

### iii) Variación tímbrica y configuración melódica<sup>10</sup>

Pablo A. Díaz

El pasaje seleccionado para el análisis pertenece al 1er movimiento de la 3ra. Sinfonía de Beethoven (Figura 1). Está constituido a partir de la repetición de un acorde en estado fundamental, con textura homorrítmica e instrumentado para la sección de Maderas de la orquesta con el recurso de superposición instrumental.

El estudio considera un proceso general de transformación tímbrica que se inicia en el c. 83 y culmina en el primer tiempo del c. 86. El mismo es provocado, básicamente, por procedimientos de instrumentación como la adición de instrumentos, el cambio paulatino de la intensidad (*crescendo*), la ampliación del ámbito hacia el registro agudo -generado por duplicaciones a la 8va- y la continuidad de los componentes instrumentales y del tipo de articulación, además del estatismo armónico y de las voces.

La ruptura de dicho proceso se produce cuando cambia el criterio que se había establecido desde el inicio del pasaje: modificaciones de la articulación y tránsito de la textura homorrítmica a otra del tipo contrapuntística. Efectivamente, ya en el último tiempo del c. 85, comienza a imbricarse un comportamiento que continúa en el c. 86. Este comportamiento está comprendido por el cambio de duración en el Fg. I (ligadura de prolongación), la entrada del Ob. II a la octava de aquel e igual duración de nota y, por último, la entrada del Fg. II. Éste, si bien tiene a cargo la fundamental del acorde, en el primer tiempo del compás siguiente resuelve en Mib, con lo que realiza un claro salto armónico y contrasta con la repetición del acorde que se verifica desde el inicio (c. 83). Así, el estatismo de función armónica, fijado por la reiteración del acorde, es modificado a partir de la aceleración determinada por el cambio armónico por tiempo. Todas estas particularidades, derivan en la textura contrapuntística que marca claramente la interrupción del proceso.

Por lo tanto, para esta instancia de estudio, se excluye el Fg. II desde el primer tiempo del c.86<sup>11</sup>. Sí forman parte del fragmento estudiado, el primer ataque del c.86 de la Fl., el Ob. I, los Cl. y Fg. I.

---

10 Revisión y adaptación del artículo publicado en Actas de las *1ras Jornadas de Música, Práctica musical, docencia e investigación*, "Música en contexto", UNR, 2010.

11 En la Figura 1 no se transcribe el contrabajo pues no participa del proceso estudiado sino que corresponde a la textura del c. 86.

**Figura 1.** Beethoven, Sinfonía nº 3, 1er movimiento, cc.83 a 86

83 (Allegro con brio)

Fl. I

Ob. I  
II

Cl. I  
II

Fg. I  
II

A B C

*p* *cresc.* *sf*

Teniendo en cuenta el concepto de Modulación tímbrica, los principales atributos del segmento analizado son:

### Gradualidad

El proceso de Modulación tímbrica está conformado por tres momentos, A, B y C en Figura 1, identificables por la sumatoria instrumental (Ob. en B y Fl. en C). El grado de cambio tímbrico entre ellos es similar, principalmente debido a la continuidad de componentes instrumentales desde el inicio hasta el final. En este sentido, si bien en los momentos B y C se agregan instrumentos diferentes entre sí (Ob. y Fl.), dicha adición no afecta significativamente el grado de cambio tímbrico debido al recurso de continuidad instrumental señalado.

Contribuye con este aspecto de similitud la entrada de la Fl. con intensidad *piano*, que lo hace cuando el resto de los instrumentos están finalizando el *crescendo* iniciado tres pulsos antes. Una ca-

racterística más del régimen de transformación tímbrica (RTT) inicial, como se expresó previamente, es el estatismo armónico y de las voces que permanecen invariables hasta el tercer tiempo del c. 85. Como recurso de instrumentación, se caracteriza también el uso de un mismo tipo de articulación en todos los instrumentos, sin que la misma cambie hasta el inicio de la interrupción del proceso señalado anteriormente, siendo esta variable una de las causantes de tal ruptura.

La Resultante Tímbrica (RT) inicial (momento A) está constituida por el acorde de Sib mayor en estado fundamental y en disposición cerrada, ejecutado por los Fg. I y II y el Cl. II, con duplicación de la 3ra a la 8va superior a cargo del Cl. I. La resultante correspondiente a la siguiente etapa (momento B) se genera con el agregado del Ob. I a la RT del momento anterior, el mismo duplica a la 8va superior la 5ta del acorde, que es realizada desde el comienzo por el Cl. II; esto deviene, entonces, en que el sonido Fa se perciba como resultante melódica. La fase final (momento C), incorpora la Fl. que duplica la 3ra del acorde, a la 8va del Cl. I y a la doble 8va del Fg. I. Sin embargo, a pesar de la intensidad *piano*, se enfatiza la nota Re por el refuerzo de su 4º armónico; pero este sonido, como se verá más adelante, no es estimable como componente melódica.

## **Direccionalidad**

El proceso de transformación tímbrica denota una direccionalidad unívoca como consecuencia de los procedimientos utilizados; éstos están representados por la continuidad instrumental, que garantiza siempre la misma base tímbrica, y por la incorporación de un instrumento por vez. Esto se corresponde con una ampliación del registro en simultáneo con el incremento gradual de la intensidad que, a su vez, colabora con dicha ampliación y con el diseño de la resultante melódica. En el contexto de la intensidad -sucesión *piano*, *piano crescendo*, que finaliza con *sf* en *tutti*- la flauta realiza sólo dos ataques, primero *p* y luego *sf*; así efectúa un cambio de intensidad, entre el segundo y el tercer tiempo, que emula el *crescendo* del resto de los instrumentos.

El trayecto tímbrico, luego del momento inicial, es definido a partir de que el espectro se amplía paulatinamente hacia la sección más aguda, mediante las variables señaladas previamente.

## Temporalidad

La característica de temporalidad está definida por la regularidad de las entradas, efectuadas cada tres negras y la igualdad de duración de los momentos entre sí, inclusive del momento C. En general es irrelevante la duración del último momento de un proceso de transformación tímbrica, pero en este caso la duración de C, igual a los momentos anteriores, es significativa, pues ayuda a delimitar la duración del proceso dado que en el último tiempo del c. 85 comienza a imbricarse un nuevo comportamiento en el material.

La aparición del Ob. II en el c.85 se percibe, en primera instancia, como una aceleración de la velocidad de cambio de la transformación tímbrica, sin embargo en el 1er tiempo del c.86 se constata que pertenece al siguiente comportamiento el cual culmina en el final del pasaje.

Teniendo en cuenta estas características y que un proceso de Modulación tímbrica puede interrumpirse cuando se altera algún rasgo de su RTT, puede explicarse la ruptura del proceso: durante el transcurso del momento C, desde el tercer tiempo del c. 85, comienza a perturbarse dicho régimen a partir de las modificaciones aplicadas a algunas de sus variables.

A continuación se exponen los factores que representan la variabilidad:

- la articulación, tercer tiempo c. 85: se produce el abandono de la articulación mantenida desde el inicio sólo en Fg. I y Fg. II, y el cambio de la misma, desde el primer ataque del c.86, en todos los instrumentos que participaban en la transformación;
- la velocidad de cambio: el momento en cuestión dura tres negras y el cambio se produce por cada negra;
- nuevas modalidades de cambio sobre el final del proceso, con la aparición de los elementos del c.86: con la adición del Ob. II, se incorpora un nuevo componente el espectro tímbrico, pero esta acción no causa extensión hacia el agudo como ocurría en las entradas anteriores;
- la implementación de un nuevo procedimiento de instrumentación, con otra disposición del acorde con respecto a los momentos anteriores: la entrada del Ob. II entre los Cl., modifica el recurso de superposición instrumental por el de engranaje (PISTON 1984, p. 422). En la comparación de los momentos A, B e inicio de C, se advierte en éstos que, sobre la disposición prácticamente cerrada de cada acorde, sólo se duplican la tercera y la quinta a la 8va superior,

y la 3ra a doble 8va respectivamente; en cambio, el momento C prosigue con disposición cerrada en el centro, dada la duplicación de la fundamental a la 8va superior, y abierta en los extremos;

- el estatismo de la armonía que es modificado por la aceleración de cambio armónico;

- el abandono de nota repetida en la mayoría de las voces.

Otros factores contribuyen con la detención del proceso la transición a otro tipo de textura y la presencia de un único *sf* coincidente con la culminación del crescendo.

## Diseño melódico

El proceso de transformación tímbrica descrito genera el diseño melódico del pasaje (Figura 2). En los primeros dos momentos, se configura en la línea superior del acorde (sonidos re-fa, Cl. I y Ob. I respectivamente) como consecuencia del procedimiento de duplicación con el que el acorde cambia de posición; esto es, paso de posición de 3ra a posición de 5ta y el agregado de la Fl. como refuerzo de armónico.

**Figura 2.** Diseño melódico resultante



En el segundo pulso del último momento, la línea melódica queda explícita por la imbricación de un nuevo tipo de textura y, consiguientemente, el curso melódico se encausa por el cromatismo fa - fa# - sol, ejecutado por el Ob. I y el Cl. II a intervalo de 8va; en este tiempo, la línea melódica ya no es la nota más aguda del conjunto orquestal, sino que está inserta en la trama textural, ubicada por debajo de la Fl.

En el comienzo del momento C (segundo tiempo, c. 85), se descarta que la Fl. incida en la posible interpretación de la dirección melódica fa - re, entre Ob. I y Fl., debido a que esta última ataca con intensidad *piano*, mientras que el resto de los instrumentos se encuentran en una intensidad mayor ya que realizan un incremento de ésta a lo largo de los tres pulsos precedentes; entonces, el sonido Re de la FL. funciona claramente como refuerzo armónico del Cl. I

(Re) y no suena como nota melódica real. La distancia de 6ta con el Ob. I también afianza este último aspecto.

Todas estas cuestiones otorgan una nueva componente al RTT: se amplía el espectro hacia el agudo, sin que se modifique la preponderancia del instrumento que tenía a cargo la nota más aguda (Ob. I) como parte melódica principal. Conjuntamente, el estatismo armónico y de las voces también contribuye a que no se perciba el salto de 6ta como melodía.

Entonces, el perfil melódico del pasaje, con referencia a los momentos del proceso de transformación del timbre y el segmento del c.86, con la nueva textura, queda conformado como se ve en la Figura 2.

## **Conclusiones**

Es interesante destacar que el fragmento presenta una ambivalencia determinada por la coexistencia del diseño melódico junto a la transformación del timbre. Esto se produce a partir de la aplicación de procedimientos de instrumentación básicos -como por ejemplo la sumatoria instrumental- a un material acórdico, estático armónicamente y, en principio, sin movimiento de las voces. La transformación del timbre transcurre simultáneamente con la configuración del diseño melódico del pasaje como proceso y a partir de los procedimientos de instrumentación elegidos para generarlo.

# BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, S., *The study of Orchestration*, New York-London, W.W. Norton & Company, 1989.
- ANDRIEUX, F., “Le timbre: forme, espace, écriture”, en *Analyse Musicale*, Avril 1986(3), p.3.
- ARTAUD, P. y GEAY, G., *Flûtes au présent*, Paris, Editions Jobert et Editions Transatlantiques, 1980.
- BACH, M., *Fingerboards & Overtones*, München, Edition Spangenberg, 1991.
- BARCE, R., “Prólogo”, en W. Piston, *Orquestación*. Madrid, Real Musical, 1984, pp.V-XVI.
- BARRIÈRE, J., “Introduction”, En J. Barrière (Comp.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgeois Éditeur, 1991, pp.11-13.
- BARTOLI, J., “Écriture du timbre et espace sonore dans l’oeuvre de Berlioz”, *Analyse Musicale*, Avril 1986(3), pp.31-36.
- BARTOLOZZI, B., *New Sounds for Woodwinds*, London, Oxford University Press, 1967.
- BASSO, G., *Percepción auditiva*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2006.
- BERLIOZ, H., *Traité d’ instrumentation et d’ orchestration*, Paris, Lemoine, 1844.
- BOK, H. y WENDEL, E., *Nouvelles Techniques de la Clarinette Basse/New Techniques for the Bass Clarinet*, Paris, Editions Salabert, 1989.
- BOULEZ, P., *Penser la musique aujourd’hui*, Laussane, Gonthier, 1963.
- \_\_\_\_\_ “Le timbre et l’écriture, le timbre et le langage”, En J. Barrière (Comp.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgeois Éditeur, [1985]-1991, pp.541-549.
- \_\_\_\_\_ *Puntos de Referencia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.
- BREGMAN, A., “Timbre, orchestration, dissonance et organisation auditive”, En J. Barrière (Comp.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgeois Éditeur, 1991, pp.205-216.
- BURTON, S. D., *Orchestration*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1982.

- CASELLA, A., MORTARI, V., *La técnica de la orquesta contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1950.
- CENIDIM (ed.), *Nuevas técnicas instrumentales*, Colección cuadernos de Pauta N° 1, México, INBA/CENIDIM, 1989.
- CHAUTEMPS, J.-L., KIENTZY, D., LONDEIX, J.-M., *El saxofón*, Barcelona, Editorial Labor, 1990.
- CRUCES, F. et al. (coord.), *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.
- DAHLHAUS, C., *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa ed., 1997.
- DE CAMPOS, A., *Música de invenção*, San Pablo, Editorial Perspectiva, 1998.
- DEATHRIDGE, J., DAHLHAUS, C., *Wagner*, Barcelona, Muchnik Ed., 1996.
- DÍAZ, P., ANZIL, S., MASTROPIETRO, C., “La instrumentación a través de la modulación tímbrica”, en *Actas del 4to. Encuentro de Investigación en Arte y Diseño (ENIAD 2003)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2003, pp.215-216.
- DICK, R., *The other Flute*, Londres, Oxford University Press, 1975.
- FESSEL, P., “Condiciones de linealidad en la música tonal”, en *Arte e investigación, Revista científica de la FBA*, Año IV(4), La Plata, Fac. de Bellas Artes, UNLP, 2000, p.84.
- FLETCHER, N.H., ROSSING, T.D., *The physics of musical instruments*, Nueva York, Springer, 1993.
- GROUT, D., PALISCA, C., *Historia de la Música Occidental*. Vol. II, Madrid, Alianza, 2001.
- GUZMAN, G., “Del Yo Personal al Yo Nacional”, en *Arte e Investigación, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, n.7, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, 2011.
- \_\_\_\_\_ “Historia e Interpretación, Romanticismo y Actualidad”, en *Arte e Investigación, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, n.8, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, 2012.
- HARNONCOURT, N., *La Música es más que las Palabras*, Madrid, Paidós, 2010.
- KALTENECKER, M., *El Rumor de las Batallas: ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, Barcelona, Paidós, 2004.
- KIENTZY, D., *Saxologie*, París, Académie de Paris, Université de Paris VIII, 1990.
- LE GOFF, J., *Pensar la Historia*, Barcelona, Paidós, 2005.



- LELI, G., SCODANIBBIO, S., “Una prolongación del cuerpo (el contrabajo)”, en *Nuevas técnicas instrumentales. Colección cuadernos de Pauta 1*, México, INBA/CENIDIM, 1989, pp.112-114.
- LERDHAL, F., “Les hiérachies de timbres” [Trad.: Timbral Hierarchies.], en J. Barrière (Comp.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgois Éditeur, [1987]-1991, pp.182-203.
- MARCUS, P., MEJÍA BURGOS, B., “La voz en la Instrumentación. Introducción de *Full Fadom Five* de Igor Stravinsky”, en *Actas de las 6º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, CD-ROM, 2012.
- MASTROPIETRO, C., ANZIL, S., “Modificaciones del timbre en las cuerdas Modulación Tímbrica. Modelo 1, Instrumento: Violonchelo”, en *Actas de las 4º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, UNLP. La Plata, CD-ROM, 2008.
- MASTROPIETRO, C., DÍAZ, P., “La Instrumentación a través de los fenómenos Tímbricos. Aplicación del concepto de Modulación Tímbrica al análisis musical de obras de Beethoven”, en *Actas de las VII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 2007, pp.75-84.
- MASTROPIETRO, C., “La voz y los instrumentos. Configuraciones en la composición de Naturalaleza muerta”, en *Actas de las 7º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, CD-ROM, 2014.
- 
- “Derivaciones Estéticas Emergentes De La Instrumentación En Obras De Mariano Etkin”, en *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación. “El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos”*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Fac. de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2012, pp.243-258.
- 
- “Recursos y procedimientos de instrumentación: La Derivación. El Modelo de Igor Stravinsky”, en *Actas de las 6º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, CD-ROM, 2012.
- 
- “Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin”, en *Actas de las XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’*, disponible en: <http://www.aamusicologia.com.ar/Actas/Ver-10-final.pdf>, 2012.
- 
- “Procedimientos y recursos instrumentales. Aportes de *Cifuncho* de Mariano Etkin”, en *Arte e Investigación*, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, n.8, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, 2012.

---

“La Instrumentación a través de las transformaciones tímbricas. Aportes de *Cifuncho* de Mariano Etkin”; en *Revista Música e Investigación*, n.18-19, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2010-2011.

---

“Transformación tímbrica en un fragmento de la Sinfonía n.40 de Mozart”, en *Arte e Investigación*. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, Año 13 n.7, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, 2011, pp. 129-134

---

“Las transformaciones tímbricas y el contexto. El viejo castillo, la Instrumentación de Ravel”, en *Actas de las I Jornadas de Música de la Escuela de Música de la U.N.R. “Música en contexto”*, Rosario, Fac. de Humanidades y Artes, Escuela de Música, U.N.R., CD-ROM, 2010.

---

“Caracterización de la Modulación Tímbrica. Aspectos de direccionalidad”, en *Arte e investigación*, 12 (6), 2008, pp.28-33.

---

“La Instrumentación a través de los fenómenos tímbricos y la Composición”, en *Actas de las Segundas Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

---

“Caracterización de la Modulación Tímbrica. Aspectos de gradualidad”, en *Actas de las VIas Jornadas “Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música”*, CD-ROM, 2006.

---

“«En una cara»: estrategias instrumentales para contrabajo”, en *Revista del Instituto Superior de Música n.10*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2004, pp.148-171.

---

“Caracterización de la Modulación Tímbrica. Aspectos de temporalidad”, en *Actas de las Primeras Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*, La Plata, Secretaría de Ciencia y Técnica, Fac. de Bellas Artes, UNLP, CD-ROM, 2004.

---

“La Modulación Tímbrica. Una herramienta para el análisis musical”, en *Actas del 4to. Encuentro de Investigación en Arte y Diseño* (ENIAD 2003), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2003, pp.87-88.

---

“El timbre en el estudio de la Instrumentación. Observaciones preliminares”, en S. Furnó, M. Arturi (Comp.), ENIAD 2002 – Encuentro de Investigación en Arte y Diseño – *Actas*. La Plata, UNLP, 2002, pp.51-53.

---

“El timbre: enfoques teóricos, composición e instrumentación”, en *Actas de las Vas Jornadas “Estudios e Investigaciones”*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2002, pp.351-357.

MEYER, L., *El Estilo en la Música*. Madrid, Pirámide, 2000.

- MORGAN, R., *La música del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 1999.
- PIENCIKOWSKI, R., “Fonction relative du timbre”, en J. Barrière (Comp.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 82-89.
- PISTON, W., *Orquestación*, Madrid, Real Musical, 1984.
- REHFELDT, P., *New Directions for Clarinet*, Los Angeles, University of California Press, 1978.
- RIMSKI-KORSAKOV, N., *Principios de orquestación*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946.
- ROEDERER, J. G., *Acústica y Psicoacústica de la Música*, Buenos Aires, Ricordi, 1997.
- ROSSING, T. D. (ed.), *The science of string instruments*, Londres, Springer, 2010.
- SCHOENBERG, A., *Tratado de armonía*, [Trad.: *Harmonielehere*. Ramón Barce], Madrid, Real Musical, [1911]-1974.
- SOLOMON, S.Z., *How to Write for Percussion*, New York, SZSolomon, 2002.
- STEINBERG, M. P., *Escuchar a la Razón : cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- STONE, K., *Music notation in the twentieth century*, New York-London, W.W. Norton & Company, 1980.
- STRAVINSKY, I. y CRAFT, R., *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Doubleday & Company, Inc, 1959.
- TARUSKIN, R., “El auténtico Stravinsky se asoma en varias canciones”, en *The New York Times*, Abril 20 del 2008.
- TURETZKY, B., “El contrabajo: un instrumento musical para nuestro tiempo”, en *Nuevas técnicas instrumentales. Colección cuadernos de Pauta 1*, México, INBA/CENIDIM. 1989, pp.115-122.
- \_\_\_\_\_, *The Contemporary Contrabass*. Berkeley–Los Ángeles–London, University of California Press, 1974.
- VEALE, P. et al., *The techniques of Oboe playing*, Kassel, Bärenreiter, 1995.
- WALL, J., *International Phonetic Alphabet for Singers: a manual for English and foreign language diction*, Washington, Caldwell Pub. Co., 1989.
- ZIZEK, S., *La Música de Eros: Ópera, Mito y Sexualidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

## ABREVIATURAS

c.: compás  
Cb.: contrabajo  
Ci.: corno inglés  
Cl.: clarinete  
Clb.: clarinete bajo  
*clb.: col legno battuto*  
Cor.: corno  
Fg.: fagote  
Fl.: flauta  
Ob.: oboe  
*pizz.: pizzicato*  
Pno.: piano  
*sul pont.: sul ponticello*  
Sx.: saxo  
Tp.: trompeta  
Vc.: violonchelo  
Vl.: violín  
Vla.: viola