

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**CARRERA DE MÚSICA**

**Proyecto de investigación**

**MINIMALISMO MUSICAL**

---

Composiciones en estilo minimalista a partir del análisis de sistemas de pensamiento musicales tomados de la música de tradición oral universal y ecuatoriana.

**Modalidad:**

Producto artístico.

**Nombre:**

Luis Alberto Garrido Ojeda.

**Fecha:**

Quito, 22 de febrero de 2019.

**Tutor:**

PhD. Jorge Campos.

**Resumen:**

El presente trabajo es una pequeña investigación acerca de la música minimalista y su relación con la denominada música de tradición oral universal y ecuatoriana. Además la investigación expone a los lectores cuál el principio generador de la música minimalista; la cual radica en la idea de *proceso* descrita por el compositor Steve Reich en su ensayo *music as gradual process*. Sin ahondar profundamente en el carácter funcional que posee las llamadas músicas de tradición oral (etnomúsica), la investigación centra sus esfuerzos en descubrir de manera aproximada, cuáles son los materiales, melódicos – rítmicos y armónicos – texturales que están presentes tanto en la música minimalista, cuanto en la música de tradición oral. A manera de conclusión la investigación finalmente presenta dos obras compuestas por el autor.

**Abstract:**

The present work is a research about minimalist music and its relationship with the universal and Ecuadorian oral tradition music. In addition, the research describes the idea of *process* described by Steve Reich in his essay *music as gradual process*. This idea describes the generating principle of minimalist music. The functional character that the music of oral tradition (ethnomusic) possesses is not described deeply in the present research. However, the research describes, which are the rhythmic-melodic materials and textural-harmonics elements that are used by the music of oral tradition and minimalist music. In conclusion, the research finally presents two musical works composed by the author.

**Palabras Clave:**

minimalismo, etnomúsica, música del siglo XX, música de tradición oral, núcleo melódico, proceso minimalista, etnomúsica ecuatoriana, análisis musical, Garrido.

**Key Words:**

minimalism, ethnomusic, twentieth-century music, oral tradition music, melodic nucleus, minimalist process, Ecuadorian ethnomusic, musical analysis, Garrido.

## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
OBJETIVOS.....	9
CAPITULO I .....	10
1. El minimalismo dentro del contexto artístico del siglo XX.....	10
1.1. Contexto histórico de la música del siglo XX.....	10
1.1.1. Primer periodo: De 1900 a 1945.....	10
1.1.2. Segundo Periodo: de 1945 a 2001.....	14
1.2. Minimalismo musical.....	15
1.3. El minimalismo en el arte.....	18
CAPITULO II.....	19
2. Música de tradición oral y sistemas de pensamiento musical.....	19
2.1. La música de tradición oral.....	19
2.2. Sistemas de pensamiento musical.....	20
2.2.1. Acercamiento a la definición de “tono” o “tonada”.....	20
2.2.2. Música de África.....	21
2.2.3. La música árabe.....	24
2.2.4. La música Flamenca.....	27
2.2.6. La música gamelan de indonesia.....	33
2.2.7. Música China.....	35
2.2.8. Acercamiento a la definición de núcleo melódico.....	37
CAPITULO III .....	38
3. Reflexiones acerca de proceso creativo de los compositores de música minimalista en torno al análisis de obras minimalistas.....	38
3.1. La idea de proceso en la música minimalista.....	38
3.2. Análisis musical de las obras de los mas representativos compositores minimalistas.....	43
CAPITULO IV.....	48
4. Los pueblos Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani: aproximación a su sistema de pensamiento musical en torno al análisis de transcripciones al sistema de notación occidental.....	48
4.1. El pueblo Secoya.....	48
4.2. El Pueblo A'í.....	49
4.3. Los Kichwas del Pastaza.....	50

4.4. El Pueblo Huaorani. ....	51
4.5. Aproximación al sistema de pensamiento musical de los Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani. ....	52
4.5.1. Características generales del sistema de pensamiento musical de los pueblos indígenas amazónicos. ....	52
4.5.2. Clasificación de la música de los pueblos amazónicos. ....	54
4.5.3. Consideraciones acerca del análisis musical de la música de los Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani. ....	55
4.5.4. Parámetros de la musicología con los que se realizará el análisis musical. ....	56
4.5.4. Análisis de piezas musicales de los pueblos Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani. ....	57
CAPITULO V .....	63
5. El minimalismo y la música de tradición oral. ....	63
CAPITULO VI.....	69
6. Conclusiones de la investigación en torno al análisis de obras musicales compuestas por Luis Garrido Ojeda.....	69
6.1. Título: “La Danza del ciclo eterno” .....	69
6.2. Título: “Maloca”.....	82
BIBLIOGRAFÍA. ....	95
Anexos:.....	97
• Partituras de las obras musicales compuestas. ....	97

## INTRODUCCIÓN

La exploración del arte minimalista simplifica el pensamiento artístico vanguardista del siglo XX donde se unifican todos los movimientos artísticos que hasta el día de hoy artistas, diseñadores, arquitectos, y músicos utilizan en sus obras.

“El minimalismo ha ejercido una profunda influencia. Desde que la música de Reich, Glass y Adams se hizo popular en los años setenta y ochenta, las técnicas minimalistas se han hecho cada vez más comunes en la música popular y cinematográfica, lo que ha inducido a algunos a reivindicar que el minimalismo es el idioma musical común de finales del siglo XX y principios del XXI.” (Burkholder, 2016, pág. 1127)

Más aún muchos compositores considerados como de tradición clásica, también han tomado algunos elementos del minimalismo como: la repetición, los bordones, los procesos graduales de cambios, la reducción de la complejidad, las armonías modales, etc.

“Los compositores de obras minimalistas recibieron influencias del rock, de la música africana, la música asiática, de la tonalidad y, por último, del Romanticismo, para crear lo que ha sido considerado el estilo musical más destacado de las últimas décadas del siglo XX”. (Burkholder, 2016, pag. 1122)

Para los teóricos del arte musical del siglo XX, el arte minimalista fue una plataforma donde cualquier cosa era posible, es decir, reinventar un nuevo pensamiento artístico llamado minimalismo e ignorar el llamado progreso en el estilo musical dictado por Schönberg, otorgó al compositor el escribir una música que a la vez sería comprensible así como atractiva para el “consumidor” de arte. (Burkholder, 2016, pag. 1122)

Algunos teóricos afirman que esta música es comprensible y atractiva gracias al pensamiento nihilista de la época; un pensamiento que también está presente en el denominado pop art. (cheviakoff, 2001, pág. 33) Otros teóricos con un pensamiento fenomenológico como Maurice Merleau-Ponty sugiere que:

“El minimalismo de esta década se afanaba en expresar la presencia carnal de lo elemental en su evidencia perceptiva imponiéndose al espectador con la autoridad de lo evidente”. (cheviakoff, 2001, pag, 33)

A partir de esta época (años 60s), los vínculos entre artistas y los compositores minimalistas fueron muy fuertes. Los conciertos incluso, tuvieron lugar en áticos o galerías de arte rechazando de esta manera la anticuada sala de concierto.

Al igual que la contracultura de California de los años sesenta, quienes, rechazaban la complejidad de la vida promoviendo un sin número de pensamientos revolucionarios o anti sistémicos, los compositores minimalistas de forma paralela, reaccionaron contra la densidad, complejidad y la absoluta dificultad de la música modernista de Cage (música aleatoria) Babbitt, Stockhausen, Boulez (música serial) así como también obras extremadamente complejas por ejemplo de Berio o Carter. (Burkholder, 2016, pág., 1122)

Aunque el minimalismo musical se distingue por un retorno al lenguaje tonal y una planificación extrema del material empleado con el fin de una mayor comunicación con el público, no se la debe estudiar desvinculado de la historia del arte del siglo XX y sus vínculos con la denominada música de tradición oral. Es preciso describir, entender, y estar informado lo que aconteció en el arte, y la música predecesora de este movimiento artístico; con la finalidad de entender las músicas en estilo minimalista que desde siempre (también) ha estado vinculado con los recursos compositivos de la música de tradición oral.

El minimalismo, en lugar de abrumar al oyente con un contenido desconocido, y unas músicas con cambios rápidos, redujo el material sonoro a la cantidad mínima con motivos rítmicos melódicos repetitivos que invitan al oyente a concentrarse en los cambios graduales que ocurrían; apoyándose en el dominio temporal para crear la ilusión de proceso; noción fundamental que aportara la estética minimalista a las corrientes artísticas posteriores. Entre ellas la música espectral. (Burkholder, 2016, pág., 1122)

El objetivo del presente trabajo de investigación y composición musical, es brindar a la academia obras minimalistas realizadas en torno al análisis del pensamiento estilístico del siglo XX, centrado en el pensamiento artístico minimalista; volviendo al análisis no solo de la música de tradición oral más representativa sino además la investigación también se centrará

en el estudio de música de tradición oral de algunos de los pueblos indígenas amazónicos del territorio ecuatoriano.

Debemos recordar que aunque la etnomusicología ha centrado sus investigaciones en el estudio de la música folclórica, música culta oriental, música de tradición oral, la música como una esfera simbólica, su origen, el concepto de cambio, la función de esta en la sociedad, la música en la danza; esta ciencia ha sido además hoy por hoy una plataforma para interrelacionar pensamientos musicales de musicólogos y además compositores.

“Pese a la diversidad de los temas de estudio, en la etnomusicología de los años sesenta y ochenta se produjo un acercamiento entre teoría y método. Las perspectivas musicológicas y antropológicas se fusionaron, el interés que antes despertaban los objetos – las canciones, los instrumentos - se dirigía ahora hacia la creación y la interpretación – la composición y la improvisación – y el centro de atención pasó de la recolección de piezas del repertorio al estudio de estos procesos.” (Cruces, 2001, pág. 30)

Bela Bartók o Kodaly quienes fueron musicólogos y compositores, elaboraron sus obras musicales basándose en sus propias investigaciones etnomusicológicas.

“En el resto de Europa el nacionalismo decimonónico trajo consigo el interés por las músicas folclórica. En Hungría Béla Vikár (1859 – 1945) realizó sus primeras grabaciones en este campo en 1896. Béla Bartók (1881 – 1945) transcribió su primera canción en 1904, y en 1905 comenzó a trabajar con Zoltan Kodály (1882 – 1967); en 1906 Bartók utilizó el fonógrafo de Edison en Hungría, Rumania y Transilvania.” (Cruces, 2001, pág. 21)

“Compositores nacionalistas de toda Europa buscaron en la canción popular la manera de regenerar el lenguaje musical de sus respectivas escuelas, interesándose también por ella coleccionistas y músicos aficionados, que la sometieron a numerosos arreglos para piano u orquesta.” (Cruces, 2001, pág. 22)

Al igual que Bartók el compositor ecuatoriano Segundo Luis Moreno procedió de la misma manera, puesto que, Moreno empieza a compilar música indígena y popular del territorio ecuatoriano, con el fin de utilizar estas (músicas) en torno a sus propias composiciones.

Moreno es considerado según el investigador ecuatoriano Pablo Guerrero como uno de los pioneros quien teorizó el nacionalismo musical ecuatoriano, y que, su título de musicólogo lo ha recibido de su arduo trabajo investigativo y de recopilación de melodías y música ecuatoriana. (Guerrero, 2001, pág. 929)

Con los antecedentes antes mencionados se debe considerar pertinente, la utilización de música de tradición oral, con el fin de incorporar este material sonoro composiciones musicales originales. Ya que, cuando somos pequeños, y me refiero a los jóvenes que han “consumido” artes vanguardistas desde muy chicos, inevitablemente estos tienen aspiraciones de adherirse a este tipo de pensamientos estilísticos – artísticos; y con esto me refiero exclusivamente al movimiento artístico minimalista.

A lo largo de mi formación artística tanto en el conservatorio o en la universidad, el deseo de entender y hacer este tipo de estéticas, ha sido siempre un anhelo; y menciono la palabra anhelo ya que, si bien es cierto, la educación formal en composición académica dota al compositor de herramientas para realizar su oficio en estilos como barroco, clásico y romántico, no se adentra a profundidad en estilos vanguardistas que han brindado los pensamientos musicales de toda la historia del arte del siglo XX.

He optado por realizar una investigación del arte minimalista musical con el fin de entender y asimilar una técnica que resume algunos de los pensamientos artísticos musicales del siglo XX; además también se mantiene y fusiona con otras estéticas.

Como conclusión la investigación tratará de responder cuales son los estilemas de la música de tradición oral universal y ecuatoriana que se pueden aplicar y extrapolar hacia la composición en estilo minimalista en torno al universo compositivo.

## **OBJETIVOS.**

Objetivo general.

Componer dos obras en estilo minimalista, en torno al análisis de sistemas de pensamiento musicales tomados de la música de tradición oral universal y ecuatoriana.

Objetivos específicos.

Investigar y describir la historia del arte del siglo XX, centrándome en el arte y música minimalista.

Describir el pensamiento musical de la música de tradición oral del mundo.

Describir el pensamiento musical de la música de tradición oral de los indígenas amazónicos del territorio ecuatoriano.

Analizar las transcripciones de las músicas de tradición oral de los indígenas – amazónicos.

Analizar sistema de pensamiento y los paradigmas compositivos de compositores minimalistas en torno a su propia obra musical.

Escoger el material sonoro para realizar composiciones en estilo minimalista, además de escoger las melodías tomadas de la música de los pueblos indígenas amazónicos del Ecuador.

Componer dos obras musicales con carácter artístico minimalista.

Realizar un análisis en torno a la música compuesta.

## CAPITULO I

### 1. El minimalismo dentro del contexto artístico del siglo XX.

Con el fin de describir el arte minimalista, debemos situarnos no solo a comienzos del siglo XX; más aún se debe afirmar que los paradigmas de pensamiento artístico se logran cambiar en torno a un proceso gradual de rompimiento de la escuela artística tradicional en todas las artes gestándose desde el siglo XIX. Sin embargo el presente trabajo no pretende adentrarse en los hechos previos a la llamada vanguardia artística del siglo XX, sino más bien se enfocará en describir los hechos históricos – artísticos (estilísticos) del siglo XX con el fin de justificar y contextualizar el movimiento artístico minimalista.

#### 1.1.Contexto histórico de la música del siglo XX.

La historia de la música del siglo XX lógicamente es una herencia y rupturas estilísticas de la música del siglo XIX. Es en esta época es en donde se gesta planteamientos radicales como el pensamiento musical de Schönberg; otros menos radicales el nacionalismo en la música, así como las denominadas sonoridades sensuales de la música de Claude Debussy. (De Arcos, 2006, pág. 20)

Con el objetivo de describir la historia del arte musical del siglo XX debemos dividir este periodo en dos partes:

- De 1900 a 1945.
- De 1945 a 2001.

##### *1.1.1. Primer periodo: De 1900 a 1945.*

La evolución del romanticismo musical hasta su decadencia está vinculada a la obra de los compositores como Anton Bruckner y Gustav Mahler y esto nos conducirá a su vez al llamado expresionismo musical y a la denominada muerte de la tonalidad. Esta última, forjada por la segunda escuela de Viena representados por los compositores como Arnold Schönberg, Alban Berg, y Anton Weber. Por otro lado existió una evolución de carácter hedonista por

parte del área latina en simbolismo de la pintura impresionista o la literatura impresionista dando lugar en la música a una escuela impresionista de la mano de Debussy, Ravel y Satie. Esta última tendencia dará lugar en el futuro al llamado neoclasicismo del cual, el minimalismo toma elementos como el uso de la modalidad o la tonalidad. (De Arcos, 2006, pág. 21)

Existieron otros compositores que parecen ser independientes o más bien debemos mencionarlos como interdisciplinarios, ya que, han bebido del pensamiento musical de experimentación en varios estilos como: neo nacionalistas, neo clasicistas, o expresionistas. Estos compositores fueron, Bela Bartok, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Sergei Prokofiev o Dimitri Shostakovich. (De Arcos, 2006, pág. 22)

Este periodo por lo tanto se subdivide en tres grandes áreas de pensamiento musical:

- Area Germánica.
- Area Latina.
- Otros compositors

#### ***1.1.1.1. Area Germánica.***

El área germánica en este punto de la historia está representada por la llamada segunda escuela de Viena en torno a la figura del compositor Arnold Schoenberg. Esta, surgió a partir de la práctica de la música dodecafónica inventada por el mismo Schoenberg.

La música dodecafónica es:

“Música en la que 12 notas de la escala cromática tiene la misma importancia jerárquica, es decir, un tipo de música que no se basa en una tonalidad o modo y que, por lo mismo, puede ser descrita como “atonal”. El término se ha usado también para todos los estilos de música serial que sigue los principios establecidos por Schoenberg y no por los compositores posteriores como Boulez y Babbitt.” (Latham, 2008, pág. 1004)

Este nuevo sistema de composición cumple varias funciones:

- Asegurar la ausencia de las relaciones tonales entre los sonidos.
- Dotar de una férrea unidad a la composición.
- Utilizar la disonancia como parte esencial del paradigma estilístico de esta música.
- Utilizar la Fragmentación rítmica
- Utilizar el Atematismo.

Muy criticado por su obra como una música árida, racional y artificiosa, Schoenberg, inicio algo que lógicamente se veía venir, el uso de la atonalidad a partir de la creciente desestabilización de la tonalidad que no solo desarrollo Bruckner o Mahler sino también Richard Wagner.

Wagner mediante la técnica de la modulación continua a través del cromatismo, comienza a desestabilizar el sistema tonal obligando a acostumbrar a los músicos a que consideren un mayor grado de disonancia como una sonoridad estilísticamente estable. (De Arcos, 2006, pág. 23)

“Wagner había llegado tan lejos en este lenguaje de sonidos cromáticos propios y de Liszt, que para expresar una grande y sostenía tensión emocional se vio obligado a intensificar la disonancia relativa de ese lenguaje a un grado raramente alcanzado...” (De Arcos, 2006, pág. 22)

Aunque Schoenberg afirmó que no sabía él por qué llaman a su música como expresionista, por otra parte, afirmó que él la llamó como el arte de la representación de los acontecimientos internos. Su obra musical ha sido vinculada con el movimiento artístico expresionista de la época presente. El expresionismo revela a un hombre presa de conflictos; desgarrado por dentro; impotente ante las tentaciones extremas. Al menos esto es lo que Freud y sus nacientes teorías del inconsciente afirmaban, y del cual el expresionismo también se basa para fundamentar su arte. (De Arcos, 2006, pág. 23)

### ***1.1.1.2. Área Latina.***

Esta área, representada por las innovaciones que presentó Claude Debussy, recibió una fuerte influencia del compositor Richard Wagner, especialmente con la ópera *Tristán e Isolda*.

Debussy se decantó por la utilización de música que carecía de una direccionalidad tonal, cuando escuchó por primera vez la música *gamelán*:

“Esta música ostentaba, entre otras cosas y como llamativa característica, la ausencia de direccionalidad. Mientras que en la música tonal occidental se orientaba siempre hacia un centro o foco principal, las configuraciones sonoras del *gamelán* coexistían, se separaban, se superponían, fluían de forma libre.” (De Arcos, 2006, pág., 24)

A partir de aquel momento el estilo de Debussy comenzó a cambiar aportando a sus composiciones escalas orientales así como un mayor colorismo tímbrico en su obra musical.

### ***1.1.1.3. Otros compositores.***

En esta sección mencionaremos a compositores que incursionaron en varios estilos o incluso crearon una escuela como es el caso de Stravinsky quien más tarde los teóricos lo mencionarían como el mayor representante del primitivismo.

Igor Stravinsky, quien fue discípulo de Rimsky-Korsakov, se interesa por las aportaciones de Debussy impregnando el nacionalismo ruso y el neo clasicismo en su obra. Sin embargo su mayor aportación a la historia de la música, fue el célebre ballet “*La consagración de la primavera*”, la cual fue muy criticada en un principio; hoy en nuestros días, es considerada como una obra cumbre con carácter primitivista y fauvista. (De Arcos, 2006, pág. 26)

También, además debemos mencionar al grupo de los seis a la cabeza de Erik Satie, que, si bien es cierto, mantienen rasgos comunes con las músicas populares de la época; tienen un estilo neo clásico, pero hacen uso de la denominada “tonalidad sucia”.

“Aquella cuyos centros tonales están bien presentes y sirven para delimitar los diferentes momentos de la obra, pero añadiendo a los acordes tradicionales notas disonantes con predominante función tímbrica” (De Arcos. 2006, pág. 26)

Otros compositores considerados como parte del neo clasicismo fueron, Paul Hindemith, Bartók, Manuel de Falla, Maurice Ravel, que no obstante buscaron a lo largo de sus obras el llamado nacionalismo, uso de modalismos, tintes Straviskianos e incluso recursos expresionistas. (De Arcos, 2006, pág. 26)

Para concluir debemos mencionar compositores como: Sergei Prokofiev y Dimitri Shostakovich que si bien es cierto, no estuvieron geográficamente vinculados a los compositores europeos, sí estuvieron vinculados desde un punto de vista de la estilística. Estos compositores utilizaron e incursionaron en procedimientos compositivos similares a los antes mencionados. No obstante debemos recordar que estos compositores de origen ruso, estuvieron plenamente restringidos en su quehacer musical ya que, estaban al servicio del régimen político soviético. (De Arcos, 2006, pág. 26)

### ***1.1.2. Segundo Periodo: de 1945 a 2001.***

El segundo periodo comprendido a partir del fin de la segunda guerra mundial es un periodo donde los compositores buscaron otros horizontes. Por una parte y siguiendo el pensamiento del dodecafonismo (atonalismo), aparece una de las figuras más importantes de la música del siglo XX como fue Olivier Messiaen. Este compositor no solo incursiono en lo que llamaríamos el serialismo integral también aporta una música inspirada por el canto gregoriano; los cantos de los pájaros; las músicas orientales; los ritmos hindúes y toda la tradición de la música occidental. (De Arcos, 2006, pág. 27) Por otro lado y en rechazo del hipercontrol serial, aparece la figura de John Cage y Feldman utilizando en su música procedimientos aleatorios o de indeterminación; donde en ocasiones se utilizara el término de “entropía” derivado de las leyes de la termodinámica para describir la total aleatoriedad.

Simultáneamente, a todo este panorama de movimientos artísticos, surgen en Francia los primeros estudios de música electrónica y concreta; lo que desembocará en la llamada escuela espectral. Sus principales representantes de este movimiento fueron: Gerard Grisey, Tristan Murail y Michael Levinas. Además debemos mencionar compositores como: Ligeti, Lutoslawski, Penderecki; quienes forjaron una música más flexible e intuitiva, de carácter más

textural. Otros buscaron nuevas sonoridades como el microtonalismo (Julian Carrillo) o la politonalidad como Silvestre Revueltas y Charles Ives. (De Arcos, 2006, pág. 28)

A partir de estos nuevos pensamientos musicales también se generaron los términos de “obra abierta” y “partitura grafica”. La obra abierta hace referencia a que el intérprete mediante un dibujo (partitura grafica) puede intervenir en el resultado final de la composición misma; dando lugar a múltiples variantes en su ejecución.

Para finalizar debemos mencionar a la figura de Edgar Varese, quien, hizo aportación al tratamiento de la densidad, masa y el ruido a la estética musical. Su mayor influencia directa fue Iannis Xenakis quien desarrollaría el termino de música estocástica; música basada en las leyes de las probabilidades. (De Arcos, 2006, pág. 29)

## **1.2. Minimalismo musical.**

Es un término que se refiere a un pensamiento y estilo musical originado en Estados Unidos en la década de los sesentas, tomado del movimiento de las artes plásticas del mismo nombre. Este estilo en la música ocurrió como reacción al clima modernista caracterizado por el indeterminismo, y el serialismo integral. Las principales figuras del movimiento fueron La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. (Latham, 2008, pág. 956)

La estética del minimalismo fue sustentada y teorizada en el ensayo *Music as a Gradual Process* (1968) escrito por Steve Reich. En este ensayo el autor, centra su expresión compositiva en la reducción a pares sin un sentido de dirección concreto.

“ El estatismo y la repetición reemplazaron la línea melódica, con recursos de tensión, relajamiento y momentos climáticos de la música tonal convencional. Ciclos repetidos, desfases, estatismo y tonalidad fueron todos los elementos prominentes utilizados de diferentes maneras por cada compositor aunque con resultados similares.” (Latham, 2008, pág. 956)

Young compuso, *Trio para cuerdas* (1958) con acordes ampliamente delineados y armonía estática. Riley compuso, *In C* (1964) para número indeterminado de instrumentos.

“Consta de una colección de fragmentos tonales que cada interprete puede repetir las veces que desee en cualquier octava, enfatizando con ello la tendencia colectiva del grupo de autores.” (Latham, 2008, pág. 956)

Las primeras obras de Glass como *Music in Fifths* (1969), “ (U)tiliza recurso de adición y sustracción que provoca cambios graduales en la secuencia melódica a lo largo del tiempo.” (Latham, 2008, pág. 956)

Reich y Riley usaron en su obra los llamados *loops* para cinta con finalidades distintas. Riley en *Music for the Gift* (1963) empleó grabadoras para captar el sonido y reproducir de manera simultánea, creando una densidad acumulada de textura. Reich en cambio recurrió al uso de grabadoras pero con diferentes velocidades de reproducción con el fin de desfazar gradualmente las grabadoras entre si. Además, utilizo este recurso compositivo en obras como *Piano Phase* (1965) y *Drumming* (1970). No obstante mientras su obra crecía, los compositores adoptaron una estructura melódica y contrastes tonales enriquecidos. (Latham, 2008, pág. 956)

“La música minimalista debe mucho tanto a la música popular como a la música no occidental y ha dado origen a muchos estilos derivados. Sus procedimientos rítmicos en particular han sido asimilados por compositores como Bryars, Nyman y Martland. La música de John Adams, que abraza muchas técnicas minimalistas, se definiría más correctamente como “posminimalista”, ya que hace énfasis en el movimiento armónico. En la década de 1990, varios compositores europeos como Gorecki, Pärt y Tavener, exploraron sus cualidades atemporales para la creación de un estilo que se convertiría en el minimalismo espiritual”. (Latham, 2008, pág. 957)

Adicionalmente a lo descrito en la historia del arte musical debemos mencionar la figura del compositor Erik Satie quien merece un particular atención para describir su pensamiento musical y aporte que hizo con su música a la historia del arte minimalista.

Erik Satie considerado como uno de los mayores representantes “Grupo de Los Seis” («Les Six» en francés) y designado como un compositor de estilo impresionista, utilizó y teorizó su arte musical en torno a la práctica del naciente arte cinematográfico del siglo XX. Satie, conocido en nuestros días como precursor de la música contemporánea, publicó en 1920 su *Musique d'ameublement* (música de mobiliario) en donde:

“... (T)rata de negar en principio cualquier intencionalidad expresiva o de comunicación con el público. Los autores instaban a éste a lo largo de su ejecución (en una galería, durante los entreactos del estreno de una pieza de Max Jacob) a comportarse como si la música no existiera; o sencillamente, a no escucharla. El concepto ajeno a la época, no fue entendido en absoluto”. (De Arcos, 2006, pág. 50).

Lo que la autora María de Arcos en su libro Experimentación en la música cinematográfica nos trata de exponer es no solo la vinculación del pensamiento musical de Erik Satie a la idea de música de mobiliario y la música cinematográfica (incidental) sino más bien, afirma que Satie en absoluto fue entendido por la audiencia al expresar que esta música es como un mobiliario. Ya que Satie afirmaba que su música de mobiliario era básicamente industrial la cual, no pinta nada: “La “Música de Mobiliario” crea vibración; no tiene otra finalidad; desempeña la misma función que la luz, el calor y el confort de todas sus formas.” (De Arcos, 2006, pág. 50).

ŒUVRAGE PROTÉGÉ  
 PHOTOCOPIÉ INTERDITE  
 même partie  
 constituerait une contrefaçon

## CINEMA

**Entr'acte Symphonique de "RELACHE"**

Erik SATIE

*Pas trop vite*

**PIANO**  $\frac{2}{4}$  *ff*

*cheminées; ballons qui explosent.*

I

II

*mf*

© 1972 Editions SALABERT  
Paris, France

E.A.S. 17061

Tous droits réservés  
pour tous pays.

### 1.3. El minimalismo en el arte.

El minimalismo que se gestó en Nueva York a mediados del siglo XX, dio a la historia del arte (diseño) un cambio en el panorama artístico. La cultura artística de la gran manzana dio lugar al denominado movimiento minimalista; en torno a la práctica del expresionismo abstracto y el pop art; ya no fue Europa el centro de la innovación en cuanto la vanguardia artística sino ahora Nueva York. (Cheviakoff, 2001, pág. 24).

Este nuevo arte surgido en el nuevo continente no estableció distinciones entre el *pop art*, *cool art*, *nihilist art*, *serial art*, o incluso *el idiot art*, ya que todas estas corrientes artísticas poseían los mismos principios y... “tipo de práctica que rehúye la intención narrativa o iconográfica y encuentran la simplicidad de la geometría, en la austeridad del vacío y la contundente experiencia del presente.” (Cheviakoff, 2001, pág. 36).

Sin embargo el termino minimalismo aparece de la mano del profesor de filosofía Richard Wolheim, quien escribió un artículo en 1965 titulado “*Minimal Art*” bautizando a varias corrientes estéticas con este término. Por ejemplo, el artículo no solo estuvo dedicado al dadá y al neo dadá sino también crítica la obra del pop art; afirmando que:

“Esto podría resumirse en la idea de que comparten un contenido artístico minimalista: ya sea por el hecho de que son en grado sumo imposibles de diferenciar entre sí y que, por tanto, poseen un contenido mínimo de cualquier tipo”. (Cheviakoff, 2001, pág. 34).

En arte minimalista que hace visible lo elemental con una gran economía de recursos artísticos expresivos, fue adoptado para designar las obras artísticas americanas de varios autores como:

“Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt y Robert Morris, entre otros, así como etiqueta para señalar actitudes comunes en el ámbito de la arquitectura, el diseño, la música o la danza”. (Cheviakoff, 2001, pág. 36)

## **CAPITULO II**

### **2. Música de tradición oral y sistemas de pensamiento musical.**

#### **2.1.La música de tradición oral.**

Se la define como todas las manifestaciones culturales que se transmiten a través de la palabra de generación en generación con el fin de difundir conocimientos o experiencias a las siguientes generaciones. Esta tradición es parte del llamado patrimonio inmaterial de una comunidad, país o región; y se puede transmitir a través de: cantos, cuentos, mitos, poesía música. (Grupo social FEPP, 2005)

La tradición oral se caracteriza por dos principales elementos:

- La identidad colectiva: Son aquellos acontecimientos que ayudan a definir a una comunidad. Tiene el fin de reafirmar la identidad comunitaria.
- La identidad cultural: Es la manera en cómo se concibe una comunidad respecto a otra.

Características de la música de tradición oral.

La música de tradición oral, se caracteriza por ser de creación colectiva, oral, anónima y sincrética. Sin embargo algunos de estos elementos como el anonimato, debe ser tomados con cautele. En el caso concreto de los pueblos indígenas, tienen concepciones particulares de identidad y patrimonio. (Grupo social FEPP, 2005)

## **2.2. Sistemas de pensamiento musical.**

### ***2.2.1. Acercamiento a la definición de “tono” o “tonada”.***

Si bien el minimalismo posee varias herramientas compositivas; hay que afirmar que esta música se basa en el uso repetitivo de lo que los teóricos de la forma musical lo llamarían motivo o tema.

Por ejemplo y con el fin de contextualizar el pensamiento sonoro de la música de tradición oral me referiré al libro “El poder del sonido”. En este libro la autora, Anna Gruszczynka-Ziolkowka, define al tono como:

“...(U)n modelo melódico-rítmico, que desempeña la función de un signo símbolo en la transmisión social de la información. Esta definición abarca dos aspectos básicos de la categoría del tono, que se condicionan mutuamente: el aspecto musical (el modelo melódico rítmico) y el meta musical (significativo).” (Gruszczynka-Ziolkowka, 1995)

Este símbolo llamado “tono” no se lo puede entender o desvincular dentro de un contexto de lo que llamaríamos un estudio musicológico. Pero por lo pronto no nos centraremos en el contexto musicológico del tono; lo relevante en el estudio del “tono” usado por las sociedades incaicas descritas por los cronistas como afirma Gruszczynka-Ziolkowka, es el uso del “tono” y sus transformaciones temáticas en torno al uso de la repetición.

“La presentación del tono comprende múltiples repeticiones y transformaciones tipo variación del modelo. La introducción de un nuevo tipo de variación es denominada por los músicos como “cambio de tono”. El tono puede desarrollarse libremente en el tiempo, pero, por lo general, la duración de la presentación está determinada por la situación. El modo de interpretar el tono y transformar los elementos de su estructura dependen del mismo músico, de la tradición, de la cual proviene, de su musicalidad e intervención creativa.” (Gruszczynka-Ziolkowka, 1995)

### 2.2.2. *Música de África.*

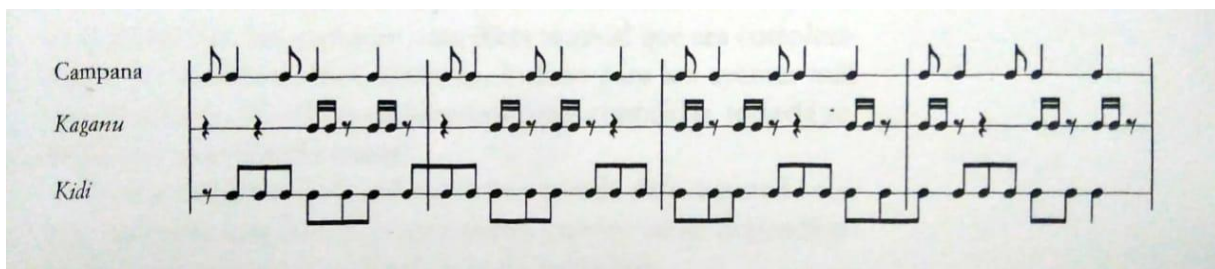
En la música africana de tradición oral el uso del ritmo es la característica más importante presente y esta, ha influido a los géneros populares de la música occidental. Esto, también como resultado de la trata de esclavos que comenzó en el siglo XVI.

Por ejemplo y a diferencia de la música europea, en la cual se considera que el primero y tercer tiempo en un compás de cuatro cuartos son los que se acentúa, los patrones rítmicos de la música africana, posee lo que denominaríamos como sincopa; esto quiere decir que: “En la gran parte de la música africana”, los tiempos acentuados o marcados con palmas son el segundo y el cuarto, es decir, “los contratiempos” (Sharma, 1998, pág. 7) Además:

“Gran parte de la música africana parece estar en un compás de 12/8. Hay cuatro tiempos en cada compás, pero cada uno de ellos se divide en tres. Ésta es, también una característica importante del jazz y blues”. (Sharma, 1998, pag, 7)

Otra característica importante en la creación e interpretación de la música africana es que existe un “maestro tamborilero”; este personaje es: “quien improvisa patrones que indican a los bailarines que pasos deben dar”. (Sharma, 1998, pág. 7)

Adicionalmente en la música africana es común que el conjunto musical toque varios patrones rítmicos al mismo tiempo; esta sonoridad que se produce cuando los intérpretes tocan al mismo tiempo, se denomina como polirritmia.



La anterior imagen la cual muestra la polirritmia de una danza africana de la República de Benin, es evidentemente minimalista o repetitiva.

También podemos analizar el uso del ritmo y el decalaje de estas, cuando por ejemplo la segunda voz rítmica en el primer compás se presenta en el tercero y en el cuarto tiempo; no

así en el siguiente compás que se presenta más temprano (en el segundo y tercer tiempo), después en el siguiente compás en el primero y segundo y así sucesivamente. “Algunas veces, un grupo de percusionistas comienza a tocar un patrón rítmico, seguido medio tiempo más tarde por otro que toca el mismo patrón” (Sharma, 1998, pág. 9).



Esto no solo encontramos en la música africana sino también en las ideas de Steve Reich (compositor minimalista) en sus obras como *Piano phase* o *Clapping music*.

Utilizando una combinación de ritmos y alturas la música africana no solo se basa en el ritmo además, está asociado a la altura. La altura de la nota es producida cuando el ejecutante aprieta el parche del tambor con el fin de conseguir una nota más alta; o también el ejecutante puede utilizar varios tambores con diferentes alturas tonales. La altura está además vinculada a la comunicación de tribus o a su vez el tamborilero dirige con la altura los pasos de la danza que se está ejecutando. (Sharma, 1998, pág. 10)

Para las tribus africanas:

“Hacer música es una actividad colectiva en la que todos participan. Cada tribu tiene sus propias canciones y danzas y sus propios instrumentos. Cada acontecimiento especial en la vida de un individuo o grupo se celebran con las canciones apropiadas. Este hecho preserva las tradiciones y sirve como apoyo para quienes atraviesan por un momento importante en sus vidas, porque saben que la misma canción ha sido cantada en las mismas circunstancias durante muchas generaciones. Hay canciones para celebrar en nacimiento y canciones para una persona que acaba de morir, para ayudarlo a entrar con alegría en el mundo de los espíritus” (Sharma, 1998, pag. 11)

La música africana también está basada en canciones para acompañar a trabajos duros y repetitivos, con el fin de ayudar a pasar el tiempo más placenteramente. En estas prácticas generalmente tiene una forma de canción de “llamada y respuesta”: esto quiere decir que:

“Un líder canta frases que son respondidas por un coro – algunas veces repite exactamente la frase escuchada y, otras, canta una diferente-. Muy a menudo la parte del coro es un estribillo que se repite, en ocasiones cantando a varias voces” (Sharma, 1998, pag. 12).

Las melodías de la música africana se basan en escalas en donde sus intervalos son cómodos para cantar; las melodías se mantienen y evolucionan en torno a una octava. En la siguiente canción – la cual es una nana llamada *Ushuru* - la melodía no supera más de una octava y está basada en una escala de 5 notas.

U - shu ru ru ru ru Ma - mu ye shu ru ru U - shu ru ru ru ru li dj  
ye shu ru ru (1) Si fe ci - ma - zi ye se - fet lim a - zi ye jer - ba  
(2) Ye ma mu ye na ti to lo ne yi le ti we te  
ye te la te na wu red ma - nu ye U - shu ru ru ru ru Ma - mu ye shu ru ru  
tun be - gu ga da bo yi ses - til-ti

Estas melodías descritas anteriormente, y aunque fijadas en una partitura de notación occidental, no reflejan las alturas reales puesto que, debemos advertir que la música de tradición oral esencialmente es microtonal. Es decir las notas nunca son fijas aunque si poseen en sus escalas ciertos tintes de pentafonía.

Desde el punto de vista del ámbito armónico, Elizabeth Sharma, autora del libro “Músicas del mundo” afirma que:

“La armonía europea se basa en alturas fijas y requiere del temperamento igual. El músico africano piensa en la línea de armonía como parte de la melodía, y como en algo que es igualmente importante. Incluso cuando la armonía parece sonar como una sucesión de acordes, lo cierto es que cada línea es considerada como una melodía” (Sharma, 1998, pág. 15)

Por otra parte también expone que: “hay grupos que cantan la misma melodía cuatro notas por debajo, mientras otros lo hacen cinco notas por debajo, pero nunca utilizan el intervalo de tercera” (Sharma, 1998, pag. 15).

El continente Africano es realmente inmenso, integrado no solo por un solo pensamiento musical; es imposible cubrir y describir todos los aspectos de toda la música africana de tradición oral, sin embargo hemos descrito algunas características importantes de la música subsahariana; puesto que, debemos advertir que gran parte de África del Norte está dominada por un pensamiento musical heredado de las culturas árabe o islámico.

### **2.2.3. La música árabe.**

La cultura árabe es conocida históricamente en el mundo occidental a finales del siglo IV y comienzos del siglo V. En esta época los árabes mostraron una poderosa cultura y habilidad intelectual. La música árabe que tuvo influencias no solo de música africana o de oriente medio (culturas indio – persas), era un pilar importante dentro de la cultura y el mundo árabe. (Sharma, 1998, pág. 39)


La música árabe de tradición oral, la cual ha permanecido prácticamente inalterada ya desde hace varios siglos, se guarda especialmente entre grupos de personas nómadas como los *beduinos*, o los *bereberes marroquíes*. (Sharma, 1998, pág. 39)

“La música folclórica de la comunidad árabe utiliza un ámbito de notas reducido que no suele extenderse más allá de una cuarta o una quinta. Sin embargo incluye potentes patrones rítmicos tocados con palmas y tambores. Muy a menudo el canto colectivo se basa en esquemas de pregunta y respuesta, e incluye frases melódicas breves, frecuentemente repetidas.” (Sharma, 1998, pág. 40)

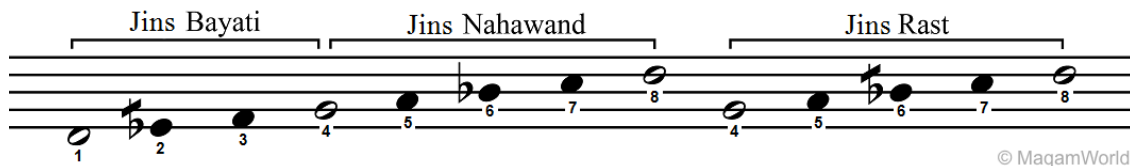
En este párrafo la autora Elizabeth Sharma afirma que la música de tradición oral posee elementos vinculados con el minimalismo como por ejemplo las mencionadas anteriormente como frases melódicas breves y la repetición frecuente de estas. Además, describe el uso de melodías que no sobrepasan el ámbito de una cuarta o una quinta. En el mundo árabe estas escalas en el ámbito de una cuarta o quinta se las ha denominado *maqams* o *modos árabes*. (Sharma, 1998, pág. 41)

“El *maqam* árabe es un sistema de escalas, frases melódicas comunes, opciones de modulación, además de especificaciones estéticas, que juntas conforman un rico entorno melódico y una tradición artística. La melodía de un *maqam* se llama en árabe *Sayr*. Esto se aplica tanto a la música compuesta como a la improvisada.” (Farraj & Shumays, S. 2018)

El *maqam* o modo árabe que puede ser asociado a una escala heptáfona de la música occidental, posee varias características. La primera es que el *maqam* que puede poseer el ámbito tonal de una o dos octavas, está construido por pequeños grupo de notas (tetracordios) llamados *Ajnas*; estos *ajnas*, pueden ser no solo tetracordios (de cuatro notas consecutivas) sino también pentacordios. Además debemos advertir que las escalas árabes utilizan cuartos o tercios de tono:

“La música árabe no suele escribirse en partituras, pero para indicar los cuartos de tonos a las personas acostumbradas a leer la notación occidental, se utiliza el signo  para indicar medios bemoles –notas bemoladas en cuartos de tonos, en lugar de un semitono” (Sharma, 1998, 41)

Ejemplos de *Maqams* o modos árabes.



Con respecto al ritmo o ciclos rítmicos en la música árabe, que está basada en la lengua y la poesía árabe, podemos afirmar que por ejemplo una composición árabe puede cambiar entre varios patrones rítmicos en una misma composición. Estos ciclos rítmicos llamados *Iqa'at*, se producen en diferentes tipos de compases, estos pueden ser pares o impares. Por ejemplo:

“Las firmas de tiempo más pequeñas (2/4, 3/4, 4/4, 6/4 y 8/4) se utilizan principalmente en la música popular, el género de Tarab de mediados del siglo XX y la música pop contemporánea. *Iqa'at* más largo (7/8, 9/8, 10/8 a 32/4) se utiliza principalmente en el estilo de canto tradicional de Muwashahat.” (Farraj & Shumays, S. 2018)

Ejemplo de ciclos rítmicos de la música árabe:

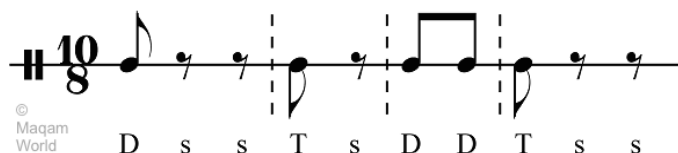
*Iqa 'Maqsum* es, con mucho, el *iqa* más usado en música árabe. Se modula a otros 4/4 *iqa'at* como *Baladi* y *Wahda*.



*Iqa 'Dawr Hindi* es un *iqa* muy popular' para el género de composición vocal *Muwashah*.



*Iqa 'Sama'i Thaqil* (también conocido como *Sama'i*, es un *iqa*' muy popular en el género vocal de *Muwashah*, así como el *iqa* principal 'utilizado en la forma instrumental *Sama'i* en turco / otomano.



La música árabe ligada al mundo islámico es utilizada para:

- 1) La llamada de la oración desde lo alto de la mezquita.
- 2) Para realzar el texto del Corán.
- 3) Música para festividades especiales como: el mes de ayuno y el Ramadán.

Debemos recordar que la cultura árabe estuvo presente no solo en el norte de África sino además esta dejó una profunda herencia cultural en la península Ibérica en donde se creó y desarrolló la llamada música flamenca. (Fernández, 2004, pág. 11).

#### **2.2.4. La música Flamenca.**

La música flamenca posee ritmo, melodía y armonía. Con respecto al ritmo la música flamenca posee una riqueza invaluable, puesto que: “su riqueza rítmica se manifiesta a través de ritmos de acentuación ternaria o binaria” (Fernández, 2004, pág. 31). Además la música flamenca posee acentuaciones rítmicas ternarias con acentuaciones armónicas binarias. (Fernández, 2004, pág. 31).

Además y como en todo sistema de pensamiento musical desarrollado hay que advertir que en la música flamenca:

“Normalmente compás es una secuencia o ciclo que incluye también elementos armónicos y formales propios del palo. Por lo tanto, el termino compás de Soleá o compás de Fandangos se refiere a una secuencia básica que muestra las acentuaciones, los acordes y el patrón rítmico propios del estilo en cuestión” (Fernández, 2004, pág. 31)

#### ***Tipos de compases simples vinculados a los subgéneros de la música flamenca.***

##### ***Tipo de compás***

##### **BINARIO 4/4 (2/4):**

Tangos, Tientos, Marianas, Tanguillos, Zapateado, Taranto, Farruca, Garrotín, Milonga, Vidalita, Colombiana, Rumba.

##### **TERNARIO 3/4:**

Fandangos, Malagueñas, Jaberías, Verdiales, Sevillanas.

#### ***Tipos de compases compuestos vinculados a subgéneros de la música flamenca.***

COMPÁS DE 12: 3+2+2+2+3<sup>a</sup> (acéfalo o anacrúsico):

Soleá, Bulerías, Caña, Polo, Bamberas, Cantiñas, Alegrías, Mirabrás, Caracoles, Romeras, Alboreás, Nanas.

COMPÁS DE 12: 2+2+3+3+2 (tético):

Seguiriya, Serrana, Liviana, Cabaes, Martinete.

COMPÁS DE 12: 3+3+2+2+2 (tético):

Guajiras, Peteneras, Bulerías, algunos cantes y bailes del folclore andaluz.

### *Ejemplo de acentuación en los compases de música flamenca.*

“Es probable que el compás de doce proceda de ritmos de acentuación ternaria –la suma de cuatro divisiones ternarias- en una de cuyas mitades cambió la acentuación de ternaria a binaria quedando un ciclo con dos grupos tres y tres de dos” (Fernández, 2004, pág. 34).

*Acentuación regular:*

| | | | | | | | | | | |  
> > > >

*Acentuación alterna:*

| | | | | | | | | | | |  
> > > >

Otros tipos de acentuaciones:

2+2+3+3+2: Familia de la Seguriya

Suma de dos acentuaciones binarias, dos ternarias y una binaria. Es un compás tético en el que el ciclo comienza con el acento:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
>		>		>			>			>	

### 2.2.5. La música de la India.

La música india básicamente contendrá tres elementos básicos estos son:

- a) Melodía: uno o más instrumentos o cantantes.
- b) Bordón: una nota continúa tocadas con las cuerdas de bordón en el *sitar* y también en el *tampura*.
- c) Ritmo: frecuentemente tocado en la *tabla*.

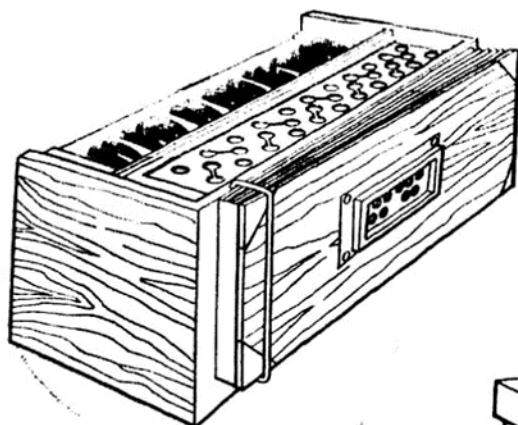
Instrumentos de la india.

Tanpura



Tabla





Armonio indio.



Tocando el *santūr*.

La india que es un territorio enorme y rico en lenguas, y diferentes pueblos, está representada en su sistema de pensamiento musical, no tan distinto de la teoría de la música occidental.

Por tanto si bien es cierto, en la música occidental las notas:

Do, re, mi, fa, sol, la, si

Estas, pueden ser alteradas con un sostenido o un bemol, estas siempre tendrán la misma afinación; “Do tiene siempre la misma afinación que podemos denominar afinación estándar” (Sharma, 1988, pag. 47). Pero, cuando hablamos de la música india y de su escala:

*Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa.*

La afinación de Sa (la nota base) puede tener cualquier afinación; el cual es un paralelismo del denominado do movable. Además, la afinación Sa es elegida por el cantante o instrumentista solista para acomodarse a su voz: “los músicos acompañantes afinan sus instrumentos a la altura de Sa. (Sharma, 1998, pag. 47)

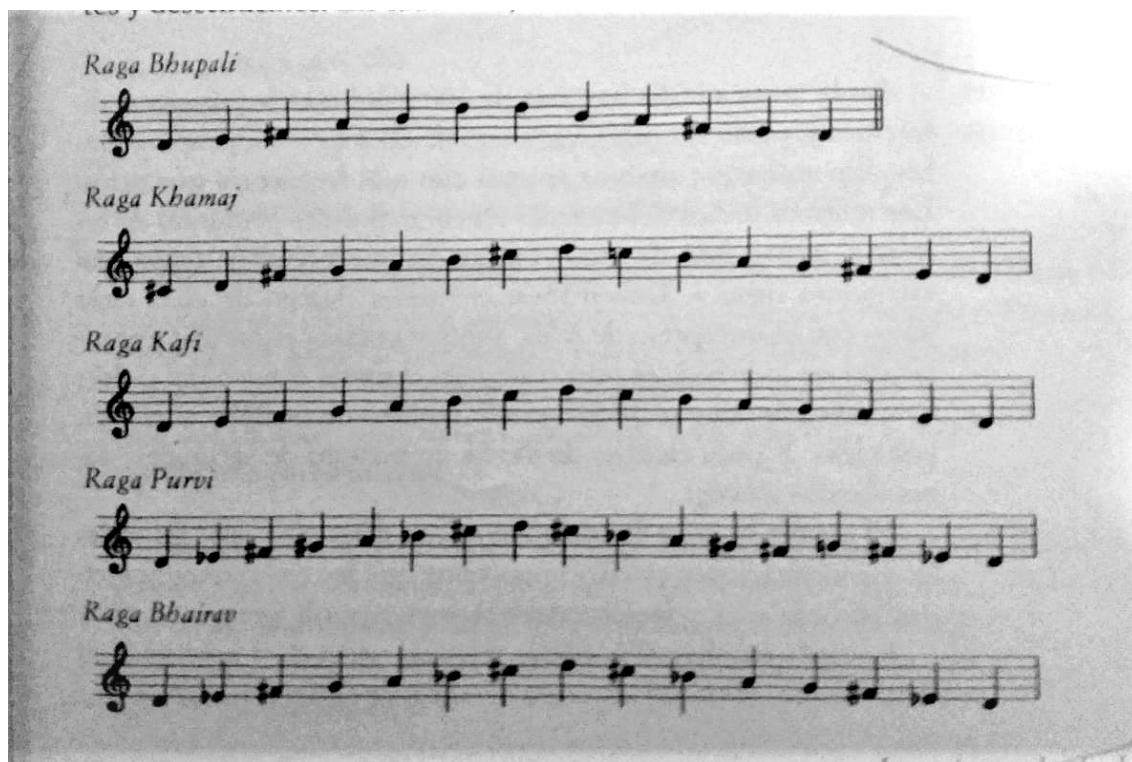
Por otra parte también en la música india la afinación de *Sa* y *pa* (la primera y la quinta) son notas naturales, sin embargo las otras notas como: *ri, gha, dha* y *ni*, pueden ser alteradas con un bemol (*komal*) o un sostenido (*tivra*). Estos bemoles o sostenidos de la música india pueden

ser alterados; y para acomodarse a las necesidades de cada *Raga*, de forma sutil la altura por cuartos, tercios incluso por fracciones más pequeñas que un cuarto de tono.

Las melodías indias están basadas en los nombrados *Ragas*; estas *ragas* están construidas en un ámbito de más o menos tres octavas.

“La música india se basa en ragas. Un raga no es simplemente una escala. Es algo que está a caballo entre una escala y una melodía. Cada raga tiene reglas muy estrictas sobre que notas podrían usarse y como podrían utilizarse. Incluso las ornamentaciones y las notas de adorno que forman una parte muy importante de la música clásica india, deben tocarse de acuerdo con las reglas del raga” (Sharma, 1998, pag. 50)

Aquí algunos ejemplos de Ragas, dispuestos como escalas ascendentes y descendentes.



En la música india los ciclos rítmicos se los nombra como *Talas*; cada uno de ellos tiene su propio nombre. Los músicos de la india deben tener un profundo conocimiento práctico de cada uno de los *talas* para improvisar. “Cada tala tiene un determinado número de tiempos o *matras* por ciclo. Y cada ciclo se divide en un número de secciones, denominadas *vibhags*” (Sharma, 1998, pag. 52).

“El primer tiempo de cualquier tala se denomina sam. En todas las improvisaciones es muy importante que los intérpretes coincidan en cada sam, y la pieza debe terminar en un sam. En cada tala hay una *vibhag* (algunas veces dos) que debe ser contrastante. Estas *vibhags* contrastantes se denominan *khali*, que literalmente significa vacío” (Sharma, 1998, pag. 53)

El *tala* más popular es, sin duda, el conocido *tin tal*. Tiene 16 tiempos por ciclo, divididos por cuatro *vibhags* de la misma extensión.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
X				X				0				X			

Cada X indica donde hay que dar palmas, y el 0 indica una *vibhag khali*. El primer tiempo es denominado *sam*, y en un *tin-tal*, como puedes ver, la tercera *vibhag* de cada ciclo es una *vibhag khali*. (Sharma, 1998, pag. 53).

### Ejemplos de *Talas*.

<i>Ek-Tāl</i>											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
X		0		X		0		X		X	
<i>Kebrva</i>											
1	2	3	4								
X		0									
<i>Jhap-tāl</i>											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
X		X			0		X				

<i>Rūpak-tāl</i>													
1	2	3	4	5	6	7							
0			X		X								
<i>Dādrā</i>													
1	2	3	4	5	6								
X			0										
<i>Dhamār</i>													
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
X					X		0			X			

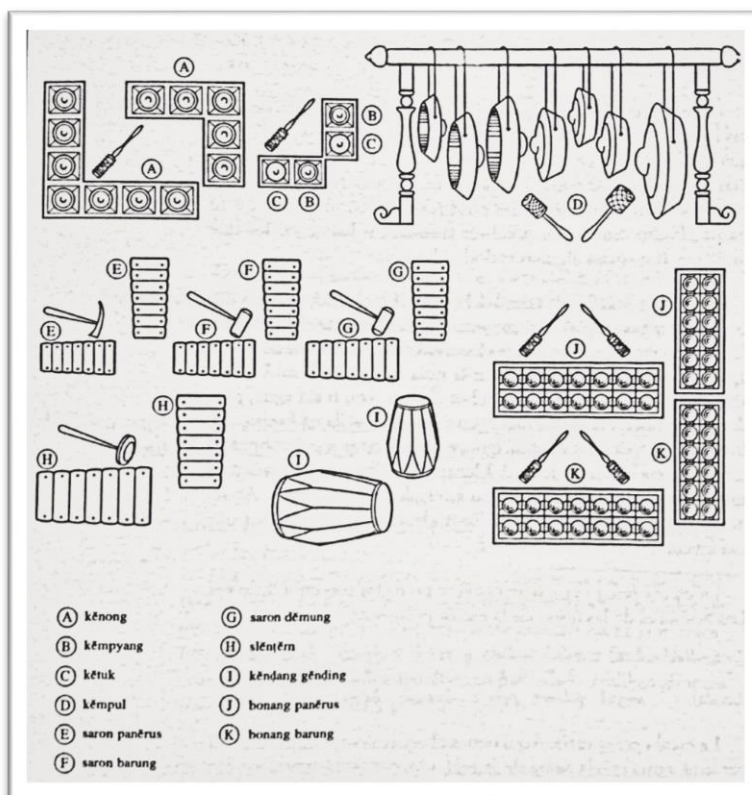
### 2.2.6. La música gamelan de indonesia.

Las islas de indonesia siempre han tenido vínculos comerciales y culturales con la china y la india: por tanto estas migraciones e invasiones han tenido un efecto profundo no solo en la religión, el lenguaje, o las manifestaciones artísticas sino además en sus gobernantes; gracias a ello en el siglo XV y con la invasión (de quien), muchos países hindúes se trasladaron a Bali y a sus alrededores; los príncipes que se mudaron, se trasladaron incluyendo no solo a toda su corte, sino obviamente a músicos, bailarines, actores, etc. (Sharma, 1998, pag. 60).

En el contexto histórico antes mencionado se creó una música llamada *gamelan*.

“*Gamelan* es un término genérico usado para referirse a un conjunto de instrumentos musicales conformado por gongs y metalófonos. En Indonesia hay tres culturas del gamelan diferentes, asentadas en Java centra, Java occidental (Sunda) y Bali. Aunque existen diferencias en su estilo musical, todas se han desarrollado a partir de la misma tradición” (Sharma, 1998, pag. 61)

Disposición de un conjunto musical *gamelan*.



La música *gamelan* se basa principalmente en dos tipos de escalas:

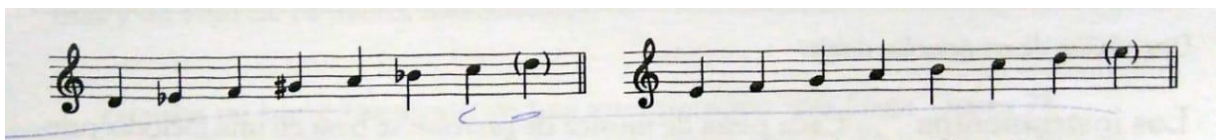
a) *Slendro o salendro*.

b) *Pelog*.

La escala *Slendro o salendro* es una de cinco notas (pentáfona), y se considera a esta escala como un intento de dividir a la octava en cinco intervalos iguales. Sin embargo las siguientes representaciones de notación occidental son aproximaciones de las escalas puesto que estas notas varían de una orquesta a otro o incluso de un instrumento al otro. (Sharma, 1998, pag. 62).



La escala *Pelog* posee siete notas, y no todas son equidistantes. Además hay que advertir que según la región la escala *pelog* varía. Aquí se ejemplifica el equivalente occidental de la escala *pelog* de Sunda; y otra de Java. (Sharma, 1998, pag. 63).



Además hay que advertir que:

“Los conjuntos de instrumentos *gamelan* que están afinados tanto para *slendro* como para *pelog* se denominan *gamelan* doble. Los grupos de notas para las dos escalas se disponen en ángulos rectos. Sin embargo, muchos conjuntos están afinados sólo para una y otra escala” (Sharma, 1998, pag. 60).

Por otra parte:

“Cada pieza de música *gamelan* se basa en una melodía principal, algunas veces denominada el “tema nuclear”. Todos los instrumentos de la melodía tocan el tema por completo, partes del tema o variaciones del mismo. Los instrumentos pueden dividirse en grupos de acuerdo a la

voz o parte que deben tocar. Además, hay instrumentos rítmicos e instrumentos que marcan los finales de las secciones o frases” (Sharma, 1998, pag. 64).

### 2.2.7. *Música China.*

Probablemente la historia de la música china sea la más milenaria entre las músicas del mundo. Esta, podría llenar enciclopedias en torno a todo su bagaje cultural tradicional de muchos miles de años: “La música china, como tantas otras cosas en la cultura china, se supone que se remonta al emperador amarillo (2700 a. C)” (CPJ, 1972, pag. 6). Este emperador:

“Se dice que ordenó a su ministro que cortara un bombo en los montes *kun lun*, y que hiciera ciertos agujeros, estableciendo así el *huang jong*, o tono de base, del cual se derivaron todas las demás notas” (CPJ, 1972, pag. 6).

Para explicarlo mejor Elisabeth Sharma en su libro *Músicas del mundo* afirma que los sonidos resultantes o derivados de la nota base (*huang – chung*) fueron descubiertas cuando un hombre corto otros bambús dividiendo el largo de la nota fundamental en tres y otro en dos; así obtuvo la octava y la quinta de la fundamental. Se dice que este hombre procedió de esta manera ya que: “Antiguamente, el número simbólico chino para el cielo era el tres y para la tierra dos”. Aunque probablemente nunca sabremos si este relato es real; debemos suponer que con procedimientos iguales al anterior relatado los músicos – constructores de instrumentos obtuvieron 12 tubos sonoros, cada uno con su propia nota como se muestra en la partitura. (Sharma, 1998, pag. 63).

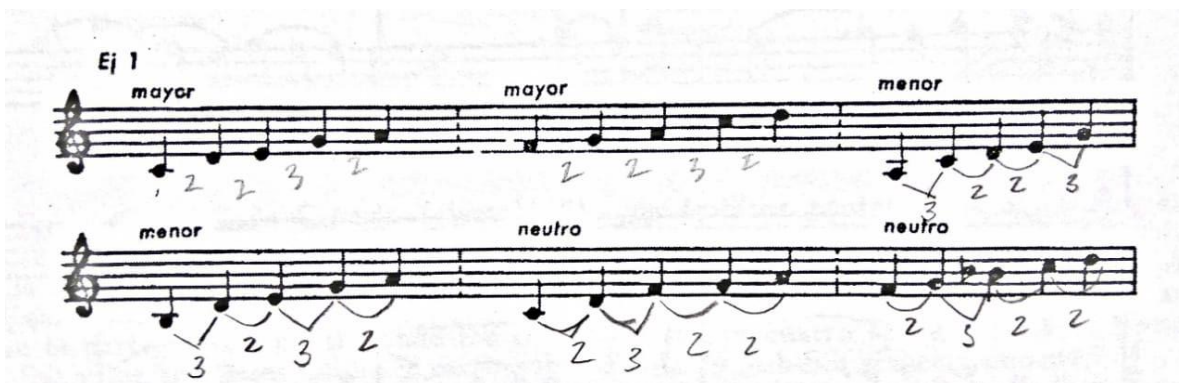


Aunque la historia de la música china cuenta que se obtuvo una escala cromática parecida a la escala cromática de la música occidental, las cinco primeras notas (*C, D, E, G, A*) fueron las únicas usadas durante muchos siglos. No obstante la nota base de la escala pentáfona podía ser trasportada de modo tal que, una canción, podía comenzar en un tono diferente.

Además hay que advertir que:

“La música china fue modal, más que tonal y armónica. Esta se enfocó en la melodía, y en el acompañamiento de la percusión rítmica. En lugar de usar armonía, la música vocal o instrumental, se basó en ser tocada en grupo al unísono. Por estas razones, la música tradicional china es naturalmente muy cantable” (CPJ, 1972, pag. 6).

El compositor Leo Brouwer en su libro síntesis de la armonía contemporánea menciona cinco tipos de escalas pentáfonas como vemos en la siguiente imagen.



Incluso expone un cuadro de armonía derivada de algunas de estas escalas; denominándola como acordes resultantes en estado puro.



### 2.2.8. *Acercamiento a la definición de núcleo melódico.*

Humberto Sagredo Araya, autor del libro etnomusicológico titulado el núcleo melódico, propone un cambio en el direccionamiento con respecto a la síntesis analítica del ámbito melódico presentes en las músicas étnicas. El afirma que:

“El concepto de núcleo melódico, introducido por algunos musicólogos a comienzos de este siglo, ofrece aspectos que resultan mucho más convenientes para el estudio de las estructuras melódicas” (Sagredo, 1997, pag. 2).

Pero antes de continuar, ¿Qué es el núcleo melódico?

Para explicar este concepto el autor se afana en relatar hechos históricos que remiten a la búsqueda del “universal melódico” o la llamada melodía universal.



Concluyendo en su relato Sagredo expone que Lajos Bardos, folklorólogo húngaro y discípulo de Kodaly, le llama la atención que alrededor del mundo, en la etnomusica, se revela una constante melódica que consiste en la utilización de una tercera menor y una segunda mayor. Pronto Bardos redacta un ensayo para exponer todo lo anteriormente dicho: “En 1958, Kurt Reinhard, comentando este escrito, propone llamar “núcleo melódico” o simplemente núcleo a esta formación melódica característica” (Sagredo, 1997, pag. 4). “El aporte de Reinhard también consistió en descubrir que la combinación de dos núcleos melódicos consecutivos originaria la escala pentafona” (Sagredo, 1997, pag. 4).



## CAPITULO III

### 3. Reflexiones acerca de proceso creativo de los compositores de música minimalista en torno al análisis de obras minimalistas.

#### 3.1. La idea de proceso en la música minimalista.

El minimalismo musical o música minimalista hace referencia al estilo compositivo inventado en Estados Unidos alrededor de la década de los años sesenta. Uno de los precursores del movimiento artístico musical fue Steve Reich.

Reich, compositor minimalista nacido en 1936, escribió su célebre manifiesto donde defiende su pensamiento compositivo, en torno al ensayo llamado *Music as gradual process*. Al comenzar su ensayo Reich manifiesta; “No me refiero a *procesos* de composición, sino a piezas que son, literalmente, *procesos*” (Rosas, 2018, pág. 4). Con esta frase el compositor explica la composición musical minimalista desde el punto de vista de su quehacer compositivo. Es decir, y mientras Reich atravesaba su periodo compositivo temprano, en su ensayo explica que la idea de *proceso* implica definir el material sonoro con el cual se trabajar, y hacerlo andar. Además estos primeros elementos sonoros:

“...(É)ste dictamina la macro y micro estructura de la obra. La tarea del compositor es delimitar el proceso elegido y los materiales a utilizar. Una vez que el proceso “comienza a andar” se desarrolla de manera autónoma, como una hamaca que empujamos y continúa su movimiento por inercia hasta detenerse, o un reloj de arena luego de girarlo”. (Rosas, 2018, pág. 3).

Lo que el compositor Reich expone en su ensayo es que; “le interesaba que estos *procesos* fuesen audibles y perceptibles por el oyente”. (Rosas, 2018, pág. 3). Esto quiere decir que los cambios que se susciten a lo largo de la obra musical serían lentos y graduales. A diferencia de las técnicas expresionistas dictadas por el *serialismo musical*, en las cuales prevalece los cambios básicamente a partir del uso de *series dodecafónicas* en todas sus versiones ya sea,

original, retrograda, invertida o retrograda invertida, Reich propone una composición dictada por la palabra *proceso*; tanto en su proceso compositivo, cuanto en el resultado musical que son una misma cosa.

“No hay misterio para el oyente, y la profundidad de la experiencia artística está dada por lo impersonal y los efectos psico acústicos generados por el proceso. Lo impersonal se entremezcla con una especie de control absoluto. Se controla los resultados, a la vez que se acepta sin cambios”. (Rosas, 2018, pág. 3).

El ensayo de Reich menciona la simpleza que debe existir en la escucha de su obra, ya que, afirma que: “el uso de dispositivos escondidos en la música nunca me atrajo”, (Rosas, 2018, pág. 4), es decir y en rechazo del modernismo musical imperante en aquella época, Reich explica que, aunque su música sea simple y que al escucharla podemos darnos cuenta lo que está sucediendo gradualmente; existirá suficientes misterios sonoros para satisfacer a todos los espectadores. (Rosas, 2018, pág. 4).

Steve Reich al escribir su ensayo describe implícitamente no solo su pensamiento de estética musical, además: “plantea una toma de posición sobre el trabajo creativo del artista en general”. (Rosas, 2018, pág. 4).

El hecho de la reflexión sobre el proceso creativo de los compositores de música minimalista se relaciona con los cambios de paradigmas estéticos de la música del siglo XX; no solo por el pseudo rechazo a las prácticas musicales precedentes, sino y contradictoriamente el acogimiento de pensamientos vanguardistas precedentes, a la hora de trabajo compositivo en estilo minimalista. (Rosas, 2018, pág. 4).

La estética minimalista estaría dictada por el lema “*más es menos*”. Gracias a los historiadores de arte quienes vieron características comunes entre colectivos de artistas plásticos y musicales; podemos afirmar que ambos colectivos estaban relacionados por un abandono de la estética expresionista o el serialismo: “para dedicarse a la exploración de un tipo de expresión “minimalista”, de menos recursos visuales y auditivos” (Rosas, 2018, pág. 5).

Sin ir más allá, y regresando con la concepción de *proceso* de Reich entendida como la utilización de la denominada *inercia* de la música que, debemos generar para que la obra se

desarrolle de forma autónoma; como si de un reloj de arena se tratase, en cuyo contenido se traslada de un lado al otro de manera lenta y gradual, debemos afirmar que:

“Los procesos que le interesan a Reich son combinaciones de esquemas rítmicos y melódicos con alguna intervención de desfasaje o corrimiento”. (Rosas, 2018, pág. 6).

“Esto hace que la música se desarrolle de una manera continua, sin más intermediación del compositor que la inicial.” (Rosas, 2018, pág. 6).

Los ejemplos musicales de este proceso son obras como: *It's gonna rain* (desfasaje con cintas), *Piano phase* (desfasaje entre dos intérpretes) y *Clapping music* (corrimiento rítmico gradual. “La diferencia con las anteriores es que aquí el corrimiento tiene asignado un valor rítmico constante, y en las otras obras no es medido”). (Rosas, 2018, pág. 4).

Partitura de la obra *Clapping music* de Reich. (Fragmento)

**Clapping Music**  
for 2 Performers Steve Reich

The musical score for *Clapping Music* by Steve Reich is presented for two performers. It consists of six measures, each with a circled number (1-6) above the first staff. Each measure is divided into two parts, Clapper 1 and Clapper 2. The first two measures are in 12/8 time, and the last four are in 3/4 time. The notation shows rhythmic patterns with stems and flags, and repeat signs with double bar lines. The word "Fine" is written above the second measure.

Este pensamiento del quehacer compositivo etiquetado como cientifista, calculador, frío o racional, posee su contraparte en las ideas del inconsciente no solo manifestadas por Freud a principios del siglo XX, sino más bien de las teorías del inconsciente colectivo planteadas y desarrolladas por Carl Gustav Jung. Este celebre psicólogo quien ahonda también en la esfera del inconsciente, expone en sus teorías de la creatividad que el arte guarda residuos primarios de la memoria colectiva de la humanidad.

“La obra de arte entonces es un signo del espíritu de toda una comunidad, lo que se relaciona con lo impersonal del proceso según Reich, ya que excede los límites de la individualidad.” (Rosas, 2018, pág. 6).

Para entender esta parte de lo impersonal, Reich pone de manifiesto que: “el proceso debe poner al compositor y al oyente en contacto directo con lo impersonal” (Rosas, 2018, pág. 6). Y con lo impersonal hace referencia a la esfera de lo inconsciente. Pero a la vez manifiesta que se debe tener un tipo de control total en cuanto al que hacer compositivo.

“El compositor controla completamente los resultados, pero los acepta sin ningún cambio. Esto contiene la idea de que el compositor tiene un poder limitado a la creación del proceso, pero luego de esa tarea, al igual que el oyente, debe aceptar los resultados.” (Rosas, 2018, pág. 6).

Volviendo a procesos creativos más racionalistas, la obra de Reich está más asemejada a las ideas del quehacer compositivo de Edgar Allan Poe.

Poe, quien consolidó su pensamiento acerca de la creatividad en torno de su experiencia como escritor, afirmaba que la idea de inspiración es falsa; además la obra artística es un producto de cálculos profundos y precisos realizados por el consciente.

“El Cuervo fue el resultado de una cuidadosa programación, eligiendo a priori la extensión, el efecto, el tono y los recursos poéticos que, al igual que los procesos musicales que interesan a Reich, se desenvuelven por sí solos. Aquí hay dos ideas idénticas entre Poe y Reich: el planteo de un proceso que luego se desarrolle por sí sólo, y la importancia de que ese proceso sea transparente y reconocible para el que lee o escucha la obra”. (Rosas, 2018, pág. 7).

Lo que Reich condensa en su ensayo es la idea de los procesos perceptibles; en los cuales el escucha sea capaz de poner atención a los procesos de la música que suena. Afirmado de igual manera que los procesos deben ser extremadamente graduales. (Rosas, 2018, pág. 7). No obstante también afirma su visión de ser no solo el compositor de la obra sino a la vez el espectador; quien observa también como la obra toma forma y va desarrollándose sola.

El pensamiento estético de Reich también está relacionado con teorías desde la esfera de la indeterminación, no solo dictadas por las corrientes de la música aleatoria sino específicamente sobre teorías de la normalidad del filósofo italiano Luigi Pareyson quien: “hace hincapié en el concepto de indeterminación, en el que el artista no sabe “del todo lo que pasará, el suspenso” (Rosas, 2018, pág. 7).

“Esto está relacionado con la idea de Reich de proceso que se desarrolla solo, y el tipo de “control” que puede ejercer el compositor sobre el resultado final de la obra. La tesis de Pareyson sobre la forma describe la presencia de una forma formante, que mientras va haciéndose “da forma” a la obra y al final del proceso deviene en forma formada. El artista no tiene conocimiento preciso de la obra hasta que se acaba el proceso. De esta manera el artista, tanto para Reich como para Pareyson, realiza un trabajo organizativo o constructivo”. (Rosas, 2018, pág. 7).

Esta última teoría para la construcción de una obra artística unifica todas las demás teorías, dado que, si bien es cierto el compositor es quien determina los elementos que darán inercia y posterior entropía a una obra artística musical; es la obra quien nos responde y nos dicta también hacia donde ir; los compositores nos convertimos entonces en meros moldeadores de aquella inercia de los elementos compositivos se van desarrollando en torno al uso del tiempo y la memoria del espectador o consumidor de arte.

En suma las características generales en las cuales fundaron la estética minimalista fueron:

“El estatismo y la repetición reemplazaron la línea melódica, con recursos de tensión, relajamiento y momentos climáticos de música tonal convencional. Ciclos repetidos, desfases, estatismo y tonalidad fueron todos los elementos prominentes utilizados de diferentes maneras por cada compositor, aunque de diferente manera”. (Latham, 2008, Pág. 956).

### 3.2. Análisis musical de las obras de los mas representativos compositores minimalistas.

La Monte Young nacido en 1935 centra su atención en el uso de un pequeño número de tonos, que estarían sostenidos durante un gran lapso en el tiempo. (Burkholder, 2016, pág. 1123). Por ejemplo en su obra *Composition 1960 No. 7* está constituida de las notas Si y Fa sostenido.

#### Composition 1960 #7

LaMonte Young



to be held for a long Time

*LaMonte Young*  
July 1960

En esta obra cuya partitura consta de un pentagrama, debe ser interpretada por varios instrumentistas los cuales mantenían estas dos notas pero entraban y salían cuando ellos querían, por tanto, el efecto que se conseguía fue el escuchar el cambio de tímbrica a pesar que estaban tocando las mismas notas. Young después realizó proyectos en donde podemos mencionar *The Dream House*:

“(U)n entorno de luz y sonido abierto al público en su casa de Nueva York, con instalaciones de luz de su mujer y colaboradora, la escultora Marian Zazeela. Unos altavoces gigantes proyectan borbones de treinta y dos diferentes frecuencias afinadas en entonación justa que interactúan en modos diferentes en distintos puntos de la habitación, de manera que el sonido permanece estático si uno se queda quieto pero cambia cuando el oyente se desplaza por el espacio, dando lugar a una experiencia onírica”. (Burkholder, 2016, pág. 1123)

Mientras Young hizo música con tonos mantenidos, Terry Riley exploró otras posibilidades utilizando la repetición. Este compositor baso su obra en el uso de bucles de cintas magnetofónicas, cuyo principio era el reproducir una y otra vez los mismos sonidos grabados. Esto podemos corroborar en su obra; *Mescaline Mix*. Sin embargo su obra más famosa:

“*In C* (1964), utiliza un procedimiento similar con instrumentos en vivo. Puede ejecutarse por cualquier número de instrumentos: cada uno de ellos toca la misma serie de breves figuras repetidas sobre una octava de Do rápidamente pulsante, mientras quedan indeterminados el número de repeticiones de cada voz y la coordinación entre las partes”. (Burkholder, 2016, pág. 1123)

**Partitura de *In C* de Riley:**

The image displays the musical score for 'In C' by Terry Riley, consisting of 53 numbered measures. The notation is written on a single staff in treble clef. The music is characterized by its minimalist and repetitive nature, featuring a series of rhythmic patterns and melodic fragments that are repeated throughout the piece. The measures are numbered from 1 to 53, with some measures containing multiple bar lines and repeat signs, indicating the complex and layered structure of the composition. The score is presented in a clear, black-and-white format, suitable for analysis and study.

Esta obra no solo afirmó la idea de autores colectivos de la interpretación, sino además, y aunque los materiales sonoros son simples, dió a los oyentes algo nuevo, la escucha de una textura compleja, una disonancia diatónica, y la escucha del cambio gradual. La idea e uso del desfase musical fue usada por Reich en su obra *Piano Phase* (1967). En esta debe ser interpretada por

dos pianos. La obra debe ser ejecutada al unisono la misma figura; después de varias repeticiones, uno de los intérpretes pianista se debe adelantar gradualmente al otro hasta estar exactamente una nota corchea por delante del otro:

“ambos repetían entonces la figura varias veces en sincronización rítmica, pero desfasados melódicamente. Este proceso se repetía doce veces, dando lugar a diferentes series de combinaciones armónicas cada vez que las partes entraban en sincronía, hasta que las dos partes volvían a coincidir de nuevo en un unísono melódico”. (Burkholder, 2016, pág. 1124)

Fragmento de la idea generadora de la obra *Piano phase*.

The image shows a musical score for the piece "Piano phase" by Philip Glass. It consists of two staves, right-hand (r.h.) and left-hand (l.h.), with a tempo marking of quarter note = ca. 72. The score is divided into four sections, each with a specific number of repetitions: 1 (x6-8), 2 (x12-18), 3 (x16-24), and 4 (x4-16). The first section is marked "mf non legato" and "r.h.". The second section is marked "r.h." and "fade in non legato". The third section is marked "mf" and "accel. very slightly". The fourth section is marked "hold tempo 1" and "accel. very slightly". The score includes various musical notations such as slurs, repeat signs, and dynamic markings.

Probablemente la fascinación de este sencillo proceso de permutaciones de la obra no solo radique en la magnetismo por la escucha de los cambios graduales, que se revela para cada oyente o músico que lo interpreta sino, además, esta subyace en expresividad en donde la resolución este dictada tras una larga disonancia. (Burkholder, 2016, pág. 1124)

Philip Glass nacido en 1937, después de trabajar en con el sitarista indio Ravi Shankar tomó influencias de este músico desde el punto de vista de la organización rítmica. Sus obras poseen un profundo melodismo, consonancia y progresiones armónicas simples, sin dejar de lado también las influencias del rock. La obra de Philip Glass no solo consta de figuras repetidas y de sus típicas triadas arpegiadas interpretadas por instrumentos electrónicos junto como maderas o violines además;

“...(F)usiona su estilo personal de *ostinati* en multiples capas, pulso rápido y armonias tonales o modales lentamente cambiantes con la orquesta, los recitativos y arias habituales en la tradición operística”. (Burkholder, 2016, pág. 1126)

Fragmento de la obra Glasswork de Philip Glass.

The image shows a musical score for the piece "Opening" by Philip Glass. The score is written for piano and is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 92. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system consists of three measures, each containing a triplet of eighth notes in both the treble and bass staves. The instruction "sempre legato" is written above the first measure. The second system consists of two measures, each containing a triplet of eighth notes in both staves. Above the first measure of the second system, there are two first endings: the first ending is marked "1.2. 3." and the second ending is marked "4.". Below the first system, there are four pedal markings: "Ped." under the first measure, "\* Ped." under the second, "\* Ped." under the third, and "\*" under the fourth. Below the second system, there are four pedal markings: "Ped." under the first measure, "\* Ped." under the second, and "\*" under the third and fourth measures.

Por otra parte, John Adams, compositor minimalista, nacido en 1947, trazo un estilo desde el llamado estilo minimalista hacia una proposición más personal. Su obra más famosa es *Phrygian Gates* (1977) escrita para piano, la obra está basada en el uso de modos diatónicos, los cuales transmiten la idea de un viaje en torno a un ambiente que cambia paulatinamente. (Burkholder, 2016, pág. 1126). “La música pasa por lo que Adams llama “gates” (puertas), que cambian de un conjunto de notas al siguiente: de la escala lidia sobre La a la escala frigia sobre Mi y así sucesivamente”. (Burkholder, 2016, pág. 1126). Adams también realizó el uso de técnicas compositivas de mixturas; por ejemplo su poema sinfónico denominado *Harmonielehre* (1985) uso estilos románticos y modernistas:

“El primer movimiento comienza con acordes fuertes y repetidos en Mi menor y se desplaza después por un paisaje minimalista hasta llegar a una sección intermedia, en la que *ostinati* que no dejan de canturrear en el registro agudo acompañan una melodía trágica, casi expresionista y de amplio aliento que recuerda al último Mahler o a Berg”. (Burkholder, 2016, pág. 1126).



## CAPITULO IV

### **4. Los pueblos Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani: aproximación a su sistema de pensamiento musical en torno al análisis de transcripciones al sistema de notación occidental.**

#### **4.1. El pueblo Secoya.**

Los Secoya son una etnia que habita en parte de la amazonia ecuatoriana y peruana. En Ecuador los Secoya del Aguarico, forman parte de la cultura de los Tukano que se extiende por los sistemas fluviales del Rio Amazonas.

“El término “Secoya” es una españolización de la auto denominación Siekóya pai que puede traducirse como gente del rio rayas y tiene estrecha relación con el origen mítico de esta cultura.” (Grupo social FEPP, 2005, pag. 39)

En la actualidad los Secoya cuentan con 480 habitantes.

“La tierra de origen de los Secoya es una quebrada o rio que lleva el mismo nombre (Siekóya), tributario del Santa Maria, este último afluente del Napo, en donde los Ñañë Siecopai (dioses de colores) habitaron en el tiempo anterior y legaron todos los conocimientos de la cultura a los actuales Secoya.” (Grupo social FEPP, 2005,39)



## 4.2.El Pueblo A'Í

Este pueblo es conocido comúnmente como el pueblo de los Cofanes. El pueblo de los Cofanes habitan el territorio de la amazonia y están delimitados por los ríos Aguarico, San Miguel y Guamés. (Grupo social FEPP, 2005, pag. 54)

Los Cofanes se dividen hoy en la actualidad en cinco comunidades denominados: Dereno, Sinangüe, Duvino, Závalo, y Chandia N'áen.

“Cofan es un término occidental que se refiere a un grupo de personas que hablan un lenguaje común y que viven en las fuentes de dos grandes ríos del Alto Amazonas, el Aguarico y el San Miguel. El termino Cofan no significa nada en lengua de los A'Í.” (Grupo social FEPP, 2005, pag. 54)

Los A'Í que están el territorio colombiano y ecuatoriano, superan un grupo de más de mil habitantes. Además se hacen llamar A'ingae que en su idioma significa la gente.



### 4.3. Los Kichwas del Pastaza.

Los Kichwas del Pastaza se encuentra a lo largo de los ríos de Pastaza, Bobonaza, Curaray, Sarayacu, Villano, Corrientes, Conambo y Pindo Yacu; habitado especialmente por nacionalidades indígenas Shuar y Achuar. (Grupo social FEPP, 2005, pag. 66)

“Este pueblo se autodefine como runa, que significa persona, ser humano y si bien son el resultado de esta fusión pluriétnica, han logrado tomar para sí elementos culturales ajenos, que muy ingeniosamente e inteligentemente supieron adoptarlos a sus necesidades, sin perder aquellos principios propios; conformando una nueva nacionalidad, la runa, que ratifica una concepción identitaria única.” (Grupo social FEPP, 2005, pag. 66)

Esta nacionalidad habla el idioma llamado Runa Shimi o lengua de la gente. Presenta tanto diferencias como similitudes con el Kichwa serrano del cual es también originario.

Hay que aclarar que la difusión de este idioma se dio a partir de los intercambios comerciales de la región entre los grupos indígenas. Además, posteriormente, generalizado por las misiones religiosas de los jesuitas y dominicos en el siglo XVIII.

La segunda lengua también es el castellano, empleado para la relación con la cultura blanco – mestiza. En otras comunidades también se habla el Shuar. (Grupo social FEPP, 2005, pag. 66)



#### 4.4. El Pueblo Huaorani.

El pueblo Huaorani es probablemente el más conocido, ya que fue protagonista de matanzas a cinco misioneros a orillas del río Curaray.

Ubicados en el noroccidente de la Amazonia, al oriente en territorio ecuatoriano; los huaorani históricamente se los ha ubicado desde siglos atrás entre los ríos Napo y Curaray.

Por su carácter de lengua “aislada” el huaorani aún no ha sido estudiado a profundidad. Por ende su lengua no presenta ningún tipo de filiación con lenguas sudamericanas.

Las formas de contactos con esta nacionalidad giraron en torno a la extracción de recursos y estuvieron protagonizadas no solo por la explotación de mano de obra esclavizada; además estuvieron matizadas también por la violencia por parte de personal petrolero. (Grupo social FEPP, 2005, pág. 78)

Desde el punto de vista de organización sociopolítica podemos afirmar que:

“La organización social huaorani se da en torno al *nanicabo*, pues el hecho de comer y vivir juntos, implica que la estructura familiar esta organizada en función de las actividades cotidianas como la caza, la pesca, la horticultura, y la recolección de especies y frutos del bosque. Dentro de este espacio direccionador y reproductor de las prácticas socioculturales, el miembro casado más antiguo de la familia es el líder y quien le otorga el nombre al *nanicabo*, teniendo prioridad en sucesión, los hijos casados o el esposo de una de las hijas” (Grupo social FEPP, 2005, pag. 83)



#### **4.5. Aproximación al sistema de pensamiento musical de los Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani.**

Los indígenas amazónicos del territorio ecuatoriano tienen ciertas similitudes con respecto a su sistema de pensamiento musical. Este, siempre vinculado estrechamente a su cosmovisión; la selva, así como todas sus prácticas culturales. En suma ligado a un mundo de creencias tanto terrenal (profano), cuanto espiritual (religioso). (CPJ, 2005, pág. 91)

Por lo tanto su música está delimitada por las siguientes prácticas:

- a) Vinculada a momentos trascendentales de la vida (nacimiento, muerte o matrimonio)
- b) Vinculada a actividades productivas y de relación con elementos míticos como la tierra, agua y la selva.
- c) Vinculada a las concepciones de salud-enfermedad; función a cargo del *shamán*.
- d) Vinculada a las relaciones de poder; protección y control de la sociedad. (guerras intra o interétnicas). (CPJ, 2005, pág. 93)

Así por ejemplo y como se menciona en el libro “*Sonidos Milenarios*” de cuyo autor compilador es el antropólogo ecuatoriano Juan Carlos Franco, los indígenas amazónicos de Ecuador, poseen prácticas vinculadas a: “los ciclos de vida, al uso de recursos naturales, a las relaciones sociales, a las relaciones de poder” (CPJ, 2005, pág. 91)

##### ***4.5.1. Características generales del sistema de pensamiento musical de los pueblos indígenas amazónicos.***

- A esta música se la ha denominado como atemperada puesto que los sonidos que se utilizan se encuentran más bajos o más altos que los de sistema temperado de la música occidental. Llamaremos a esta música como micro tonal. (CPJ, 2005, pág. 102)
- En general, para estas nacionalidades no existe una palabra que designe al arte musical. Esto no quiere decir que no exista el arte musical sino que sus manifestaciones se encuentran vinculadas con actividades cotidianas de la vida, ceremonias o rituales. (CPJ, 2005, pág. 102)

- En esta música existe canciones hechas con núcleos melódicos de dos notas o hasta modos de 8 sonidos, 7, 6, 5, 4, o 3. Por esta razón debemos afirmar que la música de los pueblos amazónicos no solo es trifónica. (CPJ, 2005, pág. 102)
- Algunas canciones están construidas con dos modos. (CPJ, 2005, pág. 102)
- En algunos casos las canciones tienen una nota principal la cual sostiene los giros melódicos; en otros casos no. (CPJ, 2005, pág. 102)
- El ámbito melódico utilizado en las canciones o melodías de los pueblos amazónicos es de una cuarta justa. Sin embargo hay que advertir que el registro de utilización melódica rebasa más de una octava o incluso la sexta menor o mayor. Esto también podemos encontrar en los llamados *maqams* o modos árabes, los cuales están contruidos a partir de un intervalo de cuarta justa. (CPJ, 2005, pág. 102)
- La música instrumental está contruida a partir de la música vocal. Por tanto el desarrollo de la práctica instrumental está subordinada a las ideas melódicas del repertorio de la música vocal. (CPJ, 2005, pág. 102)
- De la misma manera que la música *gamelan*, la música de los pueblos amazónicos está desarrollada a partir de una sola idea melódica; la cual se va desarrollando o trocando de manera gradual o ligeramente modificando. Además en muy pocas canciones se encuentran desarrolladas con ideas melódicas distintas. (CPJ, 2005, pág. 102)
- En cuanto al ritmo encontramos una periodización marcada del pulso. Contrariamente a esto también podemos reconocer un tiempo libre y no periódico. (CPJ, 2005, pág. 102)
- Encontramos periodizaciones con el uso de ritmos de amalgama sobre todo en música de los huaoranis. (CPJ, 2005, pág. 102)
- En muy pocos casos se encuentra cuatrillos o tresillos, no obstante estos ritmos se encuentra en canciones con un tempo más libre; y al igual que la música india el ritmo de la melodía se encuentra sujeta al uso del texto cantado. (CPJ, 2005, pág. 102)

#### **4.5.2. Clasificación de la música de los pueblos amazónicos.**

La música de los pueblos amazónicos se la ha dividido de manera genera como:

- a) Música religiosa
- b) Música profana.

No obstante, debemos recordar que toda la música de los pueblos retienen una relación estrecha con lo sagrado o la divinidad. Al respecto Mircea Eliade sostiene que:

“Cualquiera que sea el grado de sacralización del mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Habremos de ver que la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo” (Eliade, 1981, pag. 27).

Además subsecuentemente a esta clasificación podemos afirmar la diferenciación entre tres expresiones musicales de estos pueblos:

- I. Aquellas canciones que se interpretan en ocasiones festivas.
- II. En ocasiones que se vinculan a lo shamanico e ingesta de alucinógenos.
- III. Y aquellos cantos y ejecuciones instrumentales que se celebran en ocasiones vinculados a aspectos de la vida cotidiana.

Incluso y para resumir y concluir:

“Las manifestaciones musicales de esta cultura amazónica, conjugan permanentemente la relación de oposición entre lo sagrado y lo profano, lo mágico – mítico y lo cotidiano, lo femenino y lo masculino. Mantiene su sostén en la mitología y transitan por ámbitos sagrado y profano, sin que se pueda establecer una diferenciación radical entre estos. Al hablar de música sagrada nos referimos a las manifestaciones musicales vinculadas a los diferentes ritos shamanicos: iniciación, toma del Yagé, cuyos textos se expresan en un lenguaje de comunicación con los seres sobrenaturales y cuyo plano semántico solo puede ser decodificado por el bebedor de Yagé. Estas canciones “solo las cantan los shamanes, no pueden pronunciar los comunes ni en las fiestas”. Cuando hablamos de música profana, nos referimos a aquellas manifestaciones musicales, vocales - instrumentales de uso colectivo vinculadas a grandes ritos o a celebraciones de los Sibis. (Bodas, inauguraciones de malocas, fiestas para beber chicha).

En este repertorio también se incluyen melodías vocales e instrumentales sobre la vida cotidiana: cantos de cuna, ejecuciones instrumentales para el descanso, entre otros. Hablamos de música profana desde el punto de vista de que toda la colectividad, bajo ciertas normas, tiene acceso a los cantos y ejecuciones instrumentales no asociadas a las prácticas del shamanismo que, en algunos casos, tienen lugar en ocasiones ceremoniales o rituales” (CPJ, 2005, pág. 103).

#### **4.5.3. Consideraciones acerca del análisis musical de la música de los Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani.**

Es importante describir el material sonoro utilizado por cada una de estas comunidades que muestran en torno a su propia práctica musical. Aunque algunas culturas como la china o la occidental han desarrollado un sistema de escritura musical, estos pueblos (indígenas amazónicos) no poseen un tipo de escritura musical. Por tanto y como se muestra en el libro “Sonidos milenarios”; los autores han optado por ceñirse a el tipo de notación y simbología musical occidental, no dejando a un lado simbología que es pertinente mostrar a la hora de representar una melodía, como por ejemplo mostrar claramente con un número arriba de un signo musical (nota) el número exacto de la frecuencia aproximada que se está cantando. Ya que, debemos recordar que la música de tradición oral está catalogada como música que se ciñe a la esfera de la microtonalidad. No obstante, es preciso recordar que las melodías que son transcritas con el sistema de notación occidental o cualquiera, no reflejarán con exactitud un acontecimiento musical. (CPJ, 2005, pág. 94).

“En el presente trabajo hemos utilizado el sistema de notación y simbología occidental al cual en algunos casos hemos añadido el detalle de las alturas de las notas en Hertzios, eliminando barras divisorias de compases cuando el ritmo se muestra libre y no susceptible a ser dividido de acuerdo al sistema divisorio occidental, así como otros aspectos simbólicos requeridos en la notación para una aproximación más certera de los materiales sonoros” (CPJ, 2005, pág. 95).

Además el autor añade y advierte que:

“Ciertos conceptos sobre el análisis provienen de la musicología occidental, pero los consideramos válidos como herramientas metodológicas para aproximarnos a la comprensión de otros sistemas musicales” (CPJ, 2005, pág. 95).

#### **4.5.4. Parámetros de la musicología con los que se realizará el análisis musical.**

- Factura: este parámetro hace referencia al tipo de emisión sea vocal o instrumental. Solista o en conjunto.
- Pulso: Se refiere a la división del tiempo: la cual está marcada por la periodicidad de los acentos. Por tanto encontraremos categorías como:
  - I. División binaria: 2/4, 4/4, 2/8, 2/2.
  - II. División ternaria: 3/4, 3/8, 3/2.
  - III. Binario compuesto: 6/8.
  - IV. Heterogéneo: mezcla de pulsos ya sean binarios o ternarios. (compases de amalgama)
  - V. Polimetría: hace referencia a la presencia de dos o más tipos de pulsaciones de manera simultánea en una canción.
- Notas: la representación de las notas estarán realizadas por la denominada nomenclatura anglosajona donde cada nota de la escala posee una letra que la identifica.

***Do Re Mi Fa Sol La Si Do***  
**C D E F G A B C**

Además: “los signos # o *b*, muestran la alteración de una nota natural en un semitono, ya sea de forma ascendente o descendente respectivamente” (CPJ, 2005, pág. 96). Por otra parte: “Debemos recalcar siempre que esta equivalencia que presentamos entre sonidos emitidos y notas musicales, es totalmente aproximada” (CPJ, 2005, pág. 96), ya que como se ha mencionado anteriormente, las transcripciones a un sistema de notación occidental hace una aproximación de la música que se ha emitido.

- Adornos: En la música de tradición oral de estos pueblos puede existir: acciaturas, acciaturas dobles o mordentes.

4.5.4. Análisis de piezas musicales de los pueblos Secoya, A'í, Kichwas de Pastaza y Huaorani.

**Yai(ë) Caca'hua**  
Secoyas N° 8

*Transc. César Santos Tejada*

The musical score is arranged in a system with four staves. The top staff is labeled 'Solista' and is empty. The second staff is labeled 'Coro femenino' and contains a melodic line with notes marked with frequencies: 572 Hz, 539, 490, 494, 538, 577, 584, 484, and 474. Below this staff is the instruction 'Simile hasta final'. The third staff is labeled 'Flauta' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with the instruction 'Simile hasta final'. Below these are eight staves labeled 'Solo', each containing a different melodic line for a soloist.

En la anterior representación musical de acuerdo a la notación occidental tradicional podemos observar la prominente evidencia de una música; aunque no es religiosa tiene una relación de música ritualista.

La canción llamada, YAI´ CA CA´ HUA. Posee un tipo de factura efectuado por una flauta un coro de voces femeninas y una cantante femenina la cual improvisa en torno a un texto cantado en conjunto con un núcleo melódico.

### ***Estructura rítmica:***

Tanto la flauta como el coro de mujeres se presenta con un ostinato el cual no cesara sino hasta el final de la canción. A este ostinato se lo puede llamar como polirritmia y además posee una similitud a la música africana polirrítmica en la cual: un ritmo se presenta seguido de otro generando una textura mucho más rica y variada.

### ***Estructura melódica:***

El modo o núcleo melódico presente en la voz solista cuasi improvisadora está constituida por las notas aproximadas de: F, D, Bb, F; aunque aparecen otras notas de tiempo en tiempo en el desarrollo melódico que varía gradualmente, es este núcleo melódico con el cual la improvisación comienza, se desarrolla y termina. En conclusión a lo dicho hay que afirmar el uso que se le da a este núcleo melódico; es decir, el melodía siempre empieza en F y termina en Bb, reafirmando el uso universal de la quinta justa o su variante trocada la cual es la cuarta justa.



# Canción del cielo

Cofanes N° 7

Transc. César Santos Tejada

$\text{♩} = 360$

179 Hz. 193 194

204 151 129 194

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Above the staff, the tempo is indicated as  $\text{♩} = 360$ . The first two staves contain a series of eighth and sixteenth notes. The third staff has the instruction *piu mosso* above it. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff has the instruction *Tempo I* above it. The sixth staff features a triplet of eighth notes and the instruction *piu mosso* above it. The seventh and eighth staves continue the melodic development. The ninth and tenth staves conclude the piece with a final melodic phrase.

En esta partitura CANCION DEL CIELO, es transcrita a partir de un canto shamanico. Por tanto la obra posee una vinculación con lo que llamaremos a un ámbito de conexión con la esfera del mundo espiritual. Aprendida en los rituales de iniciación en torno a la gente que aprende a tomar bebidas enteógenas como el *yagé*, la canción está construida a partir de dos núcleos melódicos. Su construcción formal es la siguiente:

*A, A', B, La cual se repite durante toda la canción.*

Estructura rítmica:

Lógicamente la estructuración rítmica responde a un canto que esta direccionado por el texto. Esto podemos afirmar gracias a la evidente irregularidad de las figuraciones rítmicas que se presentan a lo largo del discurso melódico – rítmico, asi como también las diferentes acentuaciones.

Estructura melódica:

Por otra parte lo más curioso es la construcción rítmica - melódica contrastantes de un tema A a otro B, puesto que el tema B posee de si una estructuración más pausada con notas largas y un evidente contraste rítmico - melódico. Además posee dos núcleos melódicos:

# Oinga dikiminte angi (busca de cacería)

Huaorani Nº 15

Transc. César Santos Tejada

$\text{♩} = 204$

517 Hz.

539 410 325 496 517

Musical score for 'Oinga dikiminte angi' (busca de cacería). The score consists of five staves of music in treble clef. The first staff includes frequency markings: 517 Hz., 539, 410, 325, 496, 517. The tempo is marked as  $\text{♩} = 204$ . The music features a mix of eighth and sixteenth notes with rests.

# Tenongi beve (matanza)

Huaorani Nº 5

Transc. César Santos Tejada

$\text{♩} = 226$

129 Hz. 216

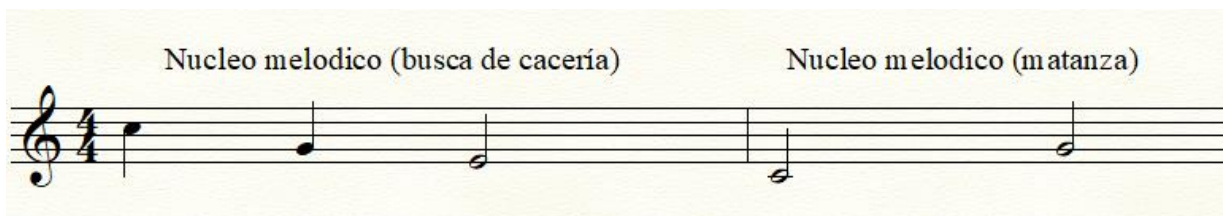
194

Musical score for 'Tenongi beve' (matanza). The score consists of four staves of music in treble clef. The first staff includes frequency markings: 129 Hz., 216, 194. The tempo is marked as  $\text{♩} = 226$ . The music is characterized by a steady eighth-note pattern.

En las anteriores partituras, ejemplos tomados de la música huaorani, simbolizan la esfera de la cacería y las guerras inter étnicas que guardan los huaorani. Tanto la esfera de la cacería y las guerras étnicas son acciones que realizan eminentemente los hombres.

La obra OINGA DIKIMINTE ANGI (BUSCA DE CACERÍA) es un tema que es cantado por los hombres como preparación tanto espiritual como material para la cacería.

La obra TENONGI BEYE (MATANZA) es un tema para recordar las hazañas guerreras antiguas. Y tiene como símbolo central la lanza



Desde el punto de vista formal tanto la una como la otra están construidas sobre una sola idea melódica rítmica que se varia: A1, A2, A3, A4, .... (etc)

## CAPITULO V

### 5. El minimalismo y la música de tradición oral.

El minimalismo que ha sido un movimiento artístico generado y desarrollado por un grupo de visionarios artistas plásticos y musicales, surgió alrededor de los años 60 en el nuevo continente; específicamente en Nueva York.

Como hemos afirmado anteriormente, los vínculos entre compositores, artistas plásticos, teóricos y críticos del arte fueron una vía para definir a compositores musicales considerados como minimalistas. Y aunque, podríamos afirmar que el movimiento minimalista musical busco su correspondencia sonora con referentes de las artes visuales, este movimiento no solo se reafirmó en el uso de una mínima expresión motívica para realizar obras de arte, sino además a lo largo de mi investigación he confirmado el vínculo que existe entre este movimiento y la llamada música de tradición oral o también llamada como músicas del mundo. (Palafox, 2018)

La denominada música del mundo o música de tradición oral, etnomúsica o world music, ha estado vinculada en las obras de los grandes compositores desde siempre. Debemos recordar que aunque los compositores siempre han bebido de la música del mundo, existen referentes históricos como es el caso de Debussy quien, incorpora en sus composiciones pensamientos estilísticos a partir de la música gamelan que el compositor había escuchado en la feria de los cien años de conmemoración de la revolución francesa. (Palafox, 2018)

No es el único referente histórico de un compositor que busca sonoridades exóticas, puesto que es impresionante observar como los compositores como Terry Riley se obsesionó por ejemplo con sonoridades tomadas de la música india. Este compositor en los años 70 realizó numerosos viajes a la India donde estudió las posibilidades rítmicas de la Tanpura; un instrumento tradicional de la música de la India. (Palafox, 2018)

“A su regreso a Estados Unidos, Riley continuó su labor como instrumentista y estudioso de la música india. Además, como resultado de su acercamiento de primera mano a Oriente Medio, gran parte de sus siguientes composiciones se verá impregnada de cierto “exotismo” sonoro.” (Palafox, 2018)

Por ejemplo en esta época Riley compuso una obra llamada *Shri Camel*, en donde el título hace referencia a una palabra sánscrita que significaría “lo que difunde luz o belleza”.

Este compositor minimalista no fue el único que se decantó por las sonoridades extrañas, también podríamos mencionar a La Monte Young quien, desde muy joven:

“Descubrió la música india y quedó fascinado por las hipnóticas estructuras del raga y sus extensos ciclos melódicos libres de partitura. Aprendió a tocar la tanpura —un instrumento de cuerdas que al mantener constante un sonido vibrante funciona como una especie de bajo continuo en la música india— con el legendario Pandit Pran Nath” (Palafox, 2018)

Además:

“También se interesó por las sutiles construcciones armónicas del gagaku japonés, los delicados ritmos pausados del gamelan indonesio, el órgano medieval (que se basa en la repetición paralela, nota por nota, de una misma melodía, a una distancia de cinco notas —una “quinta justa”— más agudas) y la espesa textura de la monodia del canto gregoriano (donde todas las voces participantes cantan la misma melodía al mismo tiempo)”. (Palafox, 2018)

La Monte Young y Terry Riley a su vez influenciaron a compositores como Steve Reich quien no solo escribiría un tratado definiendo su pensamiento de composición musical llamado *Music as gradual process*, incluso también realizó viajes a Israel: “para estudiar la forma ritual cantada con que se leen los textos sagrados en las sinagogas, llamada cantilación”. (Palafox, 2018)

“Su acercamiento a esta técnica interpretativa de la música sacra hebrea dio como resultado *Tehillim* (1981), una brillante obra de naturaleza vocal que desde el título —tehillim es la palabra hebrea para referirse a los salmos— evoca fuertemente las tradiciones judías. Cada una de sus cuatro partes está basada en un salmo bíblico distinto, cantado en hebreo, y aunque la base rítmica proporcionada por las percusiones es constante y establece una marcada síncopa” (Palafox, 2018)

Pero no solo es el único ejemplo de influencia sino además:

“El creciente interés del compositor por las posibilidades expresivas de las percusiones y la riqueza sonora de los polirritmos (el uso simultáneo de dos o más ritmos contrarios) lo llevó a instruirse en el gamelán balinés y a realizar un viaje de cinco semanas a Ghana, donde estudió bajo la tutela del destacado percusionista Gideon Alerwoyie. Su experiencia africana quedó plasmada en *Drumming*, extensa pieza para nueve percusionistas, voz masculina, voces femeninas, silbido y flautín compuesta en 1971 y estrenada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.” (Palafox, 2018)

Por su parte el compositor minimalista Philip Glass, de igual manera como sus contemporáneos y predecesores coetáneos minimalistas, tuvo el destino o la gracia también de apegarse a las músicas del mundo. (Palafox, 2018). Este compositor nacido en Baltimore, en 1937, en su dura niñez estuvo influenciado por Beethoven, Schubert o las sinfonías de Shostakovich. A partir de los 6 años comenzaría a tocar el violín y la flauta, pero es a los 19 años donde se gradúa de la escuela con altas calificaciones y decide estudiar música en la prestigiosa escuela de Juilliard. En esta época se da cuenta el rechazo que siente al componer música serialista; así que comienza una búsqueda por su estilo que lo definiría completamente como compositor y esto fue:

“Poco después, en busca de recorrer lo poco que le faltaba para terminar su “tesis” musical, y por encargo de un realizador de cine que le encargó una transcripción para los compositores franceses de la música india, recorre durante seis meses el Norte de África, Asia, y la India estudiando aquí junto a Ravi Shankar. Estos viajes se reflejaron en obras posteriores sobre música africana (“The screens”, junto a Foday Musa Suso), y en la propia y excelente colaboración que el maestro Shankar hizo con Glass en el álbum “Passages” (Palafox, 2018)

Como podemos constatar los recursos estilísticos de la música minimalista fueron no solo influenciados, sino deliberadamente tomadas de la música de tradición oral. Por ejemplo en sus memorias Philip Glass afirma que:

“No dormí en toda la noche. Poco después de salir de la estación, apagaron las luces. Se trataba de un anticuado tren de pasajeros, sin ningún tipo de comodidades, procedente del Sur en

dirección al Medio Oeste, sin luz, sin lectura, sin nada más que hacer que confraternizar acompañado por los sonidos de un tren nocturno. Las ruedas sobre las traviesas producían una secuencia interminable que me atrapó casi enseguida. Años más tarde, estudiando con Alla Rakha, el gran percusionista de tabla y compañero de Ravi Shankar, practiqué los interminables ciclos de doses y treses que forman el núcleo del tala, el sistema rítmico de la música india. De ahí extraje las herramientas con las que un aparente caos puede escucharse como una inacabable variedad de ritmos cambiantes y secuencias” (Glass, 2017, pag. 38)

Para concluir este capítulo y esta investigación escrita, ha dado lugar a que, al igual que todos los compositores a lo largo de la historia de la música, la llamada música académica siempre ha bebido desde un punto de vista estilístico, características de la música de tradición oral de cada región alrededor del mundo. Por tanto, los llamados compositores minimalistas no han inventado nada, que ya no existiera dentro de la música de tradición oral, simplemente estos, han incorporado modos de utilización de recursos musicales para con sus obras.

Cuadro comparativo entre las características		
	Música de tradición oral.	Música Minimalista
Melodía	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Las partes melódicas parecen comenzar en momentos diferentes, juntándose solo en las cadencias.</li> <li>2) Uso de escalas pentafonas.</li> <li>3) Uso de microtonalismo.</li> <li>4) Uso de frases melódicas breves, frecuentemente repetidas.</li> <li>5) Uso de frases melódicas que no sobrepasan una cuarta o una quinta justa.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Uso de modalismo y tonalismo.</li> <li>2) Motivos rítmicos – melódicos que se repite en el tiempo.</li> </ol>

	<p>6) Generalmente, en la música de tradición oral, las escalas o modos utilizan dos notas con las cuales se desarrollan melódicamente los canticos, estas notas generalmente son la primera y la quinta (Do y Sol)</p> <p>7) La música de tradición oral estudiada por la etnomusica, usa un “tono” o núcleo melódico, el cual se lo definiría una escala o modo que es a la vez una melodía.</p> <p>8) Uso marcado del modalismo.</p> <p>9) Uso de un solo tema melódico que se va desarrollando.</p>	
<p>Ritmo - Forma</p>	<p>1) Uso de sincopas y contratiempos (música africana)</p> <p>2) Uso de ritmos ternarios.</p> <p>3) Uso de polirritmia.</p> <p>4) Desfasaje del ritmo.</p> <p>5) Uso de combinación de ritmos y alturas la música africana.</p> <p>6) Con respecto al ritmo o ciclos rítmicos en la música árabe, que está basada en la lengua</p>	<p>1) Uso de polirritmia en múltiples capas.</p> <p>2) Repeticiones constantes.</p> <p>3) Cambios graduales.</p> <p>4) Uso del desfasaje rítmico.</p>

	<p>y la poesía árabe, podemos afirmar que por ejemplo una composición árabe puede cambiar entre varios patrones rítmicos en una misma composición.</p> <p>7) Uso de compases simples, compuestos y de amalgama.</p> <p>8) La música flamenca posee acentuaciones rítmicas ternarias con acentuaciones armónicas binarias</p>	
Armonía	<p>1) No hay armonía acordica.</p> <p>2) Heterofonia.</p> <p>3) La armonía es creada por varias líneas melódicas juntas.</p> <p>4) Uso de bordón: una nota continúa tocadas con las cuerdas de bordon en el <i>sitar</i> y también en el <i>tampura</i>.</p>	<p>1) Acordes que hacen un ostinato repitiendo continuamente.</p> <p>2) Uso de borbones. O bajos continuos interminables.</p> <p>3) Ciclos repetidos.</p> <p>4) Uso marcado de la tonalidad o la modalidad.</p>

## CAPITULO VI

### 6. Conclusiones de la investigación en torno al análisis de obras musicales compuestas por Luis Garrido Ojeda.

#### 6.1. Título: “La Danza del ciclo eterno”

##### *Explicación de la obra:*

La “Danza del ciclo eterno” es una obra musical para banda sinfónica, la cual no solo es minimalista, pues, la idea generadora de la obra es la utilización de estructuras y sonoridades heterofónicas, pasando de un marcada sección pentátona, a un paisaje sonoro con fuerte connotación oriental proveniente de la China, hasta llegar al uso de motivos y melodías de tipo perso – árabe.

La obra ha tomado el nombre de “Danza del ciclo eterno” ya que supone representar los ciclos infinitos que existe en la naturaleza, además, remarca la propia búsqueda del compositor a través uso de los diferentes recursos estilísticos tomados esencialmente del pensamiento de la música de tradición oral.

##### *Formato: Banda sinfónica.*

- 5 Flautas (incluye piccolo)
- 2 Oboes
- 5 Clarinetes (incluye un piccolo)
- 1 Clarinete bajo
- 5 Saxofones (2 altos, 2 tenores, 1 barítono)
- 2 Fagots
- 3 Cornos franceses
- 4 Trompetas
- 3 Trombones (incluye trombón bajo)
- 1 Eufonio
- 1 Tuba
- 1 Bajo eléctrico
- 2 Marimbas
- 1 Vibrafono.
- 1 Pandereta – triangulo.
- 1 Set de Timpani.
- 1 Gran Casa.

### ***Análisis formal:***

Desde el punto de vista de la forma la obra musical “Danza del ciclo eterno” fue pensada como una pieza musical que se vaya desarrollando en el tiempo obteniéndose de esta manera una metamorfosis de sonoridades. Sin embargo la obra posee partes bien definidas que podrían ser analizadas de la siguiente manera.

- Introducción: compas 1 al 37.
- Parte A: compas 38 al 53.
- Puente 1: (parte moduladora melódica) compas 54 al 100.
- Parte B: compas 101 al 134.
- Puente 2: (sección contrapuntística) compas 134 al 177.
- Puente 3: (cambio de tempo) compas 177 al 201.
- Parte B: compas 201 al 233.
- Coda: compas 233 al 270.

### ***Análisis Rítmico:***

#### ***Análisis de tempo y cambio de tempo.***

- Introducción: compás 1 al 25 negra a 60. En el compás 26 la obra se acelera hasta un tempo de negra a 70 hasta el compás 27 donde se desarrolla la segunda parte de la introducción del compás 27 al 37.
- Parte A: Tempo a 70.
- Puente 1: Tempo a 70.
- Parte B: compas 109 negra a 73. Compas 125 negra a 76. Compas 133 negra a 80.
- Puente 2: tempo a 80
- Puente 3: Del compás 177 al 200 el tempo se acelera progresivamente de negra a 80 a negra 140.
- Parte B: compas 201 negra a 70. Compas 209 negra a 73. Compas 225 negra a 76. Compas 233 negra a 80.
- Coda: 233.

### *Análisis de Compas y unidad de compas.*

- Introducción: tipo de compas 6/8. Unidad de compas: negra con punto.
- Parte A: tipo de compas 6/8. Unidad de compas: negra con punto.
- Puente 1: tipo de compas 6/8. Del compás 92 cambia a 3/8 (solo ese compas) Unidad de compas: negra con punto.
- Parte B: Tipo de compas 2/4. Unidad de compas corchea.
- Puente 2: Tipo de compas 5/8. Unidad de compas corchea.
- Puente 3: Tipo de compas 4/4. Unidad de compas negra.
- Parte B: Tipo de compas 2/4. Unidad de compas corchea.
- Coda: tipo de compas 6/8. Unidad de compas: negra con punto.

### *Análisis melódico.*

La obra, melódicamente es muy rica en cuanto a sus diferentes modos o núcleos melódicos, además de su variación melódica. Puesto que prácticamente utiliza un solo tema el cual se va transformando y desarrollando a lo largo de la obra.

### *Organización escalística:*

Introducción:



Parte A:



Puente 1:



Parte B:



Puente 2:



Parte B:



Coda:



Puente 3:



Temas:

Introducción: Esta sección está construida con un tema de cuatro compases sobre la escala pentátona de Am. Siempre esta melodía se expone por cuartas.

Tema 1



Tema 2



Parte A: En esta parte el compositor realiza una modulación hacia el tono de Em.



Puente 1: Para la parte del puente la melodía el compositor realiza una variación rítmica – melódica a partir de la melodía de la introducción.

A musical notation diagram for Puente 1. It features a small inset at the top showing a short melodic phrase with three notes. Three blue arrows point from these notes down to a larger staff of musical notation below. The larger staff shows a more complex rhythmic and melodic variation of the original phrase, with some notes highlighted in red.

Tema 1

Además utiliza contra cantos que están resaltados en rojo.

Tema 2: Este tema es el desarrollo del tema de la introducción. Que además utiliza una variación rítmica y una respuesta a la primera semi frase melódica.

Primera semifrase:



Segunda semifrase:



Tema 3: en el tema 3 la melodía es variada a partir de un trocado de la melodía de la introducción en forma de espejo. Además que utiliza la parte final del tema 1 del puente para resolver la semifrase.

(Tema de la introducción) (Tema del puente 1)



Tema trocado en forma de espejo:



Parte B: En esta parte, el tema anteriormente expuesto, es desarrollado a partir del núcleo melódico anteriormente explicado. Este tema está construido con una predominancia hacia sonoridades, no solo modales, sino también giros melódicos que favorecen la disonancia. Por tanto podríamos afirmar que la melodía está constituida a partir del modo *locrio de B* alterado su tercer y sexto grado ascendentemente.

Giros melódicos en el modo Locrio de B (alterado su tercer y sexto grado ascendentemente):

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains four measures of music. The second system contains five measures of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps and naturals), and slurs, illustrating melodic turns in the mode of B Locrian with altered 3rd and 6th degrees.

Puente 2: Esta sección utiliza una derivación del modo frigio con la presencia de un intervalo de segunda aumentada.

The image shows two systems of musical notation for Puente 2. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, with four measures of music. The second system consists of a treble clef staff with four measures of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals (flats and naturals), and slurs. A dynamic marking 'f' is present in the second system. The music features a derivation of the Phrygian mode with an augmented second interval.

Puente 3: Ostinato para regresar a la parte B

The image shows a single system of musical notation for Puente 3, consisting of a bass clef staff with four measures of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps and naturals), and slurs, representing an ostinato pattern to return to part B.

Parte B:



Coda: Esta sección utiliza elementos melódicos derivados de la introducción.



### *Análisis Armónico:*

La obra está contiene en su interior para sonoridades pentáfonas, acordes y melodías construidas por cuartas. Además, utiliza secciones heterofónicas que son orquestadas para varios instrumentos que forman varios tipos de texturas; especialmente en las secciones perso árabes.

Introducción:

Esta sección está constituida por un acompañamiento rítmico - melódico en forma de ostinato formado por un acorde de 5ta, sin su tercera. Con este procedimiento el compositor obtiene una sonoridad vacía.

Tema más acompañamiento:

A musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a half note followed by a quarter note, then a half note with a slur over it, and finally a quarter note. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with each note having a dot above it, suggesting a dotted eighth note pattern.

Parte A: Tema modulado a Em.

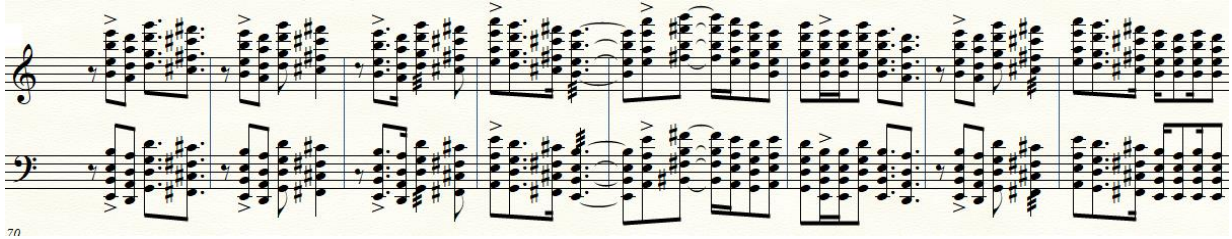
A musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and shows a melodic line with a half note, a quarter note, a half note with a sharp sign, and a quarter note. The bottom staff is in bass clef and shows a rhythmic accompaniment of eighth notes, with each note having a dot above it.

Puente 1: En esta sección el compositor utiliza acordes de cuarta repartida en tres planos melódicos – rítmicos diferentes.

Tema 1:

A musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes, some of which are highlighted in red. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some notes highlighted in red.

Tema 2: Esta sección se utiliza una sonoridad o carácter heterofónico; obteniéndose de esta manera un preludio la metamorfosis hacia secciones de tipo perso – arabs. Sin embargo esta sección tiene un carácter de música oriental de la China.



En esta sección la orquesta se divide en dos; por una parte la sección de vientos madera toca la melodía antes expuesta, mientras que ciertos instrumentos incrustan motivos perso – árabes.



Parte B: Aparecimiento de un tercer elemento temático que coexiste entre dos melodías en registro grave.



Musical score for woodwind instruments, including Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in E, Bass Clarinet, Clarinet in B, and Clarinet in B. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a complex, heterophonic texture with many notes and ornaments. The page number 115 is visible in the top left corner.

(Reducción a piano) Sección heterofónica anterior.

The image shows two systems of musical notation for a piano reduction. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few accidentals. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The second system is in 2/4 time and features a treble staff with chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

Puente 2: Sección de melodía acompañada por nota pedal en bajo dinamizada.

The image shows a musical score for Bridge 2 in 3/8 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The bass staff provides a steady eighth-note accompaniment, characteristic of a pedal point.

Sección contrapuntística. (textura polifónica o contrapuntística)

The image shows a musical score for a contrapuntistic section involving seven instruments: Bass Clarinet, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, and Bassoon. The score is in 2/4 time and features complex, interlocking lines for each instrument. Red lines are drawn under the notes of several instruments to highlight specific rhythmic patterns or intervals. The Alto Sax part includes dynamic markings like *mp* and *tr*.

Puente 3: Esta sección la orquesta toca la melodía expuesta posteriormente, mientras que el tiempo se acelera de manera progresiva hasta establecerse en la parte B.



Parte B:



Uso de semiclasters para generar disonancia y tensionar la dramática de la obra musical.

A musical score consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is characterized by dense, complex chordal structures (semiclasters) that create a sense of dissonance and dramatic tension. The notation includes various accidentals, including flats and sharps, and some triplets are indicated with a '3' above the notes. The overall texture is highly intricate and dissonant.

Coda: Uso de heterofonía.

A musical score for a Coda section, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music illustrates heterophony through multiple simultaneous melodic lines. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and dynamic markings like accents (>). The overall texture is complex and layered, with multiple voices moving in parallel or slightly different directions, creating a rich, multi-melodic effect.

## **6.2. Título: “Maloca”**

### **Explicación de la obra:**

“Maloca” es una obra musical para grupo de cámara de carácter minimalista que usa temas melódicos de la música de los indígenas amazónicos del territorio ecuatoriano.

La idea generadora de la obra es utilizar no solo un pensamiento compositivo tomado de la música minimalista o música de tradición oral, sino además, y en torno al ejercicio de la composición, relatar una dramática musical que se transforme a lo largo del tiempo, como si una hamaca se mece y no cesa de mecerse, hasta que su inercia se consolide y concluya.

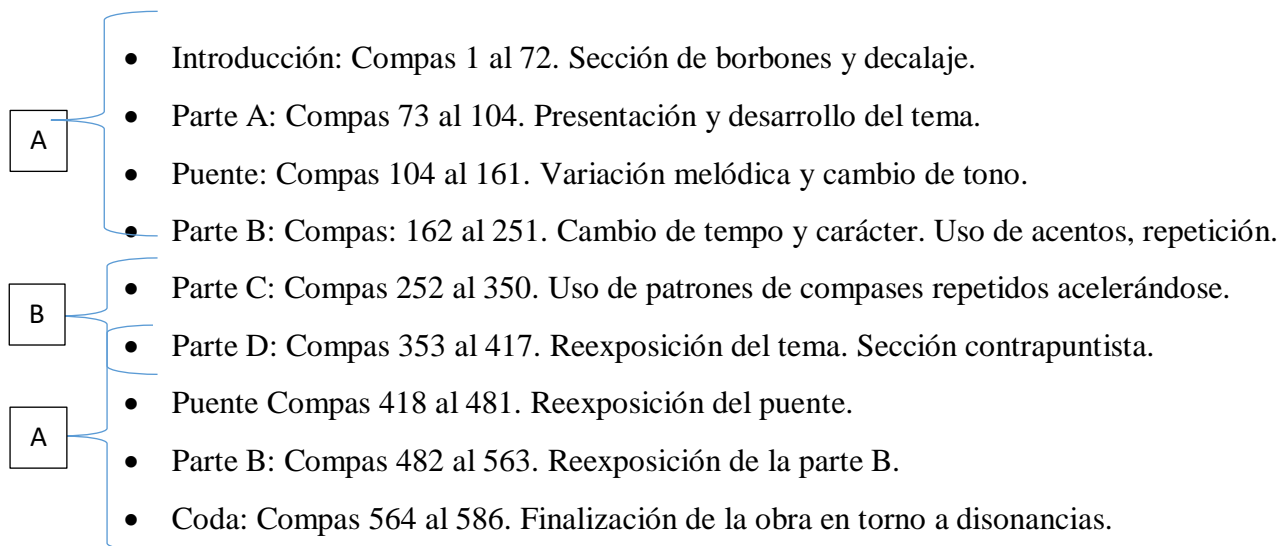
A diferencia de la obra presentada anteriormente llamada “La Danza del ciclo eterno”, “Maloca” está basada en el descubrimiento y uso de recursos rítmicos como decalajes rítmicos, ostinatos, acentos, cambios de pulso, cambios de compas, aceleraciones del tempo.

Además, el tema melódico principal es un canto de música de tradición oral el cual, es usado por aquellas comunidades en reuniones o momentos importantes, como el nacimiento o el matrimonio; es decir, el tema se contrasta entre el carácter festivo y los ostinatos minimalistas que posee la pieza.

Formato instrumental:

- Flauta.
- Oboe.
- Clarinete en Bb
- Corno Francés.
- Fagot.
- 2 Pianos
- Timbales
- Pandereta.

### ***Análisis Formal:***



### ***Análisis Rítmico.***

#### ***Análisis de tempo y cambio de tempo.***

Introducción: Compas 1 al 72. Tempo: del compás 1 al 25 el tempo se acelera de negra con punto 60 a 110. Del 25 al 72 el tempo se mantiene en negra con punto: 110.

Parte A: Compas 73 al 104. Tempo: negra con punto 110.

Puente: Compas 104 al 161. Tempo: negra con punto 110.

Parte B: Compas: 162 al 251. Tempo: negra con punto 110.

Parte C: Compas 252 al 352. Tempo: negra 110. 260 al 343 el tempo cambia de negra 110 a negra 200. Del compás 327 al 352 el tempo cambia de 100 a 110.

Parte D: Compas 353 al 417. Tempo: negra con punto: 110

Puente Compas 418 al 481. Tempo: negra con punto: 110

Parte B: Compas 482 al 563. Tempo: negra con punto: 110

Coda: Compas 564 al 586. Tempo: negra con punto: 110

### *Análisis de Compas y unidad de compas.*

Introducción: Compas 1 al 72. Tipo de compas: 6/8. Unidad de compas negra con punto.

Parte A: Compas 73 al 104. Tipo de compas: 6/8. Unidad de compas negra con punto.

Puente: Compas 104 al 161. Tipo de compas: 6/8. Unidad de compas negra con punto.

Parte B: Compas: 162 al 251. Del compás 162 al 205 el Tipo de compas 4/4 y la unidad de compas es negra. Sin embargo no se puede afirmar tal cosa, pues, la obra en esta sección utiliza los llamados compases virtuales; que consiste en la superposición de diferentes compases a la vez. Del 206 al 251 el tipo de compas es 6/8 y la unidad de compas es la corchea.

Parte C: Compas 252 al 352. Tipo de compas 4/4. Unidad de compas es la corchea.

En esta sección el compositor utiliza cambios de compases que son periódicos. Y que se van acelerándose estableciéndose finalmente en un compás de 6/8.

Parte D: Compas 353 al 417. Tipo de compas 6/8. Unidad de compas negra con punto.

Puente Compas 418 al 481. Re exposición del puente. Uso de iguales recursos estilísticos.

Parte B: Compas 482 al 563. Re exposición del puente. Uso de iguales recursos estilísticos.

Coda: Compas 564 al 586. Tipo de compas: 6/8. Unidad de compas corchea con punto.

**Análisis Melódico:**

La característica más importante de la obra “Maloca” es justamente la simpleza melódica que posee la pieza y sin embargo el cómo el tema principal se va desarrollando y transformando en otro tipo de energía narrativa – dramática, con ayuda del formato instrumental planteado.

Uso de bordones.



A musical score for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The score is in 6/8 time. Above the staves, there are three tempo markings: ♩ = 90, ♩ = 95, and ♩ = 110. The Flute part is mostly rests. The Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon parts feature melodic lines with slurs and accents. The Horn in F part consists of a series of sustained notes. The score is numbered 20 at the beginning and 29 at the end.

La obra “Maloca” utiliza tema “Maloca” del pueblo de los indígenas amazónicos. Este tema está construido a partir de dos núcleos melódicos.

Tema Maloca:



A musical score for the 'Tema Maloca' in bass clef. It consists of a single line of music with a series of notes and rests, representing the main theme of the piece.

Núcleos melódicos de las cuales está constituido el tema.



A musical score showing two melodic nuclei, N. M. 1 and N. M. 2, in treble clef. N. M. 1 consists of a series of notes and rests, and N. M. 2 consists of a series of notes and rests.

Variación melódica y modulaciones melódicas. (Ejemplo tomado de la partitura de flauta)

Flute

114

122

130

137

144

This section consists of five staves of flute music. The first staff starts at measure 114 and features a melodic line with slurs and accents. The second staff starts at measure 122 and continues the melodic development. The third staff starts at measure 130 and shows further melodic variation. The fourth staff starts at measure 137 and includes a modulation, indicated by a sharp sign on the notes. The fifth staff starts at measure 144 and continues the melodic line with slurs and accents.

Ejemplo de variación melódica - rítmica.

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

151

158

*ff*

*ff*

This section shows a rhythmic variation across three staves: Flute, Oboe, and Clarinet in B $\flat$ . The Flute staff starts at measure 151 and has several rests. The Oboe staff starts at measure 151 and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in B $\flat$  staff starts at measure 151 and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The section ends at measure 158, where the Flute and Clarinet staves have a *ff* dynamic marking. The Oboe staff has a long note with a slur and a *ff* dynamic marking.

Uso de ostinatos melódicos de tipo ondulantes con acentos.

Musical score for Piano 2, measures 162-168. The score is in 4/4 time and features a wavy melodic ostinato with accents. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of a series of eighth notes with accents, creating a rhythmic pattern that repeats throughout the measures.

Dinamización del tema, en torno a la amplificación del mismo, contrastado con un segundo plano de acompañamiento de ostinato.

Musical score for Horn in F, Bassoon, and Piano 1, measures 169-175. The score is in 4/4 time and features dynamic changes and accompaniment. The Horn in F and Bassoon parts are in the upper staves, and the Piano 1 part is in the lower staff. The Horn and Bassoon parts feature a melodic line with a crescendo and decrescendo, while the Piano 1 part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

Uso de desfasaje de los acentos.

Musical score for Piano 1 and Piano 2, measures 186-192. The score is in 4/4 time and features phase shifting of accents. The Piano 1 part is in the upper staff, and the Piano 2 part is in the lower staff. Both parts feature a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents, but the accents in the Piano 2 part are shifted relative to the Piano 1 part, creating a phase-shifting effect.

Polirritmia que genera una hemiola.

Musical score for measures 216-221. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, Bassoon, Piano 1, Piano 2, Timpani, and Tambourine. The Flute, Oboe, and Clarinet in B $\flat$  parts feature melodic lines with red annotations: curved lines above notes and a large circle around a note in the Clarinet part. The Piano 1 and Piano 2 parts show dynamic markings of *f* and *ff*. The Bassoon part has a steady eighth-note pattern. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Tambourine part has a steady eighth-note pattern.

Uso de ostinatos melódicos rítmicos en diferentes instrumentos.

Musical score for measures 215-221. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, Bassoon, and Piano 1. The Flute, Clarinet in B $\flat$ , and Piano 1 parts feature melodic ostinatos. The Flute part has a steady eighth-note pattern. The Clarinet in B $\flat$  part has a steady eighth-note pattern. The Piano 1 part has a steady eighth-note pattern. The Oboe, Horn in F, and Bassoon parts have melodic lines. The Piano 1 part has dynamic markings of *f*, *mf*, *mp*, and *p*.

Uso de variación rítmica en torno a la hemiola y el ostinato.

A musical score for four instruments: Piano 1, Piano 2, Timpani, and Tambourine. The score is divided into two systems. The first system (measures 234-238) shows Piano 1 and Piano 2 with dynamic markings *p*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The second system (measures 239-243) shows Piano 1 and Piano 2 with dynamic markings *p*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The Timpani and Tambourine parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Uso de modulación o variación melódica rítmica.

A musical score for Piano 1, measures 232-237. The score is divided into two systems. The first system (measures 232-235) shows the right hand with dynamic markings *mp*, *p*, *pp*, and *p*. The second system (measures 236-237) shows the right hand with dynamic markings *pp* and *p*. The left hand part consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Incrustación del tema en torno a ostinatos con corcheas.

A musical score showing a theme being overlaid on a rhythmic ostinato. The top system (measures 250-251) shows a melodic line with red arcs above it. The bottom system (measures 252-253) shows a rhythmic ostinato with blue arrows pointing from the melodic line to the ostinato.

Variación melódica rítmica en torno a cambios de compases.

A musical score for Piano 1, measures 259-264. The score is divided into two systems. The first system (measures 259-262) shows a melodic line with a pink dot above it. The second system (measures 263-264) shows a melodic line with a pink dot above it. The score includes meter changes from 4/4 to 3/4, 3/8, 6/8, 3/4, 3/8, 6/8, 3/4, and 3/8.

Sección de fugado en estilo contrapuntístico.

Musical score for a fugue section, measures 361-368. The score is for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part begins at measure 361 with a melodic line. The Oboe part enters at measure 362 with a similar melodic line. The Clarinet in B $\flat$  part enters at measure 368 with a melodic line. The Horn in F and Bassoon parts are silent throughout this section. Red arcs highlight specific melodic phrases in the Flute, Oboe, and Clarinet parts.

Musical score for a fugue section, measures 369-376. The score is for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part continues its melodic line. The Oboe part continues its melodic line. The Clarinet in B $\flat$  part continues its melodic line. The Horn in F and Bassoon parts are silent throughout this section. Red arcs highlight specific melodic phrases in the Flute, Oboe, and Clarinet parts.

Uso de acordes y melódicas por cuartas

Musical score showing chords and melodic lines by fourths. The score is for a single instrument, likely a piano or guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of a series of chords and melodic lines, all of which are constructed using intervals of a fourth. Red arcs highlight specific melodic phrases.

Uso de melodías y acordes por cuartas.



### *Análisis Armónico.*

La obra musical, “Maloca” no posee una intencionalidad armónica, sin embargo en torno al uso de diferentes texturas a lo largo de la obra; se puede analizar el uso de estas, como emulaciones, donde aparente mente existiría el uso de la armonía.

### *Tipos de texturas:*

Pasaje en textura monofónica.



Uso de heterofonía con acompañamiento y nota pedal.

Musical score for measures 72-77. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, Bassoon, Timpani, and Tambourine. The Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , and Bassoon parts feature melodic lines with red slurs and accents, indicating heterophony. The Horn in F part provides a sustained accompaniment with red slurs. The Timpani and Tambourine parts provide a rhythmic accompaniment with red slurs. The score is marked with a forte (*f*) dynamic.

Uso de textura polirrítmica en torno al tema principal.

Musical score for measures 105-110. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, Bassoon, Timpani, and Tambourine. The Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , and Bassoon parts feature melodic lines with red slurs and accents, indicating polyrhythmic texture. The Horn in F part provides a sustained accompaniment with red slurs. The Timpani and Tambourine parts provide a rhythmic accompaniment with red slurs. The score is marked with a forte (*f*) dynamic.

Uso de texturas heterofónicas con intervalos de 5tas justas. (Reducción a piano)

A musical score for piano reduction, starting at measure 122. The score is written for two staves, treble and bass. The right hand features complex, multi-voiced textures with frequent use of just 5th intervals. The left hand provides a steady accompaniment with a consistent rhythmic pattern. The overall texture is dense and heterophonic.

Uso de melodía con textura heterofónica con acompañamiento de ostinato rítmico melódico.

A musical score starting at measure 170. The right hand contains a melodic line with some intervals that are just 5ths, creating a heterophonic texture. The left hand features a rhythmic-melodic ostinato, consisting of a repeating sequence of notes with a consistent rhythmic value. The two parts are played together, creating a layered sound.

Uso de compases virtuales que genera una textura polirrítmica.

A musical score for Piano 1, Piano 2, Timpani, and Tambourine, starting at measure 226. The score is written for four staves. Piano 1 and Piano 2 have a melodic line with a dynamic range from *ff* to *pp*. The Timpani and Tambourine parts provide a rhythmic accompaniment. The score is characterized by the use of virtual measures, which creates a polyrhythmic texture. The dynamics are marked as *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.

Uso de texturas heterofónicas en torno al uso de melodías por segundas que producen sonoridades disonantes.

The image shows a musical score for piano, measures 566 through 574. The score is written for two staves, treble and bass clef. The music consists of dense, heterophonic textures. The dynamics are marked as follows: *f* (forte) for measures 566-567, *mf* (mezzo-forte) for measures 568-569, *mp* (mezzo-piano) for measures 570-571, *p* (piano) for measure 572, and *pp* (pianissimo) for measures 573-574. The texture is characterized by multiple voices playing similar melodic lines with slight variations, creating a complex, dissonant sound.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Rodríguez, L. (2017, 28 - septiembre). *Apriorismo armónico en la música occidental*. *Designing music: una propuesta de inversión*. Recuperado 2017, 28 – septiembre en: <http://www.designingmusic.org/tesis/Apriorismo%20Arm%C3%B3nico%20en%20la%20Musica%20Occidental%20-%20Luis%20Rguez%20de%20Robles.pdf>
- Brouwer, L. (2016, 13 – noviembre). *Síntesis de la armonía contemporánea*. Recuperado 2016, 13 – noviembre de [www.scribd.com](http://www.scribd.com): <https://es.scribd.com/document/340106109/Sintesis-de-la-armonia-contemporanea-Leo-Brouwer-pdf>.
- Sagredo, H. (1997). *El núcleo melódico*. Caracas: Graficas milenium.
- Fernandez, L. (2004). *Teoría musical del Flamenco*. Madrid: Ediciones Acordes Concert.
- Farraj, J., & Abu Shumays, S. (2018, 19 – junio). *Maqam world*. Recuperado 2018, 19 – junio en: <https://www.maqamworld.com/en/book.php>
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guardarrama.
- Sharma, E. (1998). *Músicas del mundo*. Madrid – España: Ediciones Akal.
- Gruszczynka-Ziolkowka, A. (1995). *Poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Cayambe – Ecuador: Graficas Modelo.
- Lorenzo, M. & Lorenzo A. (2004). *Análisis musical claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Boileau.
- Miller, T. & Shahriari, A. (2012). *World Music a global journey*. New York: Routledge.
- Guerrero, P. (2001). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Conmusica.
- Burkholder, J. (2016). *Historia de la música occidental*. España: Alianza Editorial.
- Cheviakoff, S. (2001). *Minimal-minimalism. Una reflexión histórica*. Alemania: Konemann.
- De Arcos, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. España: Fondo de Cultura Económica de España.

- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CPJ. (1972). *Chinese folk songs*. Art Resources for Teachers and Students, Inc. Nueva York: CPJ.
- CPJ. (2005). *Sonidos milenarios*. Petroecuador. Gerencia de protección ambiental. Grupo social fondo ecuatoriano populorum progressio. Instituto científico de culturas indígenas; CPJ.
- Cruces, F. (2001) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid; Editorial Trotta.
- López-Cano, R. (2014) *Investigación artística en música*. Barcelona.
- Rosas, M. (2018, 19-junio). *El manifiesto Musics as a gradual process de Steve Reich analizado en relación a cuatro teorías sobre la creatividad*. Recuperado 2018, 19-junio de la biblioteca digital de la Pontificia Universidad Católica Argentina: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/manifiesto-music-gradual-process-reich.pdf>
- Nieto, V. (2018, 19-junio) *La forma abierta en la música del siglo XX*. Recuperado 2018, 19-junio de la Escuela nacional de música, UNAM: [http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92\\_191-203.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/92_191-203.pdf)
- Glass, P. (2017). *Palabras sin música*. Madrid: Malpaso ediciones.
- Palafox, J. (2018, 28 - septiembre) *Historia de la música minimalista*. Recuperado 2018, 28 – septiembre en: <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/historia-la-musica-minimalista-i/>

**Anexos:**

- **Partituras de las obras musicales compuestas.**

# La Danza del ciclo eterno

Luis Garrido Ojeda

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe

Clarinet in E $\flat$

Bass Clarinet

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trombone

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Timpani

Vibraphone

Marimba

Bass Drum

Percussion 1

Percussion 2

Electric Bass

*pp*

Normal

Con Arco

*p*

*pp*

*pp*

Triángulo

Triángulo

Triángulo

La Danza del ciclo eterno

This musical score is for the second page of 'La Danza del ciclo eterno'. It features a variety of instruments and dynamic markings. The woodwinds include Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboe, English Horn, Bassoon, and Clarinets in Bb and B. The brass section consists of Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Euphonium, Tuba, and Timpani. The percussion includes Vibraphone, Maracas, and two sets of Bongos. The string section includes Double Bass. The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *ppp*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. It also includes performance instructions like 'accel' and 'Crash tocado con baquetas'. The score is divided into systems, with measures 15, 16, 17, and 18 indicated at the beginning of each system.

♩ = 70

32

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

Timp.

Vib.

Mrb.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

E. B.

*f*

*mf*

*p*

*mp*

*ff*

This page contains a musical score for the piece "La Danza del ciclo eterno". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., E♭ Cl., B. Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, A. Sx., T. Sx., B. Sx., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Euph., Tuba, Timp., Vib., Mrb., B. Dr., Perc. 1, Perc. 2, and E. B. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. Dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *f* are placed throughout the score to indicate volume. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

This page of the musical score for "La Danza del ciclo eterno" features a variety of instruments and dynamic markings. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), English Horn (E♭ Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Saxophone Alto (A. Sx.), Saxophone Tenor (T. Sx.), Saxophone Bass (B. Sx.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Timpani (Timp.), Vibraphone (Vib.), Mridangam (Mrb.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Electric Bass (E. B.).

The score includes several dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *tr.* (trill), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests or specific articulation marks.

58 *tr* *tr* *tr* *mf*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Ev. Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Bsn.

58 *f*

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

58

Timp.

Vib.

58

Mrb.

Baquetas duras

Baquetas semi duras

58

B. Dr.

58

Perc. 1

58

Perc. 2

Panderetas

58 *mf*

E. B.

60 Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2

Ob. *mp* *p* *mp* *mf* *f*

E♭ Cl. *mf*

B. Cl. *p*

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2 *p*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *p*

Bsn. *p* *mp* *mf* *f*

60 Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

60 Timp. *f*

Vib.

60 Mrb. *Baquetas semi duras*

60 B. Dr.

60 Perc. 1

60 Perc. 2 Triángulo

60 E. B.

This page of the musical score, titled "La Danza del ciclo eterno", page 8, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl. 1**, **Fl. 2**: Flutes
- Ob.**: Oboe
- Ev. Cl.**, **B. Cl.**: Clarinets
- B♭ Cl. 1**, **B♭ Cl. 2**: Bass Clarinets
- A. Sx.**, **T. Sx.**, **B. Sx.**: Saxophones
- Bsn.**: Bassoon
- Hn. 1**, **Hn. 2**: Horns
- B♭ Tpt. 1**, **B♭ Tpt. 2**: Trumpets
- Tbn.**, **B. Tbn.**: Trombones
- Euph.**: Euphonium
- Tuba**: Tuba
- Timp.**: Timpani
- Vib.**: Vibraphone
- Mrb.**: Maracas
- B. Dr.**: Bongos
- Perc. 1**, **Perc. 2**: Percussion
- E. B.**: Electric Bass

The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *f*. It features complex rhythmic patterns, particularly in the woodwind and percussion sections, and includes a section with maracas and bongos. The page number "80" is visible at the beginning of several staves.

91 Picc. *mf*

91 Fl. 1 *mp*

91 Fl. 2 *mp*

91 Ob. *mf*

91 E♭ Cl. *mf*

91 B. Cl. *mf*

91 B♭ Cl. 1 *f*

91 B♭ Cl. 2 *f*

91 A. Sx. *mp*

91 T. Sx. *al*

91 B. Sx. *f*

91 Bsn. *f*

91 Hn. 1

91 Hn. 2

91 B♭ Tpt. 1

91 B♭ Tpt. 2

91 Tbn. *f*

91 B. Tbn. *f*

91 Euph. *f*

91 Tuba *f*

91 Timp. *f*

91 Vib. *f*

91 Mrb. *mf*

91 B. Dr. *f*

91 Perc. 1

91 Perc. 2 *Pandero*

91 E. B. *mf* *Palm mut. - con vich* *mf*

This musical score page, numbered 10, is titled "La Danza del ciclo eterno". It features a large ensemble of instruments. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., E♭ Cl., B. Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, A. Sx., T. Sx., B. Sx., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Euph., Tuba, Timp., Vib., Mrb., B. Dr., Perc. 1, Perc. 2, and E. B. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a double bar line indicating a section change. The Piccolo part begins with a dynamic marking of *mf*. The Timpani part includes dynamic markings of *mf* and *f*. The Mallets part features a complex rhythmic pattern. The Percussion 2 part has a steady rhythmic accompaniment. The E. B. part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a modern orchestral or concert band score.

108

Picc. *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl. *fp*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2 *fp*

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx. *fp*

Bsn. *fp*

108

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

108

Timp. *f* *mp*

Vib.

108

Mrb.

108

B. Dr. CONGA *p*

108

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *p* Pandorcta

108

E. B. *p*

This page of the musical score covers measures 117 to 124. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboe (Ob.), English Horn (E♭ Cl.), Clarinets in B♭ (B. Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2), Saxophones (A. Sx., T. Sx., B. Sx.), Bassoon (Bsn.), Horns 1 and 2 (Hn. 1, Hn. 2), Trumpets in B♭ (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2), Trombones (Tbn., B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Timpani (Timp.), Vibraphone (Vib.), Mridangam (Mrb.), Bongos (B. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Electric Bass (E. B.).

Measure 117 begins with a *fp* dynamic. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass section is mostly silent. Measure 118 continues the woodwind and string patterns. Measure 119 features a *mf* dynamic for the woodwinds and strings. Measure 120 has a *mf* dynamic for the woodwinds and strings. Measure 121 has a *mf* dynamic for the woodwinds and strings. Measure 122 has a *mf* dynamic for the woodwinds and strings. Measure 123 has a *mf* dynamic for the woodwinds and strings. Measure 124 has a *mf* dynamic for the woodwinds and strings. The percussion parts (B. Dr., Perc. 1, Perc. 2, E. B.) play a steady eighth-note rhythm throughout the page.

This page of the musical score, titled "La Danza del ciclo eterno", page 13, contains the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- E♭ Cl.
- B. Cl.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- A. Sx.
- T. Sx.
- B. Sx.
- Bsn.
- Hn. 1
- Hn. 2
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- Tbn.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba
- Timp.
- Vib.
- Mrb.
- B. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2
- E. B.

The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The page number 129 is visible at the beginning of several staves.

140 *accet.*  $\text{♩} = 76$

Picc. *mp* *ff*

Fl. 1 *mp* *mf*

Fl. 2 *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf*

Ev. Cl. *mp* *ff*

B. Cl. *mp* *ff*

B♭ Cl. 1 *mp* *ff*

B♭ Cl. 2 *mp* *ff*

A. Sx. *mp* *ff*

T. Sx. *mp* *ff*

B. Sx. *mp* *mf*

Bsn. *mp* *mf*

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf*

B♭ Tpt. 1 *mf* *ff*

B♭ Tpt. 2 *mf* *ff*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Euph. *mf*

Tuba *mf*

Timp. *mf*

Vib. *ff*

Mrb. *mf*

B. Dr. 140

Perc. 1 140

Perc. 2 140

E. B. 140

151 *accel*  $\text{♩} = 80$

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

Timp.

Vib.

Mrb.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

E. B.

This page of the musical score, numbered 16, is titled "La Danza del ciclo eterno". It features a variety of instruments, each with its own staff. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., E♭ Cl., B. Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, A. Sx., T. Sx., B. Sx., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Euph., Tuba, Timp., Vib., Mrb., B. Dr., Perc. 1, Perc. 2, and E. B. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *mp*, and *ppp*, as well as performance instructions like *tr* (trill) and *tr* (trill). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number "166" is visible at the beginning of several staves.

This page of the musical score, titled "La Danza del ciclo eterno", page 17, contains the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- E♭ Cl.
- B. Cl.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- A. Sx.
- T. Sx.
- B. Sx.
- Bsn.
- Hn. 1
- Hn. 2
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- Tbn.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba
- Timp.
- Vib.
- Mrb.
- B. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2
- E. B.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *mp*, *ff*), articulation (accents, slurs), and performance markings (e.g., *1*, *II*, *III*, *IV*). The Euphonium and Tuba parts feature a prominent *ff* dynamic section with a rhythmic pattern of eighth notes. The E. B. part at the bottom features a consistent eighth-note accompaniment.

This musical score page, numbered 18, is titled "La Danza del ciclo eterno". It features a variety of instruments and includes several performance markings. The instruments listed on the left are Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., E♭ Cl., B. Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, A. Sx., T. Sx., B. Sx., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Euph., Tuba, Timp., Vib., Mrb., B. Dr., Perc. 1, Perc. 2, and E. B. The score includes dynamic markings such as *mp* and *tr*, and performance instructions like "Con sord." and "Senza sord." for the Trombone. The page contains 13 measures of music, with a measure number 193 indicated at the beginning of several staves.

307 ♩=85 ♩=90 ♩=95

Picc. Fl. 1 Fl. 2 Ob. E♭ Cl. B. Cl. B♭ Cl. 1 B♭ Cl. 2 A. Sx. T. Sx. B. Sx. Bsn.

Hn. 1 Hn. 2 B♭ Tpt. 1 B♭ Tpt. 2 Tbn. B. Tbn. Euph. Tuba

307 Timp. Vib. Mirb.

307 Gran Casa B. Dr. Perc. 1 Perc. 2

307 E. B.

220  $\text{♩} = 100$   $\text{♩} = 105$   $\text{♩} = 110$   $\text{♩} = 115$   $\text{♩} = 120$

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

Timp.

Vib.

Mrb.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

E. B.

230

♩=125   ♩=130   ♩=135   ♩=140   ♩=70

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

En Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

Timp.

Vib.

Mrb.

B. Dr.

Perc. 1

Perc. 2

E. B.

CONGA

This musical score page, numbered 22, is titled "La Danza del ciclo eterno". It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions. The instruments listed on the left are Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., E♭ Cl., B. Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, A. Sx., T. Sx., B. Sx., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Euph., Tuba, Timp., Vib., Mrb., B. Dr., Perc. 1, Perc. 2, and E. B. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance instructions include "Con sord." (Con sordina) and "CONGA". A rehearsal mark "73" is present at the top right. The page contains multiple staves of musical notation with notes, rests, and other musical symbols.

221

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Bsn.

222

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

223

Timp.

Vib.

224

Mrb.

225

B. Dr.

226

Perc. 1

227

Perc. 2

228

E. B.

*ff*

*Senza sord.*

*Senza sord.*

*Senza sord.*

361 *accel*  $\text{♩} = 76$  *accel*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Ev. Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

362

Timp.

Vib.

363

Mrb.

364

B. Dr.

365

Perc. 1

366

Perc. 2

367

E. B.

$\text{♩} = 80$

271

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Bsn.

272

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

273

Timp.

Vib.

274

Mrb.

275

B. Dr.

276

Perc. 1

Perc. 2

277

E. B.

This musical score is for the piece "La Danza del ciclo eterno" and is page 26. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, A♭ Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system includes Horn 1, Horn 2, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, B♭ Trombone, Euphonium, Tuba, Timpani, Vibraphone, Mridangam (played on a double bass), Snare Drum 1, Snare Drum 2, and Electric Bass. The score contains various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings. Measure numbers 288, 289, and 290 are indicated at the beginning of their respective staves.

This page of the musical score, numbered 27, continues the orchestration for 'La Danza del ciclo eterno'. It features a variety of instruments, each with its own staff. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob., E♭ Cl., B. Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, A. Sx., T. Sx., B. Sx., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Euph., Tuba, Timp., Vib., Mrb., B. Dr., Perc. 1, Perc. 2, and E. B. The score includes dynamic markings such as *f* and *sempre cresc.* in the lower sections, indicating a continuous increase in volume. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

This musical score is for the piece "La Danza del ciclo eterno" and is page 28. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), E♭ Clarinet (E♭ Cl.), B♭ Clarinet (B. Cl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Baritone Trombone (B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, and Timpani (Timp.). The second system includes Vibraphone (Vib.), Mridangam (Mrb.), B♭ Drum (B. Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Electric Bass (E. B.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *sempre cresc.*, *p*), articulation, and performance instructions. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written for a full orchestra and a chamber ensemble.

This page of the musical score, titled "La Danza del ciclo eterno", page 29, contains the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob.
- E♭ Cl.
- B. Cl.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- A. Sx.
- T. Sx.
- B. Sx.
- Bsn.
- Hn. 1
- Hn. 2
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- Tbn.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba
- Timp.
- Vib.
- Mrb.
- B. Dr.
- Perc. 1
- Perc. 2
- E. B.

Key performance markings include *f* (forte) and *sempre cresc.* (sempre crescendo) in the Piccolo and E♭ Clarinet parts. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a rehearsal mark *311* appearing at the beginning of several staves.

# MALOCA

This musical score is for the piece "MALOCA" by Luis Garrido Ojeda. It is a score for a full orchestra, including woodwinds, strings, and percussion. The score is written for five measures. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Rests in all five measures.
- Oboe:** Rests in all five measures.
- Clarinet in B $\flat$ :** Plays a melodic line of five dotted half notes, each with a slur underneath. The notes are on the staff lines G $\sharp$ , A $\sharp$ , B $\sharp$ , C $\sharp$ , and D $\sharp$ .
- Horn in F:** Rests in all five measures.
- Bassoon:** Rests in the first four measures, then plays a dotted half note on the staff line G $\sharp$  in the fifth measure, with a slur underneath.
- Piano 1:** Rests in all five measures.
- Piano 2:** Rests in all five measures.
- Timpani:** Rests in all five measures.
- Tambourine:** Rests in all five measures.

MALOCA ♩. = 60

$\frac{2}{6}$

This musical score is for the piece "MALOCA" in 2/6 time, with a tempo of 60 beats per minute. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl.):** Remains silent throughout the piece.
- Oboe (Ob.):** Remains silent throughout the piece.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Plays a melodic line in the first three measures, consisting of dotted half notes, before remaining silent.
- Horn (Hn.):** Remains silent throughout the piece.
- Baritone Saxophone (Bsn.):** Plays a melodic line in the first three measures, consisting of dotted half notes, before remaining silent.
- Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2):** Both pianos remain silent throughout the piece.
- Timpani (Timp.):** Remains silent for the first three measures, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in the final two measures.
- Tam-tam (Tamb.):** Remains silent for the first three measures, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in the final two measures.

The score is divided into five measures. The first three measures feature the woodwinds and brass playing sustained notes. The final two measures feature the timpani and tam-tam playing a rhythmic pattern.

♩. = 65

MALUCA

♩. = 75

11

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*p*

4  
16

♩ = 80

# MALOCA

♩ = 85

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Musical score for MALOCA, measures 16-20. The score includes parts for Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, Bassoon, Piano 1, Piano 2, Timpani, and Tambourine. The Flute and Bassoon parts feature melodic lines with slurs and accents. The Clarinet and Horn parts have rests. The Piano parts have rests. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tambourine part has a simple rhythmic pattern.

MALOCA

♩. = 90

♩. = 95

♩. = 110

21

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

26

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

26

Timp.

26

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' contains measures 26 through 30. The score is arranged in a vertical stack of parts. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute part is mostly silent, indicated by a solid black bar. The Oboe part plays a melodic line of five dotted half notes, each with a slur above it. The B♭ Clarinet part is silent until measure 29, where it plays two dotted half notes with a slur above. The Horn part plays a melodic line of five dotted half notes, each with a slur below. The Bassoon part is silent until measure 29, where it plays two dotted half notes with a slur below. The Piano parts are silent throughout. The Timpani part plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes with rests. The Tambourine part is silent until measure 29, where it plays a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes with rests.

31

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for measures 31-35 of 'MALOCA' is arranged in a multi-staff format. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

- Measures 31-35:** The Flute, Oboe, Horn, and Piano parts (1 and 2) contain whole rests. The B♭ Clarinet and Bassoon parts play a melodic line of dotted half notes, each with a slur and a fermata. The Timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f* (forte) and an accent (>) over the final note. The Tambourine part plays a series of eighth notes.

36

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score for measures 36-40:

- Flute (Fl.):** Silent throughout the measures, indicated by rests.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line of dotted half notes (G4, A4, B4, C5, D5) with a slur across all five measures. Dynamics include *mf* and *f*.
- B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.):** Silent in measures 36-37, then plays a melodic line of dotted half notes (G3, A3, B3, C4, D4) with a slur across measures 38-40. Dynamics include *mf* and *f*.
- Horn (Hn.):** Silent in measures 36-37, then plays a melodic line of dotted half notes (G3, A3, B3, C4, D4) with a slur across measures 38-40. Dynamics include *mf* and *f*.
- Bassoon (Bsn.):** Silent in measures 36-37, then plays a melodic line of dotted half notes (G3, A3, B3, C4, D4) with a slur across measures 38-40. Dynamics include *mf* and *f*.
- Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2):** Silent throughout the measures, indicated by rests.
- Timpani (Timp.):** Silent throughout the measures, indicated by rests.
- Tambourine (Tamb.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter).

41

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score for measures 41-45:

- Flute (Fl.):** Measures 41-43 contain whole rests. In measure 44, there is a half note G4 with a fermata. In measure 45, there is a half note A4 with a fermata.
- Oboe (Ob.):** Measure 41 starts with a half note G4. Measures 42-45 contain whole rests.
- Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.):** Measures 41-45 contain a half note G3 with a fermata.
- Horn (Hn.):** Measures 41-45 contain a half note G3 with a fermata.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 41-43 contain whole rests. In measure 44, there is a half note G2 with a fermata. In measure 45, there is a half note G2 with a fermata.
- Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2):** Both parts contain whole rests in all five measures.
- Timpani (Timp.):** Measure 41 has a dotted quarter note G2. Measure 42 has a dotted quarter note G2. Measure 43 has a dotted quarter note G2. Measure 44 has a half note G2 with a fermata. Measure 45 has a whole rest.
- Tambourine (Tamb.):** Measure 41 has a whole rest. Measure 42 has a whole rest. Measure 43 has a quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2, quarter note G2. Measure 44 has a dotted quarter note G2, dotted quarter note G2. Measure 45 has a whole rest.

46

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' covers measures 46 through 50. The score is arranged in a vertical stack of parts. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute part features a melodic line with a slur over measures 46-48. The Oboe part has a melodic line starting in measure 47. The B♭ Clarinet part has a melodic line with a slur over measures 46-47. The Horn part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Bassoon part has a melodic line with a slur over measures 46-48. The Piano parts are mostly silent, indicated by rests. The Timpani part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Tambourine part has a rhythmic pattern of quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 49.

51

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for page 11 of 'MALOCA' features the following parts and details:

- Flute (Fl.):** Five measures of rests.
- Oboe (Ob.):** Five measures of a melodic line consisting of five dotted half notes, each tied to the next. A slur covers the entire phrase. Dynamics markings include *mf* and *f*.
- B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.):** Five measures of rests.
- Horn (Hn.):** Five measures of rests, with a melodic line of two dotted half notes in the final two measures, tied together. Dynamics markings include *mf* and *f*.
- Bassoon (Bsn.):** Five measures of rests.
- Piano 1 (Pno. 1):** Five measures of rests.
- Piano 2 (Pno. 2):** Five measures of rests.
- Timpani (Timp.):** Five measures of rests.
- Tambourine (Tamb.):** Five measures of rests.

56

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score for measures 56-60:

- Flute (Fl.):** Rests in all five measures.
- Oboe (Ob.):** Rests in all five measures.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Rests in measures 56, 57, and 58. Measures 59 and 60 feature a melodic line with a slur and a crescendo hairpin.
- Horn (Hn.):** Measures 56-58 feature a melodic line with a slur and a crescendo hairpin. Measures 59 and 60 have rests.
- Bassoon (Bsn.):** Rests in measures 56, 57, and 58. Measures 59 and 60 feature a melodic line with a slur and a crescendo hairpin.
- Piano 1 (Pno. 1):** Rests in all five measures.
- Piano 2 (Pno. 2):** Rests in measure 56. Measures 57-60 feature a rhythmic accompaniment in the bass clef, starting with a *ff* dynamic. The right hand has rests.
- Timpani (Timp.):** Rests in all five measures.
- Tambourine (Tamb.):** Rests in all five measures.

61

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 61 through 65. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) has rests in measures 61-64. In measure 65, the B-flat Clarinet plays a half note with a slur and a crescendo hairpin, while the Bassoon plays a half note with a slur and a decrescendo hairpin. The Piano 1 part has rests in all measures. The Piano 2 part has a melodic line in the bass clef, consisting of eighth and quarter notes. The Timpani and Tambourine parts have rests in all measures.

66

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for page 14 of 'MALOCA' features the following parts and details:

- Flute (Fl.):** Five staves, each with a square symbol in every measure.
- Oboe (Ob.):** Five staves, each with a square symbol in every measure.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Five staves. The top staff contains a melodic line of five dotted half notes (F#4, G#4, A4, B4, C5) with slurs over each note. The bottom staff contains a dynamic hairpin that starts at *mf*, reaches *f* by the second measure, and returns to *mf* by the fifth measure.
- Horn (Hn.):** Five staves, each with a square symbol in every measure.
- Bassoon (Bsn.):** Five staves. The top staff begins with a dotted half note (F#3) and a slur. The bottom staff contains a dynamic hairpin that starts at *mf*, reaches *f* by the second measure, and returns to *mf* by the fifth measure.
- Piano 1 (Pno. 1):** Two staves, each with a square symbol in every measure.
- Piano 2 (Pno. 2):** Two staves. The top staff has a bass line of dotted half notes (F#2, G#2, A2, B2, C3). The bottom staff has a bass line of eighth notes (F#2, G#2, A2, B2, C3) with a dotted half note (F#2) at the end of the fifth measure.
- Timpani (Timp.):** One staff with a square symbol in every measure.
- Tambourine (Tamb.):** One staff with a double bar line and a square symbol in every measure.

MALOCA

71

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*f*

*f*

*f*

*f*

71

Pno. 1

71

Pno. 2

71

Timp.

*f*

71

Tamb.

*f*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA' and numbered '15', covers measures 71 through 75. The score is arranged for a full orchestra and piano. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The string section includes Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music begins at measure 71. The Flute, Oboe, B♭ Clarinet, and Bassoon parts feature melodic lines with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic. The Horn part provides a sustained harmonic background. The Piano 1 part is silent throughout. The Piano 2 part has a melodic line in the bass clef. The Timpani part has a rhythmic pattern, and the Tambourine part has a rhythmic pattern with accents. The score ends at measure 75.

76

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', covers measures 76 through 80. The score is arranged for a full orchestra. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The strings consist of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and bassoon play melodic lines with various articulations and slurs. The strings play a rhythmic accompaniment with sustained notes. The timpani and tambourine provide a steady rhythmic foundation.

MALOCA

81

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Hn.

Bsn. *f*

Pno. 1

Pno. 2

Timp. 81

Tamb. 81

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', page 17, covers measures 81 through 85. The score is arranged for a full orchestra. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.), all playing a melodic line marked with a forte (*f*) dynamic. The strings consist of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2), which are silent in this section, indicated by rests. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.), both also silent, shown with rests. The Flute part features a complex melodic line with slurs and accents. The Oboe and Bass Clarinet parts have similar melodic lines. The Horn part consists of sustained notes. The Bassoon part has a melodic line with slurs. The dynamic marking *f* is present for the woodwinds. The measure numbers 81, 82, 83, 84, and 85 are indicated at the beginning of each staff.



91

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 91 to 95. The woodwind and brass section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) consists of five staves, each with a whole rest in every measure. Piano 1 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Piano 2, Timpani, and Tambourine all have whole rests in every measure. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

96

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

*mf*

*mp*

Pno. 2

Timp.

Tamb.

101

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for MALOCA, page 21, measures 101-105, is structured as follows:

- Flute (Fl.):** Rests in all five measures.
- Oboe (Ob.):** Rests in all five measures.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Rests in all five measures.
- Horn (Hn.):** Rests in all five measures.
- Bassoon (Bsn.):** Rests in all five measures.
- Piano 1 (Pno. 1):** Measures 101-103 contain a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. At measure 104, the right hand begins a new melodic phrase marked *p* (piano). The left hand continues with a rhythmic accompaniment.
- Piano 2 (Pno. 2):** Rests in all five measures.
- Timpani (Timp.):** Rests in all five measures.
- Tambourine (Tamb.):** Rests in all five measures.

106

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

106

*pp*

Pno. 2

106

Timp.

106

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for a symphonic work titled 'MALOCA', page 22, starting at measure 106. It features eight staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.). The woodwind and percussion staves (Fl., Ob., B♭ Cl., Hn., Bsn., Timp., Tamb.) contain only rests, indicating they are silent during this passage. The Piano 1 part is active, with both treble and bass clefs showing a melodic line of eighth and sixteenth notes. The Piano 2 part is silent. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed above the Piano 1 staff. The measure number 106 is indicated at the beginning of each staff.

Musical score for MALOCA, page 23, measures 111-115. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

Measures 111-115 are marked with a repeat sign (||) at the beginning of measure 111. The key signature is one sharp (F#).

**Fl.:** Measures 111-114 are silent. Measure 115 contains a melodic phrase starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur with an accent (>).

**Ob.:** Measures 111-114 are silent. Measure 115 contains a melodic phrase starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur with an accent (>).

**B♭ Cl.:** Measures 111-114 are silent. Measure 115 contains a melodic phrase starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur with an accent (>).

**Hn.:** Measures 111-115 contain a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first three notes are marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are grouped in pairs with slurs.

**Bsn.:** Measures 111-114 are silent. Measure 115 contains a melodic phrase starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur with an accent (>).

**Pno. 1:** Measures 111-115 contain a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first three notes are marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are grouped in pairs with slurs.

**Pno. 2:** Measures 111-115 contain a melodic phrase starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur with an accent (>). The first note is marked with a forte (*f*) dynamic.

**Timp.:** Measures 111-114 are silent. Measure 115 contains a single note G4 marked with an accent (>).

**Tamb.:** Measures 111-115 are silent.

116

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

116

116

116

116

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' covers measures 116 through 120. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.), all in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano section consists of two pianos (Pno. 1 and Pno. 2) in grand staff notation. The percussion section includes Timpani (Timp.) in bass clef and Tambourine (Tamb.) in a simplified notation. The Flute part features melodic lines with accents and slurs. The Oboe part has sustained notes and melodic phrases. The B♭ Clarinet and Horn parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Bassoon part has a more active, rhythmic line. The piano parts are mostly sustained chords or simple rhythmic accompaniment. The Timpani part has a few notes and a dynamic marking. The Tambourine part has a simple rhythmic pattern. The page number '24' is in the top left, and the title 'MALOCA' is centered at the top. The measure number '116' is written above the first staff of each system.

MALOCA

This page of the musical score, titled "MALOCA", page 25, covers measures 121 through 125. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Measures 121-125, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Ob. (Oboe):** Measures 121-125, mirroring the flute's melodic line.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 121-125, playing a rhythmic accompaniment with slurs.
- Hn. (Horn):** Measures 121-125, playing a sustained harmonic line.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 121-125, playing a sustained harmonic line.
- Pno. 1 (Piano 1):** Measures 121-125, playing a melodic line in the right hand and a sustained harmonic line in the left hand.
- Pno. 2 (Piano 2):** Measures 121-125, playing a sustained harmonic line in the right hand and a melodic line in the left hand.
- Timp. (Timpani):** Measures 121-125, playing a sustained harmonic line.
- Tamb. (Tambourine):** Measures 121-125, playing a rhythmic pattern.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page, titled "MALOCA", covers measures 126 through 130. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

The score is divided into two systems. The first system contains the woodwinds and strings. The second system contains the piano parts and percussion.

**Flute (Fl.):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**Oboe (Ob.):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**Horn (Hn.):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**Bassoon (Bsn.):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**Piano 1 (Pno. 1):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**Piano 2 (Pno. 2):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**Timpani (Timp.):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

**Tambourine (Tamb.):** Measures 126-127 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measures 128-129 feature a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 130 features a melodic line with a slur over a quarter note and an eighth note.

MALOCA

131

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for Maloca, page 27, measures 131-135, is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5.
- Oboe (Ob.):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a melodic line starting with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F4, and G4.
- B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a melodic line starting with a quarter note E4, followed by eighth notes F4, G4, and A4.
- Horn (Hn.):** Measures 131-134 have whole notes (G2, F2, E2, D2, C2). In measure 135, it has a whole rest.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, and D2.
- Piano 1 (Pno. 1):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a complex chordal texture with multiple voices.
- Piano 2 (Pno. 2):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a complex chordal texture with multiple voices.
- Timpani (Timp.):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a rhythmic pattern of quarter notes G2, F2, E2, and D2, followed by a long roll.
- Tambourine (Tamb.):** Measures 131-134 have rests. In measure 135, it plays a rhythmic pattern of quarter notes G2, F2, and E2.

This musical score page, titled "MALOCA" and numbered "28", covers measures 136 through 140. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, starting at measure 136.
- Oboe (Ob.):** Mirrors the flute's melodic line.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and slurs.
- Horn (Hn.):** Remains silent throughout this section.
- Bassoon (Bsn.):** Mirrors the flute and oboe parts.
- Piano 1 (Pno. 1):** Plays a complex accompaniment with multiple voices of eighth notes.
- Piano 2 (Pno. 2):** Provides a steady accompaniment with eighth-note chords.
- Timpani (Timp.):** Features a single roll at the beginning of measure 136, followed by rests.
- Tambourine (Tamb.):** Remains silent throughout the page.

141

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

141

141

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', page 29, covers measures 141 through 145. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute, Oboe, and Bassoon parts feature melodic lines with slurs and accents. The B♭ Clarinet and Horn parts provide harmonic support with sustained notes. The Piano parts play chords and arpeggiated figures. The Timpani and Tambourine parts are marked with rests, indicating they are silent during these measures. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

This page of the musical score for "MALOCA" contains measures 146 through 150. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

- Flute (Fl.):** Measures 146-150 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a trill in measure 149.
- Oboe (Ob.):** Mirrors the flute's melodic line.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Provides harmonic support with eighth notes and quarter notes.
- Horn (Hn.):** Plays a melodic line with eighth notes and quarter notes.
- Bassoon (Bsn.):** Plays a melodic line with eighth notes and quarter notes.
- Piano 1 (Pno. 1):** Features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with rests.
- Piano 2 (Pno. 2):** Features a treble clef staff with rests and a bass clef staff with chords.
- Timpani (Timp.):** Shows rests in all five measures.
- Tambourine (Tamb.):** Shows rests in all five measures.

MALOCA

151

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

151

151

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' covers measures 151 to 155. The score is arranged for a symphony orchestra and includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Flute, Oboe, Bass Clarinet, and Horn parts feature melodic lines with various articulations like accents and slurs. The Bassoon part provides a rhythmic accompaniment with dotted notes. The Piano 1 and 2 parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Percussion parts (Timpani and Tambourine) are mostly silent, indicated by rests.

156

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

156

156

156

156

156

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' covers measures 156 to 160. The score is arranged for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a rest in measure 156, followed by a melodic line in measures 157-160. The Oboe part has a rest in measure 156 and then plays a rhythmic pattern. The B♭ Clarinet and Horn parts have melodic lines throughout. The Bassoon part has a rhythmic pattern. The Piano 1 part has a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The Piano 2 part has a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The Timpani and Tambourine parts have rests throughout the measures.

161

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

161

161

161

161

161

161

Detailed description of the musical score: This page contains measures 161 through 165 of the piece 'MALOCA'. The score is arranged for a woodwind ensemble, piano, timpani, and tambourine. The woodwind parts (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon) feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with accents. The piano parts (Piano 1 and Piano 2) provide harmonic support with eighth-note patterns in the bass and treble clefs. The percussion parts (Timpani and Tambourine) are marked with rests, indicating they are silent for most of these measures.

This musical score page, numbered 34, is titled "MALOCA" and covers measures 166 through 170. The score is arranged for a symphony orchestra and piano accompaniment. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 166-167 feature a melodic line with accents. Measure 168 is a whole rest. Measures 169-170 continue the melodic line.
- Oboe (Ob.):** Similar to the flute, with a melodic line and accents in measures 166-167, a whole rest in 168, and continuation in 169-170.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents throughout all measures.
- Horn (Hn.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents throughout all measures.
- Bassoon (Bsn.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents throughout all measures.
- Piano 1 (Pno. 1):** Features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands and accents.
- Piano 2 (Pno. 2):** Features a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents.
- Timpani (Timp.):** Measures 166-168 are whole rests. Measures 169-170 play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tambourine (Tamb.):** Measures 166-168 are whole rests. Measures 169-170 play a rhythmic pattern of eighth notes.

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked with the number 166 at the beginning of each staff.

171

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*ff*

*ff*

176

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', page 36, covers measures 176 to 180. The score is arranged for a full orchestra and piano. The woodwind section (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, Bassoon) has a simple accompaniment of sustained notes with dynamic markings. The piano parts (Pno. 1 and Pno. 2) feature intricate rhythmic patterns with accents. The percussion section (Timpani and Tambourine) provides a steady rhythmic accompaniment. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

This musical score page, titled "MALOCA" and numbered "37", covers measures 181 through 185. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

- Flute (Fl.):** Measures 181-185 feature a melodic line with a long slur over measures 181-184, ending with a fermata in measure 185.
- Oboe (Ob.):** Similar to the flute, it has a melodic line with a long slur from measure 181 to 184 and a fermata in measure 185.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** The part consists of a melodic line with a long slur from measure 181 to 184 and a fermata in measure 185.
- Horn (Hn.):** The part consists of a melodic line with a long slur from measure 181 to 184 and a fermata in measure 185.
- Bassoon (Bsn.):** The part consists of a melodic line with a long slur from measure 181 to 184 and a fermata in measure 185.
- Piano 1 (Pno. 1):** The right and left hands play a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in every measure from 181 to 185.
- Piano 2 (Pno. 2):** The right and left hands play a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in every measure from 181 to 185.
- Timpani (Timp.):** The part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in every measure from 181 to 185.
- Tambourine (Tamb.):** The part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in every measure from 181 to 185.

This page of the musical score for 'MALOCA' contains measures 186 through 190. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.).

The woodwind parts (Fl., Ob., B♭ Cl., Hn., Bsn.) are mostly silent, indicated by rests. The Flute and Oboe parts have some notes in measures 189 and 190, with a slur over the notes in measure 190. The Piano parts (Pno. 1 and Pno. 2) feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in every measure. The Timpani and Tambourine parts are also silent, indicated by rests.

191

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', page 39, covers measures 191 through 195. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.), each with a single staff. The piano section consists of two grand pianos, Pno. 1 and Pno. 2, each with a grand staff (treble and bass clefs). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.), each with a single staff. In measures 191-193, the Flute and Oboe play a melodic line starting with a quarter rest followed by a dotted quarter note, then a half note, and a quarter note, all tied across the measures. The Piano 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents in both hands. The Piano 2 part plays a similar eighth-note pattern with accents. The B♭ Clarinet, Horn, Bassoon, Timpani, and Tambourine parts are mostly silent, indicated by rests or bar lines.

This page of the musical score, titled "MALOCA", contains measures 196 through 200. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

The woodwind section (Fl., Ob., B♭ Cl., Hn., Bsn.) consists of rests in measures 196-199, followed by a whole note in measure 200. Above the Oboe staff in measure 200, there are two circled notes: a natural E (E) and a natural A (A).

Piano 1 (Pno. 1) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) throughout measures 196-200.

Piano 2 (Pno. 2) has rests in measures 196-199 and enters in measure 200 with a melodic line of eighth notes, also featuring accents (>).

Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.) both play a steady rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) throughout measures 196-200.

201

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA' and numbered '41', covers measures 201 through 205. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.), each with a single staff. The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2), each with a grand staff (treble and bass clefs). The Percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano parts play a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and accents. The Tambourine part provides a steady rhythmic pulse with a specific pattern of strokes. The Timpani part has rests in all five measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 based on the notation.

206

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

206

Timp.

206

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' covers measures 206 to 210. The score is arranged in a vertical stack of parts. At the top, the woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The woodwinds play sustained notes, with the Flute and Oboe having long phrases spanning across measures. The strings consist of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2), both playing rhythmic patterns of eighth notes with accents. The Percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.), both playing simple rhythmic patterns. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Measure numbers 206, 207, 208, 209, and 210 are indicated at the beginning of each measure.

211

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 211 to 215. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) has rests in measures 213, 214, and 215. In measures 211 and 212, the Clarinet and Horn play a melodic line with a slur. The Piano 1 and 2 parts feature rhythmic patterns with accents (>) in measures 211-212. The Timpani and Tambourine parts have rests throughout the entire section.

216

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

221

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Musical score for MALOCA, page 46, measures 226-230. The score is arranged for the following instruments:

- Fl. (Flute): Measures 226-227 have eighth-note patterns with accents. Measures 228-230 are rests.
- Ob. (Oboe): Measures 226-227 are rests. Measures 228-230 are rests, with a final note in measure 230.
- B♭ Cl. (B♭ Clarinet): Measures 226-227 are rests. Measure 228 starts with a *f* dynamic, followed by eighth-note patterns. Measure 229 has a *mf* dynamic. Measure 230 is a rest.
- Hn. (Horn): Measures 226-230 are rests.
- Bsn. (Bassoon): Measures 226-230 are rests.
- Pno. 1 (Piano 1): Measures 226-230 feature eighth-note patterns with accents. Measure 229 has a *mf* dynamic.
- Pno. 2 (Piano 2): Measures 226-227 are rests. Measure 228 starts with a *f* dynamic, followed by eighth-note patterns. Measure 229 has a *mf* dynamic. Measure 230 is a rest.
- Timp. (Timpani): Measures 226-230 are rests.
- Tamb. (Tambourine): Measures 226-230 are rests.

231

Fl.

Ob.

*mp*

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

*mp*

*mp*

Pno. 2

*mp*

*mp*

231

Timp.

231

Tamb.

236

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*p* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

*p* *mp*

241

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

246

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*f*

*f*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', covers measures 246 to 250. The score is arranged for a full orchestra and includes percussion. The woodwind section consists of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The strings are represented by Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The flute, oboe, and B♭ clarinet parts have rests in measures 246 and 247, then enter in measure 248 with a melodic line. The bassoon part has a rhythmic pattern in measures 246 and 247, then rests. The piano parts play a rhythmic accompaniment throughout. The timpani part has a simple rhythmic pattern. The tambourine part has a rhythmic pattern starting in measure 248. Dynamics include a forte (*f*) marking in measures 248 and 249.

251

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for measures 251-255 of 'MALOCA' is arranged for a full orchestra. The woodwind and brass sections (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, and Bassoon) play sustained notes, with the Oboe and Bassoon including grace notes. The piano parts (Piano 1 and Piano 2) feature rhythmic patterns with dynamic markings of *ff* and *fff*. The timpani and tambourine provide a steady accompaniment.

256

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for page 52 of 'MALOCA' features a variety of instruments. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) is mostly silent, with bar lines containing a dash. The piano parts (Piano 1 and Piano 2) are active, with dynamic markings of *ff*, *f*, and *mf*. The piano parts consist of eighth and sixteenth notes with accents. The timpani part has a rhythmic pattern of dotted eighth notes, and the tambourine part has a pattern of eighth notes. The score is marked with a rehearsal mark '256' at the beginning of each system.

261

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*mp* *p* *pp*

*mp* *p* *pp*

*mp* *p* *pp*

266

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

*p* *mp*

*p* *mp*

266

Pno. 2

*p* *mp*

*p* *mp*

266

Timp.

266

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA' and numbered '54', covers measures 266 to 270. The score is arranged in a multi-staff format. The top section contains five woodwind staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). Each of these staves contains a whole rest in every measure, indicating that these instruments are silent during this passage. Below the woodwinds are three piano parts. Piano 1 (Pno. 1) is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are marked as *p* (piano) for measures 266-267 and *mp* (mezzo-piano) for measures 268-270. Piano 2 (Pno. 2) is also in a grand staff and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in both hands. Its dynamics are also marked as *p* for measures 266-267 and *mp* for measures 268-270. The Timpani (Timp.) part is written in a single bass clef staff and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Tambourine (Tamb.) part is written in a single staff with a double bar line and a vertical line at the beginning, indicating it is to be played with a rhythmic pattern of eighth notes. The number '266' is printed at the beginning of each of the four piano parts.

271

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*mf* *f* *ff* *f*

*mf* *f* *ff* *f*

*mf* *f* *ff* *f*

276

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

*mf* *mp* *p* *pp* *ppp*

Pno. 2

*mf* *mp* *p* *pp* *ppp*

276

Timp.

276

Tamb.

281

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

*pppp* *ff* *f* *mf* *mp*

Pno. 2

*pppp* *ff* *f* *mf* *mp*

281

Timp.

281

Tamb.

286

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

291

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

*pp* *p* *mp* *mf* *f*

291

Pno. 2

291

Timp.

291

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 291 to 295. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) has rests in all measures. The Piano 1 part features a dynamic crescendo from *pp* to *f* across the five measures, with a consistent eighth-note accompaniment in both hands. Piano 2, Timpani, and Tambourine all have rests throughout the passage.

MALOCA

♩ = 115

296

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

ff

fff

f

f

MALOCA

301  $\text{♩} = 120$   $\text{♩} = 125$

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

♩ = 130

♩ = 135

306

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

MALOCA

♩ = 140

311

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 311-315. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 140. The time signature starts in 6/8, changes to 4/4 at measure 313, and returns to 6/8 at measure 315. The woodwind and brass parts (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, Bassoon) play sustained chords. The Oboe part has a melodic line in measures 312-314. The piano parts (Pno. 1 and Pno. 2) have active melodic lines. The percussion parts (Timp. and Tamb.) play rhythmic patterns.

♩ = 145

♩ = 150

316

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

MALOCA

♩ = 150

♩ = 155

321

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

326

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

MALOCA

♩ = 165

♩ = 170

331

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

♩ = 175

♩ = 180

336

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

MALOCA

♩ = 185

341

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

♩ = 190

♩ = 195

346

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

351  $\text{♩} = 200$

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

This musical score page, numbered 72, is titled "MALOCA" and covers measures 356 through 360. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music begins at measure 356 with a double bar line. The Flute part starts with a melodic line in the first two measures, followed by a whole rest in the final three measures. The Oboe, B♭ Clarinet, and Bassoon parts enter in measure 358 with a rhythmic pattern of eighth notes. The Horn part enters in measure 359 with a similar eighth-note pattern. Piano 1 and Piano 2 provide harmonic support with eighth-note accompaniment. The Timpani part features a series of whole notes starting in measure 358, marked with a forte (*f*) dynamic. The Tambourine part consists of a steady eighth-note accompaniment throughout the passage.

MALOCA

♩ = 100

361

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

361

361

361

361

366

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

366

366

366

366

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' contains measures 366 through 370. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.), all in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2), each with a grand staff (treble and bass clefs). The percussion section includes Timpani (Timp.) in bass clef and Tambourine (Tamb.) in a simplified notation. The Flute part begins with a rest in measure 366, followed by a melodic line in measures 367 and 368. The Oboe and B♭ Clarinet parts follow a similar pattern. The Horn and Bassoon parts have a more active role in measures 367 and 368. The Piano parts feature a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The Timpani part has a steady, rhythmic pattern. The Tambourine part has a sparse, rhythmic accompaniment.

371

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

371

Timp.

371

Tamb.

*f*

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' (page 75) covers measures 371 to 375. The score is arranged for a full orchestra. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The strings consist of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The woodwinds and strings play melodic and rhythmic patterns, while the percussion provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the bottom of the page.

♩ = 105

376

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for page 76 of 'MALOCA' features a tempo of 105 beats per minute. The score is divided into several staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.). The score begins at measure 376. The woodwinds (Fl., Ob., B♭ Cl., Hn., Bsn.) play a simple rhythmic pattern of two dotted quarter notes. The pianos (Pno. 1 and Pno. 2) play a complex, fast-moving accompaniment of sixteenth notes. The timpani (Timp.) and tambourine (Tamb.) provide a steady rhythmic accompaniment. Dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo).

♩ = 110

381

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Woodwind staves (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, Bassoon) showing rests for measures 381-385.

Piano 1 staves showing rhythmic patterns and dynamics (*ff*, *f*, *mf*, *mp*) for measures 381-385.

Piano 2 staves showing rhythmic patterns and dynamics (*ff*, *f*, *mf*, *mp*) for measures 381-385.

Tympani staff showing rests for measures 381-385.

Tambourine staff showing rests for measures 381-385.

386

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

*p* *pp* *ppp*

Pno. 2

*p* *pp* *ppp*

Timp.

*p* *pp* *ppp*

Tamb.

391

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Hn.

Bsn.

Pno. 1 *f*

Pno. 2

391

Timp. *f*

391

Tamb. *f*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', page 79, covers measures 391 to 395. The tempo is marked as quarter note = 110. The score is for a full orchestra and piano. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The strings consist of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). Percussion includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The woodwinds and strings play a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The piano parts feature a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The timpani and tambourine provide a steady, rhythmic accompaniment, also marked *f*.

This page of the musical score for "MALOCA" contains measures 396 through 400. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Measures 396-400. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 397-398, containing eighth notes C5, B4, A4, and G4. Measure 399 has a quarter note G4, and measure 400 has a quarter rest.
- Ob. (Oboe):** Measures 396-400. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 397-398, containing eighth notes C5, B4, A4, and G4. Measure 399 has a quarter note G4, and measure 400 has a quarter rest.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 396-400. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 397-398, containing eighth notes C5, B4, A4, and G4. Measure 399 has a quarter note G4, and measure 400 has a quarter rest.
- Hn. (Horn):** Measures 396-400. Measures 396-398 contain a whole note G4. Measures 399 and 400 contain a whole rest.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 396-400. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 397-398, containing eighth notes C5, B4, A4, and G4. Measure 399 has a quarter note G4, and measure 400 has a quarter rest.
- Pno. 1 (Piano 1):** Measures 396-400. Both staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.
- Pno. 2 (Piano 2):** Measures 396-400. Both staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.
- Timp. (Timpani):** Measures 396-400. Measure 396 has a half note G3. Measure 397 has a quarter rest. Measure 398 has a quarter note G3. Measure 399 has a quarter rest. Measure 400 has a quarter note G3.
- Tamb. (Tambourine):** Measures 396-400. Measure 396 has quarter notes G3, A3, B3. Measure 397 has quarter notes C4, B3, A3. Measure 398 has a quarter rest. Measure 399 has a quarter rest. Measure 400 has quarter notes G3, A3, B3, C4.

MALOCA

401

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

406

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

406

406

406

406

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', covers measures 406 through 410. The score is arranged for a full orchestra. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The strings consist of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The B♭ Clarinet part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Horn and Bassoon parts are mostly silent, indicated by square marks on the staves. The Piano parts are also silent, with square marks on the grand staff. The Timpani and Tambourine parts are marked with square symbols, indicating specific rhythmic hits or patterns. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The page number '82' is in the top left, and the title 'MALOCA' is centered at the top. Measure numbers '406' are placed at the beginning of each system.

411

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

411

411

411

411

Musical score for Maloca, page 84, measures 416-420. The score is arranged for a woodwind ensemble, piano, timpani, and tambourine.

The instruments and their parts are:

- Fl.** (Flute): Measures 416-420. Measure 416 has a dynamic marking *f*. Measures 417-420 are marked with a flat line.
- Ob.** (Oboe): Measures 416-420. Measure 416 has a dynamic marking *f*. Measures 417-420 are marked with a flat line.
- B♭ Cl.** (Bass Clarinet): Measures 416-420. Measure 416 has a dynamic marking *f*. Measures 417-420 are marked with a flat line.
- Hn.** (Horn): Measures 416-420. Measure 416 has a dynamic marking *f*. Measures 417-420 are marked with a flat line.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 416-420. Measure 416 has a dynamic marking *f*. Measures 417-420 are marked with a flat line.
- Pno. 1** (Piano 1): Measures 416-420. Measure 416 has a dynamic marking *f*. Measures 417-420 are marked with a flat line.
- Pno. 2** (Piano 2): Measures 416-420. Measure 416 has a dynamic marking *f*. Measures 417-420 are marked with a flat line.
- Timp.** (Timpani): Measures 416-420. Measures 416-420 are marked with a flat line.
- Tamb.** (Tambourine): Measures 416-420. Measures 416-420 are marked with a flat line.

The score is in 2/4 time and G major. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note. The score is for measures 416-420.

421

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

421

Timp.

421

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 421-425. The woodwind and brass sections (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) are mostly silent, indicated by rests. The Horn part has a melodic line in the first four measures, consisting of a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all tied together. The Piano 1 and Piano 2 parts have a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The right hand of both pianos plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C7. The left hand plays a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6. The Timpani and Tambourine parts are mostly silent, with some notes in the final measure.

426

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

426

Timp.

426

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' contains measures 426 through 430. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of two piano parts (Pno. 1 and Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute part begins with a measure rest in measure 426, followed by a dotted quarter note in measure 427, and then rests in measures 428, 429, and 430. The Oboe and B♭ Clarinet parts have similar patterns, with entries in measures 427 and 428. The Horn and Bassoon parts enter in measure 429. The piano parts feature a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Timpani and Tambourine parts consist of measure rests throughout the section.

431

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 431-435. The Flute, Oboe, and B-flat Clarinet parts are mostly rests. The Horn and Bassoon parts have active lines in measures 431 and 432, consisting of quarter notes and dotted quarter notes. In measures 433, 434, and 435, the Horn and Bassoon parts are at rest. The Piano 1 and Piano 2 parts provide accompaniment with eighth and quarter notes. The Timpani and Tambourine parts are at rest throughout the measures.

436

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score for measures 436-440:

- Flute (Fl.):** Five measures of whole rests.
- Oboe (Ob.):** Five measures of whole rests.
- B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.):** Five measures of whole rests.
- Horn (Hn.):** Five measures of whole rests.
- Bassoon (Bsn.):** Five measures of whole rests.
- Piano 1 (Pno. 1):** Five measures of piano accompaniment. Measure 436: Treble clef has two dotted quarter notes (G4, A4); Bass clef has two dotted quarter notes (B2, C3). Measure 437: Treble clef has eighth notes (G4, A4, B4, A4, G4); Bass clef has eighth notes (B2, C3, D3, C3, B2). Measure 438: Treble clef has a dotted quarter note (G4) and a quarter note (A4); Bass clef has a dotted quarter note (B2) and a quarter note (C3). Measure 439: Treble clef has eighth notes (G4, A4, B4, A4, G4); Bass clef has eighth notes (B2, C3, D3, C3, B2). Measure 440: Treble clef has a dotted quarter note (G4) and a quarter note (A4); Bass clef has a dotted quarter note (B2) and a quarter note (C3).
- Piano 2 (Pno. 2):** Five measures of whole rests.
- Timpani (Timp.):** Five measures of whole rests.
- Tambourine (Tamb.):** Five measures of whole rests.

441

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The image shows a page of a musical score for the piece 'MALOCA', page 89, starting at measure 441. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) and Percussion (Timpani, Tambourine) parts are mostly silent, indicated by horizontal lines with a small black bar at the beginning of each measure. The Piano 1 part is the only instrument with active notation in this section. It consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The notation includes chords and some melodic fragments. The chords are primarily triads and dyads, often with a flat sign in the bass line. The measure numbers 441, 442, 443, 444, and 445 are indicated at the top of each measure.

446

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 446 to 450. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) consists of five staves, each with a whole rest in every measure. The piano section (Piano 1 and Piano 2) consists of two grand staves. Piano 1 has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes (7 7 7) in measures 446, 447, and 449, and a half note in measures 448 and 450. Piano 2 is silent. The percussion section (Timpani and Tambourine) consists of two staves. Both have whole rests in every measure.

451

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for page 91 of 'MALOCA' covers measures 451 to 455. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

- Measures 451-455:** The woodwind and brass parts (Fl., Ob., B $\flat$  Cl., Hn., Bsn.) consist of whole rests.
- Piano 1 (Pno. 1):** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand includes eighth and sixteenth notes, some with accidentals (sharps and flats). The left hand features chords and triplets of eighth notes.
- Piano 2 (Pno. 2):** Consists of whole rests in both staves.
- Timpani (Timp.):** Consists of whole rests.
- Tambourine (Tamb.):** Consists of whole rests.

This musical score page, numbered 92, is titled "MALOCA". It features a full orchestral arrangement with the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- Ob.** (Oboe): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter).
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter).
- Hn.** (Horn): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter).
- Bsn.** (Bassoon): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter).
- Pno. 1** (Piano 1): Measures 456-460. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords in both hands.
- Pno. 2** (Piano 2): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter).
- Timp.** (Timpani): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter).
- Tamb.** (Tambourine): Measures 456-460. Measures 456-459 contain rests. Measure 460 has a melodic phrase: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter).

461

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for MALOCA, page 93, begins at measure 461. It features a woodwind section (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, Bassoon), a piano section (Piano 1 and Piano 2), and a percussion section (Timpani and Tambourine). The woodwinds and strings play a melodic line consisting of eighth notes and quarter notes. The percussion instruments play a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The woodwinds and strings play a melodic line consisting of eighth notes and quarter notes. The percussion instruments play a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

466

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 466 to 470. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.). Measures 466-470 show a sustained chord for most instruments, while the Timpani part has a rhythmic pattern. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, and Bassoon parts are in treble clef, while the Bassoon part is in bass clef. The Piano 1 and Piano 2 parts are in grand staff (treble and bass clefs). The Timpani part is in bass clef. The Tambourine part is in a simplified notation with vertical lines representing hits.



476

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', covers measures 476 to 480. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bassoon part has a single note in measure 480. The Piano parts provide harmonic support with chords and arpeggios. The Timpani part has a rhythmic pattern of quarter notes, and the Tambourine part has a simple rhythmic accompaniment. A vertical bar line is placed at the end of measure 480.

481

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', page 97, contains measures 481 through 485. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section includes Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Horn part consists of a sustained, legato line of dotted half notes. The Bassoon part is mostly silent, indicated by rests. Piano 1 and Piano 2 parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Timpani part has rests for most of the measures, with a short melodic phrase in the final measure. The Tambourine part is mostly silent, with a final measure showing a rhythmic pattern.

This musical score page, numbered 98, is titled "MALOCA" and covers measures 486 through 490. The score is arranged for a full orchestra and piano accompaniment. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with eighth-note patterns and accents.
- Oboe (Ob.):** Mirrors the flute's melodic line.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords.
- Horn (Hn.):** Remains silent, indicated by a whole rest.
- Bassoon (Bsn.):** Mirrors the flute and oboe parts.
- Piano 1 (Pno. 1):** Features a complex accompaniment with sixteenth-note chords.
- Piano 2 (Pno. 2):** Features a complex accompaniment with sixteenth-note chords.
- Timpani (Timp.):** Remains silent, indicated by a whole rest.
- Tambourine (Tamb.):** Remains silent, indicated by a whole rest.

The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The piano parts are in a 2/4 time signature. The woodwind parts are in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and rests.

MALOCA

491

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

491

491

491

491

491

The musical score consists of eight staves. The woodwind section (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, Bassoon) and the piano part (Piano 1 and Piano 2) play a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed in pairs. The Horn part features a more sustained melodic line with dotted rhythms. The Percussion section (Timpani and Tambourine) provides a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern.

This musical score page, titled "MALOCA", covers measures 496 to 500. The instruments are arranged as follows:

- Fl. (Flute):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 496-499 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 500 has a phrase with a slur and a sharp sign.
- Ob. (Oboe):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 496-499 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 500 has a phrase with a slur and a sharp sign.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measures 496-499 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 500 has a phrase with a slur and a sharp sign.
- Hn. (Horn):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 496-499 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 500 has a phrase with a slur and a sharp sign.
- Bsn. (Bassoon):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 496-499 feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measure 500 has a phrase with a slur and a sharp sign.
- Pno. 1 (Piano 1):** Treble and Bass clefs. Measures 496-499 feature chords in the treble clef. Measure 500 has chords in both clefs.
- Pno. 2 (Piano 2):** Treble and Bass clefs. Measures 496-499 are mostly rests. Measure 500 has chords in the bass clef.
- Timp. (Timpani):** Bass clef. Measures 496-500 feature rests.
- Tamb. (Tambourine):** Double bar line symbol. Measures 496-500 feature rests.

MALOCA

This musical score page, titled "MALOCA" and numbered "101", contains measures 501 through 505. The score is written for a full orchestra and piano accompaniment. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 501-505. Starts with a rest, then plays a melodic line of eighth and quarter notes with slurs and ties. Measure 505 is a whole rest.
- Ob.** (Oboe): Measures 501-505. Starts with a rest, then plays a melodic line of eighth and quarter notes with slurs and ties. Measure 505 is a whole rest.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Measures 501-505. Plays a melodic line of quarter and eighth notes with slurs and ties. Measure 505 is a whole rest.
- Hn.** (Horn): Measures 501-505. Plays a melodic line of quarter and eighth notes with slurs and ties. Measure 505 is a whole rest.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 501-505. Plays a melodic line of quarter and eighth notes with slurs and ties. Measure 505 is a whole rest.
- Pno. 1** (Piano 1): Measures 501-505. Treble clef. Measures 501-503 are chords of eighth notes. Measure 504 has a rest. Measure 505 has a melodic line of quarter and eighth notes.
- Pno. 2** (Piano 2): Measures 501-505. Bass clef. Measures 501-503 are chords of eighth notes. Measure 504 has a rest. Measure 505 has a melodic line of quarter and eighth notes.
- Timp.** (Timpani): Measures 501-505. Entirely a whole rest.
- Tamb.** (Tambourine): Measures 501-505. Entirely a whole rest.

The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The page number "501" is written above the first measure of each instrument's part.

This musical score page, titled "MALOCA", covers measures 102 through 106. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.).

The Flute part begins at measure 102 with a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ). It plays a melodic line consisting of quarter notes: G4, A4, B4, C5. This line is repeated in measure 103. In measure 104, the Flute has a whole rest. In measure 105, it resumes the melodic line with a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ). In measure 106, it has a whole rest.

The Oboe part starts with a quarter note G4 in measure 102, followed by quarter rests in measures 103 and 104. In measure 105, it plays a quarter note G4 with a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ), followed by quarter notes F4, E4, and D4. In measure 106, it has a quarter rest followed by a quarter note G4 with a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ), followed by quarter notes F4, E4, and D4.

The B♭ Clarinet part plays a rhythmic pattern of quarter notes: G3, A3, B3, C4 in measure 102, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4 in measure 103. This pattern repeats in measure 104. In measure 105, it has a quarter rest followed by quarter notes G3, A3, B3, C4. In measure 106, it has a quarter rest followed by quarter notes D4, E4, F4, G4.

The Horn part plays a rhythmic pattern of quarter notes: G3, A3, B3, C4 in measure 102, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4 in measure 103. This pattern repeats in measure 104. In measure 105, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4. In measure 106, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4.

The Bassoon part plays a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3 in measure 102, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3 in measure 103. This pattern repeats in measure 104. In measure 105, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3. In measure 106, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3.

The Piano 1 part plays a rhythmic pattern of quarter notes: G3, A3, B3, C4 in measure 102, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4 in measure 103. This pattern repeats in measure 104. In measure 105, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4. In measure 106, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4.

The Piano 2 part plays a rhythmic pattern of quarter notes: G3, A3, B3, C4 in measure 102, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4 in measure 103. This pattern repeats in measure 104. In measure 105, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4. In measure 106, it has a dynamic marking of  $\text{mf}$  and a breath mark ( $\text{v}$ ) above the first note, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4.

The Timpani part has a whole rest in all measures from 102 to 106.

The Tambourine part has a whole rest in all measures from 102 to 106.

511

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

516

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

516

Timp.

516

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', contains measures 516 through 520. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). The Flute part begins with a measure rest and then plays a melodic line with accents. The Oboe part plays a similar melodic line. The B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano 1 and Piano 2 parts play a complex accompaniment with chords and moving lines. The Timpani part has a measure rest for the first four measures and then plays a short melodic phrase in the fifth measure. The Tambourine part has a measure rest for the first four measures and then plays a rhythmic pattern in the fifth measure. The page number '104' is in the top left, and the title 'MALOCA' is in the top center. The measure number '516' is written above the first measure of each part.

521

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*ff*

*ff*

521

521

521

521

526

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 526 through 530 of the piece 'Maloca'. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Timpani (Timp.), and Tambourine (Tamb.). The woodwind and brass sections (Fl., Ob., B $\flat$  Cl., Hn., Bsn.) play sustained notes, indicated by horizontal lines with a downward-pointing bar. The piano parts (Pno. 1 and Pno. 2) feature intricate rhythmic patterns with accents. The Timpani and Tambourine parts provide a steady rhythmic accompaniment.

This musical score is for the piece 'MALOCA' on page 107. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.), each with a rest at the beginning of the section. The piano part consists of two pianos (Pno. 1 and Pno. 2) playing rhythmic patterns with accents. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.).

**Fl.**  
531

**Ob.**

**B♭ Cl.**

**Hn.**

**Bsn.**

**Pno. 1**  
531

**Pno. 2**  
531

**Timp.**  
531

**Tamb.**  
531

536

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

536

536

536

536

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' contains measures 536 through 540. The score is arranged in a multi-staff format. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). Each of these staves contains a whole rest in every measure, indicating that these instruments are silent during this passage. The next two staves are for the piano, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. Both pianos play a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents (>) in every measure. The piano part for Pno. 1 is in the treble clef, and Pno. 2 is in the bass clef. The Timpani (Timp.) part is in the bass clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 536 and 537, followed by whole rests in measures 538, 539, and 540. The Tambourine (Tamb.) part is in the bass clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 536 and 537, followed by whole rests in measures 538, 539, and 540. The page number '108' is at the top left, and the title 'MALOCA' is at the top center. The measure number '536' is written above the first measure of each instrument's part.

541

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'MALOCA', contains measures 541 through 545. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, Bassoon) has a melodic line in the first two measures, with the Flute and Oboe parts featuring a slur over the final two notes. The strings (Piano 1 and Piano 2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The Percussion section (Timpani and Tambourine) provides a steady pulse with quarter notes. The score concludes with a final measure (545) where all parts have a whole rest.

Musical score for MALOCA, page 110, measures 546-550. The score includes parts for Fl., Ob., B♭ Cl., Hn., Bsn., Pno. 1, Pno. 2, Timp., and Tamb.

The woodwind section (Fl., Ob., B♭ Cl., Hn., Bsn.) consists of five staves, each with a measure rest in every measure from 546 to 550.

Piano 1 (Pno. 1) has two staves. Measures 546-550 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in both hands.

Piano 2 (Pno. 2) has two staves. Measures 546-550 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in both hands, starting in measure 548.

Timpani (Timp.) has one staff with a measure rest in every measure from 546 to 550.

Tam-tam (Tamb.) has one staff with a measure rest in measures 546-548, followed by eighth notes with accents (>) in measures 549-550.

551

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 551 to 555. The Flute and Oboe parts feature sustained notes with slurs across the measures. The B-flat Clarinet, Horn, and Bassoon parts consist of sustained notes. Piano 1 and Piano 2 play rhythmic patterns with accents (>) on the notes. The Timpani part has a steady pulse, and the Tambourine part has a rhythmic pattern with accents.

556

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

561

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

The musical score for measures 561-565 of 'MALOCA' is arranged in a multi-staff format. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) is mostly silent, with the Clarinet and Horn parts featuring a few notes in measures 562 and 563. The Piano 1 and Piano 2 parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and accents. The Timpani and Tambourine parts are also mostly silent, with the Tambourine part showing a few notes in measures 562 and 563.

566

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 566 to 570. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) has rests in all five measures. The piano parts (Piano 1 and Piano 2) play a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in all five measures. The timpani and tambourine parts have rests in all five measures.

571

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 571 to 575. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.) parts consist of whole rests in every measure. The B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.) part begins at measure 571 with a melodic line of eighth notes, starting on G4 and moving up to D5, with accents (>) on the first and third notes of each measure. The Piano 1 (Pno. 1) part also begins at measure 571 with a similar melodic line in both the right and left hands, with accents on the first and third notes. The Piano 2 (Pno. 2) part begins at measure 571 with a melodic line in the right hand (starting on G4) and a bass line in the left hand (starting on G3), both with accents on the first and third notes. The Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.) parts consist of whole rests in every measure.

576

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

581

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*mp*

586

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

586

586

586

586

586

586

586

586

586

586

591

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*mp* *mf*

*mp* *mf*

*mp* *mf*

*mp* *mf*

596

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'MALOCA' contains measures 596 through 600. The score is arranged in a multi-staff format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The keyboard section consists of Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Tambourine (Tamb.). Measures 596-600 show a complex texture. The woodwinds and bassoon play melodic lines with various articulations and dynamics. The pianos provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The timpani and tambourine provide a steady pulse. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The number '596' is written above the first measure of each part. The dynamic marking 'f' (forte) is used in several places, including the piano parts and the bassoon part in measure 600.

601

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

601

Pno. 1

*ff*

*fff*

601

Pno. 2

*ff*

*fff*

601

Timp.

601

Tamb.

606

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

ff

f

ff

f



616

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*pp* *p* *mp*

*pp* *p* *mp*

*pp* *p* *mp*

*pp* *p* *mp*

*pp* *p* *mp*

621

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

Pno. 1

Pno. 2

Timp.

Tamb.

*ff*

*mf*

*f*

*ff*

*mf*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 621 to 625. The woodwind section (Flute, Oboe, B-flat Clarinet, Horn, Bassoon) is mostly silent, with rests in measures 621-624 and a *ff* dynamic marking in measure 625. The piano section (Piano 1 and Piano 2) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic progression from *mf* in measure 621 to *f* in measure 624, and *ff* in measure 625. The timpani and tambourine parts play a consistent eighth-note pattern throughout, with a *ff* dynamic marking in measure 625.

626

Fl. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Ob. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

B♭ Cl. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Hn. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Bsn. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Pno. 1 *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Pno. 2 *f* *mf* *mp* *p* *pp*

626

Timp. *f* *mf*

626

Tamb. *f* *mf*

631

Fl. *ppp* *ff* *f* *mf* *mp*

Ob. *ppp* *ff* *f* *mf* *mp*

B♭ Cl. *ppp* *ff* *f* *mf* *mp*

Hn. *ppp* *ff* *f* *mf* *mp*

Bsn. *ppp* *ff* *f* *mf* *mp*

Pno. 1 *ppp* *ff* *f* *mf* *mp*

Pno. 2 *ppp* *ff* *f* *mf* *mp*

Timp. *mp* *p* *pp*

Tamb. *mp* *p* *pp*

636

Fl. *p* *pp* *ppp* *pppp* *p*

Ob. *p* *pp* *ppp* *pppp* *p*

B♭ Cl. *p* *pp* *ppp* *pppp* *p*

Hn. *p* *pp* *ppp* *pppp* *p*

Bsn. *p* *pp* *ppp* *pppp* *p*

Pno. 1 *p* *pp* *ppp* *pppp* *p*

Pno. 2 *p* *pp* *ppp* *pppp* *p*

636

Timp. *ppp* *pppp*

636

Tamb. *ppp* *pppp*

641

Fl. *pp* *ppp* *pppp* *p* *pp*

Ob. *pp* *ppp* *pppp* *p* *pp*

B $\flat$  Cl. *pp* *ppp* *pppp* *p* *pp*

Hn. *pp* *ppp* *pppp* *p* *pp*

Bsn. *pp* *ppp* *pppp* *p* *pp*

Pno. 1 *pp* *ppp* *pppp* *p* *pp*

Pno. 2 *pp* *ppp* *pppp* *p* *pp*

641

Timp. *ppp* *pppp* *ppp*

641

Tamb. *ppp* *pppp* *ppp*

646

Fl. *ppp* *pppp*

Ob. *ppp* *pppp*

B♭ Cl. *ppp* *pppp*

Hn. *ppp* *pppp*

Bsn. *ppp* *pppp*

646

Pno. 1 *ppp* *pppp*

646

Pno. 2 *ppp* *pppp*

646

Timp. *pppp*

646

Tamb. *pppp*