

**COMPOSICION MUSICAL COMO VIA DE DESARROLLO DENTRO
DEL CAMPO PROFESIONAL**

RAFAEL GUILLERMO RIVERA MEJIA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ECUELA DE ARTES MUSICA
2013**

**COMPOSICION MUSICAL COMO VIA DE DESARROLLO DENTRO DEL
CAMPO PROFESIONAL**

RAFAEL GUILLERMO RIVERA MEJIA

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de:
Licenciado en música**

Director del Proyecto de Grado: RAUL MANCIPE SANCHEZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ECUELA DE ARTES MUSICA
2013**

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi hermana por todo el apoyo desde el inicio de este proceso de formación, a mis maestros por compartir su conocimiento dentro y fuera de las aulas y a mis amigos que de una u otra forma me ayudaron para llevar a cabo este proyecto de grado.

DEDICATORIA

A mi abuela quien me formó para la vida y acompañó siempre este sueño de ser músico, a mis familiares por apoyarme y no dejar que desistiera.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	12
1. JUSTIFICACION.....	13
2. OBJETIVOS.....	13
2.1 Objetivos Generales.....	13
2.2 Objetivos Específicos.....	14
3. ETAPAS Y METODOLOGIAS DE LA INVESTIGACIÓN.....	15
3.1 Estudio y Audición de Ragas.....	16
3.2 Composición de las Obras.....	16
3.3 Elaboración Libro Proyecto.....	16
3.4 Montaje de las Obras Compuestas.....	17
3.5 Conciertos previos a la sustentación.....	17
3.6 Sustentación.....	17
4. SISTEMA CLÁSICO MUSICAL DE LA INDIA (RAGAS).....	18
4.1 Introducción al Raga.....	18
4.2 Historia y Evolución del Raga.....	19
4.3 Significado de los Términos usados dentro de este proyecto.....	22
4.4 Estructura.....	23
4.5 SAPTACK: Escala.....	24
4.6 That.....	25
4.7 Raga.....	26
4.8 Ragas que usan el that TODI.....	27
5.8.1 Gujari Todi.....	27
4.8.2 Todi.....	27
4.9 Ragas que usan el that Purvi.....	28
4.9.1 Purvi.....	28
4.9.2 Basant.....	29
4.10 TAL.....	29
4.10.1 Componentes Rítmicos.....	29

4.10.2 Ritmos de la Música Clásica de la India.....	31
4.10.3 Ritmos usados en las obras compuestas	31
4.11 ORGANOLOGIA DE LA MÚSICA CLASICA DE LA INDIA.....	33
4.12 INTERPRETES EMBLEMATICOS DE LA MÚSICA CLASICA DE LA INDIA.....	39
5. ATONALISMO – DODECAFONISMO Y SERIALISMO.....	41
5.1 Atonalismo	42
5.2 Dodecafonismo	43
5.3 Serialismo	43
6. ANALISIS DE LAS OBRAS COMPUESTAS.....	44
6.1 DESPERTAR	45
6.2 CAMINO.....	47
6.3 A LAS AFUERAS.....	49
6.4 COLINA.....	51
6.5 BOSQUE SECRETO	53
6.6 ETERNIDAD.....	55
6.7 PARAISO	56
7. CONCLUSIONES DEL PROYECTO.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	60
ANEXOS.....	61

LISTA DE FIGURAS

Ilustración 1.....	15
Ilustración 2.....	24
Ilustración 3.....	25
Ilustración 4.....	26
Ilustración 5.....	31
Ilustración 6.....	32
Ilustración 7.....	33
Ilustración 8.....	36
Ilustración 9.....	36
Ilustración 10	37
Ilustración 11	38
Ilustración 12	38
Ilustración 13	39
Ilustración 14	39
Ilustración 15	40
Ilustración 16	40
Ilustración 17	41
Ilustración 18	45
Ilustración 19	47
Ilustración 20	49
Ilustración 21	51
Ilustración 22	53
Ilustración 23	55
Ilustración 24	56

Lista de Anexos

Anexo A. Despertar	62
Anexo B. Camino	65
Anexo C. A las Afueras	68
Anexo D. Colina.....	71
Anexo E. Bosque Secreto	75
Anexo F. Eternidad.....	80
Anexo G. Paraíso	81

RESUMEN

TITULO: Composición musical como vía de desarrollo en el campo profesional.*

AUTOR: Rafael Guillermo Rivera Mejía **

PALABRAS CLAVES: MÚSICA – RAGA – COMPOSICIÓN

DESCRIPCION:

La composición musical sitúa al hombre como el eje en el cual los diferentes sentidos inherentes a su condición de SER PENSANTE, confluye con la capacidad creativa, la sensibilidad del mismo en su entorno y su contexto de vida para lograr la exaltación de dichas composiciones.

Las diferentes facetas que conllevan a la realización de una composición musical contienen un entendimiento, razonamiento, aplicación, entre otros factores .de un lenguaje propio de su cultivo y desarrollo el cual se sirve de otras diferentes áreas del pensamiento y el actuar humano para su conjunción y apropiación en búsqueda de nuevos lenguajes comunicativos.

Para desarrollar dichos lenguajes comunicativos se emplea el lenguaje musical de la región norte de la india, es decir, el raga de la Corriente Hindustani; la implementación de este sistema musical mediante la investigación sonora, histórica, evolutiva y cultural de la música hindú, permite hacer un paralelo entre los instrumentos temperados de occidente y los instrumentos no temperados de oriente.

Este paralelo permite acceder a nuevas sonoridades en los instrumentos de occidente cambiando la afinación de los mismos y combinando instrumentos de la academia clásica occidental como lo son el quinteto de bronce, la guitarra clásica, la marimba sinfónica y las congas, con instrumentos folclóricos Andinos y como el Arpa Llanera, para seguir estructuras melódicas y patrones rítmicos de la música hindú, permitiendo la composición de estilo contemporáneo de siete (7) obras con el sistema clásico musical de la india para un ensamble compuesto por los instrumentos anteriormente mencionados.

* Proyecto de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Director: Profesor Raúl Mancipe Sanchez

ABSTRACT

TITLE: Musical Composition as way of development within professional field.*

AUTHOR: Rafael Guillermo Rivera Mejía **

KEYWORDS: MUSIC – RAGA – COMPOSITION

DESCRIPTION:

Musical composition places man as the axis in which the different senses inherent to their status of being thinking, converges with the creativity, sensitivity in their environment and their context of life for the exaltation of such compositions.

The different facets that lead to the realization of a musical composition contain an understanding, reasoning, implementation, between other factors of a language of cultivation and development which uses different areas of thinking and acting human to their conjunction and appropriation in search of new communication languages.

To develop such communicative languages used the musical language of the northern region of india, it means the current Hindustani raga; the implementation of this musical system through sound, historic, evolutionary and cultural research of hindu music, allows to make a parallel between the temperate Western instruments and not temperate East instruments.

This parallel gives access to new sounds on Western instruments by changing the pitch of the same and combining classical Western Academy such as the quintet of bronzes, classical guitar, Symphony marimba and congas, with Andean folk instruments and instruments as the Arpa Llanera, to follow melodic structures and rhythmic patterns of Indian musical allowing the composition of contemporary style of seven (7) works with the musical Classic system of india for an ensemble consisting of the before mentioned instruments.

* Graduation Project

**Human Sciences Faculty. Arts – Music School. Director: Teacher Raúl Mancipe Sanchez

INTRODUCCION

El presente trabajo nace al ver las posibilidades de un desarrollo en el ámbito profesional enfocado a la composición ya sea académica, incidental o folclórica y a su vez implementar a dichas composiciones elementos de sistemas musicales de oriente más exactamente el sistema clásico musical de la india.

Por consiguiente se hace un estudio sobre las raíces, la evolución y el estado actual de este sistema que tiene rasgos modales, tonales y de serialismo pero a su vez no pertenece a ninguna de estas corrientes compositivas, además de analizar su estructura rítmico-melódica y la importancia que tiene en la sociedad esta música.

El interés de estas composiciones toma como materia de desarrollo la sonoridad de la música del norte de la India, no siendo este un trabajo realizado dentro del contexto propio de dicha música.

1. JUSTIFICACION

El programa de licenciatura en música comprende no solo la formación de docentes sino también de instrumentistas, lo cual hace a un lado el importante papel que cumple la composición dentro del desarrollo profesional en el área.

Además de los procesos de interpretación y ejecución instrumental y la formación como docentes, también es de vital importancia tener en cuenta la formación como compositores pues es un campo en el cual al egresar e incluso durante la preparación académica en la Universidad Industrial de Santander, el estudiante se debe enfrentar ya sea para compartir o participar en festivales de diferentes tipos de música que se realizan en la región y a nivel nacional, como también en concursos a nivel internacional o como compositores de música incidental.

Al profundizar en estudios teóricos musicales dentro del campo compositivo se puede ver el aporte que hacen las músicas orientales a los diversos estilos de música occidental, lo que se busca con este proyecto es implementar dichos sistemas a ensambles instrumentales de occidente.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivos Generales

1. Proyectar la implementación de la enseñanza de la composición musical dentro del proceso de formación académica

2. Promover conciertos para la comunidad en los cuales se ejecuten obras compuestas por estudiantes de la carrera de licenciatura en música de la Universidad Industrial de Santander.

2.2 Objetivos Específicos

1. Aplicar los conocimientos teóricos musicales adquiridos durante el periodo de formación en la Universidad Industrial de Santander.
2. Conjuguar aspectos de formación académica y empírica dentro de la composición musical.
3. Desarrollo y ejecución de obras.
4. Implementar sistemas musicales diferentes a los sistemas modales y tonales de occidente.
5. Explorar diferentes sonoridades cambiando la afinación de algunos instrumentos del ensamble que interpretara las obras.
6. Componer obras para un ensamble compuesto por quinteto de bronces, guitarra, marimba sinfónica, arpa llanera y conga.

3. ETAPAS Y METODOLOGIAS DE LA INVESTIGACIÓN

Ilustración 1

	Me s 1	Me s 2	Me s 3	Me s 4	Me s 5	Me s 6	Me s 7	Me s 8	Me s 9	Me s 10	Me s 11	Me s 12
Estudio Y Audición de Ragas												
Composici ón de las Obras												
Elaboració n Libro de Proyecto												
Montaje de las Obras Compuest as												
Conciertos previos a la Sustentaci ón												
Sustentaci ón												

3.1 Estudio y Audición de Ragas

Durante los primeros 5 meses (Septiembre de 2012 a Enero de 2013) de este proyecto se llevó a cabo el estudio de la música clásica de la india teniendo como herramienta principal el internet, con paginas como YouTube para poder llevar a cabo la audición de esta música y el buscador Google para localizar información sobre instrumentos, compositores e intérpretes, como también de la estructura de esta música y se escogen los ragas y los ritmos con los cuales se crearan las obras, también se buscó información en la de red de bibliotecas del banco de la república.

3.2 Composición de las Obras

A partir del quinto mes (Enero de 2013) hasta el décimo mes (Junio de 2013) de haber empezado la elaboración de este trabajo compositivo, ya habiendo tenido un trabajo de escritura que buscó comprender los ragas, se da cabida a la creación de 8 piezas musicales, para un formato compuesto por quinteto de bronces, arpa llanera, guitarra, marimba sinfónica, congas y/o bongoes.

3.3 Elaboración Libro Proyecto

A partir del séptimo mes (Marzo de 2013) se da inicio a la elaboración del libro que comprende la fundamentación teórica de este proyecto de grado, para lograrlo se hizo una preselección del material que apporto mayor información útil para su elaboración.

3.4 Montaje de las Obras Compuestas

Desde el mes 9 hasta el mes 11 (Mayo de 2103 a Junio de 2013) se escogió a criterio personal, a los músicos que interpretarían las obras compuestas y a su vez se realiza el proceso de montaje de las mismas, este proceso de montaje se divide en dos partes, la primera consta de un ensayo semanal para comprender y estudiar las escalas que se usan en las composiciones, la explicación de los signos que aparecen en las partituras entregadas y en la segunda parte se realiza un ensayo semanal para llevar a cabo el montaje de cada una de las obras propuestas.

3.5 Conciertos previos a la sustentación

En los meses 10 y 11 (Julio de 2103 y Agosto de 2013) se harán conciertos para afianzar el acople del grupo al tocar las obras previamente estudiadas; estos conciertos se llevaran a cabo en diferentes escenarios de la universidad industrial de Santander.

3.6 Sustentación

En el mes 12 (Septiembre de 2013) se lleva a cabo la sustentación de este proyecto de grado mediante un recital en el cual se interpretarían las obras compuestas.

4. SISTEMA CLÁSICO MUSICAL DE LA INDIA (RAGAS)

4.1 Introducción al Raga

¹La música de la india es muy rica en melodía y en ritmo, pero no tiene armonía, lo que la convierte en algo difícil de entender para el oído occidental, es probablemente la más antigua de la humanidad, tiene sus orígenes en el Sama Veda más exactamente en los Vedas que son textos sagrados, estos textos contienen himnos, plegarias, formas rituales y cantos.

El Rigveda es el libro más antiguo y contiene himnos védicos, siendo el Samaveda la versión cantada del mismo, este canto de los himnos dio lugar al desarrollo de melodías con esquema específicos que fueron y son transmitidos de generación en generación desde su origen hasta la actualidad los cuales por evolución son actualmente conocidos como ragas.

²El raga tiene elementos expresivos diferentes, lo que le permite manifestar diversos pensamientos y sentimientos, los ragas existen para cada momento del día y para todo tipo de acontecimiento de la vida, a pesar de la conservación de cerca de 132 ragas, se compone con mayor frecuencia utilizando alrededor de 50 y/o 60 ragas.

El raga incluye diferentes tipos de afinación, de escala, de ritmos, de esquemas melódicos, de ornamentos y de estados de ánimo, que al mezclarlos dan como resultado una música completamente diferente a la de occidente y mucho más enfocada al ser humano.

¹ Martín D. (8 de septiembre de 2011). Comprendiendo la música india. Recuperado el 11 de Mayo de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=gcprPydNaoA>

² La música en la india.(s.f.). Recuperado el 12 de Mayo de 2013 de http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la_musica_en_la_India.htm

³Tiene dos vertientes:

Hindustaní que está desarrollada en la región norte de la India, y surgió producto de la fusión de la cultura india y persa-árabe, debido a la estadía de los persas musulmanes en la región durante los años 1.000 y 1.400 d.C.

Karnática, se desarrolló al sur de la India y corresponde a la tradición más antigua de la India, que tras la llegada de los persas en el norte, se resistió al cambio y buscó mantener sus propias características.

4.2 Historia y Evolución del Raga

⁴Durante los siglos VI y II A.C. los hindúes tenían conocimiento profundo sobre cómo usar las escalas de siete sonidos y tres octavas, estos siete sonidos o grados eran conocidos como svaras (no es lo mismo que nota musical), siglos antes que los griegos. Para los músicos occidentales una nota significa un sonido con una altura y un número de vibraciones por segundo específicas, por ejemplo la nota La tiene 440 vib/seg. La música hindú no ha utilizado desde su origen hasta nuestros días una afinación concreta, la palabra svara significa 'grado' y hace referencia a la ubicación dentro de la escala de siete sonidos, es decir un intervalo en relación a una tónica arbitrariamente elegida.

Los nombres de las notas de la escala hindú son: Shadj, Rishabh, Gandhara, Madhyam, Pancham, Dhaivat y Nishad. Abreviando será: Sa - Re (o Ri) – Ga – Ma – Pa – Dha - Ni. En el siglo XI cuando Guido D'arezzo creó el sistema de solmización, la India ya contaba con un sistema de solfeo a base de sílabas. 1000 años a.c. el Natya Shastra menciona escalas bajo el nombre de Grama o Svara Grama, en una escala las svaras (grados) están relacionadas entre sí y

³ Alberca J.F (Noviembre de 2011) Música de Oriente, La música clásica de la India. Recuperado el 13 de Mayo de 2012 de <http://blog.pucp.edu.pe/item/37112/la-musica-clasica-de-la-india>

⁴ Gajardo Acuña, M. (1970). El Raga Hindú, un mundo en sí mismo. Revista musical chilena. 24 (110), 43-46.

todas dependen de una nota básica que sirve de tónica, las escalas eran cantadas en base a la afinación de la Vina (antecesor del Citar), que incluía siete notas, existían dos escalas básicas: Sharya Grama o Sa Grama y Madhyam Grama o Ma Grama, con el tiempo se habló de un tercer escala llamada Gandhara Grama o Ga Grama pero esta fue abandonada por los músicos de la época debido a que con las otras dos escalas y los modos derivados de las dos primeras escalas y empleando un cambio tónica, no se creyó necesaria.

Poco después los músicos notaron que, las dos escalas disponibles no eran suficientes para expresar sentimientos nuevos y descubrieron que en la Vina de cuerdas fijas, al hacer un cambio de tónica, obtenían una nueva e interesante ordenación de intervalos que servían a dicho propósito. A través de este procedimiento, similar al de los modos griegos, pudieron obtener 14 modos: siete en base a Sa Grama y siete en base a Ma Grama. Estos modos, obtenidos a través del cambio modal de la tónica, se llamaron Murchana.

En un comienzo los Murchana eran tocados en una Vina de 21 cuerdas sin trastes, los cuales permitían realizar este cambio modal basado en la escala fija a la cual estaba afinada la Vina, con el paso de los años, los músicos conocieron y comprendieron Murchana, lo que permitió que también fueron aplicados a una Vina de menor número de cuerdas con trastes movibles, llamada KinnaTi Vina. Los trastes eran situados de acuerdo al Murchana, se usaban fundamentalmente tres cuerdas: una para la melodía y dos para mantener la tónica.

El siguiente gran paso en la evolución del Raga fue la aparición del Yati, el cual nació para suplir la necesidad de expresar nuevos caracteres y nuevas personalidades a la música, haciendo uso de la estructura básica en los Murchana, en sus cantos los músicos empezaron a emplear ciertos recursos como el de dar más importancia a una nota y poca a otras, designaron la nota

con que se debía iniciar la melodía y la nota con que debía terminar, elegir una nota que sirviera como reposo u omitir una o dos notas dentro de la octava, con esto se lograron ascensos y descensos pentatónicos y hexotónicos, el Murchana, por otra parte debía tener, siete notas.

La sistematización y clasificación de las melodías que utilizaban estos recursos, dio nacimiento a las estructuras melódicas conocidas como Yati en el siglo V d.c., en el Natya Shastra se explica que el Yati proviene de los Murchana, a su vez que los clasifica e indica la emoción de cada uno de ellos, así como la ocasión en que deben ser tocados.

El Yati fue quedando relegado para dar oportunidad de nacer al Raga como forma más elaborada, pero su concepto permaneció latente entre los teóricos y en el tratado más completo y científico sobre la teoría musical de la India, en el siglo X d.c. Sanguita Ratnakar de Sharangdeva señala diez lákshanas o factores que constituyen los Yatis, 1) Amsha, (tónica), 2) Graha, (Grado que inicia la melodía), 3) Nyasa, (Grado en que termina la melodía), 4) Apanyasa, (Grado de reposo del desarrollo), 5) Alpatva, (Grados Débiles),6) Bahutva, (La Nota más fuerte), 7) Tara,(Registro Agudo), 8) Mandra, (Registro Grave), generalmente son tres las octavas y se consideran como registro normal de la voz e instrumentos: mandra, grave; madhya, medio y tara, agudo, 9) Shadav, uso de 6 notas y 10) Odav, uso de cinco notas.

Se podía mezclar mínimo dos Yatis y máximo cinco, para la omisión de una o varias notas existía una regla fundamental la cual consiste en que la nota omitida no podía ser ni el 4 ni el 5 grado desde la tónica, los adornos y secuencias melódicas con que los cantantes adornaban los Yatis para individualizar el estado anímico que deseaban expresar fue lo que impulsó a la creación y sistematización de los Ragas, que son la base misma de la música hindú hasta la fecha, la existencia de Ragas básicos que han perdurado intactos a

través de los siglos hizo que la mayoría de ellos evolucionara desde los primeros diez siglos D. C. hasta la fecha y, principalmente, aumentó su número.

4.3 Significado de los Términos usados dentro de este proyecto.

⁵Los siguientes son términos con los cuales se identifican los componentes del raga.

Raga: es el núcleo de la música india, es la forma melódica, esta forma melódica puede ser improvisada después de su exposición.

Tal: es el tiempo y el ritmo del raga, contiene una cantidad fija de golpes.

Jati: número de notas

Drone: notas importantes de la escala

Saptack: es la escala y el nombre que recibe cada una de las notas de este sistema.

That: modo

Vibhag: es el compás, su base es de tiempo de negra y se puede subdividir de ser necesario.

Arohana y Avarohana: la forma en que asciende (Arohana) y desciende (Avarohana) la escala, notas que se tocan o se omiten, de acuerdo al número de notas reciben un nombre determinado:

⁵ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Fundamentals of Rag. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/raga.html

7 notas: Sampurna – 6 notas: Shadav – 5 notas: odav; las combinaciones posibles son las siguientes:

Sampurna – Sampurna, Sampurna - Shadav, Sampurna - Odav, Shadav – Sampurna, Shadav – Shadav, Shadav – Odav, Odav – Sampurna, Odav – Shadav, Odav – Odav.

Samay: tiempo del día es que deben ser tocados los ragas

Pakad: frase característica del raga

4.4 Estructura

⁶Cada raga se puede asociar a un determinado momento u hora del día.

Los ragas se dividen en 2 partes el “Alap” o introducción que es donde se plantea el tema y su estructura melódica y el “Gat” o desarrollo donde entra la percusión y la improvisación del tema.

Una de las características más relevantes de esta música consiste en el aumento de velocidad a medida que avanza su interpretación.

⁶Benet A. Gutiérrez M. (s.f.). la música de la India. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de <http://www.slideshare.net/anisflakes/la-msica-de-la-india#btnPrevious>

4.5 SAPTACK: Escala

⁷A continuación se mencionan los nombres de las notas o grados de la escala de la música clásica de la india.

Ilustración 2

Indian Swara (Hindustani)	
Shadj	Sa (C)
Komal Rishabh	<u>Re</u> (Db)
Shuddha Rishabh	Re (D)
Komal Gandhara	<u>Ga</u> (Eb)
Shuddha Gandhara	Ga (E)
Shuddha Madhyam	Ma (F)
Tivra Madhyam	M'a (F#)
Pancham	Pa (G)
Komal Dhaivat	<u>Dha</u> (Ab)
Shuddha Dhaivat	Dha (A)
Komal Nishad	<u>Ni</u> (Bb)
Shuddha Nishad	Ni (B)

⁷Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Swar. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/swar.html

4.6 That

⁸El That (modo) es en esencia lo que para la música clásica de occidente se entiende como un modo, es decir las diferentes maneras de alterar la escala y las diversas formas de tocar estas mismas lo cual permite crear una gran variedad de nuevas escalas con bastas diferencias intervalicas.

Ilustración 3

Score

THAT-MODO

The image displays a musical score titled "THAT-MODO" consisting of ten staves, each representing a different mode. The modes are listed on the left of each staff: 1. BILAWAL, 2. KHAMMAL, 3. KAFI, 4. ASAWARI, 5. BHAIARAVI, 6. BHAIRAV, 7. KALYAN, 8. MARWA, 9. PURVI, and 10. TODI. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with some notes marked with flats (b) or sharps (#) to indicate their specific pitch relative to the natural scale. The notes are generally spaced evenly across the staff, representing the intervals of the mode.

⁸ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). That. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/that.html

4.7 Raga

⁹Estos son algunos de los ragas más usados en el sistema clásico musical del norte de la india.

Ilustración 4

• Ahir Bhairav	• Deshkar
• Asavari	• Durga
• Bahar	• Gujari Todi
• Bhairav	• Kafi
• Bhairavi	• Kalingada
• Bhimpalasi	• Kalyan
• Bhupali	• Khammaj
• Bhupeshwari	• Lalit
• Bihag	• Malkauns
• Bilawal	• Marwa
• Chandrakauns	• Mian-ki-Todi
• Darbari Kanada	• Purvi
• Desh	• Tilak Kamod

⁹ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Index of Rags. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/raga_raag/

4.8 Ragas que usan el that TODI

¹⁰5.8.1 Gujar Todi

Descripción: un raga muy melódico, probablemente proviene de la región de Gujarat, raramente usado como raga de concierto pues no se conoce mucho de su forma, este raga puede ser tocado durante cualquier estación del año y es un raga para las horas de la mañana.

Samay: Raga de la mañana

Arohana: C-Db-Eb-F#-Ab-B

Avarohana: C-B-Ab-F#-Eb-Db

Jati: Shadav – Shadav

Drone: Sa (C) – Komal Dha (Ab)

Pakad: F#-Ab-B-Ab-F#-Eb-Db-C

¹¹4.8.2 Todi

Descripción: aparece en la literatura en el siglo XIX, su nombre evoluciona de del raga Miyan Ki Todi como aún se le puede encontrar en algunos textos, el precursor de este raga era llamado Todi Varali cuya primera mención fue en el siglo XVI con la diferencia que tenía en su escala el Bb, el raga todi es una raga de la mañana, principalmente de la mañana tardía es decir después de las 10:00 a.m.

¹⁰ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Rag Gujar Todi. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/raga_raag/gujari_todi/goojari_todi.html

¹¹ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Rag Mian Ki Todi (A.K.A. Miaki Todi). Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/raga_raag/mian_ki_todi/miyan_ki_todi.html

Samay: Raga de la mañana tardía

Arohana: C-Db-Eb-F#-G-Ab-B

Avarohana: C-B-Ab-G-F#-Eb-Db

Jati: Sampurna – Sampurna

Drone: Sa (C) – Pa(G)

4.9 Ragas que usan el that Purvi

¹²4.9.1 Purvi

Descripción: Tiene su aparición en la literatura en el siglo XVI, su antecesor fue el raga Purvagauda, debe ser tocado en las horas de la tarde.

Samay: Raga del atardecer o del amanecer

Arohana: B-Db-E-F#-G-Ab-B-C

Avarohana: C-B-Ab-G-F#-E-Db-F-E-Db-E-Db-C

Jati: Sampurna – Sampurna

Drone: Sa (C) – Pa (G)

Pakad: B-C-Db-E-F-E-F#-E-Db-E-Db-C

¹² Courtney D. (Febrero 5 de 2012).Rag Purvi. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/raga_raag/purvi/poorvi.html

4.9.2 Basant

Descripción: proviene del siglo VIII, debe su nombre a la palabra en sanscrito VASANT que significa primavera, durante esta estación del año el raga puede ser tocado a cualquier hora del día y en otras estaciones está dispuesto que debe ser tocado entre las 9:00 p.m. y la media noche, en su origen fue concebido como un hijo de un raga antiguo llamado Hindol también considerado un raga de la primavera, actualmente pertenece al that purvi.

Samay: Raga de la noche

Arohana: C-E-F#-Ab-B-C

Avarohana: C-B-Ab-G-F#-E-Db-C

Jati: shadav – Sampurna

Drone: Sa (C) – Ma (F)

4.10 TAL

¹³Es el sistema rítmico de la india, se argumenta que el ritmo es la parte fundamental para la creación de cualquier sistema musical, además de ser un acompañamiento a la melodía que estén tocando otros instrumentistas, dicho ritmo está integrado por diferentes aspectos que son cambiantes dentro de cada una de sus derivaciones los cuales son:

4.10.1 Componentes Rítmicos

¹³ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Fundamentals of Rag. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/tala.html

Tali: Patrón de las palmas, cada ritmo está caracterizado por un patrón y un número partículas de palmas.

Khali: Hace referencia al movimiento curvo que hacen las manos y está relacionado con las palmas.

Vibhag: Compás en que está escrito el ritmo.

Matra: Se refiere al Beat y este puede subdividirse de ser necesario.

¹⁴Bol: Sistema mnemotécnico con el que cada golpe en el tabla tiene una silaba a la cual se le llama Bol, estas silabas son las siguientes: Dha – Dhin – Ga – Ka – Na – Na – Ta – Ti – TiRaKiTa - TiTa - Tin – Tu.

Theka: Patrón establecido de silabas y compases que definen el ritmo.

Lay: También conocido como Laya, es el tiempo del ritmo puede ser lento (vilambit), medio (madyha) o rápido (drut), a los tiempos muy lentos se le denomina ati-vilambit y a los tiempos muy rápidos se les llama ati-drut.

Sam: es el inicio del ciclo, es decir el primer beat que se toca.

Avartan: Ciclo básico, el ciclo hace referencia a la secuencia de compases que tiene determinado ritmo, el cual es invariable.

¹⁴ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Index of Tals. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de <http://chandrakantha.com/tablasite/bsicbols.htm>

4.10.2 Ritmos de la Música Clásica de la India

¹⁵Estos son algunos de los ritmos que se emplean para acompañar los diferentes ragas en la tradición Hindustani, los ritmos usados en los ragas tienen una base de 4 tiempos los que se traduce a compases de n/4 para su mejor comprensión.

Ilustración 5

<ul style="list-style-type: none">• Chautal• Dadra Tal• Dhammar Tal• Dipchandi Tal	<ul style="list-style-type: none">• Ektal• Jhaptal• Jhumra Tal• Kaherava	<ul style="list-style-type: none">• Khempta• Pashtu• Punjabi Theka• Rupak Tal	<ul style="list-style-type: none">• Sultal• Tilwada Tal• Tintal• Tivra Tal
---	---	--	---

4.10.3 Ritmos usados en las obras compuestas

A continuación se hace mención de los Tal (ritmos) que se usaran dentro de la elaboración de las composiciones que hacen parte de este trabajo.

¹⁶Tintal (Teental)

¹⁵ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Index of Tals. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/tala_taal/index.html

¹⁶ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Tintal. Recuperado el 16 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/tala_taal/teental_tin_taal/tintal.html

Es el más común de los ritmos usados en los ragas, está compuesto por 4 compases (vibhags) de 4 tiempos (matras) cada uno, es decir 4 compases de 4/4.

¹⁷Chautal (Chowtal)

Uno de los más usados en épocas pasadas, su estructura es de 12 tiempos (matras) distribuidos en 4 compases (vibhags), 2 compases de 4/4 y 2 de 2/4.

¹⁸Dhammar Tal

Antiguo ritmo de la tradición pakhawaj, la estructura de este Tal es de 14 tiempos distribuidos en 4 compases, un compás de 5/4, uno de 2/4, uno de 3/4 y uno de 4/4.

¹⁹Dipchandi Tal (Deepchandi, Chanchar, Chochar)

Uno de los más populares, su estructura es de 14 tiempos, repartidos en 4 compases amalgamados a 3/4 y a 4/4.

Ilustración 6

TAL-RITMO

TINTAL

Dhaa Dhin Dhin Dhaa Dhaa Dhin Dhin Dhaa Dha Tin Tin Naa Naa Dhin Dhin Dhaa

CHAUTAL

Dhaa Dhaa Din Taa Ki Ta Dhaa Din Ta Ti Ta Ka Ta Ga Dee Ge Na

DHAMMAR TAL

Kat Dhee Ta Dhee Ta Dhaa Ga Te Taa Tee Ta Taa

DIPCHANDI TAL

¹⁷ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Chautal. Recuperado el 16 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/tala_taal/chowtal/chautal.html

¹⁸ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Dhammar Tal. Recuperado el 16 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/tala_taal/dhamaar/dhammar.html

¹⁹ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Dipchandi Tal. Recuperado el 16 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/tala_taal/deepchandi/dipchandi.html

4.11 ORGANOLOGIA DE LA MÚSICA CLÁSICA DE LA INDIA

Entre la variada gama de instrumentos musicales de la India encontramos instrumentos de percusión, de viento, de cuerda y la voz humana, todos ellos con una construcción que los hace únicos en su tipo, además de su afinación que para el músico occidental son cuartos de tono, a continuación se hará mención de los más importantes.

Ilustración 7



²⁰Sitar

Es quizás el instrumento más importante dentro de la organología de la India, consta de un mástil más largo que el de una guitarra clásica, alrededor de 18 cuerdas cada una con sus respectivas clavijas de afinación, de 3 a 4 cuerdas se tocan y de 3 a 4 son para los armónicos, estas cuerdas son tocadas con un plectro de alambre llamado Mizrab, las cuerdas restantes van por debajo de los trastes y suenan gracias a su vibración por simpatía, los trastes están hechos de metal, son curvados en media luna, su resonador principal está hecho de calabaza y algunos Sitar tienen un resonador adicional en la parte trasera del mástil. La afinación de este instrumento puede estar en C, C# o D, estas notas no están supeditadas a la cantidad de Hertz que se tienen en occidente, como el A = 440, para poder tocar

²⁰ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). The Sitar: An Overview. Recuperado el 15 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/sitar.html

en grupo la afinación de los instrumentos depende de lo que quiera el líder de este mismo.

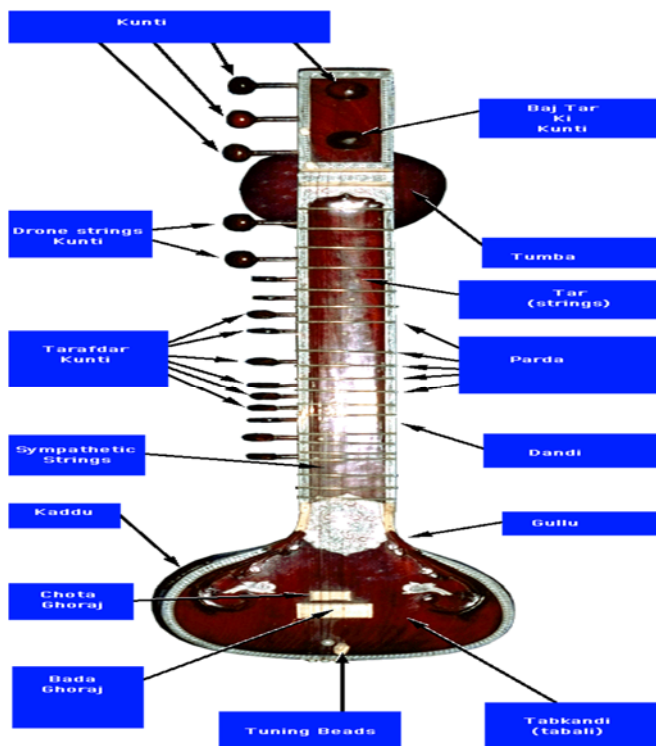
²¹En total consta de 15 partes que son:

- Kunti: son las clavijas de afinación, hay dos tipos de clavijas, las Grandes que son para las cuerdas principales y las pequeñas que son para las cuerdas que vibran por simpatía, también tienen 3 formas simples, alargadas o en forma de loto, esto depende del constructor.
- Baj tar ki kunti: es la clavija más importante pues se usa para las cuerdas principales.
- Drone Strigs (cuerdas monótonas): estas cuerdas no son tocadas pero si rasgadas, existen dos clavijas (kunti) especiales para estas cuerdas y son llamadas Chikaris, estas cuerdas se levantan sobre dos trastes cercanos al cuello del mástil, estas hechos de hueso y son conocidos como Mogara, las demás cuerdas van por debajo de los trastes todo el tiempo.
- Tumba: es la calabaza que se sitúa detrás del cuello del mástil.
- Tar: son las cuerdas que se tocan en la melodía y en particular están alejadas de las cuerdas que suenan por simpatía.
- Baj Tar: este término literalmente significa “la cuerda que se toca”, es la cuerda que se usa para hacer la melodía y es la cuerda más lejana.
- Tarafdar: son las cuerdas que vibran por simpatía y están situadas por debajo de los trastes.

²¹ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Parts of Sitar. Recuperado el 15 de mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/sitar/parts.html

- Dandi: es el cuello del mástil.
- Parda: son los trastes de metal en media luna que están firmes en el mástil, dos de ellos el de D y el de A son ajustables de acuerdo al raga que se toque.
- Gulu: es quizás la parte más importante del instrumento pues es la que permite unir el resonador al cuello del mástil.
- Chota Ghoraj: es un pequeño puente que sujeta las Tarafdar (cuerdas por simpatia), están hechas en cuerno de antílope o hueso de camello.
- Bada Ghoraj: es el puente principal y sostiene las Tar (cuerdas que se tocan), es más alto que el Chota Ghoraj para que las tarafdar pasen por debajo, se elabora con el mismo material de Chota Ghoraj y también es conocido como jawar o jawari.
- Tuning Beads: son pequeños tensores que permiten hacer cambios menores a los tonos del sitar sin tener que mover las Kunti(Clavijas).
- Tabkandi: es la tapa frontal del Sitar, está hecha de madera y es muy importante para la calidad de sonido del instrumento.
- Kaddu: es el resonador principal.

Ilustración 8



²²Tabla

Ilustración 9



²² Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Basic Overview of the Tabla. Recuperado el 16 de Mayo de 2013 de <http://chandrakantha.com/tablasite/articles/overview.htm>

Instrumento membranofono, consta de dos tambores, el derecho que es a su vez el más pequeño, mide entre 5 y 6 pulgadas de diámetro, recibe el nombre de Dayan y está hecho de madera, mientras que el izquierdo es más grande y está hecho de metal, los dos tambores tienen en el centro un parche de color negro que está conformado por una mezcla de goma, hollín y filamentos de acero, este es usado para crear los armónicos característicos de este instrumento.

²³Bansuri

Ilustración 10



Flauta transversa hecha de bambú, tiene entre 6 y 7 agujeros, actualmente el 7 agujero fue añadido para tener más control en el registro agudo, normalmente mide 14 pulgadas de longitud, tiene relación con el dios Krhisna como el instrumento que este tocaba.

²³ Courtney D. (Febereo 5 de 2012). Bansuri and Venu. Recuperado el 17 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/bansuri.html

²⁴Surbahar

Ilustración 11



Es un Sitar bajo, puede tener hasta una octava más que el Sitar y permite hacer con mayor facilidad los glissandos, varios instrumentistas prefieren tocar el Alap (exposición del tema) con este instrumento y luego cambiar al Sitar para el Gat.

²⁵Shehnai

Ilustración 12



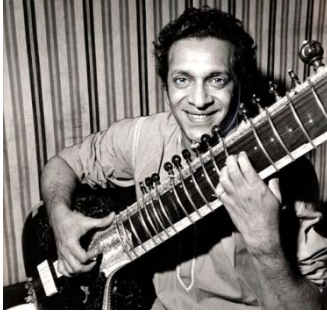
Instrumento de viento madera de lengüeta doble, es el oboe del norte de la india su cuerpo está hecho de madera y la campana de bronce, tiene 8 agujeros y es común encontrar algunos de estos parcial o totalmente ocluidos con cera, por su sonoridad es normal encontrarlo en templos y en la celebración de bodas.

²⁴ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Surbahar. Recuperado el 17 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/surbahar.html

²⁵ Courtney D. (Febrero 5 de 2012). Shehnai. Recuperado el 17 de Mayo de 2013 de http://chandrakantha.com/articles/indian_music/shehnai.html

4.12 INTERPRETES EMBLEMATICOS DE LA MÚSICA CLASICA DE LA INDIA

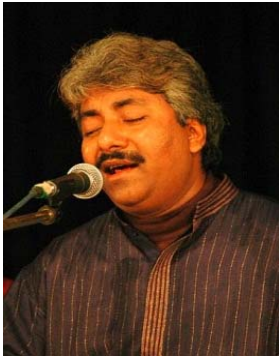
Ilustración 13



²⁶Ravi Shankar

El músico y virtuoso del Sitar más importante de la música clásica de la India en la tradición Hindustani, nace en Benarés, Raj Británico el 7 de abril de 1920 y muere en San Diego, Estados Unidos, el 11 de diciembre de 2012, fue alumno de Allauddin Khan también se destacó como compositor y maestro.

Ilustración 14



²⁷Rashid Khan

Nace en Badayun, india el 1de julio de 1966, popular por incluir la elaboración del tiempo lento Vilambit, durante su niñez su gurú o maestro fue su tío Ghulam Mustafa Khan quien lo hacía cantar una sola nota durante varias horas seguidas, lo que se vería reflejado en su gran maestría para cantar en el futuro, se ha caracterizado por rescatar las raíces más antiguas de los ragas e implementar el estilo melancólico en sus melodías.

²⁶ The Ravis Shankar Foundation (2009). A Short Biography. Recuperado el 20 de Mayo de 2013 de <http://www.ravishankar.org/bio.html>

²⁷ Khan U.R. (2001). The Biography. Recuperado el 20 de Mayo de 2013 de <http://www.ustadrashidkhan.com/biography.htm>

²⁸Anoushka Shankar

Ilustración 15



Ejecutante Sitar hija del famoso Ravi Shankar quien fue su mentor desde temprana edad, nace en Londres, Inglaterra el 9 de junio de 1981, actualmente es mundialmente reconocida por su destreza para interpretar el Sitar y por mezclar diversos géneros musicales como el flamenco, electrónica, jazz y música clásica de occidente.

Ilustración 16



²⁹Hariprasad Chaurasia

Internacionalmente reconocido como intérprete del Bansuri (Flauta de bambú de la India), nace en Allahabad india el 1 de julio de 1938 actualmente es el director artístico del departamento de música de la India.

²⁸ Shankar A. (2011). Biography. Recuperado el 20 de Mayo de 2013 de <http://www.anoushakashankar.com/biography/>

²⁹Chaurisia H. (s.f.) The Biography. Recuperado el 20 de Mayo de 2013 de <http://www.hariprasadchaurasia.com/biography/>

Ilustración 17



³⁰Kishan Maharaj

Uno de los más grandes intérpretes del Tabla, nace en Kabir Chaura, India, el 3 de septiembre de 1923, inicio sus estudios musicales con su padre Hari Maharaj y posteriormente fue alumno de Baldeo Sahai, empezó a ofrecer conciertos a los 11 años de edad y poco a poco fue reconocido por su capacidad para tocar ritmos cruzados y su habilidad para los Tihai (cadencias rítmicas usadas para finalizar un tema o para hacer la transición a otra sección del mismo), muere el 4 de mayo de 2008.

5. ATONALISMO – DODECAFONISMO Y SERIALISMO

En este apartado se hace mención de corrientes compositivas que si bien no son corrientes de la India, existe una relación con el sistema de la música clásica hindú, debido a que tanto el Atonalismo el Dodecafonismo y el Serialismo tienen semejanza en la manera en que se usa la escala y en el aparente sentido de la música o “Agógica” en cada una de la Obras.

³¹ Arnold Schoenberg trabajo durante varios años con sus amigos y discípulos, es en 1923 que codifica y formula el nuevo método de composición con 12 sonidos, es así como nace el Dodecafonismo.

³⁰ Wikipedia (Agosto de 2008). Kishan Maharaj. Recuperado el 20 de Mayo de 2013 de http://en.wikipedia.org/wiki/Kishan_Maharaj

³¹Tello Monteros R. (22 de Diciembre de 2010), Dodecafonismo, atonalismo y serialismo. Recuperado el 21 de Mayo de 2103 de <http://carreracomposicion.blogspot.com/2010/12/dodecafonismo-atonalismo-y-serialismo.html>

Atonalismo, Serialismo y Dodecafonismo son términos y corrientes compositivas que están estrechamente relacionados, pero no son iguales, es necesario entender bien cada uno para comprender sus diferentes estructuras, no toda la música atonal es dodecafónica, puede haber serie usando los 12 tonos y también se pueden utilizar los 12 tonos fuera de formas no seriales.

Atonalismo: Es la música que rompe con los sistemas de jerarquía en las funciones armónicas derivadas de las escalas diatónicas y es una corriente Predecesora del Dodecafonismo.

Serialismo: Esta corriente incluye todo tipo de música que se compone a partir de una serie creada con anterioridad.

Dodecafonismo: Sistema en el que la serie se extrae de la escala cromática, dispuesta en un orden específico. Ninguna nota de la serie aparece repetida dentro de la serie, el orden de las notas de la serie son fijos pero los registros son libres y la serie puede presentarse de manera melódica, armónica o contrapuntística pudiéndosele presentar de 4 maneras diferentes: Original, retrógrada(espejo), inversión y retrogradación de la inversión.

5.1 Atonalismo

³² Es una forma de composición basada en la libre elección de notas y acordes, sin atenerse a escalas o tríadas con función de tónica y dominante.

³²I.E.S. Juan de Mairena (27 de Abril de 2011), El Atonalismo y el dodecafonismo, Recuperado el 21 de Mayo de 2013 de <http://www.pianomundo.com.ar/atonalidad.html>

La primer fase es usualmente fue conocida como atonalidad libre, esta procura evitar los movimientos diatónicos tradicionales de la armonía, entre las obras de este periodo se encuentran la ópera wozzeck (1917-1922) de Alban Berg y pierrot Lunaire (1912) de Schoenberg.

La segunda fase comenzó luego de la primer guerra mundial, y se caracterizó por los intentos de crear un significado de las composiciones que no tenían tonalidad, Anton Webern, extendió la atonalidad no sólo para notas sino también a otros aspectos de la música.

5.2 Dodecafonismo

³³ Es el método de composición por doce notas creado por Arnold Schönberg según este compositor no existen los términos de consonancia o disonancia, solo consonancias cercanas y consonancias lejanas, la base de la composición dodecafónica en la música atonal, el concepto de la música dodecafónica comprende que ninguna nota posee superioridad tonal o armónica sobre otra.

5.3 Serialismo

³⁴ Con la revolución planteada por Anton Webern, en que todo el desarrollo de una obra provenía, de las transformaciones de una serie de sonidos original, surgió entonces la corriente denominada Serialismo Integral. Sus representantes fueron Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheim Stockhausen y Luigi Nono, quienes delinearon un marco teórico de origen matemático.

³³Ransanz Martínez P.(s.f.) La esencia del dodecafonismo, Recuperado el 21 de Mayo de 2013 de <http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html>

³⁴Fernández Ruiz A. (s.f.) Serialismo Integral, Recuperado el 21 de Mayo de 2013 de <http://www.slideboom.com/presentations/464196/SERIALISMO-INTEGRAL>

El siguiente paso decisivo en la conformación del Serialismo Integral lo daría el compositor Pierre Boulez, quien con las características rítmicas, dinámicas y de ataque, determino su forma estricta.

6. ANALISIS DE LAS OBRAS COMPUESTAS

A continuación se presenta un análisis estructural de las obras compuestas para este trabajo de grado, pese a la carencia de una armonía establecida, de un círculo armónico, de una tonalidad y de un estilo modal, las obras que a continuación se presentan tienen una armonía resultante de los juegos melódicos que realizan los instrumentos que intervienen en cada una de ellas.

Además de esto se pueden apreciar acordes por segundas, unísonos, octavas e intervalos armónicos que van desde segundas mayores y menores hasta la octava tanto en los intervalos que separan las voces como en la utilización de dobles voces en algunos instrumentos.

El sonido de estas obras contiene características que para el músico occidental pertenecen a corrientes compositivas como el dodecafonismo, el serialismo y en algunas secciones asemejan la corriente atonal, como anteriormente se ha mencionado el sistema clásico musical de la india no pertenece a ninguna de dichas corrientes, por ende solo se realiza un análisis estructural.

6.1 DESPERTAR

Ilustración 18

	1 A 10	11 A 20	21 A 30	31 A 40	41 A 50	51 A 57	58 A 63
CORNO FRANCES	■	■	■		■		■
TROMPETA 1		■	■	■	■		■
TROMPETA 2		■	■	■	■	■	■
TROMBON	■	■	■	■	■	■	■
TUBA	■	■	■	■	■	■	■
	INTRO		Parte "a"	Parte "b"	TEMA B		CODA
	TEMA A						

Forma binaria

| INTRO |: A |: B |: CODA |

| a | b :|

Raga Gujari Todi - Dhamar Tal.

En esta obra encontramos un tempo Andante (negra igual a 85 bpm), por facilidad de escritura se ubican las alteraciones que tiene el raga Gujari Todi en el lugar en el cual se escribe la tonalidad, por lo tanto encontramos FA# - LAb – Mib y Reb en la armadura, durante toda la obra se puede observar una amalgama de compases de 5/4 – 2/4 – 3/4 y 4/4, su ritmo es Dhamartal, cuya base rítmica es de 5 negras, 1 blanca, 5 negras y 1 blanda, los instrumentos que intervienen en esta obra son Corno Francés, Trompeta en Bb, Trombón Tenor y Tuba en C, la textura varía entre polifonía y melodía acompañada. (Ver Anexo a)

En el compás 1 empieza la introducción de la obra a cargo del corno francés, del trombón y de la tuba, en el compás 5 aparecen las trompetas, en el compás 8 repite y va hasta el compás 13, la trompeta 1 hace el arohana (forma ascendente de la escala del raga gujari toti) en el compás 5.

El tema A está formado por dos partes “a” y “b” (conclusión de A), la parte “a” inicia en el compás 14 donde el corno francés tiene la línea melódica principal mientras las trompetas hacen el avarohana (forma descendente de la escala del raga gujari toti).

En el compás 17 el trombón y la trompeta 1 hacen el motivo rítmico de la introducción, mientras la trompeta 2 releva al corno francés en la melodía hasta el compás 19 donde entrega la melodía a la trompeta 1 hasta el compás 30 en el cual se hace un calderón, en el compás 26 la trompeta 2 hace una contra melodía a la trompeta 1, para luego hacer un unísono rítmico hasta el compás 30, a su vez el trombón a partir del compás 20 hace el motivo rítmico de la introducción hasta el compás 30.

Del compás 31 al compás 40 encontramos la parte “b” del tema A, esta parte “b” es la conclusión del tema A, las trompetas hacen el motivo rítmico de la introducción de la obra mientras el corno francés retoma la melodía, en el compás 39 se hace la repetición de todo el tema A finalizando en el compás 40.

El tema B inicia en el compás 41 con el trombón haciendo melodía acompañado por la tuba hasta el compás 45, el compás 46 se hace uso de los elementos de la fuga para hacer cañones entre las trompetas y el corno francés, iniciando con la melodía la trompeta 2, seguida por la trompeta uno y finalizando con el corno, el trombón y la tuba a su vez acompañan con una melodía libre el canon de los otros instrumentos, esto hasta el compás 48.

El compás 49 las trompetas son acompañadas por los otros instrumentos, para luego en el compás 50 pasar a hacer una sección de la frase propuesta en este

compas por el trombón, a partir de compas 51 el trombón sigue con la melodía hasta el compás 57 donde se hace la repetición del tema B.

La Coda inicia en el compás 58 y vas hasta el compás 63 donde finaliza la obras, en el compás 60 el quinteto hace un unísono tanto rítmico como melódico para pasar a hacer un canon en el compás 61, este canon lo inicia la trompeta 2 seguida por la trompeta 1 luego hace su aparición el corno francés, continuando el trombón y finalizando la tuba para terminar en un calderón al unísono del quinteto.

6.2 CAMINO

Ilustración 19

	1 A 10	11 A 20	21 A 30	31 A 40	41 A 50	51 A 60	61 A 70	71 A 80	81 A 88
CORNO FRANCES									
TROMPETA 1									
TROMPETA 2									
TROMBON									
TUBA									
	INTRO	Parte "a"		Parte "b"	Parte "a"		Parte "b"		
		TEMA A			TEMA B				

Forma Binaria

| INTRO |: A :||: B :||

| a | b | a | b |

Raga Todi – Chautal.

En esta obra encontramos un tempo Andante (negra igual a 85 bpm), por facilidad de escritura se ubican las alteraciones que tiene el raga Todi en el lugar en el cual se escribe la tonalidad, por lo tanto encontramos FA# - LAb – Mib y Reb en la armadura, , durante toda la obra se puede observar una amalgama de compases de 4/4 y 2/4, de dos compases respectivamente, su ritmo es Chautal cuya base rítmica es de 4 negras, 2 corcheas y 8 corcheas, sobre esta base rítmica se hace la libre improvisación del intérprete del tabla o en este caso de las congas y/o Bongoes, los instrumentos que intervienen en esta obra son Corno Francés, Trompeta en Bb, Trombón Tenor y Tuba en C, la textura varía entre polifonía y melodía acompañada. (Ver Anexo b)

Desde el compás 1 hasta el compás 9 encontramos una introducción que inicia con un canon de las trompetas, el corno francés y el trombón, la trompeta 2 es la encargada de manifestar las ideas melódicas de la introducción.

El tema A está situado a partir del compás 10 hasta el compás 44, del compás 10 al compás 14 las trompetas demarcan el inicio del periodo “a” del tema A para darle continuidad en el corno y el trombón desde el compás 15 hasta el compás 35, en el compás 29 el corno hace el arohana del raga Todi.

En el compás 35 inicia la parte “b” del tema A, en esta parte encontramos una polifonía entre las trompetas y el corno hasta el compás 42, para dar paso al corno que finaliza este periodo y se repite el tema A.

En los compases 45 a 47 encontramos una pequeña sección conclusiva de A y a su vez un puente para pasar a B.

El tema B al igual que el tema A está compuesto por dos periodos, el periodo “a” de B inicia en el compás 48 y va hasta el compás 64, está caracterizado por un unísono melódico de las trompetas el corno y el trombón acompañados por melodía elaborada por la tuba.

El periodo “b” de B inicia en el compás 65, este periodo es mucho más pequeño que el anterior periodo, inicia con un dialogo entre el corno junto al trombón y las trompetas, en el compás 80 hacen un unísono y en el compás 82 se repite el tema B.

Del compás 83 al compás 88 tenemos la conclusión de B y el final de la obra con un unísono del corno, las trompetas y el trombón acompañados por la tuba.

6.3 A LAS AFUERAS

Ilustración 20

	1 A 10	11 A 20	21 A 30	31 A 40	41 A 50	51 A 60	61 A 63
CONGA							
ARPA LLANERA							
GUITARRA							
MARIMBA SIFÓNICA							
	INTRO	TEMA A DOS VECES	TEMA B				

Forma Binaria

| INTRO |: A :| B ||

Raga Gujari Todi – Tintal (Teental).

En esta obra encontramos un tempo Andante (negra igual a 90 bpm), por facilidad de escritura se ubican las alteraciones que tiene el raga Gujari todi en el lugar en el cual se escribe la tonalidad, por lo tanto encontramos FA# - LAb – Mib y Reb en la armadura, esta obra a diferencia de las demás no tiene amalgama de compas, pues su ritmo Tintal (Teental) tiene una base rítmica de 4 negras, sobre esta base rítmica se hace la libre improvisación del intérprete del tabla o en este caso de las congas y/o Bongoes, los instrumentos que intervienen en esta obra son Conga, harpa llanera, guitarra, marimba sinfónica, la textura varía entre polifonía y melodía acompañada. (Ver Anexo c).

La introducción de esta obra está a cargo del harpa llanera y de la marimba sinfónica, desde el compás 1 hasta el compás 10, el harpa hace el arohana y el avarohana del raga Gujari Todi añadiendo un intervalo armónico de cuarta ascendente a cada una de sus notas.

A partir del compás 11 inicia el tema A y se une a la interpretación melódica la guitarra, en los compases 13 y 14 el harpa la guitarra y la marimba se unen para hacer un unísono rítmico y una melodía en intervalos armónicos de segundas, lo cual se extiende hasta el compás 20.

Entre los compases 21 a 28 la marimba hace un acompañamiento armónico haciendo acordes por segundas, mientras el harpa y la guitarra hacen melodías independientes levemente entrelazadas en los compases 24 y 25, en el compás 28 se repite de nuevo el tema A.

El compás 29 inicia el tema B con la marimba haciendo melodía y acompañada por un acompañamiento melódico y armónico del harpa y la guitarra respectivamente, este acompañamiento se entrelaza rítmicamente a manera de pregunta y respuesta, en el compás 29 hace su entrada la conga.

En los compases 34 y 35 la marimba y la guitarra hacen una imitación al rítmico-melódica de la conga, para acompañar la melodía de la marimba.

En el compás 37 y 38 la marimba hace dobles voces con intervalos armónicos de cuartas y terceras repitiendo una voz a manera de pedal.

En el compás 40 el harpa, la guitarra y la marimba hacen un unísono rítmico-melódico que desemboca en el compás 41 donde hasta el compás 46 el harpa hace acompañamiento armónico, por medio de acordes por segundas a octavas y la guitarra junto con la marimba hacen melodía independientes.

En los compases 47 a 50 la conga queda como solista y desde el compás 51 hasta el compás 56 los demás instrumentos hacen un tutti a dobles voces, este tutti está a intervalos armónicos de segundas entre los instrumentos.

Continúa el tutti en hasta el final de la obra pero la guitarra hace silencio en los compases 57 a 60, para entrar en la frase que concluye el tema B y la obra.

6.4 COLINA

Ilustración 21

	1 A 10	11 A 20	21 A 30	31 A 40	41 A 50	51 A 60	61 A 70	71 A 80	81 A 88
CONGA									
HARPA LLANERA									
GUITARRA									
MARIMBA SIFÓNICA									
	INTRO	TEMA A DOS VECES		TEMA B				TEMA C	

Forma Ternaria

| INTRO |: A :|| B | INTRO | C ||

Raga Purvi – Dhamar Tal.

En esta obra encontramos un tempo Andante (negra igual a 85 bpm), por facilidad de escritura se ubican las alteraciones que tiene el raga Purvi en el lugar en el cual se escribe la tonalidad, por lo tanto encontramos FA# - LAb y Reb en la armadura, durante toda la obra se puede observar una amalgama de compases de 5/4 – 2/4 – 3/4 y 4/4, su ritmo es Dhamartal, cuya base rítmica es de 5 negras, 1 blanca, 5

negras y 1 blanda, sobre esta base rítmica se hace la libre improvisación del intérprete del tabla o en este caso de las congas y/o Bongoes, los instrumentos que intervienen en esta obra son Conga, harpa llanera, guitarra, marimba sinfónica, la textura oscila entre polifonía y melodía acompañada. (Ver Anexo d).

Entre los compases 1 y 8 encontramos la introducción de esta obra en la cual los instrumentos a excepción de la conga demarcan el arohana y el avarohana del raga Purvi, mientras la conga con su intervención demarca o emula el caminar de una persona al subir una colina.

En el compás 9 inicia el tema A a cargo de las trompetas, las cuales inician haciendo un elemento de la fuga llamado stretto para dar cabida a la intervención de la guitarra y del harpa cada uno con una melodía independiente.

En el compás 15 se unen y empiezan mezclar sus melodías junto a la marimba hasta el compás 20 donde se repite el tema A.

El tema B inicia en el compás 21 y es la guitarra quien hace ahora una muestra melódica acompañada armónicamente por la marimba y por el harpa con una melodía independiente hasta el compás 27.

En el compás 28 hacen un pequeño tutti de dos compases para luego en el compás 30 empezar a elaborar cada uno una melodía independiente hasta el compás 34.

En el compás 35 encontramos un nuevo tutti de la guitarra el harpa y la marimba al realizar una misma melodía con pequeñas variaciones entre sí, esta idea persiste hasta el compás 41.

En el compás 44 la marimba inicia a declamar su línea melódica acompañada por una línea melódica independiente con variaciones entre la guitarra y el harpa, esto hasta el compás 50.

Desde el compás 51 hasta el compás 66 hacen una misma línea melódica a intervalo armónico de segunda entre la marimba y la guitarra junto al harpa, para concluir el tema B y volver a la introducción y pasar en el compás 8 al tema C que empieza en el compás 68.

Desde el compás 68 donde inicia el tema C tanto el harpa como la guitarra y la marimba hacen melodías independientes variando entre si cada una de esas idea melódicas hasta el compás 78.

En el compás 79 inicia la conclusión del tema C con un acompañamiento armónico de la guitarra y la marimba a la melodía del harpa, en el compás 80 hacen un unísono.

En el compás 83 se puede apreciar un canon para luego en el compás 87 hacer la frase conclusiva de la obra y terminar en el compás 88.

6.5 BOSQUE SECRETO

Ilustración 22

	1 A 10	11 A 20	21 A 30	31 A 40	41 A 50	51 A 60	61 A 71	
CORNO FRANCES								
TROMPETA 1								
TROMPETA 2								
TROMBON								
TUBA								
MARIMBA SINFONICA								
CONGA								
GUIARRA								
HARPA								
	INTRO	TEMA A			TEMA B			

Forma Binaria

| INTRO |: A :| B |

Raga Purvi – Basant, Dipchandi Tal.

En esta obra encontramos un tempo Andante (negra igual a 85 bpm), por facilidad de escritura se ubican las alteraciones que tiene el raga Basant en el lugar en el cual se escribe la tonalidad, por lo tanto encontramos FA# - LAb y Reb en la armadura, está escrita en el Tal Dinchandi Tal, es decir en una amalgama de compases de 3/4 y 4/4, su base rítmica es de 4 negras, los instrumentos que intervienen en esta obra son Corno Francés, Trompeta en Bb, Trombón Tenor y Tuba en C, Marimba sinfónica, Conga, Guitarra y Harpa llanera, la textura es polifónica. (Ver Anexo e).

La introducción inicia en el compás 1 y vas hasta el compás 10 y está a cargo de la tuba y la marimba sinfónica.

En el compás 11 inicia el tema A en el cual se plantea el arohana y avarohana del raga purvi, mediante melodías interpretadas por la sección de los bronce.

En el compás 20 las trompetas interpretan el avarohana del raga purvi desarrollando una línea melódica sincopada.

Del 25 al compás 30 la trompeta 2 el corno francés y el trombón hacen melodías libres enmarcando el arohana del raga basant, desde el compás 28 hasta el compás 33 todo el ensamble exceptuando la conga hacen una frase conclusiva del tema A, la guitarra y harpa elaboran un acompañamiento en los compases 15 a 25, en el compás 33 se repite el tema A.

El tema B inicia en el compás 35 donde inicia la conga junto al harpa y la guitarra, con melodías que exponen la idea principal del tema mediante la mezcla del raga purvi y del raga basant.

En el compás 40 el trombón hace un acompañamiento con una contra melodía hasta el compás 45.

Del compás 45 al 60 los bronce hacen acompañamientos con adornos melódicos y contra melodías a la melodía que hacen la guitarra el harpa llanera y la marimba sinfónica.

En los compases 61 a 65 la trompeta 2, la tuba, la conga y el harpa hacen una melodía mezclando el avarohana y el arohana de los ragas purvi y basant.

Por último a partir de compás 66 hasta el compás 71 el ensamble hace un tutti para finalizar la obra en el compás 71 en un unísono.

6.6 ETERNIDAD

Ilustración 23

	1 A 10	11 20	21 A 31
CORNO FRANCES			
TROMPETA 1			
TROMPETA 2			
TROMBON			
TUBA			
	TEMA A		CONCLUSIÓN

Forma Libre

| A :| CONCLUSIÓN |

Raga Basant – Tintal (Teental).

En esta obra encontramos un tempo Andante (negra igual a 85 bpm), por facilidad de escritura se ubican las alteraciones que tiene el raga Basant en el lugar en el cual se escribe la tonalidad, por lo tanto encontramos FA# - LAb y Reb en la armadura, está escrita en el Tal Tintal (Teental) es decir en un compás de 4/4, su

base rítmica es de 4 negras, los instrumentos que intervienen en esta obra son Corno Francés, Trompeta en Bb, Trombón Tenor y Tuba en C, la textura es de melodía acompañada. (Ver Anexo f).

EL tema A inicia en el compás uno con un pedal de todos los instrumentos que permite ingresar en una atmosfera sombría en la cual se desenvolverá la melodía de la trompeta 1 a lo largo de la obra a partir del compás 3.

Durante toda la obra los demás instrumentos del quinteto de bronce hacen un trasfondo melódico al unísono con algunas variaciones del corno en el compás 21 se repite el tema A.

Desde el compás 23 inicia la conclusión del tema A, en el compás 30 la trompeta 2 se une a la trompeta 1 y luego en el compás 31 finaliza la obra con un unísono del quinteto.

6.7 PARAISO

Ilustración 24

	1 A 10	11 A 20	21 A 30	31 A 40	41 A 50	51 A 60	61 A 70	71 A 80	81 A 90	91 A 100	101 A 106
CONGA											
HARPA LLANERA											
GUITARRA											
MARIMBA SIFÓNICA											
	INTRODUCCION	TEMA A					TEMA B DOS VECES				TEMA C

Forma Ternaria

| INTRO | A | B : | C |

Raga Basant – Chautal.

En esta obra encontramos un tempo Andante (negra igual a 80 bpm), por facilidad de escritura se ubican las alteraciones que tiene el raga Basant en el lugar en el cual se escribe la tonalidad, por ende encontramos FA# - LAb Y MIb en la armadura, durante toda la obra se puede observar una amalgama de compases de 4/4 y 2/4, de dos compases respectivamente, su ritmo es Chautal cuya base rítmica es de 4 negras, 2 corcheas y 8 corcheas, sobre esta base rítmica se hace la libre improvisación del intérprete del tabla o en este caso de las congas y/o Bongoes, los instrumentos que intervienen en esta obra son Harpa Llanera, Guitarra, Marimba Sinfónica y Congas, tiene una textura de melodía acompañada. (Ver anexo g).

A partir del compás uno hasta el compás 7 se aprecia una introducción de la marimba.

Desde el compás 6 hasta el compás 21 el harpa empieza a dibujar los motivos melódicos de la parte A de la obra, teniendo un acompañamiento de la marimba en los compases 12 a 15 y 20 a 21 respectivamente, en los compases 18 y 19 el harpa toca la frase característica del Raga Basant.

A partir del compás 22 el harpa entra de lleno a mostrar y desarrollar el tema A con acompañamientos de la marimba en los compases 24 a 37 y de la Guitarra del compás 34 al 47, este acompañamiento que realiza la guitarra retoma las frases tocadas anteriormente por el harpa, esto haciendo una imitación a manera de canon de las ideas del tema A y a su vez haciendo pequeñas variaciones de las mismas.

Las congas hacen su aparición en el compás 50 plasmando la base rítmica del Raga Basant acompañadas por la marimba que imita el ritmo a intervalos armónicos de 7^a. Esto hasta el compás 57.

Del compás 58 al 62 encontramos la conclusión del Tema A, esta conclusión la toca el harpa a manera de solista, el compás 63 es un compás de transición entre los temas A y B.

El tema B empieza en el compás 64 en este tema la guitarra toma la vocería del grupo y lo lidera, el harpa, las congas y la marimba pasan a hacer un trabajo de acompañamiento, se puede apreciar que la conga ya no está haciendo el patrón rítmico del raga sino que está improvisando para acompañar la melodía propuesta por la guitarra.

En los compases 67 y 68 la marimba hace un contrapunto a la melodía de la guitarra y el arpa junto a las congas hacen una línea melódica y rítmica independiente a la de estos.

Del compás 70 al 78 la guitarra se ve acompañada por los demás instrumentos y en los compases 72 y 73 las congas y el harpa se unen a la guitarra para hacer un pequeño fragmento melódico.

Del compás 79 al 90 la guitarra se vuelve solista y solo tiene un acompañamiento leve de la conga, del compás 91 al 95 hay un tutti de los instrumentos bajo una sola idea rítmico melódica, que desemboca a una conclusión de la guitarra en el compás 96 hasta el compás 100 y Se repite de nuevo el tema B.

En el compás 101 empieza el tema C el cual es el tema conclusivo de la obra, en este compás encontramos un tutti de los instrumentos para dar paso en el compás 102 a un *accelerando* de la guitarra y el harpa para luego en el compás 103 retomar el tempo primo y a partir de este compás tenemos otro tutti de los instrumentos para finalizar en el compás 106 con un unísono en el primer grado del raga Basant.

7. CONCLUSIONES DEL PROYECTO

El lenguaje compositivo musical dentro de los programas ofrecidos por la Escuela de Artes Música de la Universidad Industrial de Santander requiere un lugar para su desarrollo y aplicación.

Las músicas folclóricas-populares toman hoy en día un puesto importante como motor de desarrollo y congruencia con lenguajes eruditos.

La aplicación de la línea de composición como materia de formación musical genera un enriquecimiento dentro de su propia cultura que garantiza un mayor y mejor manejo de los factores inherentes a cada cuerda instrumental y de esta manera mejores desarrollos dentro de dicho oficio.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Samuel, The Study of Orquestation, W.W. Norton and Company, 1989, 658 p.

COPE, David, Techniques of the Contemporary Composer, Cengage Learning, 1997, 250 p.

COURTNEY, David, Fundamentals of Rag [On line]. Disponible:

http://chandrakantha.com/articles/indian_music/raga.html

D'ANDREA, Franco – ZANCHI, Attilio, Enciclopedia comparata delle scale e degli accordi, Carisch, 1991, 273 p.

GEDALGE, Andre, Tratado de Fuga, 1990, 386 p.

KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical, IDEA BOOKS S.A. 2003, 269 p.

PERSICHETTI, Vincent, Armonía del siglo XX, Real Musical, 1985, 291 p.

PISTON, Walter, Armonía, colección enfoques, Span Press Universitaria, 1998, 550 p.

RIMSKI-KÓRSAKOV, Nikolái, Principios de Orquestación, Ricordi, 1946, 171 p.

RIMSKI-KÓRSAKOV, Nikolái, Tratado Practico de Armonía, Ricordi, 1947, 158 p.

SCHOENBERG, Arnold, Fundamentos de la composición musical, Real Musical, 2001, 263 p.

SCHOENBERG, Arnold. Tratado de Armonía, Real Musical, 1974, 501 p.

WHEELER KENNAN, Kent, The Technique of Orquestation, Prentice-Hall, 1970, 361 p.

ANEXOS

Anexo A. Despertar

Score Raga Gujari todi DESPERTAR Rafael Rivera Mejia
Dhamar Tal

Andante $\text{♩} = 85$

The score is arranged for a brass section. The instruments and their parts are:

- Horn in F:** Starts with a melodic line in the first system, marked *f*. In the second system, it has a rest, then enters with a melodic line marked *mp*.
- Trumpet in B♭ 1:** Has a rest in the first system, then enters in the second system with a melodic line marked *mf*, followed by a *f* dynamic.
- Trumpet in B♭ 2:** Similar to the first trumpet, with a rest in the first system and entry in the second system marked *mf* and *f*.
- Trombone:** Plays a rhythmic accompaniment in the first system marked *f*. In the second system, it has a rest, then enters with a melodic line marked *mp*.
- Tuba:** Provides a low-frequency accompaniment, marked *f* in the first system and *mf* in the second system.

The score is divided into two systems. The first system (measures 1-8) features the Horn and Trombone playing melodic lines, while the Trumpets and Tuba provide accompaniment. The second system (measures 9-16) continues the melodic development, with the Horn and Trombone playing more complex passages, and the Trumpets and Tuba providing a steady accompaniment. Dynamic markings vary throughout, including *f*, *mf*, *mp*, and *p*.

Musical score for Horn, Trumpets, Trombones, and Tuba, measures 27-35. The score is written in B-flat major and 3/4 time. It features a variety of dynamics including *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The Horn part (Hn.) starts at measure 27 with a melodic line. The Trumpets (B^b Tpt. 1 and B^b Tpt. 2) and Trombones (Tbn.) play rhythmic patterns. The Tuba (Tuba) provides a steady bass line. The score includes first and second endings for measures 34 and 35.

Musical score for Horn, Trumpets, Trombones, and Tubas, measures 51-60. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features six staves: Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), and Tuba. The music includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*, and concludes with a *fff* fortissimo marking. The score is divided into three systems, with measures 51-55, 56-60, and 61-65. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The tuba part is particularly active, playing a steady eighth-note pattern. The trumpets and trombones play melodic lines with some syncopation. The horn part is mostly rests, with some melodic fragments. The score ends with a double bar line and a *fff* marking.

Anexo B. Camino

Score

CAMINO

Raga Todi
Chautal

Rafael Rivera Mejia

Andante $\text{♩} = 85$

Horn in F
Trumpet in Bb 1
Trumpet in Bb 2
Trombone
Tuba

Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Tuba

Hn.
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Tuba

The musical score is divided into three systems, each with five staves: Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), and Tuba. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

System 1 (Measures 28-37):
- Hn.: Starts with a half note G4, followed by eighth notes. Dynamics: *f*, *mf*, *f*, *mf*.
- B♭ Tpt. 1: Rests until measure 30, then eighth notes. Dynamics: *mf*.
- B♭ Tpt. 2: Rests until measure 30, then eighth notes. Dynamics: *mp*.
- Tbn.: Eighth notes. Dynamics: *mp*.
- Tuba: Half notes. Dynamics: *mp*.

System 2 (Measures 38-43):
- Hn.: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *p*, *f*, *ff*.
- B♭ Tpt. 1: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *mf*, *p*, *f*, *ff*.
- B♭ Tpt. 2: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *mf*, *p*, *f*, *ff*.
- Tbn.: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *p*, *f*, *ff*.
- Tuba: Half notes. Dynamics: *p*, *f*, *ff*.

System 3 (Measures 44-53):
- Hn.: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *mf*.
- B♭ Tpt. 1: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *mf*.
- B♭ Tpt. 2: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *mf*.
- Tbn.: Eighth notes, then quarter notes. Dynamics: *mf*.
- Tuba: Half notes. Dynamics: *mf*.

CAMINO

The musical score is arranged in five staves: Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), and Tuba. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems of measures.

System 1 (Measures 58-67): The first system begins at measure 58. The Horn part starts with a melodic line marked *mf*. The Trumpets and Trombones play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *mf*. The Tuba part consists of a steady bass line. The system concludes at measure 67.

System 2 (Measures 68-78): The second system begins at measure 68. The Horn part has a rest followed by a melodic phrase marked *mp*. The Trumpets and Trombones continue with their accompaniment, marked *mp*. The Tuba part remains consistent. The system concludes at measure 78.

System 3 (Measures 79-88): The third system begins at measure 79. The Horn part starts with a melodic line marked *f*. The Trumpets and Trombones play a more active accompaniment, marked *f*. The Tuba part continues with its bass line. The system concludes at measure 88 with a final *ff* dynamic marking.

Anexo C. A las Afueras

Score

A LAS AFUERAS
GUJARI TODI
TINTAL (TEENTAL)

Rafael Rivera Mejia

Andante $\text{♩} = 90$

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Conga Drums, Harp, Guitar, and Marimba. The Harp part begins with a *f* dynamic and features a melodic line with grace notes. The Marimba part starts with a *mf* dynamic. The second system includes parts for Conga Drums (C. Dr.), Harp (Hp.), Guitar (Gtr.), and Marimba (Mrb.). The Harp part has a section marked 's' and includes dynamics *mf*, *ff*, and *ff*. The Guitar part has dynamics *mf* and *ff*. The Marimba part has dynamics *f*, *mp*, and *ff*. The Conga Drums part is mostly rests with some rhythmic notation.

The musical score is divided into three systems, each containing staves for C. Dr., Hp., Gtr., and Mrb. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Measure numbers 23, 29, and 35 are indicated at the start of each system. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The C. Dr. part consists of eighth-note patterns with accents. The Hp. part features a mix of chords and moving lines. The Gtr. part has a melodic line with some double stops. The Mrb. part provides a harmonic foundation with chords and some melodic fragments. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

C. Dr. 

Hp. 

Gr. 

Mrb. 

C. Dr. 

Hp. 

Gr. 

Mrb. 

C. Dr. 

Hp. 

Gr. 

Mrb. 

Anexo D. Colina

COLINA
Raga Purvi
Dhamar Tal

Rafael Rivera Mejia

Score

Andante ♩ = 85

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Conga Drums, Harp, Guitar, and Marimba. The second system includes parts for C. Dr., Harp, Guitar, and Mrb. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Dynamic markings include *mp*, *f*, *mf*, and *p*. The score is written for a multi-instrument ensemble.

The musical score for COLINA, page 2, covers measures 24 through 39. It is arranged for four instruments: C. Dr. (Cymbal/Drum), Hp. (Harp), Gtr. (Guitar), and Mrb. (Maracas). The score is divided into four systems, each containing staves for the respective instruments. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signatures vary throughout the piece: 4/4, 3/4, and 3/8. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The C. Dr. part consists of rhythmic patterns. The Hp. part features arpeggiated chords and melodic lines. The Gtr. part includes strummed chords and melodic runs. The Mrb. part provides a steady, rhythmic accompaniment. Measure numbers 24, 31, and 39 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

COLINA

3

47

C. Dr.

Hp.

Gtr.

Mrb.

47

47

mp

mp

56

C. Dr.

Hp.

Gtr.

Mrb.

56

56

sf

mf

sf

mf

63

C. Dr.

Hp.

Gtr.

Mrb.

63

63

D.C.

mf

D.C.

f

D.C.

f

D.C.

f

COLINA

4

73

C. Dr.

Hp.

Gtr.

Mrb.

81

C. Dr.

Hp.

Gtr.

Mrb.

88

C. Dr.

Hp.

Gtr.

Mrb.

Anexo E. Bosque Secreto

Score

Bosque Secreto
Raga Purvi - Basant
Dipchandital

Rafael Rivern Mejia

Andante ♩ = 85

The score is written for a large ensemble. The top system includes Horn in F, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone, Tuba, Marimba (Mrb), Conga Drums (C. Dr.), Guitar (Gtr.), and Harp (Hp.). The bottom system includes Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Marimba (Mrb.), Conga Drums (C. Dr.), Guitar (Gtr.), and Harp (Hp.). The score is in 4/4 time with a tempo of Andante (♩ = 85). The key signature is one flat (B♭). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 11. The second system starts at measure 12 and continues to the end of the page. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and articulation marks.

2
Bosque Secreto

Hn.
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Mrb.
C. Dr.
Gtr.
Hp.
Hn.
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Mrb.
C. Dr.
Gtr.
Hp.

mf
mf
mf
mp
mf
mf
mf
f
f
mf
f
mf
f
mf
f
mf

Musical score for 'Bosque Secreto' page 3. The score is written for a variety of instruments and includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, and *mf*. The instruments listed are:

- Hn. (Horn)
- B-Tpt. 1 (Bass Trumpet 1)
- B-Tpt. 2 (Bass Trumpet 2)
- Tbn. (Trombone)
- Tuba
- Mrb. (Maracas)
- C. Dr. (Cymbals)
- Gtr. (Guitar)
- Hp. (Harp)

The score is divided into systems, with measures 26-36, 37-46, and 47-56. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

4 Bosque Secreto

The musical score is for a piece titled "Bosque Secreto". It is arranged for a large ensemble. The first system covers measures 35 to 44, and the second system covers measures 45 to 54. The instruments listed are Horn (Hn.), B-Tpt. 1, B-Tpt. 2, Tbn., Tuba, Mrb. (Maracas), C. Dr. (Cymbals), Gtr. (Guitar), and Hp. (Harp). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Bosque Secreto

5

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Hn.**: Horn part, starting at measure 30, playing a melodic line with accents.
- B-Tpt. 1**: First Trumpet part, playing a melodic line with accents.
- B-Tpt. 2**: Second Trumpet part, playing a melodic line with accents.
- Tbn.**: Trombone part, playing a melodic line with accents.
- Tuba**: Tuba part, playing a melodic line with accents.
- Mrb.**: Maracas part, playing a rhythmic pattern.
- C. Dr.**: Cymbal part, playing a rhythmic pattern.
- Gtr.**: Guitar part, playing a melodic line with accents.
- Hp.**: Piano part, playing a melodic line with accents.

The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Anexo F. Eternidad

Score
Eternidad
Raga Basant
Tintal (Teental)
Rafael Rivera Mejia

Andante $\text{♩} = 85$

Horn in F
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone
Tuba

Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba

Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba

Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba

Anexo G. Paraíso

Score

PARAISO RAGA BASANT CHAUTAL

Rafael Rivera Mejia

Andante $\text{♩} = 80$

The score is divided into three systems, each containing staves for Conga Drums, Harp, Guitarra, Marimba, C. Dr., and Mrb. The first system (measures 1-11) features a Conga Drums part with rests, a Harp part with a melodic line starting at measure 4 marked *f*, and a Marimba part with a rhythmic pattern marked *ff*. The second system (measures 12-23) includes a C. Dr. part with rests, a Harp part with a melodic line marked *mp* and *f*, and a Mrb. part with a rhythmic pattern marked *mf*. The third system (measures 24-34) features a C. Dr. part with rests, a Harp part with a melodic line marked *p*, and a Mrb. part with a rhythmic pattern marked *mp* and *p*. The score includes various dynamic markings and articulation marks throughout.

30

C. Dr.

Hp.

Gr.

Mrb.

46

C. Dr.

Hp.

Gr.

Mrb.

57

C. Dr.

Hp.

Gr.

Mrb.

Musical score for measures 67-71, featuring C. Dr., Hp., Gr., and Mrb. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, and *dp*, and includes the instruction *dp* (dolce).

Musical score for measures 72-76, featuring C. Dr., Hp., Gr., and Mrb. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*.

Musical score for measures 84-90. The score is for four instruments: C. Dr., Hp., Gtr., and Mrb. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. Measure 84 is marked with a rehearsal mark *84*. The C. Dr. part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Hp. part is mostly rests, with some activity in the bass clef starting in measure 88. The Gtr. part has a melodic line with a *f* dynamic marking in measure 88. The Mrb. part has a steady eighth-note accompaniment with a *f* dynamic marking in measure 88.

Musical score for measures 91-99. The score is for four instruments: C. Dr., Hp., Gtr., and Mrb. The key signature is one flat and the time signature is 3/4. Measure 91 is marked with a rehearsal mark *91*. The C. Dr. part continues with its rhythmic pattern, including a section marked *accel.* starting in measure 97. The Hp. part has a melodic line in the bass clef starting in measure 97. The Gtr. part has a melodic line with a *f* dynamic marking in measure 97. The Mrb. part has a melodic line in the bass clef starting in measure 97, with a *Soft* dynamic marking in measure 98 and a *mp* dynamic marking in measure 99.

Musical score for measures 100-103. The score is for four instruments: C. Dr., Hp., Gtr., and Mrb. The key signature is one flat and the time signature is 3/4. Measure 100 is marked with a rehearsal mark *100* and the tempo marking *a tempo*. The C. Dr. part has a melodic line with a *mp* dynamic marking. The Hp. part has a melodic line in the bass clef with a *mp* dynamic marking. The Gtr. part has a melodic line with a *mp* dynamic marking. The Mrb. part has a melodic line in the bass clef with a *mp* dynamic marking.