



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

KALI YUGA: Creación musical para cuarteto de Jazz fusión, basado en dos Ragas hindúes más técnicas y símbolos gráficos pertenecientes a la música aleatoria.

Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en arte, tecnología y gestión musical y al título profesional de Músico con mención en ejecución instrumental o canto.

JAIME MENA OSSANDÓN

Profesor Guía: Ismael Cortéz Aguilera

Valparaíso, Chile

2017

Índice

<i>Introducción</i>	1
Capítulo I: Kali Yuga y el Raga	4
1.1 <i>Comentario sobre la teoría del Kali-Yuga</i>	5
1.2 <i>El Raga</i>	11
1.3 <i>Elementos Teóricos del Raga</i>	13
Capítulo II: Aleatoriedad y Grafía Ortocrónica	22
2.1 <i>Corriente estética (aleatoriedad)</i>	23
2.2 <i>Definición de Grafía Ortocrónica según Ana María Locatelli</i>	25
2.3 <i>Símbolos gráficos aleatorios</i>	26
2.4 <i>Compositor vanguardista</i>	30
Capítulo III: Cuarteto de Jazz Fusión	31
3.1 <i>Comentario sobre el cuarteto de Jazz fusión</i>	32
3.2 <i>Bajo eléctrico: técnicas vinculadas a la creación musical Kali Yuga</i>	35
3.4 <i>Guitarra eléctrica: Efectos, interpretación del Raga II</i>	42
3.5 <i>Saxo Alto: Transposición, interpretación del Raga I, escalas y modos</i>	47
3.6 <i>Batería: estilos, talas y patrones rítmicos</i>	52
Capítulo IV: Referentes del Jazz Fusión	57
4.1 <i>The Mahavishnu Orchestra</i>	58
4.2 <i>Miles Davis</i>	58
4.3 <i>Chick Corea</i>	59

Capítulo V: Algunos referentes de la música aleatoria.....	62
5.1 <i>Kristof Penderecki</i>	63
5.2 <i>Karlheinz Stokhausen</i>	63
5.3 <i>John Cage</i>	64
5.4 <i>Sylvano Bussotti</i>	65
5.5 <i>Luigi Nono</i>	66
Capítulo VI: Análisis de la Creación Musical Kali Yuga.....	68
6.1 <i>Datos generales</i>	69
6.2 <i>Altura, relaciones verticales y horizontales</i>	70
6.3 <i>Duración: Tempo, métrica y agógica</i>	78
6.4 <i>Dinámicas</i>	79
6.5 <i>Textura</i>	80
6.6 <i>Forma</i>	82
6.7 <i>Agrupación</i>	82
Capítulo VII: Creación musical Kali Yuga.....	83
Kali Yuga.....	84
Capítulo VIII: Conclusiones.....	93
8.1 <i>Conclusiones</i>	94
<i>Glossario</i>	96
<i>Bibliografía</i>	108

Introducción

Este proyecto de título consiste en una creación musical que vincula elementos melódicos y rítmicos provenientes de la cultura hindú (Ragas), sujeto a elementos gráficos de la música aleatoria mediante la interpretación de instrumentos musicales pertenecientes al Jazz fusión.

Esta creación musical tiene por objeto vincular elementos teóricos musicales indostánicos, específicamente Ragas, obteniendo una fusión de música étnica y aleatoria, siendo representada por un cuarteto de Jazz fusión. Generando el vínculo mediante las técnicas propias de la improvisación junto a la aleatoriedad. La creación musical consiste en la elaboración de una partitura escrita para cuatro instrumentos musicales pertenecientes al Jazz fusión como lo son: el Saxo alto, Guitarra eléctrica, Bajo eléctrico de cinco cuerdas y Batería.

La confección de la partitura consiste en incorporar elementos gráficos pertenecientes a la notación de la música tradicional y aleatoria. Se encuentran recuadros aleatorios que entregan indicaciones técnicas de los instrumentos musicales ya mencionados, como también: modos, patrones rítmicos, figuras rítmicas, indicadores de dinámicas, adornos, y la cantidad de minutos que el intérprete improvisara en la obra musical, etc. Además de la interpretación de dos ragas que serán ejecutados por el saxo alto en el Raga I, y la guitarra eléctrica en el Raga II. El Bajo eléctrico y la Batería al igual que en el Jazz fusión tendrán el rol contener el Groove, mediante diferentes opciones de frases musicales y patrones rítmicos que están escritos en recuadros aleatorios, para así crear diferentes texturas a partir del azar. También la creación musical tiene elementos propios del Jazz como lo es el swing en una pequeña sección de la creación musical.

La escritura de esta creación musical será leída mediante una partitura general, por lo cual cada interprete podrá tener como guía una única partitura con sus respectivas copias. En cuanto a la forma y los

cambios de sección, como la introducción hacia el Raga I, Ragini (improvisación), el interludio hacia el Raga II, y la sección final, -Dos pequeñas secciones establecidas cronométricamente- serán dirigidas por cada uno de los músicos. En la introducción el bajista eléctrico comenzara la obra ad libitum, es decir, sin tempo en gran parte de la creación musical, luego el Saxofonista interpretara el Raga I acompañado del Bajo eléctrico, mediante, los elementos musicales ya mencionados en los recuadros aleatorios. Después se sumará el baterista en la sección Ragini junto al Bajo eléctrico y el Saxo alto. Para culminar la sección el saxofonista terminará su momento de improvisación dando una señal a los músicos. El baterista dará la entrada con tempo a la sección Swing, el cual; será el primer punto de encuentro del cuarteto y la única sección de la creación musical con un tempo o beat establecido. Por consiguiente, al terminar el interludio el guitarrista eléctrico dará la entrada al Raga II el cual lo interpretará volviendo en tempo Ad libitum, siendo acompañado por el Bajo eléctrico y la Batería, juntos, en los recuadros aleatorios. Finalmente, se establece el segundo y último encuentro del cuarteto la sección, Tres momentos para un final, de los cuales dos de sus recuadros aleatorios llamados Danza cósmica II y III, serán interpretados en 30 y 15 segundos, además de tener sus respectivos materiales sonoros y las indicaciones que el compositor entrega a los músicos, por lo cual interpretaran con una actitud solemne y visceral. La creación musical Kali Yuga termina con el cuarteto en un rango dinámico muy bajo con las notas y los signos gráficos bien definidos hasta desintegrarlas y convertirlas en ruidos en una intensidad muy fuerte llegando al borde de una interpretación visceral.

La Creación Musical Kali Yuga es una propuesta artística que busca vincular elementos musicales de la cultura indostánica con la notación musical mixta o híbrida, la interpretación de músicos pertenecientes a la tradición del Jazz eléctrico y la improvisación desde la estética de la música aleatoria.

El propósito de este proyecto de título es la realización de una creación musical que fusione; melodías y ritmos de los Ragas hindúes con los elementos musicales occidentales ya mencionados. Por ende, es

importante mencionar que Kali yuga tiene como objetivo relacionar estas expresiones artísticas en un contexto creativo y sencillo con el fin de conocer diferentes culturas lejanas a nuestro paradigma occidental como lo es la milenaria cultura de India, sin embargo, esta creación musical no busca hacer música de india, solo busca tomar algunos elementos propios de su folklore y vincularlos con las herramientas teóricas entregadas por la academia, como lo es el análisis de la forma, la armonía, la escritura ortocrónica, la confección de una partitura, etc. Además de la inclusión de instrumentos musicales pertenecientes a la música popular más el factor sorpresa y las posibilidades que entrega la estética de la música aleatoria, mediante; herramientas teóricas que nos permiten generar la plasticidad del tiempo.

Por estas razones, la creación musical Kali Yuga invita a los intérpretes y al espectador; tener la experiencia de sentir y oír el fenómeno de la plasticidad del tiempo y presenciar la experiencia que la música del momento ofrece, mediante, la creatividad de los músicos.

Para finalizar con lo propuesto, este proyecto de título pretende construir una creación musical que permita la plena convivencia de los elementos musicales tanto de esta cultura milenaria que es india y nuestro occidente. Por tanto, es factible realizarlo ya que la tecnología y la posibilidad que los medios de comunicación nos entregan a diario, nos permiten ver que la globalización es un hecho y que junto a este fenómeno existe una plena influencia en el arte y la cultura, produciendo cada vez más; expresiones musicales influenciadas en otras sociedades y culturas, generando el interés en los artistas, compositores y músicos del siglo XXI, la exploración de nuevas herramientas teóricas y expresivas de otras culturas; ya que el conocimiento es accesible para todos.

Capítulo I: Kali Yuga y el Raga

1. 1. Comentario sobre la teoría del Kali-Yuga

Kali yuga es entendido dentro de la cultura védica como parte de un ciclo de cuatro eras llamado Maha – yuga. Este ciclo representa un día de vida del dios Brama y dura según el Srimad-Bhagavatam y otros textos védicos 4.320.000 años. Kali-yuga es caracterizado como la era o *yuga* de Riña e hipocresía, donde los valores de la religión y la verdad llegan a un punto muy bajo dentro de la civilización y la cultura, por ende, todo lo relacionado con el estado, la religión y la estructura social -que en india se conocen por castas-, es influenciado por el materialismo y los más bajos deseos e instintos que el hombre perteneciente a la era del kali-yuga adoptara, por lo que conocemos como valores morales. Según el texto védico Srimad-Bhagavatam una de las primeras señales es la desvinculación del hombre con la religión, dado a que el dios védico Krisna regresaría a su morada dejando a merced del hombre esta negativa influencia; poniendo fin a una civilización caracterizada por los valores de la religión y la sabiduría.

En el texto védico ya mencionado, encontramos en el capítulo dieciséis y diecisiete el relato del sabio Srila Suta Gosvami para los sabios del bosque Naimisaranya, el cual, este sabio comenta, como el rey Maharaja Pariksit recibió la era del Kali Yuga, y cuál fue el castigo y la recompensa de la personificación de esta influencia. El Swami Prabhupada Bhaktivendanta nos dice lo siguiente:

Suta Gosvami dijo: ¡Oh, brahmanas eruditos!, Maharaja Pariksit comenzó entonces a gobernar el mundo como un gran devoto del señor, bajo las instrucciones de los mejores de los brahmanas nacidos por segunda vez. Él gobernó con esas grandes cualidades que fueron predichas por expertos astrólogos en el momento en que nació. El rey *Pariksit* se casó con la hija del rey Uttara, y engendro cuatro hijos, encabezados por Maharaja Janamejaya. Maharaja Pariksit, después de haber elegido a Krpacarya para que lo guiara como maestro espiritual, ejecuto tres sacrificios de caballo en las riberas del Ganges. Estos se realizaron con suficientes remuneraciones para los participantes. Y en esos

sacrificios, hasta el hombre común podía ver a los semidioses. Una vez, cuando Maharaja pariksit, se dirigía a conquistar el mundo, vio al amo de kali-yuga, quien era más bajo que un sudra disfrazado de rey y lastimando las patas de una vaca y un toro. El rey lo aprehendió de inmediato para imponerle el debido castigo. (Bhaktivendanta, 1985)

Podemos ver en relato del sabio Srila suta gosvami la historia de un rey que cumple con las condiciones de un hombre devoto a Krisna el cual está sujeto a las enseñanzas de los brahmanes y la religión. Maharaja Pariksit manifestó cualidades que fueron ya anunciadas por brahmanes astrólogos, manifestando la apasionada devoción a Krisna, el cual, lo llevo a un nivel alto de espiritualidad hasta convertirse en Maha-bhagavata es decir un devoto de primera que no solo estaba versado en el oficio de la devoción, además, podía convertir a otros en devotos mediante sus instrucciones trascendentales. Maharaja Pariksit gobernaba bajo las instrucciones de grandes sabios y eruditos brahmanes, que lo llevó a administrar el estado bajo las indicaciones de las escrituras védicas. Como lo relata el sabio Srila Suta Gosvami este rey ofreció sacrificio de tres caballos en el rio Ganges generando el interés de los semidioses o de seres pertenecientes a otros planetas -según el Swami Prabhupada Bhaktivendanta- en participar en el ritual. Dado a este evento ya de características propias de las mitologías; el hombre común pudo ser bendecido con presenciar, y/o ver, a estos seres venidos de las estrellas, mediante, el sacrificio.

El Srimad Bhagavatam nos dice que Maharaja Pariksit fue a conquistar el mundo después de ascender al trono; estableciendo el orden bajo las directrices de un estado divino. Dice el relato que el rey presencio una irreverente actitud de un hombre de casta inferior disfrazado de rey, que lastimaba a una vaca y un toro, provocando la molestia de Maharaja Pariksit, luego, ordeno que lo arrestasen y que fuera ejecutado. Tal actitud de este hombre sin escrúpulos personificado como el rey del Kali-yuga hace ver e intuir a Maharaja Pariksit que la Era de riña ya daba sus primeras señales de su advenimiento, por tanto, aquella Era, donde la religión fue la

pedra angular de todo valor moral, estaba declinando para así establecer: el engaño, lo ilícito, la falta de religión, lo aberrante, la inmoralidad y todo lo relacionado con el materialismo. En la era del Kali-yuga se manifestarán cuatro señales en la sociedad, estas son: (1) La relación ilícita con mujeres, (2) El entregarse a comer carne, (3) La embriaguez de todo tipo, y (4) Divertirse con juegos de azar. Lo antedicho de estas cuatro señales -según las escrituras védicas- son las causas fundamentales de toda clase de disputa, engaño, mentiras e ilusiones del mundo material (maya).

En cuanto al simbolismo de los animales, que fueron agredidos por este hombre de casta inferior - personificado como el rey del Kali-yuga -, podemos interpretar a la Vaca como la madre tierra y el Toro como el Dharma. Es sabido por la gran mayoría que los hindúes veneran a las vacas, las consideran sagradas, dado que para esta cultura este animal es el más importante de todos por qué; en la vaca sucede el milagro, valga la redundancia, tal milagro reside en la leche, por ende, para la cultura brahmánica la leche tiene todas las vitaminas necesarias para sustentar las condiciones fisiológicas humanas. Sin embargo, habrá más de alguna persona que no esté de acuerdo con esta perspectiva. Volviendo a lo que nos compete, el Toro simboliza al Dharma representando la moral -entiéndase como la personalidad de los principios religiosos- la razón de ello, consiste en que el toro ayuda a la producción agrícola permitiendo la obtención de los granos y, por consiguiente, ayuda al abastecimiento de los alimentos para la comunidad. Para la cultura brahmánica la veneración a estos animales como la fuente del sustento alimenticio es preponderante desde la perspectiva de la prosperidad, dado a que, uno entrega desde si misma -La Vaca- lo necesario para vivir y el otro -El Toro- produce desde su fuerza, la obtención de los alimentos provenientes de la tierra. Nuevamente quiero citar textualmente parte de esta narración:

La personalidad de los principios religiosos, Dharma, estaba deambulando en la forma de un Toro. Y él se encontró a la personalidad de la tierra en forma de una Vaca, la cual parecía estar tan afligida como una madre que ha perdido a su hijo. Ella tenía lágrimas en los ojos y la belleza de su cuerpo se había perdido. Así pues, Dharma interrogó a la tierra de la siguiente manera. Dharma -En la forma de un toro- preguntó: Señora, ¿no se encuentra sana y fuerte? ¿Por qué la cubre la sombra de la angustia? Su cara indica que usted se ha ennegrecido. ¿Acaso está sufriendo de alguna enfermedad interna o será que está pensando en algún pariente que se encuentra lejos, en un lugar distante? He perdido tres patas, y ahora estoy parado en una sola. ¿Se está usted lamentando por el estado de mi existencia? ¿O será que está muy angustiada porque de ahora en adelante los consumidores de carne ilegales la van a explotar? ¿O quizás se encuentra usted en una situación lamentable, porque ahora los semidioses están privados de su ración de las ofrendas de los sacrificios, debido a que actualmente estos no se celebran? ¿O será que usted está afligida por los seres vivientes, a causa de los sufrimientos que a estos les infligen el hambre y la sequía? ¿Se está sintiendo compungida por las mujeres y niños infelices a los que las personas inescrupulosas dejan abandonados? ¿O esta infeliz porque a la diosa del conocimiento la están manipulando brahmanes adictos a actos contrarios a los principios de la religión? ¿O será que la aflige el ver que los brahmanes se han refugiado en familias administradoras que no respetan la cultura brahmánica? Los supuestos administradores ahora están confundidos por la influencia de esta era de kali, por eso han puesto en desorden todos los asuntos del estado. ¿se lamenta usted ahora por ese desorden? Ahora, la generalidad de la gente no sigue reglas y regulaciones para comer, dormir beber, aparearse, etc., y se inclina por realizarlo en cualquier parte. ¿está usted infeliz por eso? ¡Oh, madre tierra!, la suprema personalidad de dios, Hari, se encarnó como el señor Krisna, solo para quitarle a usted su pesada carga. Todas las actividades que Él realizó aquí son trascendentales, y cimentan la senda de la liberación. Ahora usted está privada de su presencia, y probablemente esté pensando en esas actividades y sintiéndose triste en ausencia de ellas. (Bhaktivendanta, 1985).

En este relato podemos identificar simbólicamente a la madre tierra y los principios de la moral (Dharma) personificados en animales que cumplen roles fundamentales dentro de la actividad económica y espiritual en India. Según el relato del Simrad Bhagavatam estos dos animales han sido agredidos cobardemente por un hombre carente de principios religiosos. Vemos que la fuente de la alimentación y la producción de los alimentos ha sido boicoteada por esta influencia de hombres ignorantes faltos de cordura que viven sin escrúpulos, con fines egoístas y mezquinos. En la era del Kali-yuga una de las grandes señales es la falta de conciencia por la madre tierra, la naturaleza, el medio ambiente la falta del cuidado con los animales y la explotación excesiva de ellos. Esta más decir que la falta del sentido de la moral ya en nuestros tiempos es un hecho. Este relato que habla de tiempos escatológicos vinculados al declive de la civilización, de líderes de estados faltos del sentido de la justicia donde la corrupción ya está institucionalizada, donde el tiempo es valorizado según el interés de la economía, y la desvalorización de la vida, etc.

Para ir concluyendo con este comentario quiero citar parte del relato de Srlia Suta Gosvami referente a este relato mitológico:

En la era Satya (de la veracidad), tus cuatro patas estaban constituidas ahora te apoyas en una sola pata, que es tu veracidad, y de una forma u otra te mueves cojeando. Pero la personificación de la riña (Kali), floreciendo mediante el engaño, también está tratando de destruir esa pata. Ahora en ella, la casta a quien por mala fortuna la personalidad de dios ha abandonado, lamenta su futuro con lágrimas en los ojos, ya que ahora la gobiernan y disfrutan hombres de clase baja que se hacen pasar por gobernantes. Maharaja Parksit, quien podía pelear por si solo contra mil enemigos, apaciguo así a la personalidad de la religión y a la tierra. Luego, esgrimió su afilada espada para matar a la personalidad de Kali, quien es la causa de toda irreligión. Cuando la personalidad de Kali se dio cuenta de que el rey estaba dispuesto a matarlo, de inmediato abandono el traje de rey y, bajo la presión del temor, se entregó a él por completo, postrando la cabeza. Maharaja Parksit, quien estaba en capacidad de aceptar la entrega

y era digno de que la historia lo glorificara, no mató al pobre, rendido y caído Kali, sino que sonrió compasivamente, porque era bueno con los pobres. El rey dijo entonces: Nosotros hemos heredado la fama de Arjuna; por lo tanto, como te has rendido con las manos juntas, no es necesario que temas por tu vida. Pero no puedes permanecer en mi reino, pues eres el amigo de la irreligión. Si a la personalidad de Kali, la irreligión, se le permite actuar como hombre o dios o gobernante, sin duda que abundaran principios irreligiosos tales como la codicia, la falsedad, el robo, la incultura, la traición, la mala fortuna, el engaño, la riña y la vanidad. Por consiguiente, ¡Oh, amigo de la irreligiosidad!, no mereces permanecer en un lugar en que los expertos celebran sacrificios conforme a la verdad y los principios religiosos, en aras de la satisfacción de la Suprema Personalidad de Dios. En todas las ceremonias de sacrificio, aunque a veces se adora a un semidiós, se adora al Señor Supremo y Personalidad de Dios, porque Él es la Superalma de todos y, tal como el aire existe tanto fuera como dentro. Así pues, es solo El quien le otorga al adorador todo lo bueno. Sri Suta Gosvami dijo: la personalidad de Kali, habiendo recibido esa orden de Maharaja Pariksit, comenzó a temblar de miedo. Viendo el rey ante el cómo Yamaraja, a punto de matarlo, Kali le hablo de la siguiente manera. ¡Oh, Su Majestad!, aunque por orden suya yo viva donde viva, a donde quiera que mire no veré más que su arco y sus flechas. Por lo tanto, ¡oh, tú, el principal de los protectores de la religión!, por favor asígname un lugar donde pueda vivir permanentemente bajo la protección de tu gobierno. Suta Gosvami dijo: Maharaja Pariksit, en virtud de ese pedido que le hizo la personalidad de Kali, le dio permiso de residir en lugares en los que hubiera juegos de azar, bebida, prostitución y matanza de animales. La personalidad de Kali pidió algo más, y, por su suplica, el rey le dio permiso de vivir donde hubiera oro, porque dondequiera que haya oro, también hay falsedad, embriaguez, lujuria, envidia y enemistad. Así pues, por indicación de Maharaja Pariksit, el hijo de Uttara, a la personalidad de la Kali se le permitió vivir en esos cinco lugares. Por lo tanto, todo aquel que desee el bienestar progresivo, especialmente los reyes, los religiosos, los líderes públicos, los Brahmanas, y los Sannyasis, nunca deben ponerse en contacto con los cuatro principios irreligiosos antedichos. (Bhaktivendanta, 1985).

En términos generales todo lo que está relacionado con la decadencia espiritual del hombre -según los textos védicos y la teoría del Kali yuga- se debe a esta influencia negativa. Queda claro que con la inclusión del patrón oro, y el ansioso interés de adquirir bienes materiales, el ciudadano perteneciente al estado del rey Maharaja Pariksit, se ve tentado al disfrute de los sentidos para así alejarse de las virtudes y la idea de un gobierno basado en las enseñanzas de las escrituras sagradas (vedas). Metafóricamente hablando, las puertas quedan abiertas para las malas influencias donde el engaño con todo el resplandor de la ilusión del mundo de los sentidos, de los cuales, los hombres con la moral de un malhechor, gobernarán y dictarán leyes basadas en la mutilación de los valores morales y religiosos, donde aquella sagrada vaca o el laborioso toro serán agredidos hasta el punto que la barbarie hacia estas personificaciones de la madre tierra y el Dharma sea cosa común entre los hombres. Para concluir dice la teoría del Kali-yuga que este ciclo terminara en la plena destrucción del universo material, para dar paso a un nuevo ciclo del Maha-yuga. Mediante una mística danza.

1. 2. El Raga

La definición de Raga desde el punto de vista estético nos lleva a pensar la música desde el contexto del hinduismo, desde su naturaleza espiritual y mística. Hay autores que lo han definido como sensaciones agradables, colorear la mente, o metafóricamente como un lienzo blanco donde el raga deja impresiones mentales etc. Según el músico chileno Millapol Gajardo nos da la siguiente definición de Raga:

La palabra Raga viene de la raíz Sánscrita Rañy (la y como en 'yo') que significa "colorear", "teñir", "imprimir". "Así como una pieza de tela blanca puede ser teñida con varios colores, de la misma manera las mentes de los hombres quedan teñidas, matizadas, por así decir, con las agradables vibraciones de dulces sonidos musicales. (Gajardo, 1970).

Raga es la expresión vinculada a estados psicológicos del cual se atribuye a un color o un estado de ánimo, que es muy similar a la teoría del Ethos expuestos por los pitagóricos griegos. El aspecto estético del raga se relaciona con la beatitud, la verdad y los valores religiosos del sistema de creencias de india. Se cree que los ragas tienen una naturaleza mágica y mística. Esta compleja definición de Raga desde el punto de vista de nuestra cultura occidental nos entrega una perspectiva metafísica del fenómeno musical.

En india se percibe el raga desde lo elemental hasta la complejidad mística de la música, por consiguiente, si hablamos de fenómenos físico acústicos es preponderante mencionar que la vibración es un elemento y gran catalizador de dos ideas referentes a un mismo fenómeno, por tanto, La vibración en india se interpreta de dos formas o ideas, se conoce la vibración del aire y la vibración del éter.

Según los músicos hindúes, el éter se conoce bajo el nombre de *Ahata* y se vincula esencialmente bajo conceptos místicos y espirituales, se dice que los yoguis, los grandes espíritus, los maestros y los iluminados proyectan y conviven con esta fuente vibratoria. Ahata es la vibración inaudible puesto a que es un sonido inteligible que vibra en el alma y que induce a la belleza y la iluminación. El sonido inteligible está asociado a las leyes del universo y del cosmos, y se manifiesta psíquicamente bajo cierto orden en estados psicológicos o espirituales en función de las tradiciones místicas y religiosas de la cultura india.

Ahata es el estado de vibraciones que oscilan con menor o mayor velocidad y se manifiestan en frecuencias inaudibles al oído humano. Ahata está relacionada bajo el paradigma de música de las esferas, por tanto, su relación con determinadas alturas de frecuencias manifiesta que el sonido no audible, se expande desde otra sensibilidad en el cuerpo, la mente o el alma. Si hablamos de música inaudible los indios la definen como, *Nada*.

Nada es una palabra compuesta por *Na-da*. *Na* significa aliento, respiración, *da*, significa fuego del intelecto, *Nada* es la unión del aliento o la respiración, y el fuego del intelecto, por tanto, responde simbólicamente

a la vibración del éter muy similar a lo hablado en el evangelio según san juan:

“En el principio era el verbo y el verbo era con dios”.

Na-da es aquella música vinculada con la palabra, con el mantra y la meditación, el cual es el sonido que proviene de una experiencia mística y espiritual. Queda claro que el Raga tiene esta expresión de la música, una definición compleja desde la perspectiva estética, dado que para los músicos hindúes el Raga es análogo a la música y piedra angular de toda expresión musical bajo la sensibilidad, solemnidad y el simbolismo propio de la naturaleza abstracta de la música, que nos conecta, quizás, con aquellos ideales platónicos tan propios de los misterios que la belleza de la música nos puede entregar. Sin embargo, el Raga también posee una estructura, una transmutación al mundo de la materia que se manifiesta mediante un sistema teórico propio de una cultura que ha mantenido latente la supervivencia del mundo antiguo.

1. 3. Elementos Teóricos del Raga

En india se conocen las notas musicales como Svaras y llaman Shudda, a las notas sin alteraciones, similar a las siete notas de una escala mayor pensada desde la nota Do, cuando estas están alteradas, recibe el nombre de Vikrita, al estar bemoladas la nombran Komal y las notas sostenidas la mencionan como Tivra. Las Svaras están conformadas por siete notas, cada una de ellas con sus propias características, metafóricamente hablando como si perteneciesen a un sistema solar. La primera de ellas se llama, Shadja y se abrevia como Sa, si lo pensamos interválicamente correspondería a la tónica. La siguiente es Rishaba se abrevia Ri y es equivalente a un intervalo de 2 mayor, luego Gandhara se abrevia Ga y corresponde al intervalo de 3 menor, continua Madhya y se abrevia como Ma y su intervalo es una 4 justa, sigue Panchama se abrevia Pa y corresponde al intervalo de 5 justa, la penúltima nota se llama Dhaivata

se abrevia Dha e interválicamente corresponde a una 6 mayor. para terminar, está la nota Nishada se abrevia Ni y es un intervalo de 7 menor.

El músico chileno experto en música india Millapol Gajardo nos comenta cómo funciona la organización de las Svaras a partir de registros que hablan ya de un precoz intento de teorizar sobre la música hindú. Cito la siguiente frase del músico:

El Natya Shastra nos habla ya de escalas bajo el nombre de Grama o Svara Grama, escala de notas. Grama significa literalmente 'aldea'. En una aldea los habitantes están relacionados entre sí y obedecen a un jefe; igualmente en una escala las Svaras están relacionadas entre sí y todas dependen de una nota básica que sirve de tónica. Bhárat nos dice que la música vocal de su tiempo era cantada en base a las escalas de la Vina, que incluía siete notas Bhárat nos habla de dos escalas básicas, a saber: Sharya Grama o Sa Grama y Madhyam Grama o Ma Grama. Posteriormente, después de Bhárat, se habló de una tercera escala, Gandhara Grama o Ga Grama, pero en los textos que sobreviven su naturaleza no es nunca explicada con claridad suficiente. (Gajardo, 1970).

El segundo aspecto de la estructura teórica del Raga encontramos que las notas (Svaras) se organizan mediante una escala musical y que estas son conocidas como Gramas que en la lengua Sanskrita significa aldea. como toda aldea tiene un líder o un jefe, los aldeanos quedan subordinados a este, por ende, se entiende que la organización de las Svaras hay una nota que ejerce dominio sobre otras, similar a nuestro sistema armónico. La estructura de las notas Shuddas consiste en lo siguiente: Sa-Ri-Ma-Pa-Ga-Dha-Ni, como Sa Grama; y, Ma-Pa-Ga-Dha-Ni-Sa-Ri-Ma, Como Ma Grama. A partir de esta organización de las notas encontramos que se distribuyen a partir del principio de los modos.

Pronto el músico advirtió que las dos escalas disponibles no eran suficientes para expresar sentimientos nuevos, nuevas emociones y

descubrió que, en la Vina de cuerdas fijas, al tomar otro grado que no era el fundamental, como punto de partida, obtenía una nueva e interesante ordenación de los intervalos que servían a su propósito. A través de este procedimiento, similar al de los griegos, pudo obtener 14 modos: siete en base a Sa Grama y siete en base a Ma Grama. (Gajardo, 1970).

Nuevamente el músico Millapol Gajardo nos entrega otro interesante dato respecto al origen teórico de los Ragas. A partir del cambio modal de la tónica podemos presenciar una nueva distribución de los Svaras dado a la inquietud creativa que tuvo el músico hindú para generar otras expresiones o emociones vinculadas al Ethos.

Esta distribución modal recibe el nombre de Múrchana. Los Múrchana se interpretan con las siete notas que conforman Sa grama y Ma grama. Los músicos indios comenzaron a dar énfasis a ciertas notas, de las cuales, una de ellas comenzaba la melodía, mientras otras generaban reposo y tensión, similar a lo que conocemos como Arcis y Thesis y los modos eclesiásticos. Esta nueva técnica teórica dio paso al Yati que significa clase o aldea, esta evolución del Múrchana, se generó a partir de la necesidad de expresar cierto Ethos en particular mediante la imaginación. La sistematización y clasificación de las melodías dio el nacimiento de las estructuras melódicas conocida como Yati, por ende, es la base de la estructura teórica del Raga.

Según los registros entregados por el artículo del músico Millapol Gajardo "El Raga, un mundo en sí mismo" para la revista musical chilena, nos habla de un tratado teórico llamado Sanguita Ratnakar, escrito por Sharangdeva, el cual nos comenta la clasificación y estructura de los Yati en relación con un sistema modal propio de la antiquísima música de india. El Yati se constituye en diez Lakshanas o factores que lo conforman: 1) Ansha, como tónica; 2) Graha, literalmente agarrar, la nota con que se inicia la melodía; 3) Nyasa, la nota en la cual termina la melodía; 4) Apanyasa, un lugar de reposo entre el comienzo y el fin; 5) Alpatva, las notas más débiles; 6) Bahatva, la nota más fuerte; 7) Tara, el registro agudo; 8) Mandra, el registro grave; 9) Shadav, uso de seis notas, si hay omisión de algunas de estas; 10) Odav, uso de cinco notas.

También podemos ver la combinatoria de estas melodías generados mediante este sistema modal hindú. Cito nuevamente a Millapol Gajardo:

Sharangdeva clasifica también 18 Yatis, de los cuales siete eran Shuddha, puros, sin mezcla. Los siete Shuddha puros eran derivados de los nombres de las siete Svaras y los once restantes eran mezcla de los siete primeros y se llamaban variedades mixtas. Se podía mezclar dos Yatis como mínimo y cinco como máximo. Para omitir una nota existía una regla muy estricta: la nota omitida 'no podía ser ni el 4° ni el 5° grado desde la tónica (Amsha). Podían obtenerse variedades de cada uno de los Yatis a través del cambio en uno o más de los cuatro primeros factores o Lakshanas, omitiendo una o dos notas; en cada Yati muchas sub-variedades eran posibles, el número total de Yatis dado por Sharangdeva es de 153. (Gajardo, 1970).

Ya que mencionamos gran parte los elementos que originaron el Raga hablaremos de sus elementos constituyentes. Hay que destacar que el Raga funciona bajo la entonación justa, es decir, no hay un sistema temperado donde las notas musicales estén determinadas, por el contrario, en la música hindú el músico o el cantante entona la tónica, el cual, producirá la subordinación mediante la entonación justa dada por Svara Sa, por ende, cumple la función de nota pedal. Antes de mencionar como los músicos interpretan el Raga, quiero hablar como las Svaras se identifican cuando están bemoladas (Komal) y sostenidas (Tivra) mediante una posible notación, ya que los Ragas se interpretan de memoria sin guías ni partituras. Cuando están bemoladas las Svaras se dibuja una línea por debajo de esta, y cuando están sostenidas se dibuja una raya vertical por sobre la Svara. Para una mayor comprensión mostrare el siguiente ejemplo:

Sa - Re - Re - Ga - Ga - Ma - Maⁱ - Pa - Dha - Dha - Ni - Ni¹⁶
Do - Re b - Re - Mi b - Mi - Fa - Fa # - Sol - La b - La - Si b - Si

Toda persona que tiene nociones básicas de teoría musical sabe que una escala mayor está compuesta por siete notas más su octava, en las *gramas* hindús sucede lo mismo, por tanto, también se puede dividir en tetracordios. Los hindús llaman a los tetracordes *Angas*, que en sánscrito significa cuerpo, estos angas se dividen de la siguiente forma, primero: Sa-Ri-Ga-Ma se llama Purvanga; el segundo: Pa-Dha-Ni-Sa se llama Uttaranga.

TETRACHORDS: (Scale analysis)



Lo que caracteriza el Raga es la expresión y el poder de sugestión que puede efectuar mediante la interpretación de melodías que están basadas en un sistema modal, con la finalidad de dejar una impresión mental o la imitación de los fenómenos de la naturaleza bajo el simbolismo que este representa. Cabe mencionar que tal característica es gracias a los micrótonos que el Raga tiene, estos microtonos los hindús lo llaman Shrutis. Los Shrutis permiten a los Ragas poder ascender y descender según el carácter y el Ethos expresado en la interpretación musical, mediante la precisión de ciertas notas microtonales o en algunos casos en cuartos de tono.

THE CLASSES OF ŚHRUTI (ŚHRUTI-JĀTIS)

BASIC SERIES (COSMIC)

O = Sa | centre, Earth, etc (yellow)

Descending fifth (Passive ♀)

-1	F (Ma)	$4/3 = 2^{2/3}$	Moonlight, peace, passivity (white)
-2	Dh (Ma)	$16/9 = 2^{2/3}$	beauty, loveliness
-3	Eh (Ma)	$32/27 = 2^{2/3}$	tender, loving, expectant
-4	Ah (Ma)	$128/81 = 2^{2/3}$	submissive, passive expectant
-5	Bh (Ma)	$256/243 = 2^{2/3}$	tenderness, charm, devotion

Ascending fifth (active ♀)

1	G (Pa)	$3/2$	Sunshine, joy, activity (red)
2	D (Re)	$9/8 = 3^{2/2}$	strength, virility
3	A (Da)	$27/16 = 3^{2/2}$	confident, joyful, lively
4	E (Ga)	$81/64 = 3^{2/2}$	independent, active, contented
5	B (Ma)	$243/128 = 3^{2/2}$	boldness, desire, pleasure

SERIES - (passive, emotion, enjoyment ♀)

O = A (Da) | enjoyment, satisfaction

Descending fifths

-1	B (Ma)	$16/9 = 2^{2/3}$	Weak, anxious
-2	G (Pa)	$64/27 = 2^{2/3}$	
-3	E (Ga)	$216/81 = 2^{2/3}$	
-4	F (Ma)	$256/243 = 2^{2/3}$	
-5	Dh (Ma)	$1280/729 = 2^{2/3}$	

Ascending fifths

1	L (Ca)	$5/4 = 3^{2/2}$	soft pleasing
2	B (Ma)	$16/9 = 3^{2/2}$	soft, voluptuous
3	E (Ga)	$125/81 = 3^{2/2}$	attractive, ambiguous
4	Dh (Ma)	$1250/729 = 3^{2/2}$	tender, charming, devoted
5	A (Da)	$4096/2700 = 3^{2/2}$	

SERIES + (active emotion, passion ♀)

O = L = 1(Ga) | E3 = 2^{2/2} passion, desire

Descending fifths

-1	Bh (Ma)	$8/5 = 2^{2/3}$	loving, passionate
-2	Dh (Ma)	$16/5 = 2^{2/3}$	loving, confident
-3	Eh (Ma)	$64/25 = 2^{2/3}$	active, strong, intense
-4	Ah (Ma)	$256/125 = 2^{2/3}$	boldness, desire, pleasure
-5	E (Ga)	$312/125 = 2^{2/3}$	

Ascending fifths

1	Bh (Ma)	$9/5 = 3^{2/3}$	passionate, intense, desire
2	F (Ma)	$27/5 = 3^{2/3}$	intense
3	E (Ga)	$81/25 = 3^{2/3}$	
4	G (Pa)	$243/125 = 3^{2/3}$	
5	A (Da)	$729/625 = 3^{2/3}$	

SERIES -- (Depression, sadness ♀)

O = F | (Ma) | 2^{2/3} = 3^{2/3} distressed

Descending fifths

-1	B (Ma)	$50/27 = 3^{2/3}$	
-2	E (Ga)	$100/81 = 3^{2/3}$	
-3	A (Da)	$400/243 = 3^{2/3}$	
-4	Bh (Ma)	$1600/729 = 3^{2/3}$	
-5	G (Pa)	$3200/2187 = 3^{2/3}$	

Ascending fifths

1	Bh (Ma)	$10/9 = 3^{2/3}$	intense sadness
2	E (Ga)	$100/27 = 3^{2/3}$	deeper, intense sadness
3	A (Da)	$1000/81 = 3^{2/3}$	sadness, melancholy
4	Bh (Ma)	$10000/729 = 3^{2/3}$	helpless, sad, hard
5	F (Ma)	$67500/2187 = 3^{2/3}$	doubt, melancholy

SERIES ++ (Harshness, insensibility ♀)

O = F | (Ma) | 10/9 = 3^{2/3} = 2^{2/3} hard, indifferent

Descending fifths

-1	Bh (Ma)	$10/9 = 3^{2/3}$	selfish, hard
-2	E (Ga)	$100/27 = 3^{2/3}$	hard, indifferent
-3	A (Da)	$1000/81 = 3^{2/3}$	unconscious, resistant
-4	Bh (Ma)	$10000/729 = 3^{2/3}$	intent, hard
-5	G (Pa)	$100000/2187 = 3^{2/3}$	

Ascending fifths

1	Bh (Ma)	$12/9 = 3^{2/3}$	harsh, enterprising
2	E (Ga)	$120/27 = 3^{2/3}$	
3	A (Da)	$1200/81 = 3^{2/3}$	
4	Bh (Ma)	$12000/729 = 3^{2/3}$	
5	F (Ma)	$81000/2187 = 3^{2/3}$	

Por consiguiente, cuando un modo utiliza específicamente siete (Sampurna), seis (Shadav) y cinco (Odav) notas al ascender y descender, destaca y omite ciertas notas con la finalidad de ejercer la expresión requerida para el Ethos específico. El ascenso de las notas en un Raga se llama Aroha y el descenso se llama Avaroha.

<i>Aroha</i> (Ascenso)	<i>Avaroha</i> (Descenso)	Clase
7	7	<i>Sampurna-Sampurna</i>
7	6	<i>Sampurna-Shadav</i>
7	5	<i>Sampurna-Odav</i>
6	7	<i>Shadav-Sampurna</i>
6	6	<i>Shadav-Shadav</i>
6	5	<i>Shadav-Odav</i>
5	7	<i>Odav-Sampurna</i>
5	6	<i>Odav-Shadav</i>
5	5	<i>Shadav-Shadav</i>

Otro elemento característico del Raga es la importancia de ciertas notas, de acuerdo con la expresión o Ethos que quiera interpretar el músico hindú. La nota que ejerce mayor importancia se llama Vadi, esta nota es la que ejerce el pedal de tónica; la siguiente se llama Samvadi y el cual domina el tetracorde Uttaranga siendo análogo a una 5 justa; continuamos con las notas Anuvadi, son aquellas notas que están fuera del esquema del Raga, y, finalmente esta la nota vivadi aquellas notas que destruyen la expresión del Raga. Los hindúes nos comentan la siguiente metáfora para entender la organización y jerarquización de estas.

"Vadi es como un rey; Samvadi como el primer ministro; Anuvadi son los vasallos y Vivadi son los enemigos" (Gajardo, 1970)

También encontramos diez escalas que forman parte de la estructura teórica del Raga, estas escalas son originarias de la música del norte de india y se llaman Thats, sin embargo, la mención de otras escalas tipo no será posible estudiarlas dado a que este subcapítulo no está

enfocado plenamente en la música hindú, su enfoque está en mencionar los elementos teóricos del Raga en función a la creación musical Kali-yuga.

Los Thats son originarios de del norte de india, es un sistema moderno en comparación a otras escalas tipo, los Thats fueron propuestos por el musicólogo V.N. Bhatkhanda a mediados del siglo XIX y finales del siglo XX. Este sistema es accesible y sencillo de comprender las escalas tipos desde su intervalica, para así, generar otras expresiones del Raga.

Sin embargo, esta clasificación es propensa a errores teóricos, puesto a que descuida la diferenciación de los Shrutis.

Ej. 2 *Los 10 Thats de Bhatkhanda.*

Bilaval	
Kalyan	
Khamaj	
Kafi	
Bhairava	
Purvi o Shri	
Asavari	
Marga	
Bhairavi	
Todi	

Para dar una mejor comprensión de todo lo que se ha dicho en este subcapítulo, mostrare el siguiente análisis de un Raga tomado del libro teórico de música hindú llamado "The Ragas of Northern Indian Music" del hindólogo francés Alain Danielou, donde podrán verificar y ver los elementos del Raga expuestos en este capítulo.

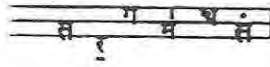
GROUP: independent

TUNING OF INSTRUMENT



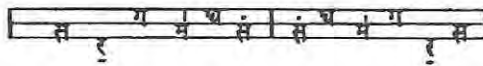
CLASS (*Jāti*):

Auḍavā (pentatonic)



Āroḥā Ascent

Avarohā Descent



SONANT (*Vādī*): A (Dha)

CONSONANT (*Samvādī*): E (Ga)

TIME OF PLAY: day at sunrise (after *Lalitā*)

MODE TYPE (*Thāṭ*): Mārāvā

SCALE TYPE: Chromatic (defective)

CHARACTERISTICS: no Pa (G) and no Ni (B). This scale is similar to that of the mode of spring *Pañchamā*. (*Bhātkhaṇḍe*, however, gives *Vibhāsā* with Ni (B) and Pa (G) in the descending scale.) In fact three different scales are known in Northern India under the name of *Vibhāsā*.

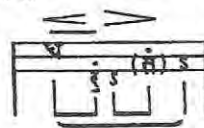
EXPRESSION:

loveliness, early dawn, twittering of the birds. (In *Pañchamā* where D flat (*Ri komal*) is short and never accentuated, the *Vādī* and *Samvādī* are F sharp (*Ma tivṛā*) and C (*Sa*), and the expression is energetic and challenging.)

night



tender
mysterious



Capitulo II:
Aleatoriedad y Grafía Ortocrónica

2.1 Corriente estética (aleatoriedad).

Se sabe por los historiadores, artistas y filósofos que la definición del concepto de estética se vincula al estudio de la belleza de las obras de arte, es decir, toda manifestación cultural, histórica, política y religiosa que deje plasmado en un registro mediante las características propias de la disciplina artística estudiada. En efecto, tal manifestación será engendrada a partir de la reflexión o mejor dicho de la especulación filosófica, el cual, generará la interrogante que sentará las bases del discurso de la expresión y de la argumentación que el artista expondrá mediante las herramientas propias del oficio o profesión que este ejerza. Por consiguiente, muchas veces el discurso se vuelve complejo y difícil de interpretar. No olvidemos que ética y estética se vinculan como lo es de la reflexión a la expresión y/o la argumentación.

Ya dicho lo anterior quiero citar un fragmento del texto “Historia de la estética” del escritor Raymond Bayer, el cual nos explica en el prólogo del texto, gran parte de lo mencionado en el comienzo de este capítulo.

La estética ha estado siempre mezclada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte. Hace apenas poco tiempo que se constituyó como ciencia independiente con método propio. Sería vano el deseo de exponer sistemáticamente la estética de los antiguos, y aun a través de las diversas edades, sin hacer mención del marco -es decir, de las reflexiones filosóficas, culturales, literarias e históricas- en que se halla encuadrada. (Bayer, 1965)

Por otra parte, si nos enfocamos plenamente en la definición de la estética musical nos encontraremos con las mismas problemáticas y especulaciones, pero desde la percepción y el simbolismo de la naturaleza del sonido. Por consiguiente, las interrogantes son planteadas desde la investigación filosófica y especulativa que expondrán determinadas

preguntas que buscan quizás una interpretación profunda y por qué no de origen fenomenológico. Quiero citar parte de estas preguntas expuestas en la definición de estética musical, según el Diccionario Oxford de la Música.

El estudio del gusto y la teoría de la belleza en la naturaleza y el arte; con el tiempo se ha aceptado como un concepto genérico que denota la investigación filosófica de la teoría del arte. Interrogantes como “¿qué es la música?”, “¿expresa emociones la música?” y “¿cuál es el mecanismo de comunicación de la música?”, determinaron por tradición el campo de la estética musical. (Latham, 2008).

En lo que respecta a la definición de corriente estética aleatoria, nos encontraremos ya con radicales cambios generados a partir de influencias culturales, políticas, sociales, artísticas, etc., los compositores y artistas de esta corriente estética no son reacios a los cambios y una actitud radical e iconoclasta que es propio de los años setentas, donde la percepción de la belleza se basa en la especulación y la reflexión de la indeterminación, el azar, el factor sorpresa, lo incierto y la libertad del intérprete de plasmar su creatividad en obras que fueron escritas para una mayor expansión de una música -por decir- pura y orgánica, generada a partir de la belleza que el azar ofrece, una composición que permite a su vez neo-creaciones basadas en la indeterminación de un único momento, una creación musical que adquiere ya una plasticidad mediante la ruptura de la ejecución musical, por ende, la interpretación sería un juego, similar a lanzar un dado. Compositores de la talla de Karlheinz Stockhausen, John Cage y otros próceres han asentados las bases de esta corriente estética del cual ya hablaremos en los siguientes subcapítulos. Para terminar, creo que es preponderante mencionar el origen etimológico de la palabra aleatoriedad, del cual viene del latín *aleatorius* y *Alea* proviene del griego *Kybea*, que los griegos la designaban, al hecho de jugar a tirar los dados.

2.2 Definición de Grafía Ortocrónica según Ana María Locatelli.

La música como el arte de la ordenación lógica e inteligible del sonido, ha sido motivo de especulaciones filosóficas, ha participado en contextos ritualísticos mediante; religiones, sistema de creencias, la metafísica, los fenómenos de la naturaleza, los movimientos espirituales, el misticismo y la vida cotidiana, etc. Todo este halo de misterio relacionado con la percepción lógica e inteligible del sonido ha generado en el hombre desde la antigüedad hasta nuestros días la necesidad de registrar, simbolizar y categorizar este fenómeno físico acústico. Otras culturas han inventado su propio sistema de notación musical como es el caso de la música de India, mediante; la categorización de ciertas melodías que, a la postre, conformaron el Raga. Siguiendo con la misma idea; todo lo relacionado con la escritura y el registro de esta -Música-, ha tenido como finalidad suplir la necesidad de expresar, categorizar, manipular, controlar, medir, confeccionar, y contemplar la música, mediante, la necesidad de comunicarnos bajo ciertos códigos y símbolos, que nos permiten entender y comprender la expresión y/o la idea requerida por el músico, el compositor y el artista.

Nuestro sistema musical se basa en cuatro factores básicos que son necesarios para la ejecución musical; altura, duración, timbre e intensidad. Sin embargo, no podemos negar la posibilidad de que otros elementos musicales se integren como parte de los factores básicos de la ejecución musical. No obstante, es preciso mencionar que el fenómeno musical se haya encapsulado en el tiempo cronológico o el espacio tiempo, donde todo se encuentra sujeto a la perennidad, a lo medible, a las leyes de las matemáticas y la razón. Dado a que la cultura, nuestro sistema educativo, la estructura social, la política, las religiones y los paradigmas propios de occidente, han creado las herramientas teóricas para ajustar toda actividad realizada por el hombre bajo los parámetros del tiempo cronológico. Por ende, nuestras notaciones musicales con sus respectivos símbolos han sido construido con la finalidad de encapsular, ordenar, manipular,

categorizar, estructurar, confeccionar, a este fenómeno físico acústico que hable desde el principio de este subcapítulo. Por tanto, las vibraciones y frecuencias simbolizadas mediante el lenguaje, los símbolos y la escritura que son propios de la grafía "Ortho-chronique" o "Notación Orto-crónica". Un neo-logísmo propuesto por el musicólogo Francés Jacques Chailley, comentado en el libro Notación de la música contemporánea bajo la autoría de Ana María Locatelli. Cito lo siguiente.

La notación musical refleja la cultura general de un pueblo que la posee y está sometida a las mismas fluctuaciones y vicisitudes que el idioma y el lenguaje musical, razón por la cual sufrió tantas modificaciones antes de llegar a lo que nosotros conocemos como notación occidental y que Jacques Chailley denomina "Notation orthochronique". (Locatelli, 1972)

Para concluir con lo expuesto, quiero comentar lo siguiente. Toda nuestra cultura y las expresiones musicales vinculadas a la grafía ortocrónica fue, es y será preponderante en el desarrollo de toda actividad musical, inclusive si es con la finalidad de deformarla o destruirla, dado a que siempre será nuestro punto de referencia.

2.3 Símbolos gráficos aleatorios.

Es preponderante entregar imágenes de signos aleatorios, de los cuales participan en composiciones pertenecientes a la música contemporánea y aleatoria del Siglo XX. Todo lo expuesto relacionado con estos símbolos y notaciones graficas aleatorias de los cuales provienen del texto, "Notación de la música contemporánea" y algunas partituras pertenecientes a otras editoriales. La finalidad de este subcapítulo es entregar los antecedentes gráficos pertenecientes a esta corriente estética.

B + L (Clusters irregulares y rápidos)

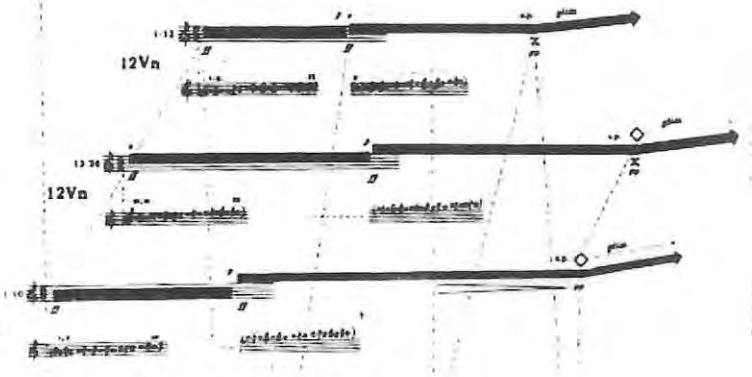
Clave: 

Piano: 

Pizz. secos y rápidos en esa extensión

Gerardo Gandini, "Cadencias". 1967.

(10)



12Vn

12Vn

10VI

Krzysztof Penderecki, "Ofiarom hiroszimy-tren". 1959.



Luigi Nono, "Sara dolce tacere". 1960.

78 2/4 -85

79 4/4 -90

80 tutti *fff* 2/4

78 2/4 -67

79 *fff* 3/4 -67

80 5/8 -75 s

5/8

78 *fff* 2/4 -85

Karlheinz Stockhausen, "Gruppen". 1955-57.

7. ed. 1971

XIV piano piece for David Tudor 6

Ampli del 1968
Edizione parafonica. 17.17959

6

1 } M
P

2 *Stato*
Puls

3 { *proprio*
dissona
clausa
durata
intensa

4

5 (4 = 2)

Sylvano Bussotti, "Five piano pieces for David Tudor". 1959.

2.4 Compositor vanguardista

La música de vanguardia nace a partir de una conciencia reflexiva más que a una conciencia intuitiva. (Fubini, 1988)

Algunos textos vinculados al estudio estético del siglo XX nos pueden acercar a una definición objetiva de lo que es un compositor de vanguardia, y, especialmente si las producciones musicales de estos compositores se encuentran contextualizadas en el periodo de la posguerra y el posmodernismo. Para seguir con lo propuesto, el italiano Enrico Fubini nos comenta en determinados capítulos del texto "La estética musical de la antigüedad hasta el siglo XX", lo problemático y la fatigoso –por decirlo de alguna manera- que ha generado la tradición musical respecto a las formas y la temporalidad de la música. Estos compositores de vanguardia especulan filosóficamente sus producciones musicales, generando la materialización de la reflexión mediante la manifestación pura y orgánica del sonido. Encontraremos una fisura y una perspectiva distinta de comprensión hacia la música, por ende, llegaremos a una interesante problemática sobre lo medular del fenómeno musical.

Es sabido que la tradición musical ha sido, es y será siempre un encapsulador de la temporalidad, pero el compositor de vanguardia busca algo más allá de las instituciones formales; la liberación del sonido que se encuentra subordinado a los esquemas formales y temporales propuestos por la tradición musical. En definitiva, para concluir este breve comentario, la apertura hacia otras manifestaciones puras -quizás- de la conciencia, se halla en lo que hemos hablado anteriormente sobre la polaridad llamada tonalidad y la problemática de la temporalidad de la música; siempre enmarcada bajo los cánones estéticos del formalismo. El compositor de vanguardia por lo general busca una exaltación del material sonoro desde su primitiva naturaleza, la manipulación temporal del tempo y la ordenación lógica del ruido como un nuevo elemento paradigmático de esta estética aleatoria.

Capítulo III:
Cuarteto de Jazz Fusión

3.1. Comentario sobre el cuarteto de Jazz fusión.

En lo que respecta al ensamble de la creación musical Kali-yuga, he escogido este formato con el fin de representar simbólicamente parte de nuestra cultura occidental; dado a que los instrumentos musicales que participan de esta propuesta están vinculados a la música popular, por ende, se entiende que estilos y géneros como el Pop, el Rock, el Jazz, y otros; han sido la materialización de las reflexiones e ideas de los grandes cambios culturales y contraculturales. Desde esta perspectiva este ensamble de cuarteto de Jazz fusión representa gran parte de las posibilidades del material sonoro que está relacionado -Por decirlo de algún modo- con el Ethos y el simbolismo que la cultura y la contracultura occidental ha plasmado en la industria musical, por ende, este formato -Contextualizado en la creación musical Kali yuga- responde a la necesidad de participar arquetípicamente a nuestra cultura occidental, mediante, esta propuesta de creación musical; por tanto, representa todo lo relacionado con los valores estéticos que se asemejan a lo que los occidentales conocemos por belleza. Por ende, si hablamos de cómo definir la belleza, en este contexto, lo podemos relacionar con el ideal del orden, la beatitud, la ética y la moral, etc. Por consiguiente, la evolución de lo que conocemos como tradición musical occidental con sus respectivas instituciones formales y su estructura teórica, tuvo como fin; dar forma y orden a la distribución de las frecuencias que representan simbólicamente este ideal de orden y belleza, mediante, los arquetipos formales que manipulan la temporalidad y/o el tiempo vivido de la conciencia, mediante, la contemplación estética. Para ser veraz con lo expuesto, voy a citar lo siguiente.

Sea como fuese, un sistema tonal o polar no encierra otra finalidad que la de alcanzar determinado orden, o, lo que es lo mismo, en definitiva, una forma como resultado del esfuerzo. (Fubini, 1988).

Continuando con lo antedicho, el cuarteto de jazz fusión con sus respectivos instrumentos musicales representan simbólicamente esta idea estética del orden y la proporción, que reflejan -En cierta medida- aquellos ideales de la estética formalista; tan característico de nuestra herencia cultural donde convergen la diversas corrientes y expresiones musicales tanto del mundo académico como de la música popular, por ende, forma y proporción es transversal a toda música que está bajo estos cánones, desde las sonatas de Beethoven hasta David Bowie y otros músicos y artistas pertenecientes a los paradigmas del mercado musical. Quizás desde el punto de vista de un músico apegado a la tradición musical, esta orquestación vinculada al cuarteto de Jazz fusión sea la menos representativa de la estética formalista, sin embargo, es posible; dado a que estos instrumentos musicales han sido confeccionados para interpretar músicas que están subordinadas al orden y la proporción mediante las estructuras formales. Sin embargo, lo que si conocemos por Fusión -Jazz eléctrico- se ve vinculado a una constante y precoz evolución del arte de la improvisación, recordemos que desde el Ragtime hasta las últimas manifestaciones del Hardbop, los interpretes de Jazz han estado intuitiva o intelectualmente interesados en el desarrollo de una idea musical -Que podríamos llamar motivo- basado en el desarrollo de variaciones melódicas de una simple frase musical que en sus inicios estuvo anclada a la forma, el Groove, la estructura tonal y modal de los clásicos del repertorio del Real book. Sin embargo, la inquietud de librarse de la monótona y desgastada tradición por parte de algunos jazzistas, origino una nueva búsqueda relacionada a la expresión orgánica y libre de la improvisación, el cual, invita a una experiencia contemplativa desde la introspección del musico con la música, pero; desde lo que se entiende por material sonoro. Es relevante mencionar parte de los novedosos elementos estilísticos que permitieron la evolución del lenguaje jazzístico, por causa de ello Berendt Joachim nos comenta lo siguiente.

Primero, una irrupción en el espacio libre de la atonalidad. Segundo, una nueva concepción rítmica que se distingue por la disolución del metro, beat y simetría. Tercero, la irrupción de la música universal en el Jazz, el

cual se ve confrontada con todas las grandes culturas musicales desde la India hasta África y desde el Japón hasta Arabia. Cuarto, el realce del momento de intensidad, en forma desconocida en anteriores estilos de Jazz. El Jazz fue siempre música de intensidad superior a la de otras formas musicales del mundo occidental, pero nunca en la historia del Jazz se puso tanto énfasis en la intensidad, en el sentido extático, orgiástico como en el Free jazz. Muchos músicos de Free jazz se entregan a un verdadero culto de la intensidad. Quinto, una extensión del sonido musical, invadiendo el ámbito del ruido. (Berendt, 1994)

Prueba de ello es la manifestación de los movimientos de vanguardia del Jazz, el cual, introdujo la inquietud de explorar nuevos timbres, ritmos, ensambles y otras expresiones artísticas que se vinculen con esta idea de evolución que posteriormente se vio relacionada al desarrollo tecnológico de nuevos instrumentos musicales; en este sentido la incorporación de instrumentos eléctricos se transformó en un acto revolucionario para muchos puristas del Jazz y para otros en una nueva experiencia que invita a la renovada expresividad del arte de la improvisación, que a la postre, ha sido circunscripto a lo que indefiniblemente se conoce por Jazz.

Para concluir, prueba de ello se ve reflejado en la búsqueda de nuevas sonoridades mediante los trabajos discográficos de jóvenes músicos que apostaron por lo nuevo -Anteriormente se llamó nuevo y revolucionario, y entre ellos; Miles Davis y su inquietud por el rock y los instrumentos musicales eléctricos.- incorporando una instrumentación lejana a la tradición purista del Jazz, para optar por una nueva perspectiva del material sonoro que, en efecto; gesto el interés por un timbre nuevo y representativo de nuevos ideales y perspectivas de una renovada estilística; donde la ejecución vinculada al Groove del rock y a otras músicas del mundo asentaron las bases de lo que algunos jóvenes músicos llamaron intuitivamente, Fusión.

3.2 Bajo eléctrico: técnicas vinculadas a la creación musical Kali Yuga

En términos generales el bajo eléctrico utiliza; técnicas, adornos, indicadores de dinámica, figuras rítmicas y la tesitura escrita, recomendada por el compositor.

Las técnicas por utilizar son las siguientes:

La primera es la técnica Thumb y consiste en golpear la cuerda con el pulgar derecho sobre el ultimo traste del mástil, esta técnica entrega un sonido más percusivo e incisivo.

Se escribe con una T y es representado con el siguiente símbolo gráfico.



La siguiente técnica es el Popping, esta técnica se realiza pellizcando las cuerdas del bajo eléctrico con los dedos índice y medio de la mano derecha, también hay otras variantes con los otros dedos. A lo que respecta a su representación gráfica, se escribe con el siguiente símbolo.



Para dar una mayor comprensión de estas dos técnicas he adjuntado esta imagen. Se observa la técnica Thumb y Popping previo a ser utilizadas.



También quiero dejar este registro en notación musical, al interpretar las dos técnicas ya mencionadas.



Continuamos con la técnica Hammered-on. Radica en utilizar una de las dos técnicas de Slaps ya mencionadas con la mano derecha, el cual consiste en ligar la nota pisada a un intervalo -por lo general- de segunda mayor o menor con el dedo medio o anular de la mano izquierda.



Seguimos con la técnica Lifted-off. Esta técnica es similar a Hammered-on, la única diferencia es que la nota pisada por la mano izquierda se toca con el dedo medio o índice a un intervalo descendente de 2 mayor o menor.



La siguiente es la técnica Slide. Esta técnica consiste en deslizar las notas pisadas por los dedos índice, medio, anular o meñique de la mano izquierda hacia la nota requerida mediante una línea desde el primer punto de partida, que es la nota de referencia donde comienza. termina con el final de la línea en la nota que se desea llegar. Esta técnica similar al glissando se escribe con la notación grafica S.



Continuamos con la siguiente técnica, Dead Notes o notas muertas. Esta técnica es conocida por ser utilizada por bajistas como Jaco Pastorius, Richard Bona, y otros próceres del bajo eléctrico. Esta técnica consiste en pisar sutilmente la nota con la mano izquierda generando un sonido percusivo e indefinido. También es aplicable con las técnicas de Slaps. Por consiguiente, su notación grafica es; una equis sobre y bajo la plica. La notación grafica es la siguiente.



Otra técnica que se utiliza en esta creación musical es la de los armónicos. Esta técnica es utilizada en muchos instrumentos de cuerdas. Consiste en rozar sutilmente la superficie de la cuerda a elección a la mitad o a un tercio de su longitud. Este roce del dedo sobre la cuerda inhibe que se genere la fundamental, la nota que se escucha corresponde respectivamente a una octava, o bien a una octava y una quinta aguda. Su

sonido es tímbricamente brillante, metálico y tenue. La notación grafica de los armónicos es esta, “o”.

Observen el siguiente ejemplo.



Por otra parte, el bajo eléctrico interpretara adornos que son originarios de la música indostánica. Por consiguiente, se tomarán estos adornos para ser insertos y vinculados; como material sonoro en la creación musical Kali-yuga. Sin embargo, estos adornos no llevan el nombre de su origen, dado a que serán utilizado por el Bajo eléctrico; instrumento musical confeccionado para ser interpretado mediante el sistema temperado con sus respectivos esquemas formales. Para coincidir y ser consecuente con lo expuesto, dejare registros escritos con notación musical de estos ornamentos llamados Alamkara tomados del libro teórico sobre música hindú “The Ragas of Northen Indian music”.

Throb (Sphuritā)
now called Gitkiri



The Flurry (Tiripā) (or Tiripu)
now called Hillolā



The Shake (Kampitā)
now called “Khaṭkā”



Melting away (Līnā)



Swing (Āndolitā)



The Overflow (Plāvitā)



The Ripple (Vali)
now called *Miḍā*



The Curl (Kurulā)
now called *Ghasiṭā*



The Tied (Gumphiṭā)



The Threefold (Tribhinnā)



Struck (Āhatā)



Laughing (Ullāsītā)



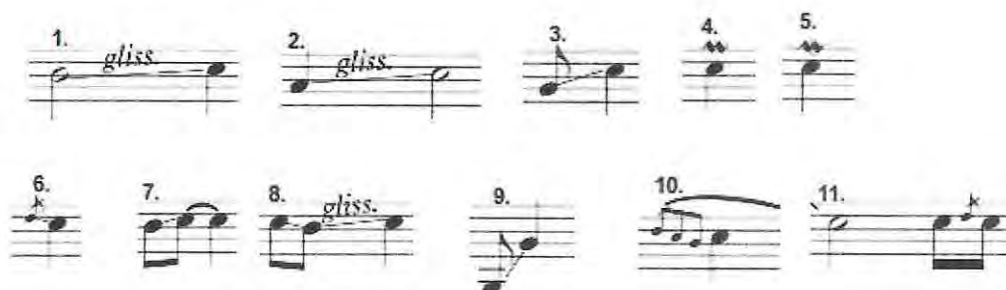
Obeisance (Nāmitā)

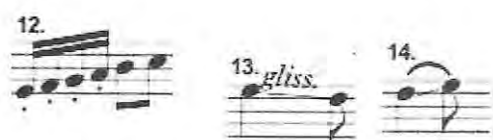


Freed (Nivṛittā)



A continuación, los adornos pertenecientes a la creación musical Kali-yuga que fueron confeccionados a partir de los ornamentos hindúes llamados Alamkara.



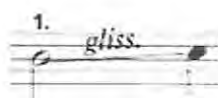


Imágenes que verifican la similitud de los adornos pertenecientes a la creación musical Kali-yuga con los Alamkaras hindúes.

Laughing (Ullāsītā)

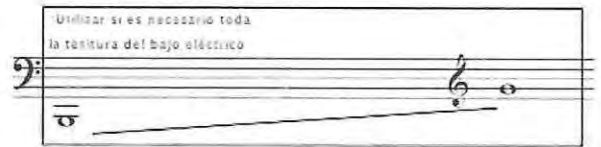
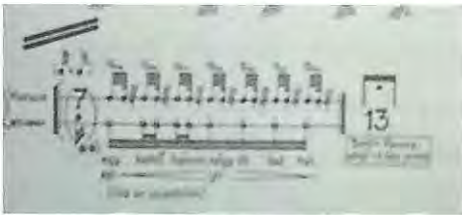
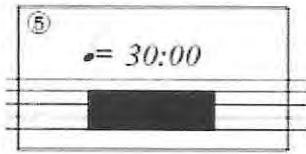


The Overflow (Plāvītā)



Sin embargo, esta similitud es vinculada intervalicamente con cada Alamkara y los adornos de esta creación musical.

También se encuentran elementos gráficos pertenecientes a la música contemporánea; técnicas de escritura como los bloques sonoros, clúster, recuadros aleatorios con; indicaciones de dinámicas, de tesitura y propuestas rítmicas, etc. A continuación, imágenes tomadas del libro "Notación de la música contemporánea" más algunas de estas; tomadas de la composición musical "Black Angels" del norteamericano George Crumb, Y otras, pertenecientes a la creación musical Kali-yuga y el americano Henry Cowell.



Para concluir con este subcapítulo a lo que respecta del bajo eléctrico, la participación que este tiene en la creación musical es la desarrollar técnicas poco utilizadas en la música popular, dado a que este instrumento musical fue confeccionado bajo los estándares estéticos de la música popular y por supuesto, occidental.

3.4 Guitarra eléctrica: Efectos, interpretación del Raga II.

No voy a explicar que es una guitarra eléctrica dado que sería una redundancia hablarlo, sin embargo, si hablaremos de la guitarra eléctrica a lo que respecta de sus elementos interpretativos y tecnológicos; vinculados a esta creación musical.

A lo que concierne lo tecnológico, cabe mencionar dos efectos de modulación, el Chorus y el Deley. Estos efectos de oscilación de baja frecuencia en más de una ocasión han sido utilizados en producciones musicales vinculadas a la música popular y en algunas creaciones y composiciones de la música contemporánea. El efecto de modulación de baja frecuencia conocido como Chorus, consiste en retrasar la señal original y duplicarla homogéneamente con una señal modulada. La señal original proviene del instrumento eléctrico al cual está subordinado y este efecto produce un cambio en la frecuencia o la amplitud, o la fase, y esta señal -o señales- modificada se mezcla con la original. En algunos casos esta señal modificada retrasa su aparición por milisegundos. Para no ahondar más en la breve y escueta explicación del efecto de modulación Chorus, nombrare algunos de los parámetros utilizados.

Depth o profundidad, es la cantidad de retraso en la alteración medido en milisegundos, es decir, cuántos milisegundos tarda en aparecer el efecto retardado. A más Depth, mayor es la presencia al oído del efecto, puesto que no se confunde con la original y más consistencia gana la señal alterada frente a la primera. El siguiente es el Speed, este parámetro consiste en la velocidad que produce la oscilación del efecto, que puede ser con un barrido – De frecuencias- amplio o más corto y repetitivo. Esto también hace que el efecto se haga más presente, como si fuera un vibrato más lento o más rápido, pero, sin cambiar la afinación. Por norma general su uso suele ser en milisegundos. El último parámetro que voy a mencionar es el nivel de alteración de la señal, conocido por Level, este nivel de modulación del efecto puede hacer que esta señal modulada suene con una mayor diferencia de afinación respecto a la señal original, es decir,

hasta qué punto desafinamos la onda, o, en palabras sencillas; el sonido del instrumento eléctrico con mucho o poco efecto de chorus, proveniente de la señal ya procesada por este efecto de modulación.

Nos queda el segundo y último efecto de modulación llamado Deley, este efecto de sonido consiste, en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora. Una vez procesada la señal se mezcla con la original. El resultado es la repetición de la señal modulada, que está sujeta a la cantidad de milisegundos que, en efecto, produce lo que conocemos como eco. Este efecto de modulación de baja frecuencia tiene tres elementos básicos que son relevantes para su efectivo uso. El primero es el retraso, consiste en el tiempo que tarda en producirse un eco, suele medirse en milisegundos o estar sincronizado con un tempo. El otro es el Feedback o retroalimentación, este elemento o parámetro del Deley reside en la cantidad de veces que se repite la señal sonora pudiendo ser cualquier valor entre una e infinito. Para terminar con lo referente a los elementos tecnológicos aplicados a la guitarra eléctrica en esta creación musical, tenemos el tercer y último parámetro, la Mezcla. Este parámetro consiste en la cantidad de sonido retrasado que se mezcla con la señal de ondas original.

El segundo aspecto de este subcapítulo consiste en el desarrollo del Raga II, mediante la interpretación de la guitarra eléctrica. Como hemos hablado anteriormente sobre los aspectos estéticos en los cuales se ha fundamentado el Raga, cabe mencionar que estos fueron creados, descubiertos y/o revelados; mediante, la mística de los sistema de creencias hindúes, por ende, todo Raga lleva un Ethos, y ese Ethos tiene que ser interpretado bajo su contexto ritual, por consiguiente, según la lógica de este sistema de creencias, un Raga que se interpreta fuera de su contexto ritual desencadenaría un desequilibrio significativo, en la naturaleza y el cosmos. Hay una breve historia que nos comenta Millapol Gajardo referente a la solemnidad de la interpretación de los Ragas y como las deidades hindúes son partícipes de este fenómeno. Comento lo siguiente.

Una vez el gran Rishi (sabio) Nárada pensaba con orgullo que había logrado dominar a la perfección el arte y ciencia de la música. Para moderar su orgullo, el dios Vishnu lo llevo a visitar la morada de los dioses. Entraron a un espacioso edificio en el que se encontraban numerosos hombres y mujeres que lloraban y se quejaban porque tenían los miembros quebrados. Vishnu se detuvo y les pregunto la causa de tantas lamentaciones. Respondieron que eran los Ragas y Raginis creados por Mahadeva (Shiva), pero que un Rishi de nombre Nárada, ignorante de la verdadera ciencia de la música y poco hábil en su ejecución los había cantado tan descuidadamente que sus facciones se habían distorsionado y sus miembros rotos y que, a menos que Mahadeva u otra persona competente los cantara en forma apropiada, no tenían esperanzas de recobrar sus formas verdaderas. Nárada avergonzado, se arrodillo ante Víshnu y pidió que lo perdonara. (Gajardo, 1970)

Continuando con lo ante dicho, la interpretación de los Ragas requiere más allá del talento y el virtuosismo que el músico pueda poseer, es más, requiere que este sea instruido y consagrado en las enseñanzas védicas y devoto a las deidades, por ende, debe ser humilde, devoto, y por supuesto, conectado con el mundo espiritual. Sin embargo, dado a estas razones ya expuestas, y, apelando a la solemnidad que los Ragas merecen, la melodía de la sección Raga II está basada -Valga la redundancia- en el Raga Kanada, por lo cual, no se interpretara el raga Kanada en su totalidad en la partitura original; porque en esta propuesta musical no se contextualiza con el simbolismo que esta representa, dado a que los instrumentos musicales occidentales no fueron construidos bajo – Por así decir- los requerimientos básicos para una interpretación fidedigna de los Ragas. Sin embargo, eso no nos imposibilita de mencionar sus características y elementos; que son tan propios de una cultura interesante y exótica.

Ya contextualizándonos a lo que respecta a la interpretación del Raga II; esta sección de la creación musical toma parte de los elementos

melódicos y expresivos del Raga Kanada. La expresión o el Ethos de este Raga se vincula con la sensualidad de una bella mujer, con la nobleza, la satisfacción sexual, la paz y la calma. Un Ethos que expresa la profunda emoción de sentir satisfacción acompañado de una intensa y apasionada alegría. También es comparable al éxtasis místico, dado a que este Raga se compara con la fuerza divina femenina que es representada por una bella mujer con sus dos manos levantadas; en una de sus manos sostiene una espada y en la otra, sostiene un colmillo de elefante que simbólicamente representa al dios de la prosperidad Ganesha. Danielou nos comenta lo siguiente:

"I see Kanada a sensuous woman, who plays the stronger. Part in love's gentle fight. Her limbs are dark, her ornaments. Charmings and strange. Her open tresses fall. To her waist. She remains play fully near a banyan tree, her and caressing. The muzzle of a deer." (Danielou, 1954)

También nos comenta sobre los aspectos místicos de este Raga:

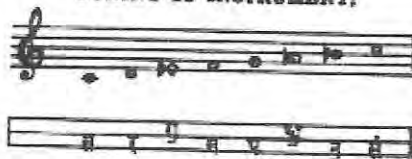
"With uplifted sword and, in the other hand, the stuk of an elephant, the divine form of Kanada is lauded by host of heaven" (Danielou, 1954)

A continuación, imágenes tomadas del texto "Northen indian music volumen two the main ragas", que muestran los análisis de la expresión o el Ethos de este Raga mediante los cuartos y tercios de tonos llamados Shrutis.

GROUP: Kānaḍā

CLASS (*Jātī*): Auḍavā-sampūrṇā
(pentatonic-heptatonic)

TUNING OF INSTRUMENT:



SONANT (*Vādi*): D(Ri)

CONSONANT (*Samvādi*): G(Pa)

TIME OF PLAY: second quarter of the night

MODE TYPE (*Thāṣ*): Yavanāpuri

SCALE TYPE: Diatonic (with chromatic ascent)

3.5 Saxo Alto: Transposición, interpretación del Raga I, escalas y modos.

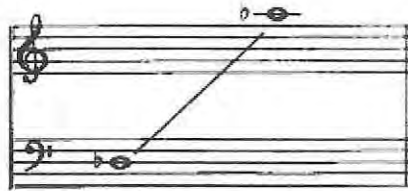
Este instrumento musical pertenece a la familia de las maderas y es también conocido como saxo contralto. El saxo alto es un instrumento musical transpositor, vale decir, que el sonido que emite no corresponde a la altura escrita en la notación musical, dado a que su afinación está en *E_b*. El sonido real del saxo alto debería corresponder a la notación musical, pero dado al problema de afinación y tesitura de este instrumento, generaría una confusión armónica a la hora de interactuar con los demás instrumentos que no son transpositores, es decir, que el sonido escrito no es lo que teóricamente se debería escuchar; dado a que suena a un intervalo de sexta mayor más bajo de lo que debería estar escrito.

Algunas imágenes tomadas del libro Técnicas de arreglos para orquesta moderna, del músico español Henric Herrera.

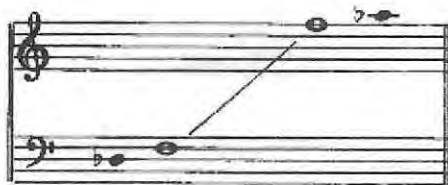
tesitura escrita



tesitura real



tesitura real más efectiva



Respecto a la interpretación del saxo alto en el Raga I hablare lo siguiente. El Raga I tiene por referente al igual que la guitarra eléctrica, a otros Ragas expuestos en el libro "Northen Indian music volumen two the main ragas" de Alain Danielou, este Raga de referencia se llama Lalita .

Lo que respecta de los materiales sonoros que constituyen al Raga Lalita podemos observar bajo los análisis del experto en cultura india, el francés Alain Danielou; que este -Raga Lalita- fue compuesto para ser interpretado en las primeras horas del día, especialmente en el amanecer. Como lo hemos hablado en capítulos anteriores, la finalidad estética del Raga es interpretar la emoción, la expresividad, y manifestar a los ciclos estacionales, los fenómenos naturales y los fenómenos espirituales pertenecientes a su sistema de creencia. Por consiguiente, Lalita expresa mediante los cuartos o tercios de tono -Shrutis- adjetivos vinculados con la belleza, la ternura, la aflicción, y la representación de los fenómenos naturales como lo es el crepúsculo o los momentos previos al rayar el alba.

SHRUTIS: (Analysis of expression)



indistinct, sleeping, tender

awake, penetrating

night, peace, beauty

enhances the beauty
perturbed, sad, anxious

acute, promising, penetrating

brilliant, gay, coming sunrise

tender, unstable, undecided,
expecting

Podemos observar que cada Shruti perteneciente al Raga Lalita - Expresado en cuartos y tercios de tono- encarnan a las emociones y/o adjetivos vinculados al Ethos que expresa el amanecer, por ende, También es preponderante mencionar que posee un punto de tensión, -Danielou lo conceptualiza como el momento crítico del Raga- es allí donde podemos evidenciar lo que los occidentales llamamos; Arcis y Tesis, tensión y relajación. En cuanto a lo que la expresividad del Ethos se refiere, es al momento previo del amanecer, donde surgen emociones, estados psicológicos y contemplativos que son influenciados por este evento de la naturaleza. Pasando a otro punto del análisis del Raga Lalita, nombrare a continuación los aspectos técnicos y teóricos que lo constituyen.

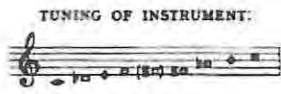
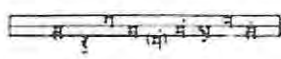
Lo primero es mencionar que el Raga Lalita se interpreta muy de mañana o después del amanecer. A lo que respecta a qué clase de Yati pertenece, este es de naturaleza hexatonica, los hindúes lo llaman Shadava. Su nota Vadi es Ma (fa) y samvadi es Sa (do). En cuanto al modo que este utiliza, pertenece a la familia de los Thats y este modo se llama Shri. Respecto al tipo de escala a la que pertenece, es a la cromática. A continuación, imágenes de los análisis realizados por Danielou en el libro "The ragas of northern indian music".

LALITA] 17

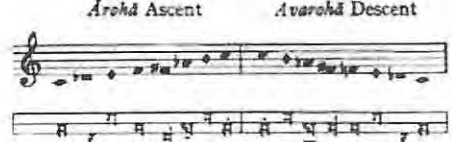
GROUP: independent

CLASS (*Jāti*):
Shādava (hexatonic)

TUNING OF INSTRUMENT:

Aroḥā Ascend Avarohā Descent



SONANT (*Vādi*): F(Ma) CONSONANT (*Samvādi*): C(Sa)

TIME OF PLAY: Early morning (before sunrise)

MODE TYPE (*Thāt*): Śhri SCALE TYPE: Chromatic (plāga)

Por otra parte, el saxo alto también utiliza elementos armónicos y modales pertenecientes a la música occidental, esto lo podemos ver en la sección Ragini con las indicaciones dadas en su respectivo recuadro aleatorio, que nos indican las propuestas de escalas y modos como lo son; la escala pentatónica mayor y menor, seguida por los modos, lidio y lidio dominante; el primero perteneciente a la escala mayor con función de subdominante y cuarto grado de escala mayor, y el otro modo, también con función de subdominante y cuarto grado perteneciente a la escala menor melódica. Para dar una mayor comprensión de lo hablado referente a las escalas y modos utilizados por el saxo alto en esta creación musical, adjuntare imágenes pertenecientes al recuadro aleatorio del saxo alto en la sección Ragini.

(Dejar) (Dar) toda técnica que el intérprete domine a elección
 (Se recomienda de tomar de referencia el Raga en la sección anterior)
 (A medida que se va desarrollando el Ragini improvisado, se recomienda utilizar los siguientes modos)

The image shows two staves of musical notation for saxophone (Sx.). The top staff contains three scales: Lidio, Lidio Dom., and Dorio. The bottom staff contains two scales: Pentatónica mayor and Pentatónica menor. A large arrow points to the right from the end of the second staff.

Finalmente, a lo que se refiere técnicamente del saxo alto, esta creación musical propone utilizar las técnicas que más le acomoden al intérprete, dado a que el azar y la propuesta creativa por parte del músico generara el sonido y la belleza estética que es tan característica de la música aleatoria.

3.6 Batería: estilos, talas y patrones rítmicos.

Para culminar con este capítulo hablare sobre los elementos que hicieron posible la interpretación de la batería en esta creación musical.

En primer lugar, la batería toma de referencia a los patrones rítmicos de los Talas hindúes, tomados del mismo libro teórico musical ya mencionado. Podemos ver en la sección Ragini en el recuadro aleatorio de la batería, propuestas de patrones rítmicos que hacen referencia al Rock, al Jazz, y el Pop.



En la sección Raga II podemos ver a la batería junto al bajo eléctrico participar juntos de los recuadros aleatorios de dicha sección, con la finalidad embellecer y expandir el material sonoro.



The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'B.' and contains a bass line with chords and a triplet. The bottom staff is labeled 'Bt. II' and contains a drum pattern with 'x' marks and a triplet. The word 'Raga II' is written between the staves. Dynamics markings 'pp', 'p', and '3' are present.

Por otra parte, antes de analizar los patrones rítmicos llamados Tala, hay que mencionar la notación musical de la batería con los símbolos gráficos y Ortocrónicos utilizados solamente en esta creación musical.

En cuanto a la distribución de la batería tenemos; Bombo, Caja, Platillos, y el Hit-hat. Para una mayor comprensión, dejare imágenes que hablan sobre la notación grafica de la batería, que son tomadas del libro "Técnicas de arreglos para orquesta moderna".

La notación grafica del bombo consiste en escribir la figura rítmica, entre el primer espacio descendente del pentagrama.



Luego, la caja se escribe en el tercer espacio del pentagrama.



Los platillos se escriben en el primer espacio ascendente con las figuras rítmicas correspondientes, lo único que cambia es la cabeza de las notas, estas tienen formas de equis.



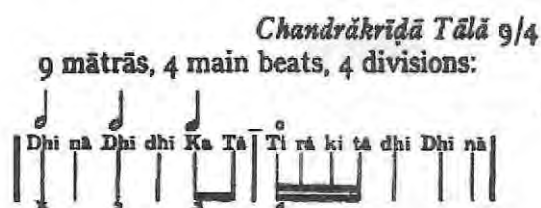
El Hit-hat o Charles se escribe afuera del pentagrama ascendente del pentagrama, al igual que los platillos la cabeza de la figura rítmica se escribe con equis.



Respecto a los Talas hindúes estos son utilizados por un instrumento de percusión hindú llamado el Tabla, sin embargo, no daré detalles de este instrumento musical indostánico, dado a que nos desenfocamos del propósito de este proyecto de título. No obstante, mencionaremos tres talas que fueron utilizados.


Antes de todo, es preponderante definir que es Tala. Tala significa básicamente, ritmo. Tala es una palabra compuesta cuyo origen deriva de los dioses hinduistas Shiva y Pavarti. La silaba Ta corresponde al dios Shiva el cual simbólicamente representa al primer dador de felicidad y el primer principio. La silaba La, corresponde a la diosa Pavarti como la señora de la montaña y la energía que mueve el primer principio. Por tanto, estos elementos fusionados reciben el nombre Shakti. Tala es preponderante dado a que es la concepción mística del ritmo vinculado a ciclos o estados cósmicos representados en patrones rítmicos.

El primero se llama Chandrakriada este Tala se agrupa en 9/4, y es fraccionado mediante las acentuaciones de dos blancas, una negra y una redonda. A continuación, imágenes correspondientes a este patrón rítmico.



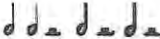
Como podemos observar en la imagen, vemos onomatopeyas que ocupan los interpretes del Tabla al momento de ejecutar estos patrones rítmicos, dado a que estas onomatopeyas les ayudan a memorizarlas.


Continuamos con el Tala Tilavada, como se puede observar nuevamente en la imagen este Tala se agrupa en 8/4, y se desglosa en tres acentuaciones de blancas alternadas con un silencio de blanca.

Tilāvādā 8/4
 8 mātrās, 3 main beats, 4 divisions: 
 (Tablā bols)



Finalmente nos encontramos con el Tala Ada Chautala, este patrón rítmico se agrupa en 14/4, también se puede segregar en cuatro acentuaciones de blancas alternadas con tres silencios de blanca.

Āḍā Chautālā 14/4
 14 mātrās, 4 main beats, 7 divisions: 
 (Tablā bols)



Antes de finalizar este capítulo quiero exponer las imágenes de los recuadros aleatorios donde se encuentran las propuestas rítmicas para la batería. En primer lugar, dejar en claro que la notación de la batería en la creación musical Kali yuga, tiene pequeñas diferencias a lo que respecta a la notación gráfica de otros métodos y obras escritas para este instrumento, dado a que van modificándose de acuerdo con el estilo y las técnicas a utilizar para la interpretación de esta. A lo que respecta a la notación de la batería en esta propuesta musical, consiste en una pequeña modificación de lo expuesto por la notación del Hit-hat y el Ride. A continuación,



Dado a las diferentes posibilidades de escritura para batería, he tomado parte de la edición de notaciones graficas que propone el software Sibelius. No obstante, como es una creación que privilegia la creatividad de los músicos, los bateristas podrán interpretar estos recuadros aleatorios con plena libertad, es decir; la interpretación está a criterio del músico, por lo tanto, los recuadros aleatorios con el material sonoro de la batería, tomaran de referencia; a los patrones rítmicos de los Talas hindúes, sin embargo, también se encontraran recuadros aleatorios con patrones rítmicos pertenecientes a estilos y géneros musicales vinculados al Rock, el Jazz y el Pop.



Capitulo IV:
Referentes del Jazz Fusión

4.1 *The Mahavishnu Orchestra.*

Agrupación musical de Jazz rock que fue pionero en la fusión entre la Música Hindú, el Rock y el Jazz. Estuvo activo entre 1970 y 1976, reuniéndose de nuevo brevemente de 1984 a 1986. La versión original estaba liderada por el músico británico John McLaughlin en guitarra acústica y guitarra eléctrica, Billy Cobham en la batería, Rick Laird en bajo eléctrico y bajo acústico, Jan Hammer en piano eléctrico y acústico, y Jerry Goodman en violín. The Mahavishnu Orchestra editó dos álbumes muy conocidos de los cuales se vinculan al Jazz, la Música Hindú y el Rock progresivo: *The Inner Mounting Flame* 1971 y *Birds of Fire* 1973.

Se sabe qué la finalidad de concretar este proyecto nació a partir del interés de John McLaughlin por la cultura oriental, especialmente del Hinduismo, el músico británico se interesó en los estudios filosóficos del gurú Sri Chinmoy, quien le dio el nombre al proyecto musical, Mahavishnu. John McLaughlin tuvo el interés de incorporar estilos y géneros musicales en una sola propuesta creativa; buscando siempre el concepto de mezclar géneros a la hora de componer, dejando así; el legado de lo que se entiende como Jazz fusión. Esta agrupación, ha influenciado a gran parte a una renovada estética del Jazz; tomando elementos de otros estilos y géneros musicales y fusionándolos; con otras expresiones culturales, vinculadas a la música.

4.2 *Miles Davis.*

Compositor y trompetista de Jazz de origen norteamericano, nacido en la ciudad de Alton el 26 de mayo de 1932 y fallece en su país de origen el 28 de septiembre de 1991 en la ciudad de Santa Mónica. Se trata de una de las figuras más relevantes, innovadoras e influyentes de la historia del Jazz, junto con artistas como Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie

Parker y John Coltrane. La carrera de Miles Davis, que abarca cincuenta años, recorre la historia del jazz a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX, caracterizándose por su constante evolución y búsqueda de nuevos caminos artísticos. Miles Davis es participe con igual fuerza en el Bebop, el Cool Jazz, como del Hardbop y de la vanguardia jazzística, sobre todo en su vertiente modal y de fusión con el rock. El aporte de Miles Davis se vincula con la experimentación con sonoridades lejanas al mundo de la tradición jazzística, por ende, eso lo podemos verificar en tres discos editados por este compositor; *Filles de Kilimanjaro*, *In Silent Way*, *Bitches Brew* y otros. Miles Davis admiraba al músico de Rock Jimi Hendrix por la energía y el virtuosismo de su interpretación con la guitarra eléctrica, y, por consiguiente, el aura que todo músico de rock tiene; éxito, fama y dinero. Fue tanto el asombro por parte de Miles Davis hacia este músico, que cambió por completo su sonoridad, dejando al tradicional formato de quinteto de Jazz para impactar con una nueva propuesta musical, mediante, la interpretación de instrumentos musicales electrónicos. Miles Davis y su nueva agrupación, interpretaban largas improvisaciones donde se podía presenciar ritmos latinos, orientales y rockeros, generando así una especie de sincretismo en su música. Para concluir, Miles Davis dejó un legado que hasta el día de hoy sigue vigente, dado a que su trabajo y sus experiencias musicales se han transformado en un referente para muchos músicos y artistas.

4.3 Chick Corea.

Armando Anthony Corea -conocido como Chick Corea- es un pianista, tecladista y compositor estadounidense de Jazz. Nace el 12 junio de 1941 en Chelsea, Massachusetts, Estados Unidos. Chick Corea es conocido por su trabajo durante los años setentas en el género del Jazz fusión. En la década de los sesentas participó en el nacimiento de esta corriente como miembro de la banda de Miles Davis, y posteriormente creó el grupo de Jazz fusión llamado *Return to Forever*. A lo largo de los años

80 y 90 prosiguió con sus colaboraciones con otros músicos, como Gary Burton y otros. Junto a Herbie Hancock y Keith Jarrett, Chick Corea es considerado como uno de los más influyentes pianistas posteriores a la generación de Bill Evans y McCoy Tyner.

Formó parte del grupo de Miles Davis con el fin de reemplazar al pianista Herbie Hancock. Sin embargo, Chick Corea permaneció en un periodo muy prolongado en el proyecto de Miles Davis, el cual, persuadido por este, comenzó a tocar el piano eléctrico, y ser participe en álbumes como; Filles de Kilimanjaro, In a Silent Way, Bitches Brew y Miles Davis at the Fillmore. Cuando dejó a Davis, Chick Corea comenzó a tocar Jazz de vanguardia con su grupo Circle; un cuarteto conformado por destacados intérpretes de Jazz de los cuales participaron, Anthony Braxton, Dave Holland y Barry Altschul.

Lo hizo hasta finales de 1971, cuando de nuevo cambio su estilo eléctrico al dejar Circle, Chick Corea tocó brevemente con Stan Getz y luego formó Return to Forever, un grupo de Jazz fusión, con Stanley Clarke, Joe Farrell, Airto Moreira y Flora Purim. En un año, Chick Corea convirtió Return to Forever en una agrupación musical destacada dentro del circuito. Aunque la música del grupo tenía una fuerte inspiración roquera, sus improvisaciones eran marcadamente jazzísticas, y el estilo de Corea podía reconocerse incluso entre todo el sonido incisivo y eléctrico de su interpretación. Durante los años siguientes, profundizó en el piano acústico con una gran variedad de propuestas, por ejemplo, giras a dúo con el vibrafonista Gary Burton y con Herbie Hancock, un cuarteto con Michael Brecker, tríos con Miroslav Vitous y Roy Haynes, y, posteriormente fue participe de diversos trabajos vinculados a la música clásica.

En 1985, Chick Corea formó un nuevo grupo, The Elektric Band, integrado por el bajista John Patitucci, el guitarrista Scott Henderson el saxofonista Eric Marienthal y el baterísta Dave Weckl. Para equilibrar su música, años más tarde formó su Akoustic Band con Patitucci y Weckl. A principios de los 90, John Patitucci formó su propio proyecto, que en efecto produjo la rotación de otros músicos en los proyectos liderados por este. Por consiguiente, Chick Corea continuó liderando interesantes propuestas

musicales, incluido, un cuarteto con John Patitucci y Bob Berg. Durante los posteriores años el trabajo y el legado de Chick Corea se ve vinculado a distintas expresiones musicales que van desde la música Docta, la World music, el Jazz acústico y eléctrico, entre otros.

Capítulo V:

Algunos referentes de la música aleatoria

5.1 *Kristof Penderecki.*

Compositor y director polaco nacido en Debica el 23 de noviembre de 1933. Penderecki comenzó a sobresalir a comienzos de la década de 1960 con una música en la que usaba técnicas ampliadas en instrumentos de cuerda - Como la obra posteriormente titulada Lamento por las víctimas de Hiroshima, de 1961- . Fue el máximo exponente del sonorismo, etiqueta musicológica polaca en que la expresión musical directa, implica en el movimiento y sobreposición de bloques sonoros o clusters, que predominó en los procedimientos temáticos y estructurales dentro de las nuevas técnicas de composición. Penderecki hace experimentos abstractos que pronto fueron utilizados para una propuesta vinculada a la música programática en obras musicales como la "Pasión según san Lucas" (1963-1966) y "Dies irae" (1967), esta última compuesta en memoria de las víctimas de Auschwitz.

Pasando a otro punto, Penderecki incorpora nuevas formas de notación grafica especialmente pensada hacia aquellos símbolos gráficos que intentan expresar otras manifestaciones del lenguaje musical, mediante, la búsqueda de una nueva sonoridad ejecutada por microtonos y la superposición de estos. Sin embargo, el aporte que entrega este compositor polaco se vincula con una nueva propuesta textural del material sonoro, utilizando lo que Ligetti una vez definió como, micropolifonia.

5.2 *karlheinz Stockhausen*

Compositor de origen alemán, nació en colonia el 22 de agosto de 1928 y fallece el 5 de diciembre del 2007 en la ciudad de Kürten. Stockhausen estudio en el conservatorio de Colonia entre los años 1947 y 1951, también asistió a los cursos de verano en Darmstad donde pudo investigar sobre la aplicación de los métodos seriales al ritmo, propuesto mediante los ensayos de Karl Goeyvaerts. En 1952 Stockhausen estudia

con el compositor francés Oliver Messiaen y también trabaja en el estudio de música concreta de Pierre Scheffer. Stockhausen junto a Pierre Boulez establecieron los fundamentos de un nuevo lenguaje musical basado en líneas seriales. También incursiono en diversas técnicas de composición vinculándola con la música concreta y mixta. Stockhausen tiene un vasto repertorio de obras icónicas como "Gruppen" para tres orquestas (1955-1957). Respecto a su repertorio vinculado con la música concreta y mixta encontramos composiciones como, "Kontakte" (1958-1960), seguida por "Hymnen" (1966-1972), "Kurzwellen" (1968), Mantra para dos pianos y medio electrónico (1969-1970). También podemos destacar un ciclo de siete operas para cada día de la semana, esta obra se llama "Licht".

Stockhausen ha influenciado en gran manera a los jóvenes compositores, por su estilo vanguardista y experimental, situándolo dentro de la categoría de icónico. Cabe destacar que su trabajo se haya siempre enmarcado en la materialización de la reflexión filosófica mediante; el material sonoro como un medio hacia la apertura de la -Valga la redundancia- especulación filosófica mediante el sonido; simbolizando el material sonoro desde lo orgánico y puro de su naturaleza físico-acústica.

5.3 John Cage

Compositor de origen norteamericano, nacido en la ciudad de Ángeles el 15 de septiembre de 1912, y fallece en Nueva York el 12 de agosto de 1992. Cage estudio con el compositor norteamericano Henry Cowell, en la ciudad de Nueva York en los años 1933 a 1934, y con Arnold Schoenberg en 1934. Cage es conocido por sus icónicos trabajos musicales de los cuales consisten en la confección de instrumentos caseros, aparatos electrónicos, la ejecución del piano preparado y la danza.

A finales de la década de 1940, Cage se interesó en la filosofía oriental, el cual lo llevo al estudio del Zen y de allí forjo un arte de la no-intención; un ideal que realizo al arrojar monedas al azar, para tomar

decisiones sobre la altura, la duración y ataques en la obra para piano "Music of chance para piano" (1951). Cage es conocido por sus icónicas propuestas musicales, encontramos obras como "4:33'" (1952) una partitura que pide al interprete no producir sonido alguno. En la década de 1960 Cage se interesa en la música electrónica. En su repertorio hay piezas como "HPSHD" para clavecines amplificados, cinta magnética y otros medios Ad libitum (1967-1969). La influencia de las composiciones y los escritos de este compositor norteamericano han sido preponderante y trascendental en el desarrollo artístico de la música, vinculándola con otras disciplinas artísticas, timbres y procedimientos creativos alejados de lo que se conoce como tradición musical. Cage ha sido un referente trascendental en la historia de la música occidental, dado a que su arte siempre se ve vinculada a la liberación del material sonoro y de las convencionalidades de la tradición musical, por ende, Cage refleja ese espíritu; creativo, libre y autentico.

5.4 Sylvano Bussotti.

Compositor de origen italiano, nace Florencia el 1 de octubre de 1931. Entró al Conservatorio de Florencia en 1940 y estudió piano allí con Dallapiccola, pero lo dejó antes de graduarse. Después de varios años como autodidacta, recibió lecciones de Max Deutsch en París de 1957 a 1958. Suscitó interés por primera vez con sus "Cinco piezas para piano para David Tudor" (1959), una partitura gráfica, y durante un tiempo, sus obras se hicieron notar por su particular forma de notación. Igualmente, característico es el elevado erotismo de sus imágenes gráficas, musicales y teatrales, como en "La Passion selon Sade" (1965-1966), un "Concierto escenificado". También hay una veta de exuberante egocentrismo en su naturaleza creativa: su ópera "Lorenzaccio" (1972) fue concebida por él como compositor, diseñador, productor y estrella. Entre sus composiciones posteriores hay más óperas, ballets y piezas de concierto de todo tipo.

5.5 Luigi Nono.

Compositor de origen italiano, nace en Venecia el 29 de enero de 1924; y fallece en Venecia el 8 de mayo de 1990. Comenzó a componer durante la segunda Guerra Mundial bajo la influencia de Malipiero, un compatriota veneciano. A través de Malipiero entró en contacto con Maderna, y a través de Maderna conoció a Hermann Scherchen, quien lo impulsó y quien dirigió el estreno de sus "Variazioni canoniche" para orquesta de cámara en la escuela de verano de Darmstadt en 1950. Al año siguiente en Darmstadt Nono conoció a Stockhausen, y su compromiso con el modernismo musical se intensificó. Así también su compromiso con el socialismo de izquierda; hay un urgente sentido de protesta en gran parte de su música, desde el "Epitaffio per Federico García Lorca para voces solistas, coro y orquesta" (1951-1953) a través de "Il canto sospeso" para un ensamble similar (1955-1956, musicalización de fragmentos de cartas de mártires de la guerra), hasta la ópera "Intolleranza" 1960 (Venecia, 1961), el drama de una víctima. Es de llamar la atención que expresó el mismo apasionado desafío en sus obras puramente orquestales, por ejemplo, "Due espressioni" (1953), "Incontri" (1954) y "Varianti con violín solista" (1957). En 1955 se casó con Nuria, la hija de Schoenberg, para quien le escribió la delicada "Liebeslied para coro e instrumentos" (1954). Durante el principio de la década de 1960 Nono comenzó a distanciarse de la vida convencional de concierto, la cual sentía que lo ataba a la economía y sensibilidad del sistema burgués al cual estaba intentando contradecir. Comenzó a dar conciertos en fábricas y a utilizar medios electrónicos, como en "La fabbrica illuminata para soprano y cinta" (1964), "Per Bastiana TaiYang Cheng para orquesta y cinta" (1967) y la explosiva "Como una ola de fuerza y luz" para soprano, piano y orquesta (1971-1972). La culminación de este periodo fue su segunda ópera, "Al gran sole carico d'amore" (Milán, 1975). Después de eso, la música de Nono se volvió más íntima y tranquila, preocupada menos de expresar furia por la injusticia y simpatía por los oprimidos y más por invitar una escucha detenida. Entre las principales obras de este periodo están, "...Sofferte onde serene..."

para piano y cinta (1976), "Fragmente-Stille" para cuarteto de cuerdas (1980) y "Prometeo" (1984), una tercera ópera, pero sin acción escénica, un drama para escuchar a los solistas y los grupos tocar en distintas partes del auditorio con y sin transformaciones electrónicas. Tanto en esta como en obras posteriores trabajó en nuevos sonidos con un número pequeño de entregados instrumentistas, conservando hasta el final su pasión por el descubrimiento.

Capítulo VI:
Análisis de la Creación Musical Kali
Yuga.

6.1 Datos generales.

La propuesta musical que nos entrega esta creación musical recibe originalmente el nombre de Kali yuga, sin embargo, dado a los valores estéticos o simbólicos planteados por el compositor, se ha modificado levemente el nombre de esta propuesta, al título de la obra por, Kali yuga: Creación Musical para cuarteto de jazz fusión, basado en dos ragas hindúes más técnicas y símbolos gráficos pertenecientes a la música aleatoria. Esta creación musical adjunta y combina diversas técnicas del lenguaje y la notación gráfica tradicional y aleatoria, además tomar ritmos y melodías extraídas del libro teórico sobre música hindú "The Northern Indian Music Volumen Two Main Ragas", bajo la autoría del francés Alain Danielou. Continuando con lo antedicho, este compositor propone a lo que respecta de la agrupación, -Por decirlo de alguna manera- el ensamble de una orquestación no tradicional, como lo es el formato del cuarteto de Jazz, no con los clásicos instrumentos acústicos, sino más bien, con los instrumentos musicales eléctricos; como lo es, la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico. Sin embargo, también se suman a esta agrupación la batería y el saxo alto o contralto. A lo que respecta de la escritura de esta propuesta musical, el compositor a utilizado símbolos gráficos tomados de manuscritos, y partituras vinculadas con la notación gráfica tradicional y aleatoria.

La propuesta estética se vincula con la reflexión desde el arte, la cultura y el exhaustivo y austero análisis de textos relacionados con el sistema teórico musical de India y con todo lo relacionado al estudio estético vinculado a su sistema de creencias. Continuando con lo antedicho, también esta creación musical propone representar, un pensamiento que se acerca a una austera reflexión de esta sociedad ya globalizada y en decadencia que participa perfectamente; bajo los estándares del sistema capitalista. Este paradigma ya instaurado en nuestra sociedad con sus intereses de mercado se vincula con lo mencionado en la teoría del Kali-yuga; el materialismo, vicios que se relacionan al amor a la usura y el capital. ¿Influencia cósmica o astrológica?, ese no es el asunto, esta

creación musical busca ver e identificar mediante la partitura con sus respectivos símbolos de notación musical, representar arquetípicamente esta especie de relato desfragmentado y azaroso, este tira y afloja entre el poder y la sabiduría, por ende, este compositor nos quiere comentar sin palabras una visión de la sociedad globalizada que dice ir hacia el progreso, pero los resultados dicen otra cosa; la constante agonía de los valores morales, culturales y religiosos; el desastre de vernos atrapados en la ilusión del progreso y el capital, como fin único en la existencia del hombre posmoderno. Para terminar, el compositor intenta mediante esta creación musical; expresar una visión decadente de nuestra cultura, que ya ha dejado y transado todo lo relacionado con los valores que son propios de cada sistema de creencias, y eso no solo se relaciona a las religiones, sino; a toda actividad relacionada con el pleno desarrollo espiritual del hombre junto a la historia.

6.2 Altura, relaciones verticales y horizontales.

Primeramente, hay que contextualizar la palabra altura desde lo musical. La altura se le ha vinculado con las notas musicales, la tesitura, los modos, el contrapunto y la armonía, dado a que la altura se vincula con la proporción de la tensión generada por el intérprete mediante el contacto físico -Por supuesto desde la fisonomía del instrumento musical a interpretar-, ya sea con una cuerda o un parche de algún instrumento de percusión, y otros. Desde el punto de vista teórico musical, cuando hablamos de relaciones verticales lo relacionamos indudablemente con la superposición de intervalos de terceras, básicamente a eso le llamamos armonía. Luego, cuando nos referimos a las relaciones horizontales de la altura, lo denominamos melodía. Ya asentando las bases para analizar esta creación musical, continuaremos con lo propuesto.

En primer lugar, analizaremos la altura que propone este compositor desde la horizontalidad y la verticalidad. En la introducción de la creación musical Kali yuga, veremos una frase musical escrita para el bajo eléctrico,

en este aspecto de la horizontalidad de la altura, podemos ver ciertas armonías implícitas, sin embargo, esta obra no tiene una tonalidad definida, eso no significa que se produzcan armonías en esta obra musical. Continuando con lo antedicho, podemos ver en la siguiente imagen esta frase musical, un acorde de octava con la nota Do, luego esta frase comienza con adornos -Ciacatura-, y resuelve con la figura rítmica de un saltillo en la nota musical

Ad Libitum

The image shows a musical score for two parts: 'Bajo eléctrico' (Electric Bass) and 'Bajo el.' (Electric Bass). The 'Bajo eléctrico' part is in 4/4 time and starts with a melodic line featuring grace notes and a trill. The 'Bajo el.' part is in 2/4 time and features a sustained note with a trill. The score includes dynamic markings like 'rit.' and 'f'.

La, luego, esta figura rítmica termina ligándose al otro compás con la nota Sol, luego podemos ver el primer acorde de naturaleza tonal y modal mediante la técnica de los armónicos, y el acorde que se forma es de la especie de acorde Mayor con séptima mayor. Luego podemos observar horizontalmente -mediante la técnica de armónicos- la nota Si, Re, y Si en su octava superior, luego sigue con la nota La, y Do, para dar paso a la siguiente relación vertical, que es un acorde de Sol mayor con séptima más un interesante elemento, que es la #11, que se haya relacionado con el primer acorde realizado, pero, si lo analizamos desde el contexto tonal este acorde tendría una función de subdominante en relación con el primer acorde con especie definida. Continuamos observando notas pisadas con el adorno ya mencionado, tomando el mismo camino de grados conjuntos y la figura rítmica que es el saltillo ligado nuevamente a la nota sol; cerrando los aspectos horizontales de la altura para concluir en un acorde de lidio dominante, pero en Do Mayor con séptima mayor y #11.

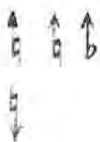
Seguimos con la sección Raga I, podemos ver la inclusión del saxo alto junto al bajo eléctrico, desde la horizontalidad de la altura, podemos ver ya definido quien toma parte de estas dos materializaciones de la altura. El saxo alto por lo general se desenvuelve desde lo horizontal al interpretar el Raga I. El Raga I tiene su origen en el Raga Lalita, esta raga desde su aspecto melódico y modal pertenece a la familia de los modos hindúes Thats, con el modo Shri. también observamos cuartos de tonos en esta melodía que se simbolizan con la siguiente notación. A continuación, dos imágenes, una de ellas tomada de la partitura de la creación musical Kaliyuga, donde podemos observar ya parte de estos signos gráficos.



Luego, las siguientes imágenes tomadas del libro "Notación grafica de la música contemporánea" encontramos la nomenclatura respecto a estas microtonales alturas.



El sostenido y el becuadro con flechas hacia abajo, indican un cuarto de tono inferior.



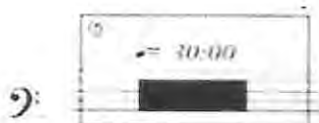
1/4 de tono ascendente

1/4 de tono descendente

Continuando con el análisis, ahora observaremos los aspectos verticales de esta sección de la composición, desde el bajo eléctrico. Podemos encontrar frases, motivos, texturas y acordes encapsulados en recuadros aleatorios. Analizaremos cuatro ejemplos relacionados con la verticalidad de la altura.



El recuadro aleatorio número 1, desde el aspecto de la horizontalidad podemos observar que este motivo se encuentra en el modo mayor de Do.



Respecto al recuadro aleatorio número 5, solo diremos que es un Clauters, y esta técnica de notación grafica es confeccionada por el compositor norteamericano Henry Cowell. A lo que se refiere a la relación vertical de la altura, esta técnica grafica nos entrega sonidos indeterminados dentro de lo que respecta a la naturaleza de las frecuencias por superposiciones sin una altura intervalica determinada.



Continuando con el análisis, tenemos en el recuadro aleatorio número 9, esta es una frase tomada de algunos preludios para chelo fusionada con ritmos complejos y notas adicionales que van destruyendo esta frase musical hasta convertirla en armonías, mediante, la incorporación de la técnica de armónicos; formando un acorde de Mi menor con séptima menor, pero con la tercera menor omitida.

Hay un punto interesante a lo que respecta esta creación musical, consiste en que toda relación sea vertical u horizontal de la altura; esta contextualizado en el modo de Do, dado a que esta sección es el comienzo de la interpretación del raga I, y los hindúes tomaban el Svara Sa como la nota pedal o gravitacional de la interpretación de los ragas, es decir, todo lo que se encuentra en la secciones; introducción, raga I y posteriormente la sección Ragini, está escrita bajo el contexto del modo de Do mayor, a modo de simbolismo.

Continuamos con la sección Ragini, en esta sección se suma la batería, pero bajo este contexto, no nos referiremos a los aspectos horizontales y verticales de la altura dado a que la batería es un instrumento de percusión con el sonido no determinado. Sin embargo, si mencionaremos a los instrumentos ya analizados en las posteriores secciones. En la sección Ragini encontramos un gran recuadro aleatorio para cada instrumento musical que participa de esta sección. El Saxo tiene indicaciones para improvisar tomando de referencia al Raga I, luego, el compositor propone ciertas escalas y modos pertenecientes a lo que conocemos como música popular, con escalas pentatónicas mayor y menor y dos modos pertenecientes a la función de subdominante, como lo es el modo lidio dominante perteneciente al IV grado menor Melódico y Lidio perteneciente al IV grado de la Escala Mayor. A continuación, imágenes que dan registros de lo ya comentado.

Two staves of music for saxophones (Sx.). The top staff shows a scale starting with a natural sign, labeled 'Lidio' and 'Lidio Dism.'. The bottom staff shows a scale starting with a flat sign, labeled 'Docio', 'Pentatonica mayor', and 'Pentatonica menor'. An arrow points to the right.

Seguimos con el análisis del bajo eléctrico, el bajo eléctrico dentro de su gran recuadro aleatorio contiene elementos más horizontales que verticales, dado a que intenta imitar las notas pedales que son tan características de los instrumentos de origen hindú, como la Vina y otros. El compositor toma parte de los adornos utilizados por los Ragas, solo toma de referencia su altura intervalica sin la necesidad de definir un centro tonal o polar, respecto a estos adornos. Nuevamente, una imagen de lo mencionado.

Electric bass score in 4/4 time. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*. The score is marked with 'gliss' and numbered measures 1 through 14. A checkmark is visible in the top right corner.

Pasando ya a otra sección, nos encontramos con la sección Swing. En esta sección de la creación musical podemos observar que se suma la Guitarra eléctrica para dar paso al primer encuentro del cuarteto de Jazz ensamblado y a un tempo ya establecido.

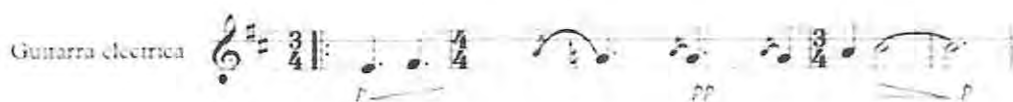
Aquí, podemos observar la verticalidad de la altura materializada en Voicings que forman algunos acordes tonales que nos recuerdan al Jazz fusión y agrupaciones como; The Mahavishnu Orchestra y otros.

Si observamos parte de esta sección de la creación musical vemos como la verticalidad se hace presente formando armonías disonantes mediante pequeños intervalos de 2da menores, pero si conserva algunos de los intervalos que definen los acordes; como son los intervalos de 3ra y de 7ma, sean mayores o menores; para así generar un sonido más exótico y tenso.

The image shows a musical score for four instruments: Saxophone (Sx.), Guitar (Gt.), Bass (B.), and Drums (Bt.). The score is written in a system with four staves. The top staff (Sx.) is in treble clef and features a melodic line with various intervals and accidentals. The second staff (Gt.) is also in treble clef and shows a more complex, dissonant texture with many notes and accidentals. The third staff (B.) is in bass clef and provides a rhythmic and harmonic foundation. The bottom staff (Bt.) is a drum set notation with a 'Swing' feel, showing a pattern of slashes representing drum hits. The time signature changes from 5/16 to 4/4 and back to 5/16. The key signature has one sharp (F#).

A hora analizaremos la sección Raga II. Aquí desaparece el Cuarteto y la Guitarra eléctrica releva al Saxo alto. Continuando con lo antedicho, aquí el compositor realiza una transposición del Raga Kanada que se encuentra en otro centro tonal, y lo transporta a la tonalidad de re mayor o si menor, es decir, que el Raga II comparte la misma armadura de estos modos ya mencionados. Similar al Raga I, el Raga II también utiliza notaciones graficas microtonales. No obstante, el bajo eléctrico juntamente con la batería, comparten el mismo recuadro aleatorio. El bajo eléctrico al ser también un instrumento melódico y armónico, nos propone armonías vinculadas con el modo de Re mayor y/o Si menor. Como podemos observar en la siguiente imagen el bajo eléctrico toma el rol de armonizar

la melodía propuesta por el Raga II y embellecer esta sección de la creación musical.



En este ejemplo podemos observar que se forma el acorde de D Maj 7 con #11, para luego desfragmentarlo y formar otros acordes mediante la técnica de armónicos, para así finalizar en un acorde de B Maj 7 con 9 mayor. En esta sección de la creación de musical Kali yuga, podemos encontrar armonías vinculadas con estas armaduras, dejando al misterio si esta creación musical tendrá definido un centro tonal dado a que puede estar contextualizado en Re mayor o Si menor.

Para terminar con este análisis relacionado con la horizontalidad y verticalidad de la altura, nos encontramos con la sección tres momentos para un final. En esta sección desaparece todo rasgo que se acerque a lo tonal. Las alturas tanto verticales como horizontales son utilizadas ya desde la plasticidad del ruido, el cual podemos observar por cada elemento estructural de esta sección, Danza Cósmica I, Danza Cósmica II, y Danza Cósmica III, donde el material sonoro es transmutado en sonidos casi cacofónicos, para concluir con la destrucción de todo indicio que nos recuerda este elemento tan preponderante que es la altura y que

paradigmáticamente representa a todo lo relacionado con la literatura musical y las formas tradicionales. Para concluir, adjuntare imágenes de la sección Tres momentos para un final, que hacen alusión a los tres tipos de danzas del dios hinduista Shiva.

The image shows a musical score for four instruments: Saxophone (Sx.), Guitar (Gt.), Bass (B.), and Drums (Bt.). The score is written on four staves. The Saxophone part starts with a melodic line and ends with a dense scribble. The Guitar part is labeled 'Delay + chorus' and is almost entirely obscured by a thick black scribble. The Bass part has a rhythmic pattern with 'x' marks and ends with a dense scribble. The Drums part has a simple rhythmic pattern and ends with a dense scribble. At the bottom of the score, there are dynamic markings: 'pp' (pianissimo) at the beginning, 'ff' (fortissimo) in the middle, and 'Finé' at the end. There are also some small, illegible markings at the bottom left.

6.3 Duración: Tempo, métrica y agógica.

Respecto a los elementos que forman parte de la duración, el compositor nos entrega una propuesta *Ad libitum*, sin un tempo definido por un beat elástico y moldeable por los intérpretes. A lo que concierne de la sección que utilizan esta indicación, lo encontraremos desde el comienzo de la creación musical; desde la introducción, pasando por el Raga I y Ragini, luego, en la sección swing se define un tempo establecido bajo la indicación de *Fast*, que en inglés significa rápido. En cuanto a esta indicación en la sección *Swing*, el criterio para considerar la interpretación de *Fast* o *Rápido*, queda a juicio de los intérpretes, dado a que esta sección se haya relacionado con el beat del Jazz.

Continuando con el análisis, ya al finalizar la sección Swing nuevamente queda la composición bajo la indicación *ad libitum*, desde el Raga II hasta la sección; Tres momentos para un final. Aquí hay algo interesante, hay secciones de esta creación musical que siguen *Ad libitum* pero encontramos una indicación cronológica de cuantos minutos y segundos duran las secciones Ragini y Tres momentos para un final. Ragini tiene la indicación de ser interpretado entre 3:00 y 5:00 minutos, acorde al lugar y al público presente en la interpretación de la performance. Respecto a la sección, Tres momentos para un final, hay dos recuadros aleatorios que tienen la indicación cronométrica, el primero es Danza Cósmica I, aquí el compositor propone 30:00 segundos de duración, luego, en el siguiente recuadro aleatorio llamado Danza Cósmica II, el compositor propone 15:00 segundos de duración.

Respecto a los indicadores métricos, podemos hablar como si fuera a modo de sugerencia, la interpretación de secciones vinculadas con la indicación *Ad libitum*. Por supuesto, que en la sección Swing el tempo está determinado y los indicadores métricos están sujetos a la tradicional temporalidad de la forma.

Finalmente, a lo que concierne a la agógica podemos comentar que todo queda a criterio del interprete, puesto a que esta propuesta musical está basada en la estética de la música aleatoria.

6.4 Dinámicas

Respecto a las dinámicas, no es necesario definir que es un Forte o un Piano dado a que sería redundante. Eso sí, que todo lo expuesto queda nuevamente a criterio de los intérpretes, con el fin, de generar una interpretación distinta de cada versión de la creación musical Kali-yuga. Sin embargo, hay indicaciones en los últimos dos recuadros aleatorios de la sección, Tres momentos para un final, donde en el recuadro aleatorio Danza Cósmica II, encontramos una indicación dinámica con un carácter

solemne y a una dinámica mayor, luego, en la Danza Cósmica III, nuevamente la indicación dinámica se haya relacionada con un tipo de actitud, que es tocar con las vísceras; a una dinámica de piano a Fortísimo mediante, una Forcella ascendente.

6.5 Textura.

Respecto al análisis textural de esta creación musical, encontraremos en las secciones formales, elementos texturales, tales como; micro tonalidad, textura monódica y melodía con acompañamiento.

A lo que respecta de la textura Monódica, la definiremos como una melodía sin acompañamiento, similar al canto gregoriano. Esta textura la podemos analizar en la introducción de esta propuesta musical bajo la interpretación del Bajo eléctrico, donde se ve escrita una sola melodía.



Luego, tenemos la textura Melodía con Acompañamiento. Básicamente es una melodía que es acompañada ya sea con voces o variados tipos de instrumentos musicales. Esto lo podemos observar en la sección Raga I, Swing y Raga II.

Raga I

The musical score for 'Raga I' consists of several staves. At the top, there are two staves labeled 'B' (Bass) with a bass clef, each containing a short melodic phrase. Below these are three staves labeled 'Sx' (Saxophone) with a treble clef, showing a more complex melodic line with various ornaments and dynamics. At the bottom, there are two more staves labeled 'B' (Bass) with a bass clef, one showing a steady rhythmic pattern and another showing a melodic phrase. A small box with a black background and the number '20.00' is visible in the lower right area of the score.

Siguiendo con lo propuesto, a lo que respecta de la Micropolifonía la definiremos como el tipo de textura que trata sobre la simultaneidad de diferentes líneas melódicas, ritmos y timbres. En palabras sencillas, esto quiere decir que hay una libre organicidad de estos elementos mencionados, generando la percepción del material sonoro como algo nubloso e incierto, esto lo podemos observar en la sección Ragini y tres momentos para un final.

Danza cósmica I

The musical score for 'Danza cósmica I' is presented in a multi-staff format. The staves are labeled 'Sx.' (Saxophone), 'Gt.' (Guitar), 'B.' (Bass), and 'Bt.' (Drum). The 'Sx.' staff shows a melodic line with notes and an arrow indicating direction. The 'Gt.' staff features a section labeled 'ta (Delay)' with a wavy, textured line and an arrow. The 'B.' staff has a section labeled 'clusters' with a dense, textured block and an arrow. The 'Bt.' staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes. A large, bold, italicized 'p' (piano) dynamic marking is placed across the lower staves. At the bottom left, there is a small copyright notice: '© 1994 by [unreadable]'.

6.6 Forma.

A lo que concierne a la forma, solo diré que generalmente pertenece a lo que denominan los teóricos como forma abierta. Esta perspectiva de la forma se haya relacionada con el aporte creativo de los interpretes en la misma composición. En palabras sencillas, consiste en las indicaciones que el compositor le da a los interpretes para que estos puedan tener un rol activo en la obra, dado a que pueden aportar Neo-creaciones a partir de la indeterminación, el azar y la improvisación, dado a que estos elementos pertenecen a las características de la estética aleatoria.

En lo que respecta a los esquemas de las secciones, el compositor propone una pequeña introducción, luego, el Raga I lo define como A, continuando con la sección Ragini como B, Swing como C, Raga II como D y Tres momentos para un final como E. La forma queda -valga la redundancia- con el siguiente esquema formal: introducción, A, B, C y D.

6.7 Agrupación.


Respecto a la agrupación que participa de esta creación musical, podemos observar que este ensamble de cuarteto de Jazz pretende representar lo occidental, y, lo occidental hallase enmarcado con el simbolismo de la influencia cósmica del Kali -yuga; dado a que estos instrumentos musicales, no son parte de la tradición musical indostánica, representa, casi a modo alegórico; la insistente decadencia de la civilización, mediante, el proceso que estos instrumentos musicales experimentan a lo largo de la interpretación de esta propuesta musical. Saxo alto, Bajo eléctrico, Guitarra eléctrica y Batería; actores que viven este último ciclo de los Maha-yugas, a quienes el compositor les ha dado un rol y ese rol se identifica con nuestra cultura occidental y ese paradigma llamado posmodernismo.

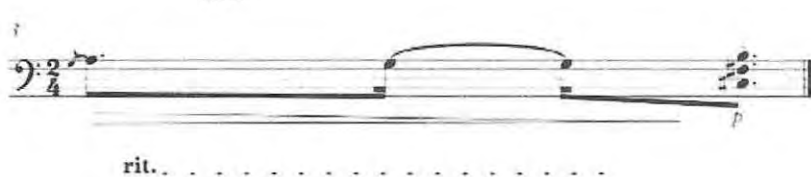
Capítulo VII:
Creación musical Kali-Yuga.

KALI YUGA

Jaime Mena O.

Ad Libitum

Bajo eléctrico 

Bajo el. 

rit.

Raga I

B. 

B. 

Saxo. Alto 

Sx. 

Sx. 

B. 

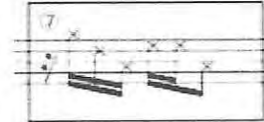
Sx. 

B. 

B. 

Sx 

B. 



Sx 

B. 

Sx 

B. 

(Ragini)

La improvisación del Sarod, con los respectivos cuadros aleatorios duran aproximadamente entre 5'30" a 8'00" minutos, teniendo en cuenta el lugar y el público que se encuentra en la performance

Sx.

- Desarrollar toda técnica que el intérprete domine a elección
- Se recomienda tomar de referencia el Raga expuesto en la serie de anterior
- A medida que se va desarrollando el Ragini improvisado, se recomienda utilizar los siguientes modos:

Sx.

B.

- Se recomienda utilizar estas figuras rítmicas
- Los adornos están a criterio del intérprete

B.

Se recomienda utilizar:

ppp, *mp*, *mf*, *f*, *ff*

- Adornos
- Se toma como referencia el intervalo
- Tenacidad libre

B.

B.

Formas a utilizar:

S P T H L

B.

lt. III $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{4}$ *Fin*

3t. III $\frac{8}{4}$ $\frac{14}{4}$ *Fin*

3t. III $\frac{14}{4}$ $\frac{4}{4}$ *Fin*

Bt. III $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ *Fin* *Fin* *Fin*

The musical score is arranged in four staves. The first staff (lt.) is in 9/4 time, featuring a series of eighth notes with rests, followed by a triplet of eighth notes. The second staff (3t.) is in 8/4 time, featuring a series of eighth notes with rests, followed by a triplet of eighth notes. The third staff (3t.) is in 14/4 time, featuring a series of eighth notes with rests, followed by a triplet of eighth notes. The fourth staff (Bt.) is in 4/4 time, featuring a series of eighth notes with rests, followed by a triplet of eighth notes. The score concludes with a 'Fin' marking at the end of each staff.

Swing

A tempo: Fast

Sx. 
Gt. 
B. 
Bt. 

Sx. 
Gt. 
B. 
Bt. 

Sx. 
Gt. 
B. 
Bt. 

Esperar al guitarrista para preparar los efectos a utilizar: Chorus y Delay.
Esperar al guitarrista para preparar los efectos a utilizar: Chorus y Delay.

Raga II

Ad Libitum

Musical notation for Raga II, featuring Bass (B.) and Bt. II staves. The Bass staff is in bass clef with a 7/4 time signature. It contains a complex melodic line with a triplet of eighth notes and a final fermata. The Bt. II staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, a triplet of eighth notes, and a final fermata. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical notation for Gt. staff in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with a repeat sign and a final fermata.

Musical notation for B. and Bt. II staves. The B. staff is in bass clef with a 7/4 time signature, showing a triplet of eighth notes and a fermata. The Bt. II staff is in bass clef and shows a melodic line with a fermata.

Musical notation for Gt. staff in treble clef with a 4/4 time signature. It features a melodic line with a fermata at the end.

Gt. ⁸

Staff 8: Guitar part starting at measure 8. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The staff is in treble clef with a key signature of one flat.

Gt. ¹⁰

Staff 10: Guitar part starting at measure 10. It continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The staff is in treble clef with a key signature of one flat.

B. ²

Staff 2: Bass and Drums parts starting at measure 2. The bass line (B.) is in bass clef and features a long note with a fermata. The drum part (Bt.) is in tenor clef and features a triplet of eighth notes. The staff is in bass clef with a key signature of one flat.

Gt.

Gt. ¹²

Staff 12: Guitar part starting at measure 12. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The staff is in treble clef with a key signature of one flat.

*Cambiar a Choraki
Delay en el

B. ³

Staff 3: Bass and Drums parts starting at measure 3. The bass line (B.) is in bass clef and features a long note with a fermata. The drum part (Bt.) is in tenor clef and features a triplet of eighth notes. The staff is in bass clef with a key signature of one flat.

Empoderamiento de los elementos ya utilizados, sean materiales rítmicos, melódicos etc.
Todo lo que este en la obra "Kah Vega"

Tres momentos para un final.

Danza cósmica I

Musical score for 'Danza cósmica I' featuring four staves: Saxophone (Sx.), Guitar (Gt.), Bass (B.), and Drums (Bt.). The Saxophone part consists of a series of notes with a wavy line above them, indicating a tremolo effect. The Guitar part features a 'ta (Delay)' effect. The Bass part includes a section labeled 'clusters' and a large dynamic marking 'p' (piano). The Drums part shows a series of notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum sound. A bracket below the Drums part indicates a duration of '10 seg aprox.' (approximately 10 seconds).

Danza cósmica II

Musical score for 'Danza cósmica II' featuring four staves: Saxophone (Sx.), Guitar (Gt.), Bass (B.), and Drums (Bt.). The Saxophone part consists of a series of notes with a wavy line above them, indicating a tremolo effect. The Guitar part features a '(Delay)' effect. The Bass part includes a section labeled 'Tormenta' and a large dynamic marking 'p' (piano). The Drums part shows a series of notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum sound. A bracket below the Drums part indicates a duration of '10 seg aprox.' (approximately 10 seconds). Below the score, there is a note: 'Con carácter solenne, y a una dinámica mayor.' (With a solemn character, and at a higher dynamic).

Danza cosmica III

X.

Gt. Delay + chorus

B.

Bt.

Tocar con las visceras
Rango dinámico *pp* *ff* Fine

Capitulo VIII:
Conclusiones

8.1 Conclusiones.

Todo lo expuesto en este austero trabajo, fue pensado con el fin de vincular expresiones culturales arcaicas, pero especialmente sobre la cultura Indostánica. Por ende, India y su sistema de creencias, nos han permitido tener el acceso a otras interpretaciones del fenómeno musical, el cual su vasta literatura milenaria vinculada a los Vedas y a otros textos de características similares; nos recuerdan que el fenómeno musical juega un rol importantísimo en el desarrollo de la cultura. Siguiendo con lo anterior, también occidente posee sus propias complejidades respecto a la expresión; por ende, el fenómeno musical se manifiesta a lo largo del siglo XX, mediante diversos compositores e intérpretes vinculados a la música académica y popular. Por tanto, ya sea desde la reflexión de los músicos de vanguardia o mediante la intuición del músico de Jazz; el material sonoro se manifiesta desde otra perspectiva lejana a los esquemas formales, que en cierto aspecto cumplen un fin literario. Lo que vincula esta interculturalidad es la manifestación del material sonoro mediante el simbolismo que este representa en función al origen de sus bases estéticas y espirituales. Es preponderante plantear ciertas interrogantes respecto al rol que tienen las artes y en especial la música, ¿En que hemos fundamentado las bases espirituales y reflexivas de nuestra civilización? Quizás, nunca podremos saber la respuesta de ello, pero si podemos tener una vaga idea de porqué existe esa necesidad de contemplar lo que nos ha heredado esta civilización occidentalizada llamada globalización. Aquella reflexión materializada en una partitura intenta austeramente expresar la libertad que el material sonoro tiene por derecho propio. Esta propuesta musical es una alegoría sobre una reflexión escatológica de nuestra sociedad, tomando a modo de metáfora esta antiquísima teoría de los ciclos de los Maha-yugas y en especial el último de estos ciclos; el Kali yuga. Como lo hemos analizado en el primer capítulo de este texto, recordemos que este ciclo es caracterizado por tener una influencia negativa en el desarrollo de la civilización, el cual se haya enmarcado en lo

que los hinduistas llaman Maya que traducido significa ilusión. Continuando con lo propuesto, esta reflexión es acerca de cómo nuestra civilización ha ido dejando paulatinamente los valores superestructurales, que sí se relaciona a toda manifestación espiritual y/o intelectual del hombre, por consiguiente, hay quienes lo llaman conciencia. Por ende, si observamos a esta sociedad del siglo XXI, veremos como el materialismo es el nuevo fetiche del hombre posmoderno; el cual transa la libertad -Al igual que material sonoro tiene por derecho propio- para esclavizar la conciencia mediante la obtención bienes materiales. El Kali-yuga es el último de estos ciclos cósmicos según la cosmovisión védica o indostánica, esto debería terminar con una destructora danza cósmica realizada por una de las múltiples manifestaciones del dios Shiva. La personificación de Nataraj; el bailarín cósmico que destruye todo a su paso, embriagado en su propia felicidad, desintegra todo lo vinculado a la materia sean planetas o galaxias, todo lo destruye para dar paso a un nuevo ciclo, a un nuevo comienzo, similar a los ciclos estacionales que perfectamente se puede ejemplificar con esto.

Respecto a lo propuesto en este proyecto de título, si se lograron los objetivos planteados por el compositor, se pudo diseñar una partitura, se relacionaron los elementos rítmicos y melódicos de los ragas hindúes con la notación gráfica tradicional y aleatoria, se especificaron técnicas instrumentales e indicaciones a los intérpretes, se mencionaron referentes que se han aventurado en explorar exóticas sonoridades que son lejanas a nuestra tradición musical, se pudo explicar el proceso creativo mediante los análisis realizados en el capítulo VI utilizando herramientas teóricas pertenecientes a la academia. Se incorporaron; símbolos gráficos aleatorios, modos, frases musicales, técnicas instrumentales, ritmos e indicaciones mediante los recuadros aleatorios. Finalmente, se pudo definir; el lenguaje y la estructura teórico musical del Raga, la grafía ortocrónica y aleatoria, concluyendo con la definición del Kali-yuga como herramienta alegórica.

Glosario

A.

Acarya: Literalmente aquel que enseña con el ejemplo. Maestro espiritual auténtico e idóneo. Debe pertenecer a una sucesión de maestros espirituales que se remonte hasta Dios, la personalidad suprema, y transmitir su mensaje sin tergiversarlo. El enseña cómo seguir la senda que lleva el señor Krsna, y su vida es el ejemplo mismo de la enseñanza.

Ad libitum: Es una expresión del latín que significa literalmente "a placer, a voluntad" y quiere decir "como guste". En este campo ad libitum es una indicación musical que significa "a voluntad" y puede aparecer en partituras y partichelas. Puede tener varios significados al señalar que el intérprete musical o director tienen a su disposición una variedad de criterios que pueden adoptar con respecto a un pasaje determinado.

Agógica: En un sentido más amplio agógica se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo rallentando, acelerando, rubato o calderón.

Ahata: Según la tradición musical indostánica ahata es una de las dos manifestaciones de la vibración del sonido, el cual viaja por el aire para ser percibida mediante el oído del ser humano. Básicamente consiste en toda manifestación auditiva que se expresa mediante cualquier medio sonoro, sea un instrumento musical, sonidos de la naturaleza etc.

Alamkara: Es una ornamentación vocal que se distribuye en cuatro tipos de tesitura; Stayi, Arahi, Avarahi y Sanchari.

B.

Brama: El primer ser creado del universo. Recibió del señor supremo el poder de crear todo en el universo, del cual él es el regente principal. Pertenece así mismo al grupo de los doce mahajanas. Además, es la deidad de la pasión.

Brahmanas: Sabios eruditos que guían a la sociedad; su grupo constituye uno de los cuatro varnas.

Brahman: Brahman, o el Brahman supremo o Brahmajyoti: refulgencia que emana del cuerpo absoluto de sri krsna y que representa el aspecto impersonal de la verdad absoluta, o el primer grado de comprensión del absoluto también representa lo espiritual y el alma espiritual individual.

Bloque sonoro: el compositor norteamericano Henry cowell introduce un nuevo efecto musical: bloque sonoro. Este efecto se produce en el piano - Generalmente en sus inicios- tocando varias teclas simultáneamente, con la palma de la mano, con la punta de los dedos, con el puño, con el antebrazo y la palma o con un dispositivo especial. El bloque sonoro recibe varios nombres, como compactos de sonidos, acordes masivos, clauster, banda de sonidos o ampliación cacofónica de la línea melódica.

C.

Cacofonía: Es el efecto sonoro producido por la cercanía de sonidos o sílabas que poseen igual pronunciación dentro de una o varias palabras cercanas en el discurso, las cacofonías son sonidos repetidos que maltratan los oídos. Se emplea a veces como recurso literario. La cacofonía se produce por una repetición de fonemas o la pronunciación de una palabra que al unirse a otras en una misma frase resultan chocantes. Por otro lado, puede ser utilizada para marcar ejemplos de la insuficiencia del lenguaje, como ocurre en los tonos despectivos.

Contracultura: Movimiento social que rechaza los valores, modos de vida y cultura dominantes.

Cultura: Es un conjunto de manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo y a la vez es el conjunto de modo de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social etc.

D.

Dharma: Religión, función natural y eterna del ser individual, la cual consiste en seguir las leyes establecidas por Dios y servirlo a él con amor y devoción; otro nombre de diversos deberes religioso y sociales, familiares, etc. del hombre y las cualidades inherente a un determinado objeto

E.

El Sistema de Castas del hinduismo: El Hinduismo promueve la estratificación de la sociedad en un "sistema de castas" y anima a la discriminación de los más desafortunados. El sistema de castas, descrito originalmente en los Vedas, que ha sido deformado en forma maligna a lo largo de los siglos, no es sino la representación de una sociedad humana en busca de su eficiencia. Las cuatro castas son, los Brahmins, los Kshatriyas, los Vaishyas, y los Shudras. Para los Vedas, una sociedad eficiente debía sostenerse sobre la educación y la búsqueda incesante de conocimiento (Brahmin), en un sólido sistema de defensa (Kshatriya), en su economía estructurada en base a un sistema de negocios (Vaishya), y en una fuerte, feliz y productiva fuerza de trabajo (Shudras). Esta noble interpretación fue desvirtuada, explotada y abusada por unos pocos de la sociedad de la India, conduciéndola a una indiscriminada creación de miles de castas, incluyendo las denominada "castas superiores". Afortunadamente, ese sistema de castas está en proceso de extinción a partir de la independencia de la India y esas inhumanas distinciones están comenzando a desaparecer, aunque todavía siguen siendo importantes.

El tabla: El tabla, o también llamado tablá es un instrumento de percusión membranófono compuesto de dos unidades. En la música clásica indostaní no solo se usa como acompañamiento rítmico, sino también como instrumento solista. También es usado en la música tradicional de India, Pakistán, Afganistán, Nepal, Bangladés y Sri Lanka. El término tablá se refiere tanto al par de tambores (usados en algunas variantes de música india) como solamente al tambor melódico.

Escatología: Conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba.

Ethos: Del griego ἦθος 'costumbre', 'carácter'. Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad.

F.

Fenomenología: Teoría de los fenómenos o de lo que aparece. Método desarrollado por Edmund Husserl que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma consciencia. En Friedrich Hegel, filósofo alemán de comienzos del siglo XIX, lo interpreta por dialéctica interna del espíritu que desde el conocimiento sensible a través de las distintas formas de consciencia llega hasta el saber absoluto.

Formalismo: Si bien los formalistas originales fueron teóricos literarios rusos que formaron un grupo activo al comienzo del periodo soviético, el término fue adoptado por los críticos soviéticos para denunciar a los compositores, u otros artistas, cuya obra no se apegaba ideológicamente a los lineamientos establecidos por la estética marxista-leninista. Los compositores formalistas fueron condenados por trabajar dentro de la categoría burguesa de la obra de arte autónoma, según la cual el arte no necesariamente tiene relación causal con el contexto económico y social en el que se produjo.

Fusión: Variante abreviada del término fusión jazz-rock.

G.

Globalización: Difusión mundial de modos, valores o tendencias que fomenta la uniformidad de gustos y costumbres. También, se relaciona con la extensión del ámbito propio de instituciones sociales, políticas y jurídicas a un plano internacional, que a su vez regula el proceso por el que las

economías y mercados, con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, adquieren una dimensión mundial, de modo que dependen cada vez más de los mercados externos y menos de la acción reguladora de los Gobiernos.

H.

Hard bop: Estilo de jazz moderno característico de las décadas de 1950-1960, representado por músicos como Art Blakey y Cannonball Adderley. Además de su pulso fuerte y muy marcado, el estilo incorporó más inflexiones del blues que lo acostumbrado en otros estilos más relajados.

Hinduismo: De la unión del brahmanismo corrompido con otros cultos populares ya existentes en la India, surgió el hinduismo, que no posee una doctrina única, ni clase sacerdotal organizada, ni cuerpo de rituales plenamente establecido. No puede ser considerado religión en el sentido generalmente aceptado de esa palabra. No existe una "iglesia hindú". Los templos son destinados a diferentes divinidades y funcionan en completa autonomía, sin estar sometidos a jerarquía o a disciplina algunas. Los escritores religiosos siguen ese mismo sistema. En general, sus dioses y sus creencias son oriundos del vedismo-brahmanismo. El proceso que conduce a esta fase, en la que prevalece la Bakti o devoción a dioses particulares, comienza a partir del 500 AC. La literatura que refleja esta fase teísta y devocional se agrupa en dos bloques: la épica o itihasa y la mitológica o Puranas. Dentro de la épica hay dos grandes colecciones: el Mahabharata y el Ramayana. El Mahabharata se empezó a componer en la primera mitad del primer milenio AC hasta el s. IV. Cuenta distintos episodios épicos entre grandes familias de la casta saktrya (guerreros) y dentro de él se encuentra la Bhagavad-Gita. Una de las etapas finales de la evolución del hinduismo se refleja en el breve poema didáctico Bhagavad-Gita (canto del Bienaventurado), que forma parte del gran poema épico Mahabharata (a partir del s. II AC). El Bhagavad Gita supone un punto de inflexión y un nuevo comienzo en el desarrollo de la religión india. El poema es un diálogo entre Krisna, encarnación de Vishnu, y su

amigo Arjuna, y contiene la revelación de Dios como amor. El Bhagavad Gita es el documento más importante del hinduismo, y uno de los textos de gran significado en la historia del misticismo oriental.

I.

Improvisación: Las definiciones de este término ponen el énfasis en la idea de composición o interpretación “extempore”, es decir, sin preparación. Con ello se implica que la improvisación es el tipo más libre de actividad creativa, en la que la espontaneidad y la falta de planeación sustituyen a los largos y frecuentemente tortuosos procesos que se considera que los actos compositivos por lo regular incluyen, así como también hace a un lado el trabajoso aprendizaje y procesamiento de un texto impreso que la ejecución normalmente presume. Sin embargo, como a menudo ocurre con las categorizaciones en la música, las distinciones absolutas entre improvisación y actividades no improvisadoras no pueden sostenerse. En cuanto a lo que se refiere a ejecución, es obvio que los textos compositivos impresos dejan gran cantidad de aspectos interpretativos sin definir. Por ello sucede que las ejecuciones válidas del mismo texto pueden diferir de manera importante, sin que una de ellas sea considerada, indiscutiblemente, más precisa o auténtica que otra. La habilidad para improvisar se ha considerado desde hace mucho tiempo una indicación de buen oficio musical, pero la destreza que representa tiene tanto que ver con memoria como con genuina creatividad. La mayoría de las improvisaciones, especialmente las que efectúan los organistas que necesitan llenar el tiempo durante los servicios y las ceremonias, es probable que se asemejen, aunque sea vagamente, al estilo de Bach u otro; pero sólo en raras ocasiones dichas improvisaciones podrían contar como ejemplos de ese estilo superior, o por lo menos igual a aquel que se despliega en las composiciones escritas. Del mismo modo, es digno de notarse que el estímulo a la improvisación espontánea dentro de ciertos contextos del Jazz y la música experimental del siglo XX -como Miles Davis, Cage y Stockhausen-, hayan seguido subordinado a actividades que mantienen la distinción entre los roles del compositor y el intérprete.

Inteligible: Que puede ser entendido, a su vez es la materia de puro conocimiento, sin intervención de los sentidos y que se oye clara y distintamente.

J.

Jazz: Tipo de música popular de origen afroamericano distinguida por sus armonías y ritmos característicos y que por lo general involucra la improvisación. La palabra significaba originalmente vivacidad y pudo haberse referido particularmente a la excitación sexual. Aunque muchos elementos confluyeron en la formación del jazz –ragtime, field hollers o lamentos del campo, canciones de trabajo, spirituals, canciones de vodevil, marchas callejeras, el blues y demás–, éste desarrolló su propio carácter distintivo hacia 1900. A pesar de las afirmaciones de algunos individuos - entre ellos Jelly Roll Morton y Nick La Rocca- de haberlo “inventado”, el jazz se inició como música social, la respuesta natural de la población negra, especialmente en los estados sureños de los Estados Unidos, a su situación, sus penas y opresiones, sus esperanzas y aspiraciones. El canto y la danza eran medios naturales de expresión, y el jazz surgió como música expresiva y funcional a la vez: las melodías vocalizadas de las canciones de trabajo formaron la base de su estilo instrumental, y la combinación del baile y la marcha cimentó sus ritmos. Suele decirse que el jazz se originó en Nueva Orleans, pero en realidad estaba surgiendo por todos los Estados Unidos en la segunda década del siglo XX; simplemente, fue en Nueva Orleans que encontró primero sus lugares habituales: burdeles, clubes, salones de baile, barrelhouses y otros locales de bajos fondos, así como en los coloridos barcos fluviales que llevaban la música por el río a lugares como Memphis, San Luis y Chicago.

K.

Karma: La fuerza dinámica de la obra es karma, otro concepto importante del pensamiento hindú. Karma significa 'acción'. Es un principio activo de la

obra, la acción total del universo, donde todo está dinámicamente conectado con todo el resto. 'Karma es la fuerza de la creación, de la cual todas las formas obtienen su vida'. El significado de karma, como el de maya, ha sido aplicado desde su nivel cósmico original, al nivel humano, donde ha adquirido un sentido psicológico. Mientras nuestra visión del mundo sea fragmentada, mientras estemos bajo el conjuro de maya y pensamos que estamos separados de nuestro ambiente y que podemos actuar independientemente, estamos atados por karma. Liberarse de las ataduras de karma significa darse cuenta de la unidad y armonía de toda la naturaleza, incluyendo al humano.

Kali: En el marco del hinduismo, Kali es una de las diosas principales. Es la shakti o energía del dios masculino Shiva, y es considerada una de sus consortes. La religión hinduista que adora a la diosa Kali se llama shaktismo. En general, los hinduistas de cualquier especie—independientemente de la deidad que adoren de manera particular— la consideran la Madre universal. Kali representa el aspecto destructor de la divinidad, es destructora de la maldad y de los demonios.

Kali yuga: Era de riñas e hipocresía, la última en el ciclo de los cuatro mahayugas; dura 4.320. 000.000 años. Según el hinduismo es la era en que vivimos, y comenzó hace 5.000 años. Se caracteriza esencialmente por la desaparición progresiva de los principios de la religión, y la exclusiva preocupación por el bienestar material.

Krsna: La suprema personalidad de dios, que aparece en su forma original de dos brazos, que es el origen de todas las demás formas y encarnaciones del señor.

L.

Lakshanas: Factor y elemento teórico musical que constituye modalmente al Yati hindú, del cual se desprenden diez de estos; primero, Amsha que es la tónica. Segundo, Graha que literalmente significa agarrar la nota que inicia la melodía. Tercero, Nyasa, la nota en la cual termina la melodía.

Cuarto, Apangasa, un lugar de reposo entre el comienzo y el fin. Quinto, Alpatya que es la nota más débil. Sexto, Bahatya, la nota más fuerte. Séptimo, Tara, el registro agudo. Octavo, Mandra, el registro grave. Noveno, Shadav, uso de seis notas, si hay omisión de algunas de las notas. Decimo, Odav, uso de cinco notas.

M.

Maha-yuga: Ciclo de cuatro eras, Satya-yuga, Tetra-yuga, Dvapara-yuga y Kali-yuga que dura 4.320.000 años y que representa un día de la vida de Brahma.

Maya: La energía ilusoria del señor. Bajo su influencia, el alma individual se cree ama de la creación y poseedora y beneficiaria suprema. Identificándose de ese modo con la energía material, es decir, con el cuerpo, con la mente y con la inteligencia material, y olvidando por ello la relación eterna que la une a Dios, el alma, condicionada por dicha energía, se lanza a la búsqueda de los placeres de este mundo y se encadena así cada vez más al ciclo de los reiterados nacimientos y muertes.

Metafísica: Parte de la filosofía que trata del Ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras.

Microtóno: Cualquier intervalo más corto que un semitono. Los microtonos se han utilizado desde tiempos antiguos en las culturas asiáticas, pero su uso en la música de arte occidental data apenas del siglo XX. Alois Hába y Julián Carrillo fueron algunos de los compositores prominentes que introdujeron los cuartos de tono en su música en la década de 1920. Por su parte, Harry Partch trabajó con intervalos más pequeños en su búsqueda de la entonación justa. La música microtonal presenta dificultades de interpretación pues en ocasiones requiere de instrumentos de fabricación especial. Sin embargo, en el campo de la música electroacústica no existe limitación alguna. Con la creciente disponibilidad de las tecnologías computarizadas refinadas, es cada vez más frecuente que los compositores incorporen inflexiones microtonales en su música.

Murchanas: Distribución modal de dos tetracordes hindúes- Sa grama y Ma grama- que da énfasis a ciertas notas musicales para expresar cierto ethos particular, el cual asentó las bases de la sistematización y clasificación de melodías que constituyeron al yati y posteriormente al raga.

Moksa: Liberarse del conjuro de maya, romper las ataduras de karma, significa darse cuenta de que todo fenómeno que percibimos con nuestros sentidos son parte de la misma realidad. Significa experimentar, completamente y personalmente, que todo, incluyéndose uno mismo, es Brahman. Esta experiencia es llamada moksha, o 'liberación' en la filosofía hindú y es la esencia misma del hinduismo. El hinduismo mantiene que existen innumerables maneras de liberarse. Nunca se esperaría que todos sus seguidores lograran acercarse a lo divino de la misma manera y por ello provee diferentes conceptos, rituales y ejercicios espirituales para diferentes modos de conciencia. El hecho que muchos de los conceptos o prácticas sean contradictorias no preocupa en lo más mínimo a los hindúes pues ellos ya saben que Brahman está más allá de conceptos e imágenes debido a esta posición se explica la gran tolerancia que es característica del hinduismo.

Modo: En la teoría musical medieval antigua, la palabra *modus* se utilizaba ocasionalmente como sinónimo de intervalo, también, tiene otros dos significados mejor conocidos en la actualidad: uno se refiere a los modos rítmicos de la teoría rítmica de la música medieval; el segundo se refiere a la escala o tipo de melodía. La segunda definición abarca un amplio rango que va desde las escalas simples, con estructuras interválicas de tonos y semitonos sin implicación de tónica o nota principal, utilizadas en estilos melódicos determinados o en la agrupación de motivos con una especie de tónica y otras notas con importancia jerárquica. Este significado es frecuente en los estudios de los sistemas musicales no europeos, cuyas melodías suelen transmitirse mediante tradiciones musicales no escritas.

N.

Na-da: Es una palabra compuesta por Na-da. Na significa aliento, respiración, da, significa fuego del intelecto, Nada es la unión del aliento o la respiración, y el fuego del intelecto, por tanto, responde simbólicamente a la vibración del éter, por tanto, es aquella vibración que se vincula con la palabra, los encantamientos mágicos, el mantra y la meditación. Es el la vibración que proviene de una experiencia mística y espiritual.

P.

Pariksit Maharaja: Un gran rey védico y devoto de krsna, que oyó el srimad-bhagavatam de labios de Sukadeva gosvami y alcanzo así la perfección.

Puranas: Escritos védicos que exponen las enseñanzas de los Vedas mediante alegorías y relatos históricos. Son dieciocho en total, seis de los cuales están dirigidos a aquellos que se hallan envueltos por la ignorancia, otros seis a aquellos a quienes los domina la pasión y los últimos seis a quienes están gobernados por la bondad.

Pavarti: Divinidad femenina esposa de Shiva, protectora de los nacimientos, la magia, la producción y los sueños. Shiva y Shakti Parvati existen como una misma realidad vista desde diferentes ángulos, así como no podemos separar el calor del fuego, el brillo de una gema, o la blancura de la leche, Shiva y Shakti permanecen eternamente inseparables. Su nombre literalmente significa "Hija de la Montaña" y representa la energía cósmica, prakriti, la naturaleza múltiple y cambiante, que muere y renace y que siempre va unida a purusha, el espíritu, inmóvil, eterno y la conciencia Pura.

R.

Rishi: Sabio.

S.

Sadhu: Sabio u hombre santo. Se designa con este término a aquellos que, por haberse entregado completamente al servicio del señor supremo, Sri krsna, han dado muestras de las más grandes sabidurías y la más grande santidad.

Sanscrito: Lengua indoeuropea que se conserva en los textos sagrados y cultos del brahmanismo escritos entre los siglos xv y x a. C. en la India.

Srimad-bhagavatam: El purana immaculado de Vyasadeva, que trata exclusivamente del servicio devocional puro que se le presta al señor supremo.

Shiva: El semidiós que supervisa la cualidad material de la ignorancia y la destrucción final del cosmos material.

T.

Textura: Si fuera posible tomar de ejemplo, la sucesión de fotografías instantáneas de la conformación vertical de un pasaje musical podría obtenerse la estructura básica de su textura musical. Se revelaría entonces la textura de una melodía con acompañamiento; o la textura imitativa, en la que una o más partes se responden en intervalos relativamente cortos; o la textura homofónica, en que las partes se mueven con el mismo ritmo, como en la armonización de una melodía himnódica.

V.

Vedas: Otro nombre de las escrituras védicas tomadas en conjunto. En el sentido más estricto se refiere a las cuatro escrituras originales: El rig veda, El yajur veda, El sama veda y El atharva deva.

Vishnu: Nombre de krsna que significa "El sostenedor de todo lo existente" así mismo, la divinidad de la bondad.

Bibliografía

- Bayer, R. (1965). *Historia de la Estética*. Mexico D. F.: Fondo de cultura economica .
- Berendt, J. (1994). *El Jazz de nueva orleáns al Jazz rock*. Mexico D. F.: Fondo de cultura economica.
- Bhaktivendanta, S. P. (1985). *Srimad Bhagavatam*. Barcelona: Bahktivedanta Book Trust España S. A.
- Danielou, A. (1954). *Northen indian music volumen two the main ragas*. london: Halcyon press, Ltd.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid : Alianza editoriales. S. A.
- Gajardo, M. A. (1970). El Raga Hindú, un mundo en sí mismo. *Revista musical chilena*, 39-54.
- Johnette, J. D. (1988). *Modern Jazz druming* . Milwankee: Drum center publication.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música* . Mexico, D.F.: Fondo de cultura economica .
- Locatelli, A. M. (1972). *La Notacion de la musica Contemporanea* . Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Morgan, R. P. (1998). *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Oppenheim, T. (1981). *Slap it !* Pennsylvania: Theodore presser.
- Penderecki, K. (1971). *De natura sonoris. No.2. Per orchestra*. London: Schott and Co. Ltd.
- Peterson, R. (2010). *Jaco pastorius bass method. Lessons, tips, tecniques from private teaching archives*. Milwakee.: Hal Leonard.