen corcheas, negras, corcheas y negras, así como células que combinan blancas y negras.(Polanco Casallas 2023)

#### **Ilustración 7** *Célula rítmica del sonsureño*



*Nota. Ejemplo de célula rítmica del sonsureño*

La armonía se desarrolla principalmente dentro de las tonalidades menores donde se puede mencionar que la obra Son Sureño se da específicamente en Re menor, mientras que en Miranchurito se encuentra en Mi menor. Esta característica armónica es compartida con otras

obras de sonsureño, que suelen seguir un círculo armónico que relaciona la tónica, subdominante, tercer y sexto grados, y dominante siete (Melo, 2020). Esta peculiaridad armónica contribuye a la singularidad del sonsureño.

En ocasiones se encuentran similitudes con el bambuco en el aspecto rítmico como se mostró anteriormente, sin embargo, una de las diferencias más notables radica en su estructura musical. Mientras que el bambuco suele seguir una forma A, B, C, el sonsureño adopta una estructura más simplificada, A, B, A (Polanco, 2023). Esta diferencia en la forma musical destaca la originalidad del sonsureño dentro del género de los bambucos.

### **2.3 Adaptación**

Como menciona Valencia (2005) la adaptación musical implica transformar una obra escrita para ajustarla a un formato diferente al original, preservando la idea esencial y la esencia del compositor. Este proceso puede incluir la modificación de la orquestación, la reducción o expansión de ciertas partes y, en algunos casos, el reemplazo de instrumentos. Por ejemplo, la melodía del oboe podría ser asignada a un saxofón soprano o una trompeta con sordina.

Para lograr una adaptación musical exitosa, es necesario poseer un conocimiento de la armonía, la orquestación y las capacidades técnicas de los instrumentos disponibles. El arreglista debe implementar herramientas técnicas fundamentales, como las relaciones sonoras básicas, la instrumentación y la forma musical pero lo más importante es el uso de la creatividad (Devia, 2019).

La adaptación musical es una herramienta para presentar una obra con una instrumentación diferente, experimentar con nuevas sonoridades, realizar procesos educativos y ofrecer más posibilidades interpretativas para una pieza musical y sus músicos según su grado de dificultad. Además, busca enriquecer el repertorio de un instrumento y promover los géneros musicales de una cultura en la sociedad, fomentando el desarrollo artístico (Palomino 2019; Devia 2019).

## 2.4 Grupo o formato de cámara

El concepto de música de cámara surge por primera vez durante el periodo barroco. Se emplea para describir composiciones destinadas a pequeños grupos o instrumentos solistas, creadas para ser tocadas en ambientes domésticos, como un salón o una habitación pequeña, con un público reducido o incluso, sin la necesidad de uno (Devia, 2019).

En principio, la música de cámara podría entenderse como un tipo de música de carácter íntimo, concebida más para el disfrute personal en un espacio privado que para una gran audiencia. Su impacto depende, en gran medida, de la sutileza con la que es interpretada.

El concepto de música de cámara a menudo se caracteriza por contar con un único intérprete para cada parte, lo que la distingue de la música orquestal, en la que varias personas suelen tocar la misma línea melódica o acompañamiento (Latham, s. f.). Esta particularidad refuerza la precisión del género, ya que cada músico tiene un papel claramente definido y esencial. Además, la interpretación individual otorga mayor flexibilidad expresiva y control, cualidades que no son tan comunes en formaciones orquestales debido a su naturaleza colectiva estas agrupaciones aceptan diversas formaciones instrumentales.

### **Ilustración 8** *Grupo de cámara*



*Nota. Tomado de la página web <https://www.youtube.com/watch?v=KBVsoTiI9pM>*

## 2.5 Quinteto de flautas traversas

El quinteto de flautas traversas es una formación instrumental que explora el timbre y la expresividad de este instrumento de viento. A lo largo de la historia, la flauta travesa ha evolucionado desde sus versiones más antiguas de madera hasta los modelos modernos de metal,

ofreciendo una amplia gama de posibilidades sonoras. En esta investigación, se examinarán la familia de la flauta traversa que dan una versatilidad en la exploración de unos géneros, como es el caso del género sonsureño. A continuación, se describirán las características y particularidades de cada tipo de flauta que se utilizará en este estudio, destacando su importancia en la interpretación y ejecución de obras para este formato instrumental para así poder adaptar a otro género

### **2.5.1 Familia de la flauta**

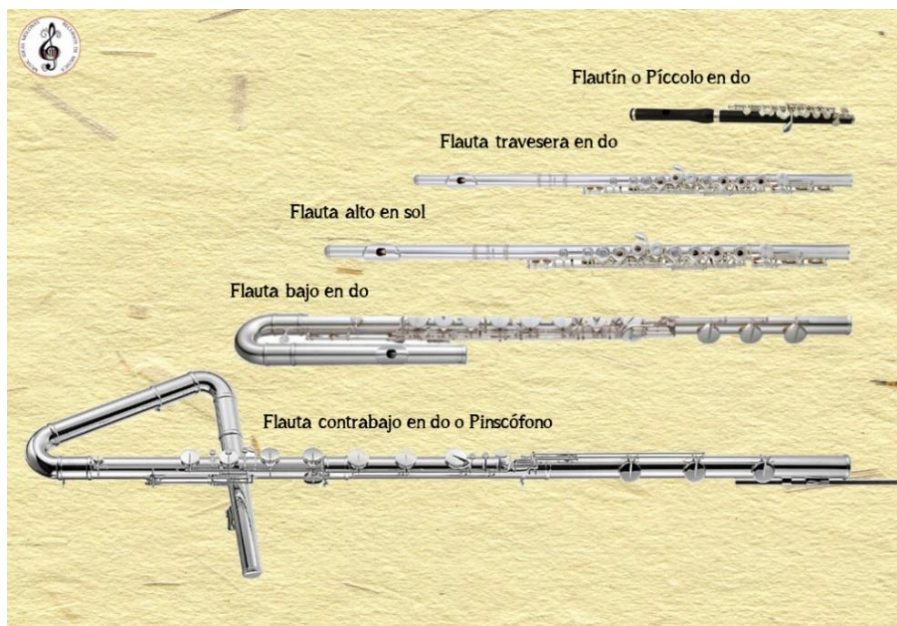
La flauta corresponde a la familia de los instrumentos de viento-madera. Aunque muchas flautas modernas están hechas de metal, no se consideran parte de los instrumentos de viento-metal porque no generan sonido a través de una boquilla. A diferencia de otros instrumentos, la flauta no requiere una caña para producir sonido; basta con que el intérprete dirija el aire hacia un orificio en el extremo del instrumento, donde se colocan los labios (Rivera, 2017).

Desde sus inicios, la flauta traversa ha sido un elemento clave en la música de cámara, siendo uno de los instrumentos más antiguos de la historia de la humanidad (Botero, 2015). Es común encontrarla en cuartetos con distintas combinaciones de instrumentos, en quintetos de viento-madera y en orquestas de cámara, ya sea como parte del conjunto o como instrumento solista acompañado por la orquesta.

Las flautas se presentan en una amplia variedad de tamaños, cada una con su propio timbre y características sonoras, lo que les otorga un carácter y potencia musical particular. Esta diversidad ha sido una constante en la música a lo largo de los siglos. La evolución de la flauta traversa, una de las más conocidas de esta familia, suele remontarse al siglo XVI (Botero, 2015). A pesar de su relevancia en la historia musical, la familia de la flauta traversa es relativamente desconocida tanto para el público general como para muchos músicos.

Gracias a su habilidad para mezclarse con facilidad en diferentes grupos musicales, ya sea en una orquesta sinfónica o en un grupo de cámara, la flauta puede favorecer la armonía entre los sonidos de los demás instrumentos, logrando una combinación de timbres más agradable y equilibrada (Devia, 2019). Por tal razón explicaremos las características de cada flauta para entender que papel jugara en la adaptación.

### Ilustración 9 Familia de la flauta traversa



Nota. sacada de página web music ideas (2024)

### Ilustración 10 Tesitura familia de flautas



Nota. Tomada de la página web <https://el-atril.com/orquesta/Instrumentos/Flauta.htm>

#### 2.5.2 La flauta soprano esta afinada en Do

La flauta soprano es el instrumento más reconocido en distintos grupos musicales, esta afinada en Do y no es un instrumento transpositor. La tesitura de la flauta traversa comprende desde el Do<sub>1</sub> hasta el Re<sub>4</sub> (Vanegas, 2015). En la flauta, se produce un aumento natural de volumen al tocar notas más agudas y una disminución de volumen al tocar notas más graves de la misma forma, puede tener distintos brillos dependiendo el registro donde se toque como se muestra en la ilustración 10.

### Ilustración 11 *Tesitura de la flauta*



*Nota. Fuente: tomada del trabajo de Vanegas (2015)*

### Ilustración 12 *Intensidad de la flauta según su registro*



*Nota. Tomado del artículo de (Gomez 2016)*

#### 2.5.3 *Flautín o Piccolo*

Es el miembro más pequeño de la familia de la flauta traversa, es el instrumento que alcanza el mayor rango de sonidos agudos en la orquesta, se caracteriza por su sonido punzante, los compositores lo usan para el clímax de una obra o cuando la masa orquestal está completa. (Vanegas, 2015). Se reconoce por su resplandor y sonido intenso, particularmente en las notas más agudas, lo que le permitía sobresalir entre los otros instrumentos.

El Piccolo se clasifica como un instrumento transpositor porque su sonido real difiere del que está escrito (Gomez, 2016). Aunque está afinado en DO, al igual que los instrumentos no transpositores, se escribe una octava más baja de su sonido real para evitar el uso excesivo de líneas adicionales. Su rango básico abarca 2 octavas y una sexta mayor, desde el Re4 hasta el Si6.

### Ilustración 13 *Tesitura flautín*



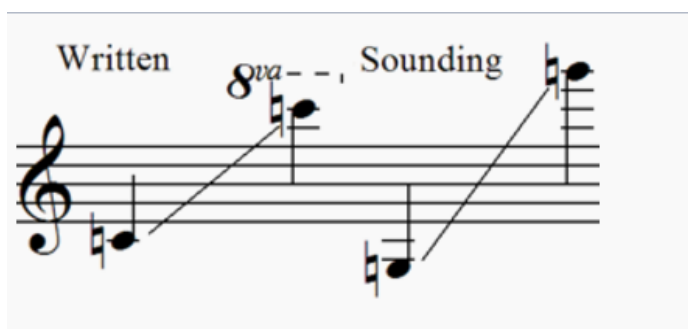
*Nota. Fuente: Adler, 2006, Pág. 189*

#### 2.5.4 *La flauta traversa alto en Sol*

Tal como su nombre lo dice, está afinada en SOL transponiendo una cuarta justa por debajo de lo que se escribe en la partitura. Su rango básico abarca 3 octavas, desde el Sol2 hasta el Sol5 (Gómez, 2016). Es la misma digitación de la flauta soprano, pero al ser el tubo más grueso y largo se necesita más aire del interprete.

Se la llama flauta armónica ya que es habitual que este en función a la armonía. Su timbre es algo más oscuro y opaco en comparación con la flauta traversa soprano. Puede tener una cabeza recta o en forma de U, lo cual facilita su manejo al flautista debido a su gran tamaño (Vanegas Botero 2015b).

### Ilustración 14 *Tesitura flauta alto*



*Fuente: Jesús Gómez (2016)*

### 2.5.5 *La flauta traversa bajo en Do*

Según Vanegas (2015), la flauta bajo es el miembro menos conocido de la familia de las flautas es muy raro verla. La flauta bajo moderna no se ha vuelto más ligera ni más fácil de tocar, por lo que sigue siendo una rareza. Se utiliza principalmente en ensambles de flautas o en orquestaciones especiales, beneficiándose considerablemente de la amplificación de sonido moderna.

Esta flauta la mayoría de las veces se usa en coros de flauta, ya que puede ser opacada por otros instrumentos de registro comparable, como el clarinete. su rango de sonido es de un Do<sub>3</sub>, una octava por debajo del Do medio, hasta Do<sub>6</sub>, dos octavas por encima del medio C. El sonido de flauta suena una octava más abajo de lo que está escrito, que es el rango típico de flauta de soprano.(Gomez, 2016)

#### **Ilustración 15** *Tesitura flauta bajo*



*Fuente: Adler, 2006, Pág. 193*

### 2.6 **Técnicas extendidas**

Las técnicas extendidas de la flauta traversa son recursos interpretativos que han surgido principalmente por el desarrollo de la música contemporánea. Estas técnicas se centran en la manipulación del timbre, la exploración de microtonos mediante diferentes digitaciones, la creación de glissandos de diversas formas, entre otros aspectos, lo que amplía considerablemente el espectro sonoro disponible para el flautista (Rivera, 2017). Se hará una recopilación de las técnicas extendidas ya que se utilizarán unas pocas técnicas para el desarrollo de la adaptación, ayudando a una exploración de la flauta.

**JET** Es un glissando que se ejecuta cubriendo el hueco de la embocadura completamente con los labios y soplando una corriente de aire rápido, esto produce un sonido parecido al glissando muy duro y con tono alto (Lozano 2016). Es un sonido con gran fuerza con ataque de aire que se compara como el nombre lo dice, con el sonido de una turbina de avión podría decirse que es un barrido de armónicos. Se puede escuchar en la plataforma de YouTube (García 2019)

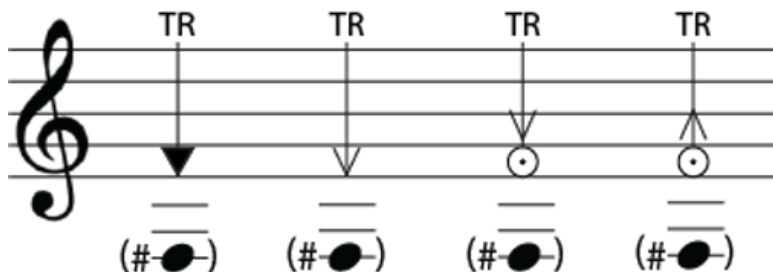
### Ilustración 16 Jet



*Nota. Ilustración tomada de la página <https://www.flutexpansions.com/tongue-ram>*

**TONGUE RAM** es un staccato explosivo con fuerza que extiende el rango normal de la flauta hacia abajo. Este sonido se logra cubriendo totalmente el orificio de la embocadura con los labios, seguidamente se interrumpe el flujo del aire con un golpe de lengua entre los labios y los dientes frontales, produciéndose así un efecto explosivo. (Vilca, 2018)

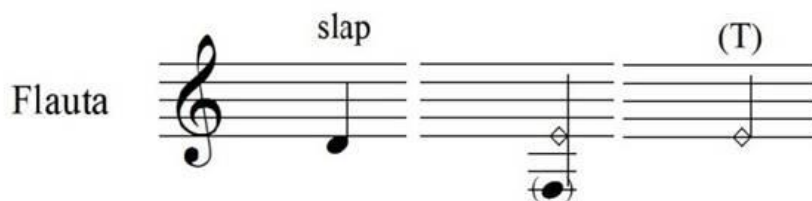
### Ilustración 17 Tongue Ram



*Nota Ilustración tomada de <https://www.flutexpansions.com/tongue-ram>*

**SLAP/PIZZICATO** Son sonidos de percusión cortos basados en una digitación específica con un timbre específico. El pizzicato de labios también se conoce como slap pero con la lengua entre los labios. Para este efecto es importante tensión en los labios. (Lozano 2016)

### Ilustración 18 Slap



*Nota Ilustración tomada de la página web de monografías*

**EOLIAN SOUND (sonido de aire).** Esto resulta en un sonido de aire puro (sin tono) o una mezcla de tono y aire.

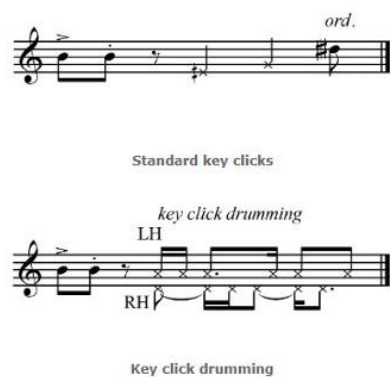
### Ilustración 19 Eolian Sound



*Nota Ilustración tomada del trabajo de (Vilca Vargas 2018)*

**KEY CLICK (Percusión de llaves):** Al presionar las llaves de la flauta genera un sonido que resuena gracias al golpe de las zapatillas. Se puede utilizar como un efecto sonoro, o como parte de la sección enteramente de percusión (Vilca Vargas 2018; Lozano 2016).

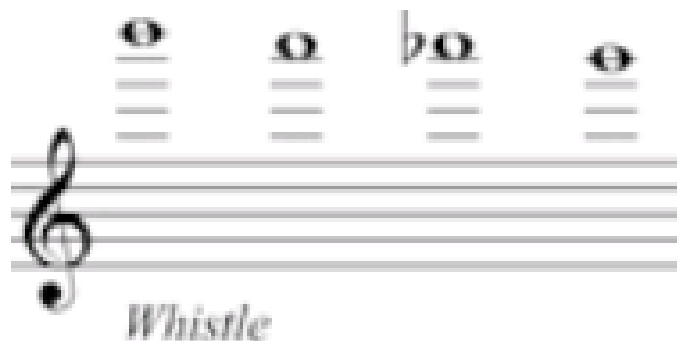
### Ilustración 20 Key click



*Nota Ilustración tomado del trabajo de grado de Vilca (2018)*

**WHISTLE TONES** Son sonidos de silbidos delicados, que se pueden producir en cualquier nota. Usa una corriente de aire muy suave y labios relajados. Es posible sostener el tono fundamental o variar los tonos por la serie armónica (Lozano, 2016).

**Ilustración 21** *Whistle tones*



*Nota Ilustración 10 taller instrumental Gutiérrez (2009).*

**FRULLATO** Rodando la punta de la lengua pronunciando la rr, puede ser producido con o sin tono y con capas multifónicas.

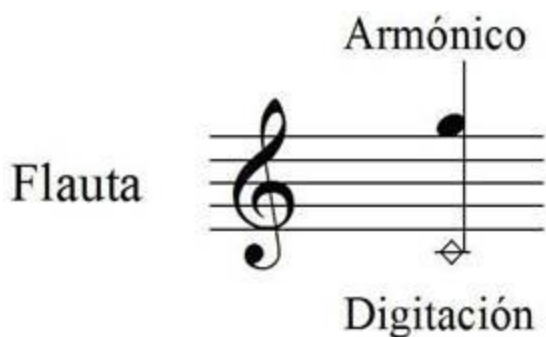
**Ilustración 22** *Frullato*



*Nota Ilustración tomado de página web monografías*

**HARMONICS** Con una posición de alguna nota dependiendo la intensidad del aire se puede tocar la tónica, octava, quinta, octava, tercera, cuarta, quinta, séptima, octava, etc. Esto sería la fundamental de la serie armónica.

### Ilustración 23 Harmonics



*Nota Ilustración tomado de página web monografías*

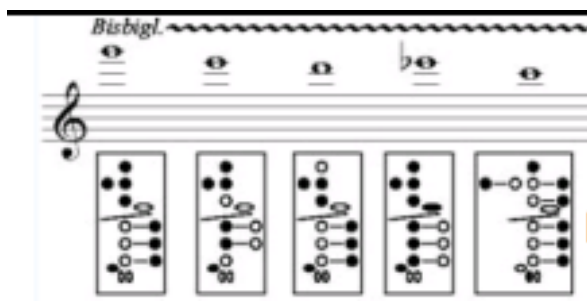
### Ilustración 24 Ejemplo de armónicos en la partitura



*Nota Ilustración 10 taller instrumental Shanna Gutiérrez (2009).*

**BISBLIGIANDO** Bisbigliando es un trémolo entre diferentes digitaciones de la misma armónica. El resultado es un cambio rápido de brillo y color de tono.

### Ilustración 25 Bisbigliado

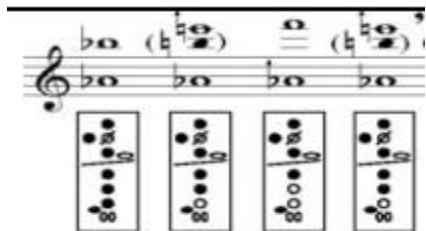


*Nota Ilustración 10 taller instrumental Shanna Gutierrez 2009.*

**MULTIPHONICS** es cuando suena más de dos sonidos que suenan a la vez, en las flautas se puede escuchar hasta cuatro o cinco tonos al mismo tiempo. Eso se ha convertido en

standard y hay digitaciones estándares, cada flauta es diferente y algunas funcionan en su flauta y otras no.

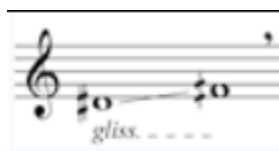
### **Ilustración 26** *Multiphonics*



*Nota Ilustración 10 taller instrumental Shanna Gutiérrez 2009.*

**GLISANDO** Transición sin tropiezos de una nota a otra, pueden ser intervalos grandes o pequeños, hecho con los labios o dedos, el tono puede variar hacia arriba o hacia abajo.

### **Ilustración 27** *Glisando*



*Nota Ilustración 10 taller instrumental Shanna Gutiérrez 2009.*

## **2.7 Referentes estéticos**

Teniendo en cuenta las definiciones dadas en el marco teórico, a continuación, se explicarán las referencias estéticas que se tomarán en cuenta para la elaboración de este proyecto

### **2.7.1 Agrupación Ronda Lírica**

La agrupación musical Ronda Lírica se formó en 1947 con la participación de los maestros Roberto Lucio Pastrana (flauta), Segundo Vivanco (violín), José Elías Muñoz (guitarra), Carlos H. Angulo (contrabajo), José Edmundo Cortes (tiple) y Bolívar Meza (vocalista). Estos destacados músicos aportaron a Nariño la esencia del arte a través de la música, expresando la sensibilidad de sus compositores y la belleza de sus paisajes mediante las

vibraciones de las cuerdas y las notas de la flauta, que llevan en su sonido la emoción del alma y la sensibilidad del corazón.

La agrupación, compuesta por músicos de la región y dirigida por el flautista Lucio Pastrana, ha producido dos álbumes: "Mi Nariño", que incluye doce pistas de audio, y "Mi Nariño Vol. 2", que también contiene doce pistas (Ronda Lírica, 2017). Se toma como referente ya que en algunas obras utilizan la flauta travesa.

### **2.7.2 *Los Alegres de Genoy***

Durante 35 años, han dedicado su esfuerzo a difundir el folclore, las tradiciones y las emociones de su pueblo a través de la música. Han sido ganadores en múltiples ocasiones del Festival de Música Campesina, organizado por la Secretaría de Cultura del Municipio de Pasto. Son reconocidos y admirados tanto por locales como por forasteros, y su música ha sido bailada hasta el agotamiento en las fiestas, carnavales y festivales en todo Nariño.

Se han convertido, en sus 35 años de carrera artística y musical, en un verdadero patrimonio de los nariñenses. No hay persona, ya sea de alta alcurnia o del pueblo llano, que no haya movido sus piernas al ritmo de sus voces y guitarras. Su música, espontánea, buena y fácil de tararear, se adhiere instantáneamente a quienes tienen el privilegio de escucharla. Esto permite, a la investigadora, captar esas particularidades rítmicas y armónicas que mantienen vivo el sonsureño tradicional (Gómez, 2021).

### **2.7.3 *Los Realeros de San Juan***

Es una agrupación musical de Nariño que se formó en 1987 bajo la dirección del maestro Héctor Bolaños. Comenzaron como un grupo de cuatro personas que incluían instrumentos como el bongó andino, percusión menor, requinto y guitarra. Actualmente, debido a la creciente demanda, la agrupación ha sumado más miembros e instrumentos, como el bajo eléctrico, entre otros (Bolaños, 2020).

Son muy conocidos en países como Ecuador por su mezcla de géneros musicales, incluyendo albazo, sanjuanito y sonsureño en sus interpretaciones. Esta combinación ha permitido que su trayectoria perdure desde 1987 hasta hoy, abarcando cuatro generaciones en el grupo. Esto me permite, como investigadora, analizar esas particularidades rítmicas y armónicas que preservan el sonsureño.

#### **2.7.4 Omar Flórez de Armas**

Es un flautista originario de Bogotá, quien completó sus estudios en el conservatorio de la Universidad Nacional, formó parte de la Orquesta Sinfónica Juvenil y obtuvo el título de Maestro en Música con especialidad en flauta en el Centro de Estudios Musicales de la Universidad Sergio Arboleda (Flórez de Armas - Su Majestad la Quena, 2012). Omar es el director musical de Chimazapagua, una agrupación dedicada a interpretar música andina colombiana. Actualmente, ha lanzado algunos álbumes en solitario como "La quena Latinoamérica", "De viaje por Latinoamérica" y "Su majestad la Quena". En este último álbum se destacan las versiones instrumentales andinas de "Miranchurito" y "La Guaneña", donde se utilizan instrumentos tradicionales como la quena y las zampoñas. Además, se explora la variedad de sonidos de estos instrumentos, lo que aporta elementos interesantes para la flauta travesa en su investigación.

#### **2.7.5 Q-Arte**

Desde su fundación en 2010, este cuarteto se ha destacado por explorar, difundir e interpretar la música latinoamericana y contemporánea, introduciendo nuevas sonoridades y enfoques escénicos. Fusionando el rigor académico de un cuarteto de cuerdas con las vibrantes raíces que caracterizan a Latinoamérica (Filarmónica, 2022). El grupo aporta valiosos elementos para la investigación sobre cómo un conjunto de cámara puede interpretar música tradicional colombiana sin perder su esencia original.

Q-Arte está integrado por Sandra Arango Calderón en la viola, Diego García Castro en el violonchelo, Liz García Castro en el violín y Juan Carlos Higueta Estrada también en el violín. El compromiso educativo de sus miembros ha llevado al cuarteto a colaborar en diversos talleres de formación dirigidos a las nuevas generaciones de músicos.

#### **2.7.6 Enzo Gieco**

Un destacado músico y flautista argentino que se reconoció por su valiosa contribución a la música clásica y contemporánea en América Latina. Originario de Buenos Aires, recibió formación en distinguidas instituciones musicales y construyó una carrera sobresaliente tanto como solista como en diversas agrupaciones de música de cámara.

Su destreza técnica y expresividad en la flauta travesa lo hicieron destacar, permitiéndole abordar un amplio repertorio que incluía desde música barroca hasta

composiciones modernas. Además de su labor como intérprete, se dedicó a la enseñanza, formando a nuevas generaciones de flautistas y fomentando el desarrollo de la música clásica en la región (Tomaso, 2016). Además, su adaptación del "Carnavalito" añade un elemento valioso ya que aporta elementos de acompañamiento que se pueden utilizar en las adaptaciones.

### 3 Marco metodológico

Esta investigación se enmarca en la línea de investigación-creación, lo que significa que su resultado contribuye con un nuevo conocimiento en sí mismo (Ballesteros y Beltrán, 2018). El objetivo principal es ofrecer una interpretación y apropiación personal de la autora sobre el proyecto de investigación. El método utilizado se basa en el paradigma de la investigación cualitativa, definido por Anselm Strauss y Juliet Corbin en su libro *Bases de la investigación cualitativa*:

Con el término “investigación cualitativa”, entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones. (2002, p. 12)

Para este proyecto, la adaptación del sonsureño al quinteto de flautas travesas se clasifica como cualitativo por su enfoque en la experiencia subjetiva y la interpretación de la música, y por considerar el contexto cultural y social. Este enfoque permite una exploración de los significados asociados con la música y su adaptación, además de brindar flexibilidad para ajustar el proceso de investigación según sea necesario para lograr una comprensión completa y holística del fenómeno musical.

Asimismo, tiene una orientación aplicada dado que se destaca por su enfoque práctico y su objetivo de generar resultados tangibles y utilitarios (Ibero 2020). En este caso, el proyecto busca adaptar la música tradicional del sonsureño en obras concretas y ejecutables para el quinteto de flautas travesas, lo que implica una aplicación directa de los conocimientos musicales adquiridos en el proceso de investigación y adaptación.

Por otro lado, representa un proyecto con un alcance exploratorio. Al combinar un género arraigado en la rica tradición cultural con un formato instrumental poco convencional, este proyecto busca explorar nuevos territorios. La fusión de elementos tradicionales con un enfoque experimental ofrece una plataforma para investigar las posibilidades expresivas y técnicas de ambas entidades musicales, permitiendo así descubrir nuevas formas de interpretación y creatividad. En última instancia, el proyecto se propone expandir el conocimiento y la

apreciación de la música tradicional al tiempo que impulsa la evolución de la música contemporánea a través de la exploración activa y la experimentación.

Se abordará la práctica artística de este proyecto a partir de la autoetnografía, una aproximación que combina la observación participante con la reflexión subjetiva del investigador, permitiendo una comprensión profunda y contextualizada de la práctica artística. En este caso, la autoetnografía será aplicada para explorar y documentar el proceso de adaptación del sonsureño al quinteto de flautas traversas desde una perspectiva analítica y reflexiva.

La autoetnografía desempeñará una función informadora en este proyecto, utilizándose como una herramienta para recopilar información detallada sobre el proceso de adaptación musical. A través de la reflexión crítica y la observación, se registrarán las experiencias, los desafíos y los éxitos encontrados en el camino de la interpretación del sonsureño en el contexto del quinteto de flautas traversas. Como menciona López Cano (2013, p. 139), en el contexto actual, esta expresión suele aludir a métodos de investigación destinados a analizar y describir de manera sistemática la vivencia individual del investigador, con el fin de comprender diversos aspectos de la cultura, fenómenos o eventos en los que el investigador está inmerso o participa. Esta función informadora permitirá una comprensión más completa de los factores que influyen en el proceso creativo y en el resultado final de la adaptación musical.

El tipo de enfoque que se utilizará seguirá siendo analítico. La autoetnografía permitirá un análisis profundo y detallado del proceso de adaptación musical, desglosando las técnicas empleadas, las decisiones creativas tomadas y las influencias culturales que informan la interpretación del sonsureño en el contexto del quinteto de flautas traversas. Este análisis crítico proporcionará una comprensión más completa de los desafíos y las oportunidades que surgen en la intersección de estos dos formatos musicales.

### **3.1 Herramientas de recolección de datos:**

Para la recolección de datos y reflexiones se utilizaron dos herramientas de origen cualitativo: el diario de campo donde este se podrá encontrar desarrollado en el anexo 1 y el análisis musical donde se verá desarrollado en el capítulo de resultados del documento.

**Diario de Campo:** Esta herramienta cualitativa documenta los avances, reflexiones e información recolectada durante el proceso creativo, capturando las experiencias subjetivas de la investigadora de manera autoetnográfica. Como indican López y San Cristóbal (2014): "Todo lo que hemos sentido, nuestras sospechas, dudas, nuestra experiencia emocional" (p. 110).

Se presenta la siguiente tabla para registrar cronológicamente los aspectos del desarrollo de la investigación (reflexiones, progresos, tareas y dificultades en el proceso investigativo y creativo). Además, se incluye el material recopilado a lo largo del proceso: partituras, borradores y fotografías.

**Tabla 1** Diario de campo

FECHA	ACTIVIDAD	REFLEXIÓN	TAREA
17 DE JUNIO 2024	Transcripción del sonsureño "Miranchurito"	Se realiza por primera vez la transcripción del sonsureño <i>Miranchurito</i> respetando la instrumentación original utilizando como herramienta Sibelius. Se busca comprender la forma, articulaciones utilizadas y la distribución de las voces.	Realizar el análisis armónico y melódico.

*Nota.* <sup>3</sup>Formato de recolección de información del diario y registro de campo

**Análisis Musical:** Para analizar las obras seleccionadas, se abordó un enfoque que va desde lo general hasta lo específico. Se tomaron como referencia los trabajos de grado de Guayambuco (2022) que aportaron que características del género se podrían analizar, Gómez (2021) y Melo (2020) que dieron aporte más hacia lo histórico cultural. Los trabajos anteriormente mencionados establecieron criterios específicos para analizar cada obra, así se sacaron criterios propios de la autora para el análisis de las obras. Este enfoque permitió destacar la importancia de verbalizar la música para una mejor comprensión de la pieza, mediante la recopilación de datos y argumentos. Además, facilitó la comunicación de opiniones e ideas sobre las obras.

<sup>3</sup> La tabla se encontrará diligenciada en los anexos.

Para organizar y presentar la información, se utilizó como referencia la monografía de Esteban Ibarra (2019, p 27) que permitió introducir la información general y organizar las obras de manera clara. Posteriormente, se creó una tabla de análisis para cada obra, destacando los aspectos más importantes del sonsureño. Esta metodología permitió un análisis detallado y sistemático de las obras, lo que facilitó la comprensión y la interpretación de la música.

**Tabla 2.** Información general de las obras

<b>NOMBRE</b>	
<b>COMPOSITOR</b>	
<b>VERSION</b>	
<b>ALBUM</b>	
<b>GENERO</b>	
<b>AÑO</b>	

*Nota. Información general*

**Tabla 3.** Análisis musical de las obras

<b>CATEGORIA</b>	<b>ELEMENTO PARA ANALIZAR</b>	<b>OBSERVACIONES NOTAS</b>
<b>CONEXIÓN CULTURAL</b>		
FUNCIÓN SOCIAL DE LA PIEZA	¿Qué rol cumple esta pieza dentro de su contexto social? (Ej: festividad, ritual, transmisión cultural)	
EVOLUCIÓN	¿Cómo ha evolucionado esta pieza a lo largo del tiempo? (Ej: cambios en la interpretación, adaptaciones modernas)	
<b>LETRAS Y TEMÁTICAS</b>		
CONTENIDO LÍRICO	¿Cuáles son los temas predominantes en las letras? (amor, vida cotidiana, naturaleza, espiritualidad)	
RELACIÓN LETRA-MÚSICA	¿Cómo se relaciona el contenido lírico con la música? ¿Qué emociones o mensajes se intentan transmitir?	
<b>INSTRUMENTACIÓN</b>		

INSTRUMENTOS PRINCIPALES	¿Cuáles son los instrumentos que participan? (Ej: jarana, requinto, pandero, arpa)
ROL DE CADA INSTRUMENTO	¿Qué función cumple cada instrumento? (Ej: acompañamiento rítmico, soporte armónico, voz principal)
<b>FORMA Y ESTRUCTURA</b>	
ESTRUCTURA FORMAL	¿Cómo está organizada la pieza?
REPETICIÓN Y VARIACIÓN	¿Qué patrones se repiten a lo largo de la pieza? ¿Existen secciones que varían?
<b>RITMO Y MÉTRICA</b>	
PATRONES RÍTMICOS	¿Qué tipos de compases se utilizan (ej: 6/8, 3/4)? ¿Cómo se organiza el ritmo?
SÍNCOPAS Y CONTRATIEMPOS	¿Hay uso de síncopas, polirritmia o contratiempos?
<b>MELODÍA</b>	
DISTRIBUCION MELODIA	¿Cómo se distribuye la melodía?
ESCALA O MODO UTILIZADO	¿En qué escala o modo está basada la melodía? (mayor, menor, modo dórico, etc.)
<b>ARMONÍA</b>	
PROGRESIÓN DE ACORDES	¿Qué acordes se utilizan? (mayores, menores, séptimas)
RELACIÓN ENTRE MELODÍA Y ARMONÍA	¿Cómo interactúan la melodía y la armonía? ¿Se apoyan mutuamente o hay tensiones?

*Nota. <sup>4</sup>Tabla de análisis creada por la autora*

### 3.2 Ruta metodológica

La metodología utilizada en este proyecto se puede organizar en cuatro etapas: etapa contextualización, etapa de selección, análisis del repertorio, y etapa de creación; las cuales serán explicadas a continuación:

<sup>4</sup> La tabla muestra la organización del análisis, el análisis se realizará en el capítulo de resultados.

**Etapa de Contextualización:** En esta etapa se realiza una búsqueda del género sonsureño y el contexto tanto cultural y social al que pertenece. También, se recoge información sobre la flauta traversa y su exploración de sonoridad para adaptarlas al sonsureño. Para el desarrollo de esto, se busca documentación bibliográfica y audiovisual existente que aborden el tema; un diario de campo, en donde aborde las experiencias por parte de la investigadora.

**Etapa de exploración:** Se lleva a cabo un análisis de la sonoridad del quinteto de flautas traversas en el contexto de la música tradicional nariñense. Esta fase involucra la inmersión en las interpretaciones musicales, tanto a través de grabaciones como de experiencias en vivo, donde se examinan detalladamente aspectos como la resonancia, la textura y la expresividad sonora del conjunto. Se busca comprender cómo las características únicas de la música nariñense, incluyendo su riqueza melódica, su ritmo distintivo y su ornamentación peculiar, influyen de la manera en que el quinteto de flautas a través de proyecta su sonido y se integra con el repertorio. Por medio de la documentación y de la sistematización.

**Etapa de análisis del repertorio:** En esta etapa se realiza el análisis de cada una de las obras para identificar las características del género sonsureño, esto con el fin de dar paso a la creación de las dos adaptaciones aplicando lo analizado. Para llevar esta etapa a cabo, se utilizan transcripciones, discografías, y scores de arreglos ya existentes. También, se realiza un análisis histórico de la letra de cada una de las canciones seleccionadas con el fin de conocer la importancia de estas obras para los nariñenses. Después, se realizan las conclusiones en donde se evidencia las particularidades musicales en común de las dos canciones analizadas.

**Etapa de Creación:** Después de realizar la investigación del contexto y análisis del repertorio, se procede a realizar las dos adaptaciones. Aquí, se aplica la información recogida en la investigación, el registro describiendo el paso a paso del proceso de la elaboración de los arreglos. Posteriormente, se pretende realizar el montaje de estas dos adaptaciones

## 4 Resultados

### 4.1 Análisis musical de las obras

#### 4.1.1 *El Miranchurito*

**Tabla 4** Información general El Miranchurito

NOMBRE	EL MIRANCHURITO
COMPOSITOR	Anónimo
VERSION	Omar Flores de Armas
ALBUM	Su majestad la Quena
GENERO	Son sureño
AÑO	1999

*Nota. Información general*

La obra *El Miranchurito* es una representación musical emblemática de Nariño, como lo menciona Arteaga (2021), ya que es ampliamente escuchada en las festividades de la región. Aunque tiene orígenes ecuatorianos, ya que comparte similitudes con la canción "Que lindo mi Quito" del autor Humberto Dorado Polit (Mesa, 2020), no obstante, no hay registros de un compositor específico al que atribuirle la letra de "El Miranchurito", por lo que se considera un tema anónimo.

La canción describe a un ave que habita en Nariño, con plumaje negro, amarillo y blanco, que revolotea en círculos en las plantas de maíz cuando está listo para la cosecha. Su canto melancólico inspiró la creación de una canción en su nombre. La ilustración 27 de Golfo (2019) muestra a esta ave.

**Ilustración 28** *Ave miranchurito*



*Nota. Sacado de Golfo (2019)*

El Miranchurito se ha convertido en un tema importante y popular para la identidad del departamento de Nariño, especialmente en el Carnaval de blancos y negros. La letra de la canción describe un sentimiento de amor y nostalgia, con la imagen del ave miranchurito como metáfora.

Letra el Miranchurito:

*Si dentro del alma la imagen tuya se me ha metido*

*Si dentro del alma la imagen tuya se me ha metido*

*Anda cholitica mía, no seas tan desamorada*

*Mirá que te mando un beso, cada que me da la gana*

*Y cuando tus bailas y cuando tu ríes*

*Parece que canta el miranchurito en el ocalito*

*Parece que ríe, parece que llora*

*Parece que canta el miranchurito en el ocalito*

En la actualidad, la obra "Miranchurito" ha evolucionado hacia nuevos formatos, sin perder la esencia característica de la región. Aunque se analiza la versión instrumental de Omar Flores, ampliamente reconocida y utilizada en festividades, la obra ha progresado y se puede escuchar en nuevas versiones. Estas versiones incorporan más instrumentos como batería, bajo eléctrico y trompetas, enriqueciendo la música sin abandonar sus raíces regionales. Un ejemplo claro de esta evolución es la versión de Diego D'Alba (2019), que muestra cómo la obra puede adaptarse a nuevos estilos sin perder su identidad.

En aspectos más teóricos musicales, presenta un formato instrumental caracterizado por la combinación de instrumentos que desempeñan roles específicos. El tiple y charango proporcionan un acompañamiento armónico, mientras que el bajo establece la base rítmica. La percusión menor complementa el ritmo, y las flautas, quenás y zampoñas interpretan la melodía principal haciendo el uso de segundas voces. El tempo es de negra con punto, con un rango de 126 a 130 beats por minuto. La tonalidad es mi menor (Em), y la transcripción se realizó en compás de 6/8, lo que define su carácter y ritmo.

### Ilustración 29 Parte A El Miranchurito

♩.=130

4

A

9

14

22

*Nota. Transcripción realizada por la autora*

### Ilustración 30 Parte B El Miranchurito

52

B

59

64

V.S.

*Nota. Transcripción realizada por la autora*

La sección A comienza con una introducción ejecutada por el bombo y el charango, quienes presentan la estructura musical característica de este género que consta de 3 negras, corchea, negra, corchea. y negra. Simultáneamente, el tiple y el charango, con su técnica de

rasgueo, y el bajo eléctrico, proporcionan la base rítmica y armónica, creando una textura sonora auténtica que establece el tono para el desarrollo de la pieza.

**Ilustración 31** *Célula rítmica de la introducción*

Charango

Tiple

Bajo

♩. = 130

Percusión

*Nota. Realizada por la autora*

El ritmo que se muestra en la imagen del rasgueo del tiple y el charango se ve en la mayor parte de la obra, en algunos casos se hacen cortes que están elaborados de tres negras.

**Ilustración 32** *Rasgueo del tiple y charango*

Tiple

Char

Bajo

B<sup>7</sup>

Em

B<sup>7</sup>

Em

*Nota. Realizada por la autora*

La sección A se divide en dos frases repetidas, con la melodía principal ejecutada por las queñas. Esta melodía presenta una textura homofónica, con dos voces distintas. La segunda voz

se desarrolla en armonía con la primera, utilizando intervallos de terceras y en algunos casos de cuartas lo que enriquece la línea melódica.

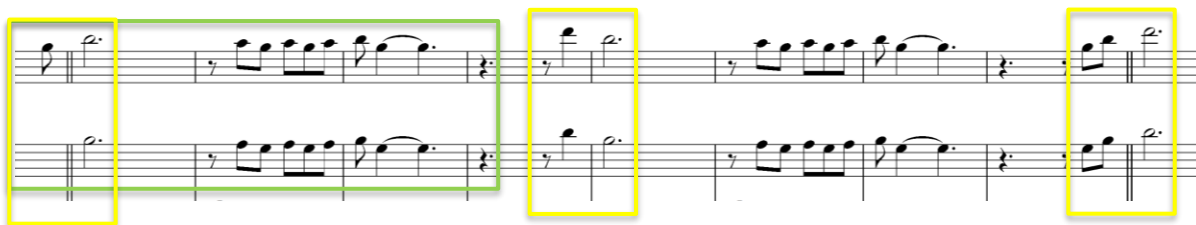
**Ilustración 33** Frase de la parte A y su segunda voz



*Nota. Realizado por la autora*

La segunda frase se repite, pero con ligeras variaciones en su inicio, como se aprecia en la imagen. A pesar de estas variaciones, la frase permanece en la tonalidad de mi menor (Em) y dentro del mismo círculo armónico, lo que garantiza la continuidad y la cohesión musical.

**Ilustración 34** Segunda frase parte A



*Nota. Realizado por la autora*

Al repetirse las dos frases de la sección A, se observan cortes rítmicos de tres negras en el acompañamiento, ejecutados por el tiple, charango y percusión, mencionados anteriormente. Estos cortes de tres negras son una característica distintiva del sonsureño y contribuyen a conferirle un auténtico toque andino. Además, en el resto de la sección, se mantienen los patrones rítmicos establecidos, lo que refuerza la cohesión. Todas las melodías mencionadas se mueven armónicamente por Em – G – B7, lo que corresponde a primer grado, tercero y quinto con séptima.

### Ilustración 35 Cortes de la parte A

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves show chordal accompaniment with various chords and rhythmic patterns. The bottom two staves show a bass line with eighth notes. Two red rectangular boxes highlight specific sections of the score: the first box covers the second and third staves from the first measure to the end of the second measure, where the chord changes from Em to G. The second box covers the second and third staves from the first measure of the fifth measure to the end of the sixth measure, where the chord changes from Em to G. Chord labels (Em, G, B7) are placed above the corresponding chords in the second and third staves.

*Nota. Realizado por la autora*

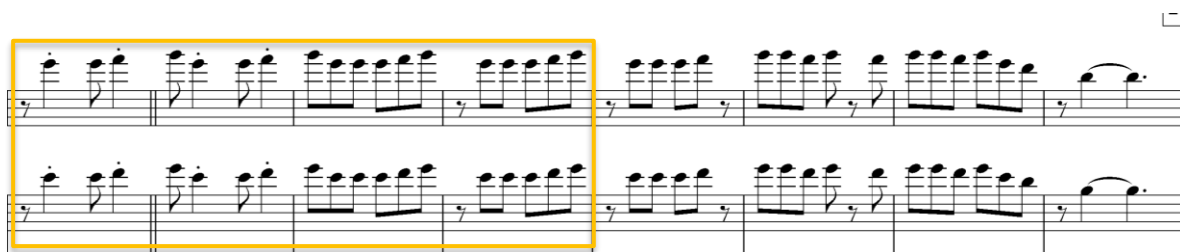
La parte B comienza con las quenenas ejecutando la melodía a dos voces, iniciando una nueva frase que mantiene los ritmos típicos. La segunda voz sigue el patrón de intervalos de terceras y cuartas. Luego, esta frase se repite, con un motivo melódico destacado se vuelve visible, presentando variaciones, Esta sección se mueve al tercer grado de la tonalidad inicial Em es una modulación hacia sol mayor (G). En este contexto, se utilizan los acordes C - G - D, enriqueciendo la armonía

### Ilustración 36 Melodía parte B

The image displays a musical score for two voices, consisting of two staves. The top staff is labeled with a box containing the letter 'B'. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The rhythm is consistent across both staves, with a mix of eighth and sixteenth notes.

*Nota. Realizado por la autora*

### Ilustración 37 *Melodía con variaciones rítmicas parte B*



*Nota. Realizado por la autora*

La variación observada en esta sección es principalmente rítmica, ya que se mantienen las mismas notas, pero con patrones rítmicos diferentes. Esto contribuye a crear un interés auditivo y evitar la monotonía, permitiendo al oyente percibir matices distintos y mantener su atención.

La siguiente frase mantiene una estructura similar a la sección A, pero incorpora una variación en el compás siguiente, donde se introduce una nota larga que se puede escuchar que añade un énfasis, se mostrara en la ilustración 37 y 38 esta variación. En esta parte, la música retorna a la tonalidad original, recuperando la progresión armónica característica de los grados G, B7 y Em.

### Ilustración 38 *Variación de la melodía principal*



*Nota. Realizado por la autora*

### Ilustración 39 *Melodía principal de El Miranchurito*



*Nota. Realizado por la autora*

En el minuto 2:04 de la canción (compás 183), se produce un cambio significativo con la introducción de un puente musical. En este punto, las zampoñas adoptan un sonido más aireado y característico, evocando un ambiente andino. La base rítmica se mantiene con la secuencia de tres negras, corchea, negra, corchea y negra, interpretada por la mayoría de los instrumentos. Luego, la obra vuelve a su patrón inicial, repitiendo la estructura y elementos musicales previamente descritos.

**Ilustración 40** *Puente de El Miranchurito*

The musical score for the bridge of 'El Miranchurito' consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The second and third staves are paired together, with the second staff containing dense vertical clusters of notes, likely representing the zampoñas. The fourth staff is a single melodic line. The fifth staff is a single melodic line. The score is written in a 3/4 time signature and features a rhythmic pattern of three eighth notes, a quarter note, and an eighth note.

*Nota. Realizado por la autora*

#### 4.1.2 Son sureño

**Tabla 5** Información general Son sureño

NOMBRE	SON SUREÑO
<b>COMPOSITOR</b>	Tomas Burbano
<b>VERSION</b>	Marcelo Valero Farfán – Juan Alberto Ortiz
<b>ALBUM</b>	Colombia en quena y zampona
<b>GENERO</b>	Sonsureño
<b>AÑO</b>	2022

*Nota. Información general*

La creación del "Son Sureño" en 1967 por Tomás Burbano, junto al grupo Ronda Lírica y la voz de Bolívar Meza, marcó el inicio del reconocimiento de este género musical en la región (Narváez, 2022). Posteriormente, este tipo de música ganó popularidad demostrando la esencia cultural de la zona y convirtiéndose en un símbolo de la identidad nariñense. Actualmente, la obra *Son Sureño* es una expresión musical emblemática que une a los nariñenses y se integra con las tradiciones culturales, resaltando la diversidad y riqueza cultural del territorio nariñense y parte del Cauca (Melo, 2020).

A lo largo de los años, el Son Sureño se ha transformado en su interpretación, incorporando tanto instrumentos tradicionales como modernos, lo que ha permitido su una renovación sonora (Gómez, 2021). Esta transformación se debe en gran parte a la influencia de nuevas músicas que han llegado al departamento de Nariño puesto que manteniendo vivo y vigente este género musical.

Un ejemplo notable de esta fusión es la versión de Lucio Feuillet donde se refleja la incorporación de instrumentos de banda fiesterera en su interpretación del *Son Sureño*, logrando preservar su esencia fiesterera. En particular, su versión instrumental de *El Miranchurito* destaca por su aire de fiesta y júbilo, que invita al baile a pesar de sus letras melancólicas.

Al analizar la letra de esta canción se puede apreciar la celebración de la región de Nariño, destacando valores como la firmeza y el trabajo. Nariño es descrito como un "centinela de la patria", resaltando su importancia para el país. La canción también menciona varias localidades de la región, como Ipiales, Pasto, Tumaco, La Unión, Sandoná, Samaniego y

Cumbal, destacando sus características geográficas, económicas y culturales. Finalmente, la canción invita a bailar el sonsureño, un ritmo típico, mientras se enorgullece de la diversidad y riqueza de la región, su gente y sus tradiciones.

Letra del Son sureño:

*Mi Nariño es tierra firme  
El trabajo es su bandera,  
Centinela de la patria,  
porque allí está su bandera.  
Vamos todos a bailar,  
este rico sonsureño  
vamos todos a bailar,  
este rico sonsureño  
Y si alguno es forastero  
complacido yo le enseño  
y si alguno es forastero  
complacido yo le enseño  
Para Ipiales nubes verdes  
para Pasto su galeras  
En Tumaco el mar abierto  
Y en la Unión las sombrereras  
Vamos todos a bailar,  
este rico sonsureño  
vamos todos a bailar,  
este rico sonsureño  
Sandoná tierra caliente  
con su industria panelera,  
Samaniego es una mina  
y Cumbal es la nevera  
Vamos todos a bailar...*

Desde una perspectiva teórico-musical, esta obra presenta un formato instrumental similar al de la obra anteriormente analizada, teniendo cada uno un rol específico. La melodía principal es interpretada por las quenas, mientras que el charango y el tiple crean la base rítmica y armónica siguiendo con el bajo que ayuda a establecer la base rítmica y también armónica por último tenemos la percusión menor donde complementa el ritmo. En términos de tempo, se establece en negra con punto, con un rango de 120 beats por minuto estando la obra está escrita en la métrica de 6/8 también se analiza que en la tonalidad que se encuentra es en de mi menor (Em) haciendo los siguientes círculos armónicos.

**Tabla 6** Primer círculo armónico del Son Sureño

**Primer círculo armónico**

<b>Em</b>	<b>B7</b>	<b>Em</b>
-----------	-----------	-----------

*Nota. Tabla de análisis creada por la autora*

**Tabla 7** Segundo círculo armónico del Son Sureño

**Segundo círculo armónico**

<b>Em</b>	<b>Am</b>	<b>D7</b>	<b>G</b>
-----------	-----------	-----------	----------

*Nota. Tabla de análisis creada por la autora*

En cuanto a la estructura, esta versión se organiza con una introducción en los primeros compases seguida de dos partes principales A y B. La parte B comparte un fragmento con la parte A, creando una conexión entre ambas. A lo largo de la obra, estas partes se repiten, manteniendo la coherencia. Además, la obra se desarrolla dentro de una tonalidad única sin hacer ninguna modulación.

### Ilustración 41 Secciones A-B de Son Sureño

The image displays a musical score for a piece titled 'Secciones A-B de Son Sureño'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music, with measure numbers 15, 22, 29, 36, 42, 47, and 53 indicated at the beginning of each staff. Two specific sections are highlighted: Section A, marked with a blue box around measure 15, and Section B, marked with a red box around measures 36-37. The music features a characteristic rhythmic and melodic pattern of six eighth notes, ending with a quarter note and a sixteenth note, which is typical of the 'son sureño' genre.

*Nota. Realizado por la autora.*

La introducción es interpretada por todos los instrumentos, donde las quenás destacan con un patrón rítmico-melódico característico. Este patrón consta de seis corcheas, culminando con una negra y una corcha, creando un ritmo peculiar. Las notas que componen esta melodía son arpeggios del acorde de mi menor (Em), auténtico del género sonsureño. Cabe destacar que esta melodía también se puede escuchar en otras canciones representativas del sonsureño, como *Sandoná*.

### Ilustración 42 Introducción de Son Sureño

The image shows a musical score for the introduction of 'Son Sureño'. It consists of four staves. The top two staves represent the melodic line, featuring eighth and sixteenth notes. The bottom two staves represent the rhythmic accompaniment, with chords and a specific strumming pattern. A yellow box highlights the first four measures of the top two staves.

*Nota. Realizado por la autora.*

El acompañamiento rítmico-armónico en la introducción es llevado a cabo por el charango y el tiple, quienes interpretan un rasgado característico, similar al de *Miranchurito*. Este rasgado sigue un patrón específico: corchea, corchea, corchea, corcha y negra. Notablemente, el bajo no participa en esta sección inicial.

Una particularidad notable de esta obra es la uniformidad rítmica entre el charango, el tiple y otros instrumentos. En efecto, el charango y el tiple presentan la misma célula rítmica en gran parte de la obra, con cortes de una negra corchea y negra. Esta estructura se repite en la percusión y el bajo, donde se repite en toda la obra la misma célula rítmica.

En la parte A cuando comienza la melodía, se establece un patrón rítmico que se ilustra a continuación, este patrón se mantiene a lo largo de la primera parte, aunque con variaciones en las notas. Para unir las frases que se mencionaron, se introducen ligeras modificaciones, sin alterar la estructura básica, este patrón rítmico se repite a lo largo de toda la obra, sin cambios significativos. En su primera aparición, solo una quena interpreta la melodía, pero luego se integra la segunda voz que se desarrolla en intervalos de tercera y ocasionalmente de cuarta.

### Ilustración 43 Parte A de *él Son Sureño*

*Nota. Realizado por la autora*

Al iniciar la parte B, se presenta un nuevo patrón rítmico y melódico, como se aprecia en la imagen siguiente. Esta frase también se repite, sin embargo, concluye con un elemento de la parte A, creando una conexión entre ambas secciones. Cabe destacar que esta sección final se desarrolla mediante segundas voces y también es importante decir que esta sección se repite tanto en la sección A como en la B que es la frase que comparte ambas partes.

### Ilustración 44 Sección B de *Son Sureño*

*Nota. Realizado por la autora*

Luego, se presenta un puente que recupera la introducción inicial, funcionando como un elemento de transición que prepara la repetición de toda la sección explicada anteriormente. Posteriormente, se repiten todas las secciones, pero con una variación sutil, ya que la quena 2 introduce respuestas que enriquecen la textura musical. Finalmente, la obra concluye con una referencia a la introducción original, aunque con un giro melódico que agrega un toque distintivo y proporciona un cierre agradable.

**Ilustración 45** *Pregunta y respuesta del Son Sureño*

The image shows a musical score for a guitar. The top staff contains a melodic line with a question phrase (a series of eighth notes) and an answer phrase (a series of eighth notes). The answer phrase is highlighted with a red rectangular box. The bottom staff shows a bass line with a simple accompaniment pattern.

*Nota. Realizado por la autora*

**Ilustración 46** *Parte final del Son Sureño*

The image shows a musical score for a guitar. The top staff contains a melodic line with a question phrase (a series of eighth notes) and an answer phrase (a series of eighth notes). The answer phrase is highlighted with a yellow rectangular box. The middle staff shows a bass line with a simple accompaniment pattern. The bottom staff shows a bass line with a simple accompaniment pattern, with the chord Em written above each measure.

*Nota. Realizado por la autora*

## 4.2 Adaptaciones

En el capítulo anterior, se realizó un análisis de las obras del género sonsureño. A partir de este análisis, se identificaron patrones y elementos clave que caracterizan este género. En este capítulo, se presentarán las adaptaciones realizadas de las obras estudiadas anteriormente. Se explicará cómo se desarrolló y también cómo se incorporaron las características de cada tema.

### 4.2.1 *Miranchurito*

A continuación, se presenta la adaptación siguiente la cual se basa en la armonía de la versión original, utilizando la progresión Em - G - B7 y su respectiva modulación al tercer grado (G), con los acordes C - C - D7 - G.

En la introducción, se emplea un efecto, donde la primera y la segunda flauta aplican una técnica extendida conocida como *Eolian Sound*, concepto explicado en detalle en el capítulo de marco teórico. Además, se distribuyen las voces del acorde de Em entre el primer grado (I) y el tercer grado (iii), creando un sonido armónico rico.

#### Ilustración 47 Introducción de la adaptación miranchurito

♩. = 130

golpe de aire

Flauta 1

golpe de aire

Flauta 2

Flauta 3

Flauta 4

Flauta Bajo

*Nota. adaptación de la autora*

Durante el análisis de esta obra, se observó que presenta una estructura repetitiva donde da una monotonía. Con el objetivo de crear momentos distintos y enriquecer la textura musical, se diseñó una estrategia para distribuir las voces y roles entre las flautas.

Las flautas 1 y 2 asumen las voces principales, sin embargo, estas se van rotando a lo largo de la obra, creando una variedad de timbres y texturas. Mientras tanto, las flautas restantes realizan un relleno armónico que complementa la rítmica característica de este género musical, generando un sonido más dinámico.

#### **Ilustración 48** *Relleno Armónico*

The musical score shows five staves. The top two staves (Flutes 1 and 2) play melodic lines with dynamics *mf*. The middle two staves (Flutes 3 and 4) play harmonic filling with dynamics *mp* and *f*. The bottom staff (Flute 5) plays a bass line with dynamic *f*. A blue box highlights the harmonic filling in measures 38-41. The text "Relleno armónico" is written above the middle two staves in the highlighted area.

*Nota. adaptación de la autora*

La flauta bajo desempeña un papel fundamental en la obra, proporcionando una base armónica estable a través de arpeggios de los acordes acompañantes, que se desarrollan en un ritmo característico de tres negras por compás. Este patrón rítmico no es casualidad, ya que es un elemento típico del sonsureño, y se puede apreciar en la obra original, de este modo, la flauta bajo contribuye a la autenticidad de la pieza.

En el compás 38 se produce un momento destacado en el que las flautas 1 y se adapta a el ritmo armónico del rasgueo característico del tiple y charango, nuevamente utilizando la técnica extendida conocida como "Eolian Sound". Este elemento tiene un efecto multifacético en el cual se encuentran: imitar el rasgueo, generar un relleno armónico y asimismo produce un sonido aireado similar al de las quenas. Además, propicia un crecimiento melódico ascendente que

genera tensión armónica, anticipando la llegada de la siguiente frase y creando una resolución melódica que enriquece la estructura musical. Simultáneamente, las demás flautas proporcionan un acompañamiento armónico mediante el bajo y las melodías principales.

**Ilustración 49** *Adaptación del rasgueo a técnica extendida*

The image displays a musical score for a flute and piano. The flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note patterns, some marked with 'x' and 'golpe de aire' (air attack), indicating a specific performance technique. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a bass line with chords. The score is divided into measures by vertical bar lines, and a purple box highlights the first two staves of the flute part.

*Nota. adaptación de la autora*

A partir del compás 53, la siguiente frase se enriquece con la incorporación de contrapuntos que complementan la armonía y se entrelazan con el ritmo de acompañamiento característico del género sonsureño, generando una textura musical rica. Posteriormente, se desarrolla un canon entre todas las flautas, que mantiene el círculo armónico de la versión original, este canon da lugar a un diálogo musical donde cada flauta replica y responde a las demás ayudando a crear un efecto de eco que amplifica la resonancia musical. La interacción entre las flautas genera una polifonía, que realza la complejidad y la belleza de la pieza. Posteriormente se realiza una homofonía donde todas las voces hacen el mismo ritmo, pero cambian las notas, así permite enriquecer la melodía con armonías que le otorgan profundidad y color, pero sin sobrecargar la textura musical.

### Ilustración 50 Contrapunto



*Nota. adaptación de la autora*

### Ilustración 51 Canon entre flautas

*Nota. adaptación de la autora*

Con el objetivo de mantener la atención del oyente y enriquecer la textura musical ya que la obra es muy repetitiva, se diseñaron momentos donde solo dos flautas interpretan contramelodías con figuras rítmicas propias del sonsureño, generando un contrapunto interesante y dinámico. Sin embargo, se tuvo cuidado de no perder de vista la melodía principal, garantizando que el tema fundamental de la obra permaneciera como eje central de la adaptación.

### Ilustración 52 *Contramelodías*

The musical score for 'Contramelodías' consists of five staves. The top two staves feature melodic lines with various rhythmic values and accidentals. The middle two staves show rhythmic patterns with many rests, suggesting a sparse or 'airy' texture. The bottom staff provides a continuous bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

*Nota. adaptación de la autora*

#### 4.2.2 *Son Sureño*

Esta adaptación se diseñó para desarrollarse de manera orgánica, desde lo pequeño hasta lo grande. Para lograr esto se utilizó un patrón de conexión entre las partes, caracterizado por un golpe que sirve como introducción, puente y final. En la introducción se sigue el patrón rítmico y melódico original de la obra, presentando la melodía principal en dos voces, acompañada por un tejido armónico de las flautas que emplean la técnica extendida "Eolian Sound", generando un sonido aireado que integra armónicamente los elementos rítmicos, sentando las bases para el desarrollo posterior.

### Ilustración 53 *Introducción de Son Sureño*

The musical score for the introduction of 'Son Sureño' features five flutes. The tempo is marked as quarter note = 120 (♩. = 120). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Flute 1 and Flute 2 are marked with 'golpe de aire' and play a rhythmic pattern of eighth notes with rests. Flute 3 plays a melodic line of eighth notes. Flute 4 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Flute Bajo (Bass Flute) is silent throughout the introduction.

*Nota. adaptación de la autora.*

A medida que avanza la obra, dos puentes estratégicamente colocados desempeñan un papel fundamental en la estructura. Ambos puentes comparten las características de la introducción, incorporando el ritmo con la técnica extendida *Eolian Sound*. Sin embargo, cada uno tiene una función única: el primer puente presenta invitación a la primera melodía, mientras que el segundo puente presenta otra melodía, donde tiene el ritmo similar a la primera melodía pero con notas diferentes, esta es interpretada por una flauta diferente, añadiendo variedad y riqueza a la obra.

#### Ilustración 54 Puente 1 Son Sureño

The musical score for Puente 1 Son Sureño features five staves. The top staff, labeled 'golpe de aire', shows a melodic line with a yellow box highlighting a phrase of eighth and sixteenth notes. The second staff, also labeled 'golpe de aire', contains a similar rhythmic pattern. The third, fourth, and fifth staves contain rhythmic patterns and notes, while the bottom staff is empty.

*Nota. adaptación de la autora.*

#### Ilustración 55 Puente 2 Son Sureño

The musical score for Puente 2 Son Sureño features five staves. The top staff, labeled 'golpe de aire', shows a melodic line with a yellow box highlighting a phrase of eighth and sixteenth notes. The second staff, also labeled 'golpe de aire', contains a similar rhythmic pattern. The third, fourth, and fifth staves contain rhythmic patterns and notes, while the bottom staff is empty.

*Nota. adaptación de la autora.*

Finalmente, en la conclusión de la obra estas dos melodías expuestas convergen, creando un marco coherente que conecta toda la obra. Esta estructura diseñada permite una transición fluida entre las diferentes secciones, generando una experiencia musical integral.

### **Ilustración 56** *Final del Son Sureño*

The image displays a musical score for the 'Final del Son Sureño'. It consists of five staves. The top staff features a melodic line with various note values and rests, including a section marked 'golpe de aire'. The second staff continues the melodic development with similar notation. The third staff shows a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The fourth and fifth staves provide additional harmonic and rhythmic support, with the fifth staff showing a bass line. The score concludes with a final cadence.

*Nota. adaptación de la autora.*

En la primera sección se presenta la melodía principal que contiene sus segundas voces. Esta sección es serena y tranquila donde incorpora elementos rítmicos de la adaptación anterior, manteniendo fielmente el ritmo característico del género. Al mismo tiempo se crea un relleno armónico inspirado en el tiple y charango, especialmente adaptado para las flautas lo que enriquece la textura sonora. Además, la técnica "Eolian Sound" se combina con ritmos complementarios que refuerzan la armonía, generando un sonido completo y equilibrado.

Finalmente, la sección concluye con notas largas y resonantes, creando un efecto de suspensión que anticipa la transición hacia el puente y la siguiente parte. Este cierre tiene como objetivo hacer una transición y una conexión fluida entre las diferentes secciones, manteniendo la coherencia y la unidad de la obra.

**Ilustración 57** Frase donde se usa la técnica extendida

*Nota. adaptación de la autora.*

**Ilustración 58** Acompañamiento ritmo melódico

*Nota. adaptación de la autora.*

La segunda sección de la adaptación presenta la misma melodía de la sección anteriormente vista, manteniendo la esencia de la obra original, pero con un enfoque distinto. Debido a esa característica repetitiva de la estructura, se optó por un ritmo más agresivo y dinámico, contrastando con la serenidad que se habló de la sección 1. En esta sección, se optó

por dar el acompañamiento con arpeggios, aplicando principios de la música de cámara para fusionarla con la música tradicional nariñense. Este enfoque permite crear un diálogo musical entre la música popular y la tradicional.

Además, el acompañamiento típico del sonsureño se ha adaptado especialmente para las flautas, incorporando elementos de la música popular para dotarla de mayor movilidad y flexibilidad. Esta adaptación permite cerrar la sección con notas largas y resonantes, que anticipa la transición hacia la siguiente parte. Esta sección se caracteriza por la combinación de ritmo un poco más agresivo, arpeggios y acompañamiento así ayuda a darle movilidad y no tanta monotonía.

**Ilustración 59** *Sección donde se aplica los arpeggios como acompañante*

*Nota. adaptación de la autora.*

**Ilustración 60** *Segunda sección ritmo*

*Nota. adaptación de la autora.*

La última sección de la adaptación se estableció un diálogo musical entre las flautas, donde el acompañamiento juega un papel fundamental donde optó por una estructura de pregunta y respuesta, donde cada flauta responde a la otra, generando un intercambio musical dinámico. También cabe mencionar que un elemento clave en esta sección es la incorporación del golpe típico acompañante, que aporta una fuerza y energía contagiosa. Este golpe, característico del sonsureño, se utiliza de manera estratégica para crear un momento de clímax, donde la tensión se libera y la música alcanza su punto culminante. La sección restante se desarrolla de manera más contenida, permitiendo que la música llegue al final con una sensación de conclusión.

**Ilustración 61** *Sección de pregunta y respuestas*

The musical score for Illustration 61 consists of three staves. The top staff is labeled 'Respuesta' and contains a melodic line with a yellow box highlighting a specific phrase. The middle staff is labeled 'Pregunta' and contains a melodic line with a red box highlighting a specific phrase. The bottom staff is a bass line with a steady rhythm. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

*Nota. adaptación de la autora.*

**Ilustración 62** *Sección de pregunta y respuesta*

The musical score for Illustration 62 consists of three staves. The top staff is labeled 'Pregunta' and contains a melodic line with a red box highlighting a specific phrase. The bottom staff is labeled 'Respuesta' and contains a melodic line with a yellow box highlighting a specific phrase. The middle staff is a bass line with a steady rhythm. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

*Nota. adaptación de la autora.*

**Ilustración 63** Acompañamiento por negras golpe típico del sonsureño

The image displays a musical score for Illustración 63, titled 'Acompañamiento por negras golpe típico del sonsureño'. The score is written on five staves. The first two staves contain melodic lines with various rhythmic values and accidentals. The third, fourth, and fifth staves are grouped together and enclosed in a blue rectangular box, indicating the accompaniment. This accompaniment consists of a steady, rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with a 'tr' (trill) symbol. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is presented in a clean, black-and-white format.

*Nota. adaptación de la autora.*

## 5 Conclusiones

El presente trabajo ha abordado un desafío significativo en la adaptación del *sonsureño* un género musical tradicional de Nariño a un quinteto de flautas traversas un formato instrumental que ocasiones no se ha asociado con la música tradicional. Este proceso no solo ha permitido una exploración de las posibilidades sonoras de las flautas traversas en un contexto diferente, sino que también ha abierto una puerta hacia la preservación y difusión de la música tradicional nariñense en un entorno académico y contemporáneo.

**Exploración e impacto de la adaptación del *sonsureño*** Este trabajo de grado enfrentó el desafío de adaptar el *sonsureño*, un género tradicional de Nariño, al formato instrumental del quinteto de flautas traversas. Este proceso permitió una exploración de las capacidades tímbricas, técnicas y creativas de las flautas traversas, ofreciendo un enfoque innovador para la preservación y difusión de la música tradicional nariñense en contextos académicos y de cámara. A través de un enfoque reflexivo, la investigación integró elementos culturales y técnicos del *sonsureño* con técnicas extendidas de la flauta travesa. Este ejercicio mostró cómo la música tradicional, lejos de ser estática, puede evolucionar respetando sus raíces y adaptándose a nuevas formas de expresión.

**La preservación de la música tradicional.** Uno de los puntos de esta investigación es el diálogo entre la tradición y la innovación. La música tradicional, en este caso el *sonsureño*, es una expresión viva de la identidad cultural de Nariño. Sin embargo, su integración en formatos modernos, como el quinteto de flautas traversas implica un proceso cuidadoso de respeto por las raíces culturales y la adaptación a nuevos lenguajes musicales. La investigación demuestra que la música tradicional no es estática, sino que tiene la capacidad de evolucionar y adaptarse sin perder su esencia.

El trabajo de adaptación no solo facilita la inclusión de esta música en repertorios académicos y de cámara, sino que también genera un espacio de diálogo intercultural donde la tradición y las nuevas formas de hacer música se encuentran. Este es un paso significativo en la preservación activa del *sonsureño* ya que, en lugar de limitarse a su interpretación en contextos tradicionales, se abre la posibilidad de que su sonido se reinterprete y revitalice en ambientes educativos y artísticos que tradicionalmente no están asociados con este tipo de música.

**El valor de la exploración sonora.** El proceso de adaptación reveló la enorme versatilidad tímbrica de la flauta traviesa y sus variantes poniendo a este instrumento, que ha estado históricamente vinculado a la música clásica y de cámara, en una nueva dimensión sonora al explorar el repertorio tradicional nariñense como el género sonsureño. Las técnicas extendidas aplicadas en las adaptaciones como el *eoian sound* no solo enriquecen la textura sonora de la interpretación, sino que logran recrear la energía y el carácter vibrante del sonsureño, originalmente ejecutado con instrumentos de cuerda tradicionales como, el charango y el tiple.

La investigación pone de relieve la importancia de romper las barreras técnicas y estilísticas entre los géneros musicales, permitiendo a los intérpretes explorar con libertad nuevos timbres y texturas en conjunto con las posibilidades creativas del músico, quien ya no está limitado por las convenciones estilísticas o técnicas de su instrumento, sino que puede experimentar con su capacidad expresiva en contextos sonoros inesperados. El quinteto de flautas travesas, como formación instrumental, encuentra en esta adaptación una nueva dimensión de posibilidades creativas y pedagógicas.

**La adaptación como herramienta de innovación y preservación.** El acto de adaptar un género tradicional como el sonsureño para un formato instrumental moderno conlleva una tensión creativa entre la fidelidad a la tradición y la necesidad de innovación. En este sentido, la investigación ha sido un ejercicio de equilibrio, donde se ha buscado mantener la autenticidad de los elementos esenciales del sonsureño sus ritmos sincopados, sus progresiones armónicas características y su estructura formal, mientras se experimenta con nuevas formas de orquestación y de arreglo.

El proceso de adaptación planteó desafíos importantes, especialmente en lo que respecta a la transposición de la energía rítmica y tímbrica del formato original al formato de cámara. Sin embargo, estos retos se convirtieron en oportunidades para enriquecer tanto el repertorio del quinteto de flautas como la propia comprensión del sonsureño. La combinación de técnicas de arreglo y la adaptación creativa de los patrones rítmicos permitió mantener la vitalidad del género en un formato distinto, ofreciendo al oyente una experiencia que respeta la tradición, pero también propone una visión nueva y audaz del sonsureño.

**Relevancia en la educación musical y la investigación.** El proyecto tiene una relevancia en la formación de nuevos músicos y en la creación de repertorio académico. En un contexto,

donde la música tradicional colombiana no siempre forma parte del repertorio de los grupos de cámara, este trabajo constituye un puente entre la música folclórica y la música académica. La incorporación del *son sureño* en el contexto de la música de cámara no solo enriquece el repertorio instrumental, sino que también promueve una visión inclusiva de la educación musical, donde la música popular y folclórica se encuentran un lugar junto a la música clásica.

Este trabajo invita a la reflexión sobre la necesidad de documentar, investigar y revalorizar el patrimonio musical colombiano dentro de las instituciones educativas. Al adaptar estas obras al quinteto de flautas traversas, no solo se preserva la música de Nariño, sino que se estimula la creación de nuevos materiales pedagógicos que permitirán a los futuros músicos explorar géneros tradicionales en contextos formativos.

**Conclusión hacia nuevas posibilidades creativas.** El trabajo realizado ha demostrado que es posible fusionar con éxito la tradición con la modernidad sin que uno desplace al otro. La adaptación del *sonsureño* al quinteto de flautas traversas es un ejemplo claro de cómo la música puede evolucionar, encontrar nuevos caminos y revitalizarse en entornos contemporáneos. En este sentido, el proyecto trasciende la simple adaptación de obras para proponer una nueva forma de concebir el diálogo entre la música tradicional y la música académica.

Este proceso no solo ha servido para preservar una parte esencial del patrimonio musical de Nariño, sino que ha abierto el camino para nuevas investigaciones y experimentaciones que sigan explorando la rica tradición musical colombiana nariñense en formatos contemporáneos. La música es un lenguaje vivo y en constante transformación y trabajos como este demuestran su amplia capacidad de adaptación y renovación.

Este estudio es, por tanto, no solo un aporte a la música tradicional de Nariño sino también una invitación a seguir explorando nuevas fronteras sonoras, donde las raíces culturales se relacionan con la innovación, creando así nuevas experiencias tanto para los músicos como para los oyentes.

## 6 Bibliografía

- Acosta, PEO (2018, 24 de octubre). Así es mi Nariño: el Son Sureño vestido de Frack. *Página10*. [https://pagina.com/web/así-es-mi -Nariño-el -hijo-seguro--vestido-de -fr](https://pagina.com/web/así-es-mi-Nariño-el-hijo-seguro--vestido-de-fr)
- Arteaga, J. (2021, 1 de abril). El Miranchurito. *Página10*. <https://pagina10.com/web/el-miranchurito>
- Ballesteros, M., & Beltrán, E. (2018). *¿Investiga creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. universidad
- Bastidas, J. (2013). El sonsureño, una rítmica de los andes de Nariño. *Estudios latinoamericanos*, <https://ejemplo.com>
- Bastidas Urresty, J. (2003). *Son sureño. Testimonio*.
- Devia, P. (2019). *Adaptación musical del bambuco “Bochicaneando” para grupo de cámara conformado por Flauta travesa, Trombón y Piano*. <https://repositorios.Utah.edu.co/servidor/api/centro/poco/F-Delaware-4608-b-557/contenido>
- D'Alba, D. (Director). (2019). *El Miranchurito - DIEGO D'ALBA - Full HD [VideoClip Animado]*[<https://www.YouTube.com/mira?v==mk>
- Galindo, H. (Ed.). (2013a). Música, cultura y pensamiento. *Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima*, 5 (
- García, P. (directora). (2019). *Técnicas en la flauta: jet whistle*[Video].<https://youtu.be/H9?si==DM>
- Noticias de Dubái, Abu Dhabi, Emiratos Árabes Información EL CORREO DEL GOLFO. (2019, 28 de septiembre). Temporada de pájaros colombianos en Chicago. *El Correo del Golfo* .<https://www.elcorreo.a/opinión/dixon-metro/temporada -p-columna-es-ch/201909281106.html>
- Gómez, J. (2016). *Instrumentos complementarios de la flauta travesa*.
- Gómez, J. (2021). *Arreglos de tres temas tradicionales nariñenses en ritmo de sonsureño y ritmos afrocubanos en seis octavos*. <https://repositorio.ud.edu.co/servidor/api/centro/poco/990-a-4af-b-72/contenido>

- Ibero. (2020, 8 de octubre). ¿Qué es la investigación aplicada y cuáles son sus principales características? *IBERO Tijuana*. <https://blog.t.iberomex.mx/invertir-aplica>
- Jáuregui, D. (2021a). ¿Conoces la historia del Carnaval de negros y blancos? *Señal Colombia*. <https://www.senal.tv/c/a-carnaval-negativo-y-bl>
- Londoño, M. (2004a). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la revista*, 4 (
- Lozano, G. (2016). *Adaptación del bambú “Como pa desenguayabar” y adaptación del joropo “Diamantes” utilizando técnicas extendidas aplicadas a la flauta traversa*. Universidad <https://repositorio.ud.edu.co/servidor/api/centro/poco/a-a-4-antes-de-Cristo-27/contenido>
- Guayambuco, M. (2022). *A ritmo de Sonsureño tres arreglos de Sonsureño para formato trío: Violín Guitarra y Bajo eléctrico*. <https://ejemplo.com>
- Melo Rodríguez, L. (2020a). *Exploraciones a partir de la música nariñense y sus referentes culturales*. Pontificio <https://re.javer.ed.co/b/identificador/10554/61185/Proyecto%20de%20Grado-Leonardo%20millones-Explorar%20Narin%cc%83sentidos-Tr%20Es.pdf?secuencia==1&&es=y>
- Mesa, L. (2020). Antibolivarianismo y ecuatorianidad: Dos factores determinantes en la historia
- Muñoz, I. (1991). *Evolución histórica del carnaval andino de blancos y negros de San Juan de Pasto*. <https://biblio.flac.edu.ec/lib/d/481.pdf>
- Narváez, G. (2022). Homenaje al son sureño. *Diario del Sur*. <https://www.d.com.co/a-Alabama-hijo-sur>
- Ospina, B. (2021). *Proceso creativo de composición de tres obras de música andina latinoamericana para formato violín y piano en los géneros de Huayno, Yavarí, Son sureño y San Juanito*. <https://repositorios.utp.edu.co/servidor/api/centro/poco/3a6673-3529-4-aeb-820cf/contenido>
- Palomino, F. (2019). *Adaptaciones musicales para vientos: Material de apoyo generado a partir de las experiencias de músicos con trayectoria de la ciudad de Medellín*. <https>

[://repositorio.unac.edu.co//flujo de bits//manejar//11254//1125/Proyecto%20%20gr.pdf?secuencia=1&es=y](://repositorio.unac.edu.co//flujo%20de%20bits//manejar//11254//1125/Proyecto%20%20gr.pdf?secuencia=1&es=y)

Polanco Casallas, MI (2023a). *El son sureño y la rumba criolla en los procesos de enseñanza de los estudiantes de viola de la casa de la cultura del municipio de Sesquilé.*

Rivera, A. (2017b). *Folclore a la cámara: Descripción del proceso de adaptación de una obra andina colombiana para coro de flautas traversas en Do.* <https://r.utp.edu.co/servidor/api/núcleo/bit/1996ba91-f37f--4-b-0eff8a35f5c6/contenido>

Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada.* [https://biblioteca.colson.edu.mx/e-doc/ROJO/Bases de la investigacion cual-28.pdf](https://biblioteca.colson.edu.mx/e-doc/ROJO/Bases%20de%20la%20investigacion%20cual-28.pdf)

UNESCO. (2008). *Carnaval de blancos y negros.* <https://ich.unesco.org/es/R>

Unknown. (2012, 26 de julio). *Pro Guaitarilla: EL MIRANCHURITO.* <https://pro-gu.blogspot.com/201/07/el-m.html>

Valencia, V. (2005). *Cartilla de arreglos para banda [Música notada]: Nivel 1 .*

Vanegas Botero, JM (2015a). *Procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas.*

Vilca Vargas, LM (2018). *Notación musical específica para la flauta travesa.*

Vivas, J. (sf). *Qué son las bandas de yegua en Nariño | Historias.* Radio Nacional de Colombia. Accedido el 10 de septiembre de 2024. <https://www.radio.co/c/tradicional/que-hijo-las-b-Delaware-yeg-es-norte-historial>

Vivas, J. (2022). *Los Alegres de Genoy: Una institución de las músicas campesinas del sur del país.* *Radio Nacional de Colombia* (<https://www.radionacional.co/m/a-los-alegres-de-generación-es-pasto-radio-norte-Delaware-columna>)

Zuluaga, A. (2017). *Folclor a la cámara: Descripción del proceso de adaptación de una obra andina colombiana para coro de flautas traversas en Do.*

## 7 Anexos

Anexo 1 diario de campo

[https://drive.google.com/drive/folders/1\\_c8jcR\\_xttNscS5fcmoqrB9fiFgwWNNE?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1_c8jcR_xttNscS5fcmoqrB9fiFgwWNNE?usp=sharing)

Anexo 2 transcripción El Miranchurito

[https://drive.google.com/file/d/1X0kDuUSb858atcwqyeeh\\_9bDtIVGd9It/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1X0kDuUSb858atcwqyeeh_9bDtIVGd9It/view?usp=sharing)

Anexo 3 transcripción Son Sureño

<https://drive.google.com/file/d/17fSL7CTz3Dz85pfdCRGXTGU93KDqcx1/view?usp=sharing>

Anexo 4 Adaptaciones (a partir de la página 76 de este documento)

- Adaptación “El miranchurito” partituras y audio

[https://drive.google.com/drive/folders/1\\_c8jcR\\_xttNscS5fcmoqrB9fiFgwWNNE?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1_c8jcR_xttNscS5fcmoqrB9fiFgwWNNE?usp=sharing)

- Adaptación “Son Sureño” partituras y audio

<https://drive.google.com/drive/folders/1vAXEeMxG1VtP7j9KKkyF5M24iRR2RdLb?usp=sharing>

# Son Sureño

Quinteto de Flautas

Sonsureño

Arranged by Karen Guerrero

$\text{♩} = 120$

*golpe de aire*

Flauta 1 *f*

Flauta 2 *f*

Flauta 3 *f*

Flauta 4 *f*

Flauta Bajo

8

*golpe de aire* *golpe de aire*

Fl. *mp* *mf* *mp*

Fl. *mp* *mf* *mp*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

16

*f* *f*

*golpe de aire*

Fl. *p* *mp*

Fl. *p* *mp*

Fl. *f*

24

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*  
*golpe de aire*

Fl. *mp* *f*  
*golpe de aire*

Fl. *f*

32

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

40

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*  
*golpe de aire*

Fl. *mp* *f*  
*golpe de aire*

Fl. *f*

48

Fl. *mp*

Fl. *mp*

Fl. *f*

Fl. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Fl. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Fl. *f*

57 *golpe de aire*

Fl. *f* *golpe de aire*

Fl. *f*

Fl. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Fl.

65

Fl. *mp*

Fl. *mp*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

72

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp*

Fl. *mp*

Fl. *f*

80

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp*

Fl. *mp*

Fl. *f*

88

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

96

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

Detailed description: This system contains measures 96 through 103. It features five staves for Flute. The first two staves have dynamics *mp* and *f*. The third, fourth, and fifth staves have a dynamic of *f*. The music includes various melodic lines and rests.

104

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Fl. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Fl. *f*

Detailed description: This system contains measures 104 through 111. It features five staves for Flute. The first two staves have dynamics *mp* and *f*. The third and fourth staves have a dynamic of *sfz*. The fifth staff has a dynamic of *f*. The music includes various melodic lines and rests.

112

*golpe de aire*

Fl. *golpe de aire*

Fl. *golpe de aire* *f*

Fl. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Detailed description: This system contains measures 112 through 119. It features five staves for Flute. The first two staves are marked *golpe de aire*. The third and fourth staves have dynamics *f* and *mf*. The fifth staff has dynamics *f* and *mf*. The music includes various melodic lines and rests.

120

Fl. *mf* *f*

Fl. *mf* *f* *mf*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

127

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

135

Fl. *mp* *f*

Fl. *mp* *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

143

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

Detailed description: This system contains measures 143 through 148. It features five staves for Flute parts. The first staff (Fl. 1) starts with a melodic line and has a *mf* dynamic marking at measure 144. The second staff (Fl. 2) has a *mf* dynamic marking at measure 144. The third staff (Fl. 3) includes a trill in measure 143 and has a *f* dynamic marking at measure 144. The fourth staff (Fl. 4) has a *f* dynamic marking at measure 144. The fifth staff (Fl. 5) has a *f* dynamic marking at measure 144. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

151

Fl. *mp*

Fl. *f*

Fl. *mp*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

Detailed description: This system contains measures 151 through 156. It features five staves for Flute parts. The first staff (Fl. 1) has a *mp* dynamic marking at measure 151 and a *f* dynamic marking at measure 152. The second staff (Fl. 2) has a *f* dynamic marking at measure 152. The third staff (Fl. 3) has a *mp* dynamic marking at measure 151 and a *f* dynamic marking at measure 152. The fourth staff (Fl. 4) has a *mf* dynamic marking at measure 152. The fifth staff (Fl. 5) has a *f* dynamic marking at measure 152. The music continues in the same key and time signature.

159

Fl. *mp*

Fl. *f*

Fl. *mp*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

Detailed description: This system contains measures 159 through 164. It features five staves for Flute parts. The first staff (Fl. 1) has a *mp* dynamic marking at measure 159 and a *f* dynamic marking at measure 160. The second staff (Fl. 2) has a *f* dynamic marking at measure 160. The third staff (Fl. 3) has a *mp* dynamic marking at measure 159 and a *f* dynamic marking at measure 160. The fourth staff (Fl. 4) has a *mf* dynamic marking at measure 160. The fifth staff (Fl. 5) has a *f* dynamic marking at measure 160. The music concludes in the same key and time signature.

167

Fl. *f*  
*golpe de aire*  
Fl. *mf*  
Fl. *mf*  
Fl. *mf*  
Fl.

175

Fl. *mf*  
*golpe de aire*  
Fl. *f*  
Fl. *mf*  
Fl. *mf*  
Fl.

180

Fl. *f*  
*golpe de aire*  
Fl. *f*  
Fl. *f*  
Fl. *f*  
Fl. *f*

# Son Sureño

## Sonsureño

Flauta 1

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

$\text{♩} = 120$  *golpe de aire*

*f*

8 *golpe de aire* *golpe de aire*  
*mp* *mf*

13 *mp*

18 *f*

25 *mp* *f*

32 *mf*

39 *mp* *f*

46 *mp* *f*





4

Flauta 1

175

*golpe de aire*

*mf*

180

*f*

# Son Sureño

## Sonsureño

Flauta 2

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

♩.=120

*golpe de aire*

*f*

*mp* *mf*

*golpe de aire* *golpe de aire*

*mp*

*f* *mp*

*f*

*mf*

*mp* *f*

*mp* *f*

*f*

57 *golpe de aire*

Musical staff 57-63: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of eighth notes with stems pointing down, indicating a 'golpe de aire' (air attack). The dynamic marking *f* is placed below the staff.

Musical staff 64-68: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up. The dynamic marking *mp* is placed below the staff.

Musical staff 69-73: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up. The dynamic marking *mp* is placed below the staff.

Musical staff 74-81: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up, followed by a whole note rest. The dynamic marking *f* is placed below the staff, and *mp* is placed below the end of the staff.

Musical staff 82-88: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up, followed by a whole note rest. The dynamic marking *f* is placed below the staff.

Musical staff 89-94: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up. The dynamic marking *mf* is placed below the staff.

Musical staff 95-101: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up, followed by a whole note rest. The dynamic marking *mp* is placed below the staff, and *f* is placed below the end of the staff.

Musical staff 102-109: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up, followed by a whole note rest. The dynamic marking *mp* is placed below the staff, and *f* is placed below the end of the staff.

Musical staff 110-115: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up, followed by a whole note rest. The dynamic marking *mp* is placed below the staff, and *f* is placed below the end of the staff. The text *golpe de aire* is placed above the staff.

Musical staff 116-122: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains eighth notes with stems pointing up. The dynamic marking *f* is placed below the staff.

121

*mf* *f* *mf*

128

*mp* *f*

135

*mp* *f*

143

*mf*

150

*mp* *f*

155

*mp*

161

*f*

168

golpe de aire

*mf*

175

*f*

180

*f*

# Son Sureño

## Sonsureño

Flauta 3

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

♩.=120

7

*f*

15

*mf*

21

*p* *mp* *golpe de aire*

26

32

*f*

38

44

49

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

V.S.

2

Flauta 3

57

63

71

77

82

89

96

102

110

116

Flauta 3

121 *f*

129 *mf*

136

144 *f*

151 *mf*

158 *mf*

166 *mf*

172

177 *mf*

181 *f*

# Son Sureño

Sonsureño

Flauta 4

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

♩.=120

*f*

7

*mf*

15

*p* *mp* *golpe de aire*

21

*mp*

26

*mp* *golpe de aire*

32

*f*

38

*mp* *golpe de aire*

44

*mp*

49

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

V.S.

2

Flauta 4

57

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 57-62. Dynamics: *f*, *mf*.

63

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 63-68. Dynamics: *f*.

71

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 71-76. Dynamics: *mp*.

77

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 77-81. Dynamics: *mp*.

82

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 82-87. Dynamics: *mp*.

88

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 88-93. Dynamics: *f*.

94

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 94-99. Dynamics: *f*.

100

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 100-104. Dynamics: *mp*.

105

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 105-112. Dynamics: *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*.

113

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 113-118. Dynamics: *f*, *mf*.

119

*f*

127

*mf*

135

*mf*

144

*f*

151

*mf*

158

*mf*

164

*mf*

168

*mf*

174

*mf*

179

*f*



Flauta Bajo

2

89

*f*

97

*f*

105

*f*

113

8

*f*

128

*f*

136

*f*

144

*f*

152

*f*

160

*f*

168

8

7

*f*

# El Miranchurito

Son sureño

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

$\text{♩} = 130$   
*golpe de aire*

Flauta 1  
Flauta 2  
Flauta 3  
Flauta 4  
Flauta Bajo

*f*  
*p cresc.*  
*p cresc.*  
*p cresc.*  
*f*  
*f*  
*f*  
*mp*  
*mp*  
*f*  
*f*

7

Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.

*mf*  
*mp*  
*mf*  
*mp*  
*mf*  
*mp*  
*mf*

13

Musical score for measures 13-18. The score is for five Flute (Fl.) parts. Measure 13 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The first two staves have a melodic line with a slur. The third staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The fifth staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. Dynamic markings *mp* appear in measures 14 and 15. The music concludes with a double bar line at the end of measure 18.

19

Musical score for measures 19-24. The score is for five Flute (Fl.) parts. Measure 19 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The first two staves have a melodic line with a slur. The third staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The fifth staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. Dynamic markings *mp* appear in measures 20 and 21. The music concludes with a double bar line at the end of measure 24.

25

Musical score for measures 25-30. The score is for five Flute (Fl.) parts. Measure 25 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The first two staves have a melodic line with a slur. The third staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The fifth staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. Dynamic markings *mf* appear in measures 26 and 27. The music concludes with a double bar line at the end of measure 30.

31

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fl. 4  
Fl. 5

*f* *mf* *f* *mf*

37

*golpe de aire*

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fl. 4  
Fl. 5

*mp* *golpe de aire* *mf* *f*

43

*golpe de aire*

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fl. 4  
Fl. 5

*mp* *golpe de aire* *mf* *f*

49

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*f* *f* *mf* *mf* *f*

55

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*mp* *mp*

61

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

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

67

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*f* *f*

73

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*f* *f* *mf* *mf*

79

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*f*

85

Musical score for measures 85-90. The score consists of five staves, each labeled 'Fl.' on the left. The key signature is G major (two sharps). Measure 85 starts with a dynamic of *fp*. Measures 86-87 have a dynamic of *fp*. Measure 88 has a dynamic of *mf*. Measure 89 has a dynamic of *mf*. Measure 90 has a dynamic of *fp*. There are also dynamic markings of *f* in measures 85 and 86.

91

Musical score for measures 91-96. The score consists of five staves, each labeled 'Fl.' on the left. The key signature is G major. Measure 91 has a dynamic of *fp*. Measure 92 has a dynamic of *mf*. Measure 93 has a dynamic of *mf*. Measure 94 has a dynamic of *f*. Measure 95 has a dynamic of *f*. Measure 96 has a dynamic of *f*. A *cresc.* marking is present at the end of measure 96.

97

Musical score for measures 97-102. The score consists of five staves, each labeled 'Fl.' on the left. The key signature is G major. Measure 97 has a dynamic of *mp*. Measure 98 has a dynamic of *mp*. Measure 99 has a dynamic of *mp*. Measure 100 has a dynamic of *f*. Measure 101 has a dynamic of *f*. Measure 102 has a dynamic of *mf*. There are also dynamic markings of *mf* in measures 97 and 102.

103

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*mp*  
*mp*

Detailed description: This system contains six staves of music for five flutes. The first two staves (Fl. 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff (Fl. 3) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff (Fl. 4) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting with a *mp* dynamic. The fifth staff (Fl. 5) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, also starting with a *mp* dynamic. The sixth staff (Fl. 6) plays a simple bass line with quarter notes. The system ends at measure 108.

109

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*f*  
*f*  
*mf*  
*mf*  
*f*

Detailed description: This system contains six staves of music for five flutes. The first two staves (Fl. 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes, with a *f* dynamic. The third staff (Fl. 3) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, with a *f* dynamic. The fourth staff (Fl. 4) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, with a *mf* dynamic. The fifth staff (Fl. 5) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, with a *mf* dynamic. The sixth staff (Fl. 6) plays a simple bass line with quarter notes, with a *f* dynamic. The system ends at measure 114.

115

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*mf*  
*mf*  
*f*

Detailed description: This system contains six staves of music for five flutes. The first two staves (Fl. 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff (Fl. 3) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff (Fl. 4) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, with a *mf* dynamic. The fifth staff (Fl. 5) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, with a *mf* dynamic. The sixth staff (Fl. 6) plays a simple bass line with quarter notes, with a *f* dynamic. The system ends at measure 120.

121

Musical score for measures 121-126. The score is for five Flute (Fl.) parts. Measure 121 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves (Fl. 1 and 2) are mostly rests, with some notes in measure 126. The third and fourth staves (Fl. 3 and 4) play a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (Fl. 5) plays a bass line. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

127

Musical score for measures 127-132. The score continues for five Flute (Fl.) parts. The first two staves (Fl. 1 and 2) play a melodic line with eighth notes. The third and fourth staves (Fl. 3 and 4) play a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (Fl. 5) plays a bass line. Dynamics include *f* (forte).

133

*golpe de aire*

Musical score for measures 133-138. The score continues for five Flute (Fl.) parts. Measures 133-134 show a *golpe de aire* (breath mark) with checkmarks above the notes. The first two staves (Fl. 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves (Fl. 3 and 4) play a melodic line with eighth notes. The fifth staff (Fl. 5) plays a bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *mp* (mezzo-piano).

139

Fl. *f* *mf*

145

Fl. *f* *mp* *mf* *mf* *mf* *mf* *golpe de aire*

151

Fl. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *golpe de aire*

157 *golpe de aire*

Fl. *mp*  
*golpe de aire*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

163 *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

169 *f*

Fl. *f*

Fl. *f*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *f*

175

Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.

181

Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.

187

Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.  
Fl.

193

Fl. Fl. Fl. Fl. Fl.

*f* *f* *f* *f* *f*

Detailed description: This musical score consists of five staves, each labeled 'Fl.' (Flute). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 193 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves have similar melodic lines. The fourth staff has a lower melodic line. The fifth staff has a bass line with quarter notes. Dynamics of *f* (forte) are indicated in measures 195 and 197. The score ends with a double bar line in measure 197.

# El Miranchurito

Flauta 1

Son sureño

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

♩.=130

*golpe de aire*

*f*

*f*

7

13

*mp*

19

*mp*

25

*f*

31

37

*golpe de aire*

*mp*

43

*golpe de aire*

*mp*

49

*f*

2

Flauta 1

55

Musical staff 55-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Measures 55-56 and 58-59 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 57 has a dotted quarter note. Measure 60 has a quarter note. Measure 59 includes a fermata over a quarter note.

61

Musical staff 61-66: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Measures 61-62 and 64-65 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 63 has a dotted quarter note. Measure 66 has a quarter note. Measure 65 includes a fermata over a quarter note. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.

67

Musical staff 67-78: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains twelve measures of music. Measures 67-68 and 70-71 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 69 has a dotted quarter note. Measure 72 has a quarter rest. Measure 73 has a fermata over a quarter note. Measure 74 has a fermata over a quarter note. Measure 75 has a fermata over a quarter note. Measure 76 has a fermata over a quarter note. Measure 77 has a fermata over a quarter note. Measure 78 has a fermata over a quarter note. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.

79

Musical staff 79-84: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Measures 79-80 and 82-83 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 81 has a dotted quarter note. Measure 84 has a quarter note. Measure 83 includes a fermata over a quarter note.

85

Musical staff 85-90: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Measures 85-86 and 88-89 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 87 has a dotted quarter note. Measure 90 has a quarter note. Measure 89 includes a fermata over a quarter note. The dynamic markings *fp*, *fp*, *mf*, and *fp* are placed below the first, second, fourth, and sixth measures respectively.

91

Musical staff 91-102: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains twelve measures of music. Measures 91-92 and 94-95 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 93 has a dotted quarter note. Measure 96 has a quarter rest. Measure 97 has a fermata over a quarter note. Measure 98 has a fermata over a quarter note. Measure 99 has a fermata over a quarter note. Measure 100 has a fermata over a quarter note. Measure 101 has a fermata over a quarter note. Measure 102 has a fermata over a quarter note. The dynamic markings *fp*, *mf*, and *f* are placed below the first, third, and ninth measures respectively.

103

Musical staff 103-108: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Measures 103-104 and 106-107 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 105 has a dotted quarter note. Measure 108 has a quarter note. Measure 107 includes a fermata over a quarter note.

109

Musical staff 109-114: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Measures 109-110 and 112-113 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 111 has a dotted quarter note. Measure 114 has a quarter note. Measure 113 includes a fermata over a quarter note. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.

115

Musical staff 115-126: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains twelve measures of music. Measures 115-116 and 118-119 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 117 has a dotted quarter note. Measure 120 has a quarter rest. Measure 121 has a fermata over a quarter note. Measure 122 has a fermata over a quarter note. Measure 123 has a fermata over a quarter note. Measure 124 has a fermata over a quarter note. Measure 125 has a fermata over a quarter note. Measure 126 has a fermata over a quarter note. The dynamic marking *f* is placed below the first measure.

127

Musical staff 127-132: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Measures 127-128 and 130-131 feature eighth-note patterns with slurs. Measure 129 has a dotted quarter note. Measure 132 has a quarter note. Measure 131 includes a fermata over a quarter note.



# El Miranchurito

Flauta 2

Son sureño

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

♩.=130

*golpe de aire*

*f* *f*

7

13 *mp*

19 *mp*

25 *f*

31

37 *golpe de aire* *mp*

43 *golpe de aire* *mp*

49 *f*

55

133 *golpe de aire*

*mf*

139

*f*

145 *golpe de aire*

*mp*

151

157 *golpe de aire*

*mp*

163

*f*

169

*f*

175

181

*f*

193

*f*

# El Miranchurito

Flauta 3

Son sureño

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

$\text{♩} = 130$

7 *p cresc.* *f* *mp*

13 *mf* *mp* *mf*

19 *mf*

25 *mf*

31 *mf* *mf*

37 *f* *mf*

43 *mf*

49 *mf*

55 *mf*

61 *mp*

67 *mp* *f*

2

Flauta 3

70

76

82

88

94

102

108

114

121

127



# El Miranchurito

Son sureño

Flauta 4

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

$\text{♩} = 130$

The musical score is written for Flauta 4 in a 6/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 130. The score consists of 12 staves of music, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, 43, 49, 55, 61, and 67 indicated at the beginning of their respective staves. The dynamics are marked as follows: p (piano), cresc. (crescendo), f (forte), mp (mezzo-piano), and mf (mezzo-forte). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final measure marked f.

2

Flauta 4

70

76

*mf*

82

*f*

88

102

*mf* *mp*

108

*mf*

114

120

126

*mf*

132

*mf* *cresc.*



# El Miranchurito

Flauta Bajo

Son sureño

Quinteto de Flautas

Arranged by Karen Guerrero

$\text{♩} = 130$

*p* *cresc.* *f* *f*

7

13

19

25

30

8

*f*

46

*f*

54

*f*

62

*f*

Flauta Bajo

2

70

78

86

94

100

106

112

118

124

130

134

Musical staff 134: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure starts with a dynamic marking of *mp*. The second measure has a *cresc.* marking. The staff ends with a double bar line and a fermata.

142

Musical staff 142: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

148

Musical staff 148: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

154

Musical staff 154: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

160

Musical staff 160: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

166

Musical staff 166: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

172

Musical staff 172: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

178

Musical staff 178: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

184

Musical staff 184: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.

190

Musical staff 190: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *f*. The staff ends with a double bar line and a fermata.