



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA



---

CREACIÓN MUSICAL BASADA EN LA  
INTEGRACIÓN DEL MINIMALISMO Y EL ROCK  
PROGRESIVO.

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

CARLOS ALBERTO PAREDES BLANCO.

Profesor Guía: Cristian López Sandoval.

---

Valparaíso, Chile

2009



## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>2</b>
<b>2. El Minimalismo</b>	
2.1 Definición	4
2.2 Orígenes	7
2.3 Figuras representantes y obras más destacadas	10
2.4 Análisis de "Six Pianos", de Steve Reich.	15
<b>3. El Rock Progresivo</b>	
3.1 Definición y orígenes	31
3.2 Estética	33
3.3 Algunos de los grupos de rock progresivo	35
3.4 Ejemplos de técnicas de teclado para rock progresivo	36
3.5 Análisis de la obra "TARKUS", de E. L. & P	42
<b>4. Creación musical. El Viaje del Gusano</b>	
4.1 Descripción de la obra	98
4.2 Estructuración de El Viaje del Gusano.	99
<b>5. Conclusión</b>	<b>103</b>
<b>6. Bibliografía.</b>	<b>104</b>
<b>7. Anexo. Partitura de la obra.</b>	<b>105</b>

## 1. Introducción

Los estilos del arte dentro de una población están modelados por múltiples factores, tales como el estado de su cultura, la influencia de otros pueblos, los valores morales, el contexto histórico, etc., pero el factor principal que tiende a establecerlos es la imitación de un modelo ejemplar por su belleza, modelo que va siendo intelectualizado dentro la cultura, pero que no puede establecer principios inamovibles en cuanto a la determinación de aquella, ya que la misma es subjetiva. Es por esto que ningún estilo sea poseedor de una superioridad objetiva frente a otro, y sólo una actitud arrogante puede afirmar que el suyo es el mejor. Resulta así totalmente lógico que frente al elaboradísimo sistema del serialismo integral, la simplicidad del minimalismo tenga comparable poderío estético, y que una de las virtudes del rock progresivo sea exponer juntos estilos diferentes.

El minimalismo, que surge como un movimiento artístico poco antes de los 60, y el rock progresivo, que lo hace como estilo musical diez años después, si bien han constituido estilos separados cronológica y estéticamente, también se han visto imbricados en su desarrollo, influenciándose recíprocamente. El desafío y objetivo de esta tesis, es componer una obra musical instrumental polifónica que incorpore y fusione el minimalismo y el rock progresivo.

Metodológicamente, para estos dos estilos se desarrollan definiciones, se exponen sus orígenes y se dan algunos ejemplos de sus compositores y obras, mientras paralelamente va emergiendo la composición musical, que va dirigida a todos los que tengan interés por la música, y particularmente a los que gusten de alguno de ellos.

Como objetivo general de esta tesis, se realizará un análisis en profundidad de la obra minimalista "*Six Piano*" de Steve Reich y la obra de Rock progresivo "*Tarckus*" de Emerson, Lake & Palmer, por ser esta una de las composiciones mas emblemáticas del Rock progresivo.

La obra pretende dar a conocer esta propuesta estética, para que se difundida tanto dentro del ambiente académico como en el público en

general, no solamente para su disfrute, sino que también para su promoción y el enriquecimiento cultural de la región.

# 1. El Minimalismo

## 1.1. Definición

El minimalismo es un movimiento artístico, cuyos comienzos, a fines de los 50, terminó revolucionando las artes, principalmente la música, la pintura, la escultura, la literatura u otras diferentes, siendo en la actualidad un estilo que ha penetrado profundamente en la cultura, aunque había permanecido como un fenómeno local y aislado hasta el año 1974, en que *Drumming*, de Steve Reich, irrumpe en la escena mundial.

“Puede definirse en forma simple como un estilo que se distingue por su austeridad de recursos, claridad de forma, y simplicidad de estructura y textura.” (Strickland, 2000, A-4)

La música minimalista se caracteriza por el uso de simples motivos o células, que se repiten incesante o monótonamente, de acuerdo a varios principios estructurales, como la variación gradual, o la sobre posición de módulos, o el desfase de módulos al unísono, o la adición y sustracción de ciclos, pudiendo ser incluso el mantenimiento por un tiempo largo de una o más notas o silencios. La organización vertical de los tonos en la armonía es dramatizado con el sostenimiento de un intervalo simple por varios compases o aún indefinidamente, o una sola armonía puede durar a lo largo de toda la obra. (Strickland, 2000)

Según Gann (2008) algunas de las características del minimalismo, considerando las ideas, estrategias, dispositivos y técnicas por medio de las cuales la primera música minimalista se expresa son:

1.- Armonía estática: la tendencia minimalista es permanecer en un acorde, o moverse dentro de un pequeño repertorio de acordes, o la tendencia es permanecer dentro de una escala más que una armonía, no

importa la distinción. La armonía casi siempre está relacionada con la escala o modo diatónico.

2.- Repetición: este es tal vez el aspecto más estereotipado de la música minimalista.

3.- Procesos aditivos: las obras minimalistas tienden a comenzar con un patrón básico repetitivo el que se va construyendo por adición, pudiendo comenzar extendiéndose con notas agregadas a compases, o frases, a medida que van repitiéndose.

4.- Deslizamiento de fases: esta técnica, en que dos frases idénticas tocadas al mismo tiempo, pero con una pequeña diferencia de duración entre ellas, por lo que van sobreponiéndose en el tiempo siempre de una manera distinta y por lo tanto el resultado sonoro es independiente de la responsabilidad del compositor, fue una característica principal de los primeros trabajos de Reich, entre 1960 y 1970: *Piano Phase*, *Come Out*, *It's Gonna Rain*, *Drumming*. Ya había antecedentes de esta técnica en *New Musical Resources* de Henry Cowell y *Tempo Explorations* de Conlon Nancarrow. Aunque no es ampliamente usada en los trabajos minimalistas en sí mismo, ha sobrevivido como un importante arquetipo en la música postminimalista.

5.- Procesos de permutación: Se cambian notas sistemáticamente.

6.- Ritmos fijos. El mismo patrón monótono por compás, o notas sostenidas sin compás alguno.

7.- Instrumentación estática: cada ejecutante toca todo el tiempo, cada uno tiene la misma importancia.

8.- Transformación lineal: Procesos tales como la adición de estructuras encima, van moviendo la música de un estado a otro.

9.- Metamúsica. Por un tiempo en los 70, una preocupación de Reich pareció ser los detalles acústicos no intencionales que surgían (o eran percibidos) como efectos colaterales de otros procesos llevados a cabo. Estos incluían suaves melodías creadas por las armonías de las notas tocadas, a lo que Reich se refería como metamúsica, e incluso la reforzaba con melodías de notación instrumental. También constituyen metamúsica los cambios de armonía que se escuchan en los trabajos sin tonalidad de La Monte Young.

10.- Tonos puros. Es significativo que en los comienzos del minimalismo, Young y Conrad exploraron las proporciones de frecuencias puras y las resonancias de intervalos fuera de las 12 notas de la escala del piano. Phill Niblock y Terry Riley continuaron también esta característica. Se podría sostener que el verdadero minimalismo, o el minimalismo duro, es en tonos puros. Pero ya que Glass y Reich siempre estuvieron felices con la escala bien temperada, esto sería difícil de vender.

11.- Influencia de culturas no occidentales. Young, Riley y Glass fueron inspirados por la música clásica india, y Reich estudió la percusión africana y balinesa. Otros compositores más jóvenes llevan directamente estética y técnicas no occidentales, que el minimalismo constituye un puente sobre el que los compositores americanos pueden reunir al resto del mundo no europeo.

12.- Estructuras Audibles: la estructura está en la superficie, uno puede hablar de lo que está escuchando, a menudo después de la primera audición, no tiene secretos.

## 2.2 Los orígenes del minimalismo

De acuerdo a la definición anterior, el minimalismo ha estado presente en la música desde los orígenes de esta, como se aprecia en la música popular y en la música tribal, la hindú, la oriental. Incluso dentro de la música clásica la repetición es el componente estructural básico, sea en una simple repetición de una forma de danza binaria, canon al unísono, repeticiones variadas en la sonata, tema y variaciones y permutaciones en la fuga u otras formas contrapuntísticas (Strickland, 2000). En Beethoven podemos encontrar muchos ejemplos de lo anterior, como el primer movimiento de la *6ª Sinfonía*, con sus pequeñas células temáticas repetitivas, o en el primero de la sonata *Opus 27 N° 2*, cuyo ritmo no varía en absoluto. En el prelude de *El Oro del Rin*, de Wagner, que usa la repetición de un motivo y la adición repetitiva de otros, y también en *El Bolero* de Ravel.

En la primera mitad del siglo XX, la música occidental europea se vuelve atonal, dodecafónica y serialista, en que todo el material sonoro se encuentra organizado de antemano, requiriendo complejos procedimientos de elaboración, siendo adoptada principalmente por los compositores académicos y su entorno, alejándose del gran público, que deja de entenderla. Como reacción a esto, surgen nuevas corrientes indeterministas, con ideas nuevas sobre la naturaleza y posibilidades de la música, dejándose lugar al azar y la improvisación, siendo el intérprete parte del proceso compositivo.

El norteamericano John Cage (1912-1992) estudió con Henry Cowell y Arnold Schoenberg. Influenciado por Erik Satie, de quien recoge su humor y su investigación sonora, se interesó en la filosofía y música oriental: el Zen, la meditación, el silencio y la monotonía presiden gran parte de sus arquetipos sonoros. Experimenta con nuevos "instrumentos": motores, diferentes objetos cotidianos, agua, piano con sus cuerdas distorsionadas con objetos, aparatos eléctricos, etc. Puede considerársele como un experimentador nato. A partir de 1951 sus obras son indeterminadas, cada vez que se interpretan suenan diferentes: *Music of Changes*, *Music for Piano*, *4' 33"*. El propio Cage plantea que la "música es un juego sin fin", una

manera de despertar a la verdadera vida, la que estamos viviendo (cit. por Fubini, 1992: 472.). También afirma que: “*si nos aviniéramos a dejar de lado todo lo que se intitula música, la vida entera se transformaría en música*” (cit. por Colom, F. 2001: 35). En esta cita se refleja claramente el concepto de arte-vida del que se impregnaron el grupo FLUXUS, Zaj y el artista Wolf Vospell. En Europa Cage conoce a Boulez y a Stockhausen, quienes reconocen que cuanto mayor es la precisión y la predeterminación del serialismo integral con que los elementos musicales se ponen en juego en la composición, mayor es la tendencia de estos a sonar como si fueran el resultado únicamente del azar. El resultado sonoro de técnicas compositivas opuestas en su tratamiento (máxima determinación versus máxima indeterminación) es muy similar. Así, Stockhausen compone en 1956 *Klavierstück XI*, influenciado por Cage, que se trata de 19 trozos de música que pueden ejecutarse y repetirse en cualquier orden.

El compositor La Monte Young (1935) representa la vanguardia experimental del bajo Manhattan, (la música Downtown), tal vez el más enrarecido intento de trascendencia musical. Su composición *Trio for Strings*, de 1958, sostiene por unos 5 minutos 3 notas.

El movimiento FLUXUS fue fundado por George Maciunas (quien en su manifiesto de 1963 escribe “purguemos al mundo del arte muerto, de la imitación, del arte artificial, del arte abstracto, del arte ilusionista y el arte matemático”) a principio de los 60, influido por Marcel Duchamp y John Cage, y lo integran artistas de diferentes géneros. Es un movimiento de vanguardia radical que niega todo nexo con la tradición musical occidental según los siguientes conceptos claves: (Román, 2008, p. 31) “escucha de los sonidos, no producción de sonidos; inclusión de los sonidos en el sistema, no selección de ellos dentro de una escala preestablecida; negación de toda jerarquización de sonidos; negación de toda estructura u organización” . Fue influenciado por el movimiento futurista de Marinetti de 1908, que fue la vanguardia en que se realizaban las seratas futuristas, en las cuales los asistentes se juntaban en mítines, leían manifiestos, exponían obras pictóricas, representaban obras de teatro o se programaban conciertos de música ruidista. Semejantes a estas fueron las representaciones y acciones que el movimiento FLUXUS, siempre bajo la premisa “arte es vida y vida es

arte". En FLUXUS la falta de técnica artística se tiene como virtud. Hereda de Cage el azar o indeterminismo; la casualidad, lo espontáneo y la intuición forman parte de la experiencia vital. FLUXUS intentó combatir el ego y profesionalismo de los artistas, el arte por el arte, el intelectualismo, y por lo tanto la consecuencia de todo esto, el comercialismo.

La música Downtown comenzó en 1960, cuando Yoko Ono, una pianista asociada con el movimiento Fluxus, abrió el ático de su casa para una serie de conciertos organizados por La Monte Young y Richard Maxfield. La serie de conciertos incluía piezas tales como la composición de Young de 1960 #7 - las notas B y # F con la instrucción "sostenerlas por largo tiempo"- y la de Ono, "*Wall Piece for Orchestra*" (pared pieza para orquesta), que requería de los ejecutantes "golpear sus cabeza contra la pared". En los años anteriores a 1960, todas las ejecuciones musicales de Nueva York tenían lugar en Uptown, alrededor del área en la cual pronto iba a situarse el Lincoln Center. Las series de conciertos de Ono, Young y Maxfield fueron lo primero que atrajo a los aventureros amantes de la música de Downtown y les ofreció nuevos caminos de exploración, que los que daban los conciertos clásicos en Uptown nunca consideraron música, o por lo menos no música seria. (Gann, 2006).

Es un error popular pensar que el inicio del minimalismo data de *Einstein on the Beach* de Philip Glass y Robert Wilson grabado en 1976 y la publicación de *In C* de Terry Riley, 4 años después de su composición y estreno. Este es un error, ya que años antes las composiciones de largas notas de Young, que inspiraron directamente a Riley comenzaron a establecer el clima de experimentalismo post-Cage. Sin embargo 1964 puede aún ser considerado la marca del florecimiento de la música minimalista –con el inicio de la obra maestra de Young, *The Well Tuned Piano*, y la evolución de su conjunto de trabajo desde notas progresivamente largas y armonías sostenidas a las monotonías épicas, *The Tortoise, His Dream and Journeys*; la evolución en Riley en módulos con *In C*; y la sistematización de Steve Reich de las técnicas de libre grabación de Riley en acabados procesos musicales ocurre después. (Strickland, 2000).

## 2. 3 Figuras representantes y obras más destacadas.

### Steve Reich.

Stephen Michael Reich nació en Nueva York en 1936. Cuando niño estudió piano y a la edad de 14 años estudia percusión y estaba familiarizado con la música clásica del repertorio, pero sólo al escuchar el jazz, Bártok, a Bach y Stravinsky se sintió motivado a ser compositor, y ayudó a formar un grupo de jazz en el que fue percusionista. A los 16 años ingresa a la Universidad de Cornell, estudia filosofía y se interesa particularmente en Ludwig Wittgenstein. Durante esta época también estudia música, desarrollando interés por Debussy, Stravinsky, música medieval, especialmente Perotín, del que adquiere la rítmica constante y el canon. Se gradúa en 1957, con honores. Continúa estudiando composición con Hall Overton y después en la Juilliard School entre 1958 y 1961, con William Bergsma y Vincent Persichetti. Después estudia en el Mills Collage hasta 1963 donde trabaja con Luciano Berio y Darius Milhaud. En 1970 viaja a África a estudiar percusión. En el año 73 estudia la música balinesa y el 76 el canto en hebreo de las escrituras. (Potter, 2004).

Entre sus muchas obras, las que más destacan son *It's Gonna Rain* (1965), *Four Organs*(1970), *Drumming* (1971), *Music for 18 Musicians* (1976), *Tehillim* (1981), *Electric Counterpoint* (1987), *Different Trains* (1988), *The Cave* (1993), *City Life* (1994), *Three Tales* (2002) y *You Are (Variations)* (2004).

***Electric Counterpoint*** (Fig. 1). De esta obra expongo el análisis hecho por el propio autor: (Reich, 2004, p. 147)

*Electric counterpoint* fue comisionada por la Brooklyn Academy of Music's Next Wave Festival para el guitarrista Pat Metheny. Fue compuesta durante el verano de 1987. La duración es cercana a 15 minutos. Esta es la tercera de una serie de piezas (precedidas por *Vermont Counterpoint* y *New York Counterpoint*) todas para un solista tocando contra una cinta pregrabada por ellos mismos. En *Electric Counterpoint* el solista prerregistra unas 10 guitarras y 2 bajos eléctricos y entonces toca la guitarra undécima en vivo contra la cinta grabada. [...]

La obra está en tres movimientos -rápido, lento, rápido- tocados uno después de otro sin pausa. En el primer movimiento, después de una sección introductoria rítmica, en la que son establecidas las armonías del movimiento, usa un tema sacado de la música de cuerno centroafricana [...] que es desarrollado en un canon de ocho voces, mientras las dos guitarras restantes y el bajo tocan armonías rítmicas, y el solista toca el patrón melódico que resulta del entrelazado contrapuntístico de aquellas ocho guitarras pregrabadas. El

segundo movimiento reduce el tiempo a la mitad, cambia la llave e introduce un nuevo tema, que es lentamente desarrollado en nueve guitarras en canon. Otra vez las otras dos guitarras y el bajo proporcionan la armonía, mientras el solista extrae patrones melódicos que resultan del tejido del contrapunto total. El tercer movimiento vuelve al tiempo y llave original e introduce un nuevo patrón en triple métrica. Después de desarrollar un canon a cuatro guitarras, dos guitarras de bajo entran súbitamente para tensar más la triple métrica. El solista entonces introduce una nueva serie de acordes rasgueados que son desarrollados en un canon de tres guitarras. Cuando esto se completa, el solista regresa al patrón melódico que resulta del contrapunto total; de pronto los bajos comienzan a cambiar tanto la llave como la métrica y cuarta entre E menor y C menor y entre 3/2 y 12/8, por lo que se escuchan primero tres grupos de cuatro octavos y después 4 grupos de 3 octavas. Estos cambios rítmicos y tonales se aceleran más y más hasta el final, en que el bajo lentamente termina de tocar disminuyendo la intensidad, y resolviéndose finalmente la ambigüedad en 12/8 y E menor.

Fig. 1 *Electric Counterpoint* (Reich, 2004, p. 146).

## **Terry Riley.**

Terry Mitchell Riley nació en 1935 en California. A los 5 años toma clases de violín y poco después de piano, por oído, y a los once con partituras. Ingresa en 1955 a la San Francisco State University por 2 años, y también toma lecciones de piano en el Conservatorio de San Francisco. En 1957 sus primeras obras son neoclásicas. En 1959 ingresa a Berkeley, donde conoce a Young, con ayuda del cual progresa en desarrollar música contemporánea. La complejidad rítmica generada por Stockhausen le fascina, en particular *Zeitmasze*, mas las notas de larga duración de Young y el uso de la grabadora, con la repetición de fragmentos, lo mueven hacia el minimalismo. Las experiencias con marihuana y drogas alucinógenas como el peyote y el hongo psilocybin abrieron su conciencia a la percepción de la música como algo místico. En 1962 se traslada a Europa, donde participa en las actividades de Fluxus, las que posteriormente abandona. Practica ragtime, jazz, música occidental popular, y conoce música no occidental de Marruecos, la que trata de relacionar con el jazz, ayudado por los descubrimientos de John Coltrane. Este año, *Music for the The Gift*, logra hermosos efectos tonales mezclando D con Eb en escala dórica. En 1964 vuelve a San Francisco, donde compone *In C*, y antes del estreno Riley se encuentra con Steve Reich, quien sabiendo que este tenía un obra lista pero no el conjunto para interpretarla, le ofrece ayuda para obtener músicos y el mismo participa en el estreno tocando piano eléctrico. (Potter, 2004).

### ***In C.* (Fig. 2)**

La partitura consiste en sólo una página que contiene 53 módulos. Puede ser ejecutada por cualquier número y clase de instrumentos. Reich introdujo el uso de un pulso, que puede ser ejecutado en el C alto del piano o un instrumento de percusión. El rango de las notas es básicamente la octava por encima del C medio, con ocasionales excursiones fuera de este. Cualquier módulo puede ser aumentado o disminuido, aunque pocos lo hacen en la práctica. No es necesario que todos los intérpretes ejecuten todos los módulos. Los patrones más rápidos se ejecutan mejor con instrumentos de percusión melódicos o teclados, mientras otros, como el 35, la única melodía real en la pieza, suenan mejor con instrumentos de viento. Si se usan voces, estas pueden usar las vocales y consonantes que prefieran. La percusión

puede improvisar ritmos. La dinámica es dejada en libertad. Una vez que ha comenzado el ritmo, cualquier ejecutante puede entrar con el módulo 1 cuando desee, y repetirlo las veces que quiera antes de seguir con el siguiente, y también puede saltarse los que desee, pero no saltarse delante de la mayoría de los otros ejecutantes. Pueden hacerse pausas entre módulos y también dentro de las repeticiones del mismo. El compositor sugiere que no más de 4 módulos estén en ejecución al mismo tiempo, para evitar la opacidad musical, y recomienda apuntar a fusionarse en un unísono al menos una o dos veces durante la ejecución. Cuando un intérprete llega al último módulo, debería continuar repitiéndolo hasta que los otros lo alcancen, y realizar crescendos y diminuendos para señalar el cierre, en el que pueden hacer un fading out uno tras otro. Debiera durar entre 45 minutos y una hora y media.

Fig. 2 (Potter, 2004, p. 110).



*In C* no es completamente “en C”, y el modo tiene diversas modificaciones.

En 1965 se establece en el downtown de Nueva York, donde se reencuentra con Young. Continúa experimentando con grabaciones y bucles, generalmente improvisando, y deja de escribir las partituras por más de una década. *Untitled Organ* y *Dorian Reeds*, en que Riley improvisa con el saxofón fueron grabados como una improvisación. Después el autor hace

una “partitura” que es un diagrama que representa los equipos y las técnicas que se usan con ellos. En 1967 es invitado a Estocolmo, comisionado para escribir una obra, la que resultó ser *Olson III*. De este año también es *A Rainbow in curved Air*. En 1969 vuelve a California, y en 1970 conoce al músico hindú Pandit Pran Nath, quien se convierte en su maestro, visitándose ambos en sus respectivos países periódicamente. Esta influencia lo aleja del minimalismo estricto, incrementando el interés por las melodías más elaboradas y nuevas formas de contrapunto. Desde 1980 trabaja con un piano Yamaha controlado por computador, con el que puede incrementar la complejidad de efectos especiales. En 1975 comienza la composición de *Shri Camel*, y aun hoy las ejecuciones en vivo las improvisa. El Cuarteto Kronos lo ha motivado a explorar el potencial de la composición escrita en partitura. (Potter, 2004).

La influencia de Riley en la música rock ha sido importante, especialmente en grupos británicos: Pete Townshend de The Who lo homenajea con *Baba O`Riley*; David Allen, de The Soft Machine, con *Third*; Robert Wyatt en *Moon in June*; The Third Ear Band usa patrones modales en contextos repetitivos. Pero también es notable en Alemania como en la banda Agitation Free, o en Suecia, con el grupo International Harvester.

## 2.4 Análisis de “Six Pianos” Steve Reich

La construcción rítmica despliega un canon contra una presentación formada totalmente por el mismo patrón rítmico usando los mismos tonos. Al comienzo (ver ejemplo 1) los pianos 1 y 6 presentan al unísono la misma unidad rítmica básica de 8 corcheas, dobladas una octava más baja por el piano 3 y una quinta justa más baja por el piano 2. Contra esto los pianos 4 y 5, al unísono, construyen, partiendo de una corchea por compás y agregando sucesivamente otra después de un ciclo de repeticiones, una versión adicional igual a la del piano 3, pero desfasada con un retraso de dos corcheas, formando un canon. Descontando la octava doblada por el piano 3, quedan tres patrones de tonos presentados simultáneamente, todos basados en el ritmo de la unidad básica, y todos en movimiento paralelo, aunque no exactamente similar.

Ejemplo 1

**SIX PIANOS**

Steve Reich  
(1973)

The musical score for "Six Pianos" by Steve Reich is presented for six players. It is in 4/4 time with a tempo of approximately 192. The score is divided into six staves, labeled Player 1 through Player 6. Player 1 and Player 6 play a melody in treble clef, starting with a dynamic marking of *mf*. Player 2 and Player 3 play a melody in bass clef, also starting with *mf*. Player 4 and Player 5 play a canon in bass clef, with Player 4 starting first and Player 5 entering two measures later. The score includes dynamic markings like *f* and *mf*, and rehearsal marks 1 through 6. The title "SIX PIANOS" is centered at the top, and the composer's name "Steve Reich (1973)" is in the top right corner.

Los patrones producidos por esta construcción contrapuntística son doblados por los ejecutantes de cuya participación en la textura básica de tres voces pueda disponerse. Este proceso de construcción rítmica seguido del doblaje de los patrones resultantes es presentado una segunda vez, de nuevo con tres patrones de tonos diferentes. Después de esto, una tercera sección interpreta la construcción rítmica de otros tres patrones de tonos, concluyendo el trabajo sin otros patrones resultantes.

El papel del énfasis en los procesos de largas escalas es evidente aún escuchando superficialmente la pieza. Por ejemplo, en la barra 55, todos los instrumentos están tocando, y la relación entre los ritmos de su material es clara. (Ver ejemplo 2)

Ejemplo 2.

The musical score for Example 2 consists of six staves, numbered 1 to 6. Staves 1, 2, and 3 each begin with a rhythmic pattern of eighth notes in groups of two, repeated eight times. Staves 4, 5, and 6 show similar patterns but with increasing delays. Staff 4 has a delay of 3 measures, staff 5 has a delay of 6 measures, and staff 6 has a delay of 10 measures. Annotations such as (3-6x), (2-4x), (3-6x), (2-3x), (2-4x), and (8-10x) are placed above the staves to indicate these delays. A dynamic marking 'f' is located at the beginning of staff 6. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Los pianos 1, 2 y 3 repiten un nítido patrón de 8 tiempos (8 corcheas). El patrón del piano 1 es una transposición de los tiempos exactamente una 5ª mayor más alta que el del piano 2. El piano 3 dobla los 3 tiempos más altos del P1 una octava más baja, pero sustituye el F# del piano 1 por D y el B del mismo por un A. El piano 4 toca el mismo patrón del piano 3, pero un tiempo de corchea más tarde. Igualmente el patrón tocado por el piano 5 tiene un retraso de 6 tiempos de corchea respecto al piano 1.

Más adelante emergen de estas relaciones transposicionales de tono y tiempo algunos procesos claramente tonales. Como todas las partes extraen sus tonos de la misma escala diatónica, la imitación compacta podría impedir el surgimiento de alguna tonalidad. De hecho, de todos los tiempos del patrón no es marcado ninguno en particular. Sin embargo, el registro y ritmo de los tonos hasta la barra 60 establece D como una tonalidad, o al menos, como una persistente raíz del acorde. Específicamente, el tono más bajo, D,

en el piano 3 y el más alto, F#, en el piano 5, sugieren la constante presencia de una triada de D mayor. Ambas notas entran como un salto de intervalo, lo que les otorga tensión y esto sugiere que funcionan como un acorde tonal estable. La prioridad de estos tonos también es realizada por su regularidad métrica: una de ellas es atacada cada 4 corcheas (D en Piano 3 en la primera corchea, F# en el piano 1 en la quinta corchea, y nuevamente D en la primera corchea).

Desde el principio hasta la barra 60 se mantiene la misma agrupación diatónica, pero comienza a establecerse una nueva tonalidad por cambios que varían el énfasis a diferentes clases de tonos en la agrupación. Primero, el patrón más bajo, que marca el D en el piano 3, desaparece gradualmente por reducción del volumen. Después, en la barra 64, los pianos 1 y 3 empiezan patrones que, aunque similares en el contorno de los tonos usados por ellos en la barra 55, ubican el E como el tono más extremo en el registro de la agrupación. En consecuencia, hay una modulación a E dórico, ya que el piano 2 no varía. (Ver ejemplo 3).

Ejemplo 3.

The image shows a musical score for six staves, numbered 1 to 6. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff (1) has a dynamic marking of (4-8x)\* and a measure number of 63. The second staff (2) has a dynamic marking of (mf) and a measure number of 64. The third staff (3) has a dynamic marking of (mf) and a measure number of 65. The fourth staff (4) has a dynamic marking of (mf) and a measure number of 66. The fifth staff (5) has a dynamic marking of (mf) and a measure number of 67. The sixth staff (6) has a dynamic marking of (mf) and a measure number of 68. The score includes various rhythmic markings such as (4-8x)\*, (mf), (2-4x), and (6-10x)†. The score ends with a double bar line and a measure number of 74.

Puede observarse cierta ambigüedad métrica, especialmente desde la barra 55 a la 60, ya que es posible hacer dos interpretaciones métricas: según la nota más baja, D, pueden oírse dos pares de D repetidos, un par al comienzo de las primeras 5 corcheas y otro par al comienzo de las 3 siguientes, es decir dos pares de D repetidos en ritmo de 5+3. El primer D de cada parte entra como un salto de intervalo y se escucha marcado, más aun

porque el segundo D es difícil de percibir como un evento distinto por la rapidez de la negra=192. El sentido del primer tiempo cae sobre el trozo más largo, el de cinco corcheas del ritmo 5+3, porque el ataque se acumula en el más largo. Pero según la nota más alta, F#, el primer tiempo podría escucharse en el lugar del quinto, con un ritmo de 2+6 corcheas. En la barra 61 esta ambigüedad se resuelve abruptamente, cuando los pianos 3 y 4 se salen bajando su volumen, pero la sensación de que el tiempo de la cuarta corchea es el primero del compás vuelve pronto después de la modulación. La construcción en los pianos 4 y 5 comienza en la barra 67, acentuando regularmente la tercera corchea como la nota primera del grupo de 8 notas.

### **Conclusión.**

El uso de seis pianos permite la articulación de complicados contrapuntos sin mucha resonancia, además de dar proximidad a los ejecutantes para proporcionar más precisión al conjunto para esta aparentemente poco manejable combinación. El potencial armónico que otorgan permite a Reich la exploración de la tonalidad.

El despliegue de *Six Pianos* en tres secciones modales (D mayor, E dórica y B menor) que corresponden a los tres esquemas de partes rítmicas, proporciona un fácil seguimiento de la progresión en el conjunto de la obra. Estos tres patrones modales pueden analizarse por las ambigüedades dentro de ellos y por sus efectos en los otros. Las tres áreas modales comparten la armadura con dos sostenidos, ya que usan los mismos 7 tonos.

Estas construcciones van en desfase con la voz original. La forma resultante no es meramente una formación de ritmos agrupados, sino que varía en modo y clave, desarrollo en el timbre y registro, progresiones de acordes, modulación en el tiempo y fluctuaciones métricas. La tonalidad y la métrica dependen en ritmo, armonía y otras características de la forma en que se combinan polifónicamente los patrones.

Este análisis sugiere que el asunto sobre ritmo y tonalidad alrededor de la música de Reich debe ser abordado considerando la función del acento en los patrones repetidos.

Varias características definidas para el minimalismo se observan en esta obra: la armonía estática, pues, aunque modula, se mueve dentro de la misma escala diatónica, y cada sección permanece en una escala; la repetición es característica; procesos aditivos en la construcción de los patrones por tiempos con pausas; deslizamiento de fases no hay como tal, pero sí fases, los patrones idénticos pero desfasados; ritmos fijos, son la base de la pieza; instrumentación estática, cada ejecutante tiene la misma importancia; metamúsica: la resonancia de las armonías crea sonidos como de bajo continuo, muy notables, que se perciben tanto en las grabaciones como en las ejecuciones. También se forman melodías con el entramado del contrapunto, las que pueden destacarse con cambios en el volumen; Influencia de culturas no occidentales: es notable la similitud con el gamelán balinés; estructuras audibles. Es bastante claro el ritmo y la armonía y el sentido de la música, a pesar de las ambigüedades, que le suman interés.

# SIX PIANOS

Steve Reich  
(1973)

I ♩ = ca. 192

Player 1  
Player 2  
Player 3  
Player 4  
Player 5  
Player 6

1  
2  
3  
4  
5  
6

\* Players 4 and 5 make eye contact and begin together at [2]. They may, but need not move to measures [3], [4], [5], etc., together. However, when one player moves to the next bar, the other should join on the next repeat. The same applies for all "build ups" throughout the piece at bars [35] - [42], [64] - [74], etc.

† Crescendi and decrescendi over repeated measures last for the duration of the complete repetition. Players 4, 5, and 6 should make eye contact and diminuendo together. The same applies for players 5 and 6 at [43] and similarly for other players throughout the piece.

© Copyright 1977 by Hendon Music, Inc.,  
a Boosey & Hawkes Company.  
Revised version © Copyright 1992 by Hendon Music, Inc.  
Copyright for all countries. All rights reserved.

HPS 1193

Printed in U.S.A. 1992

14 15 16 17 18 19 20 21

(2-4x) (6-10x) (2-4x) (3-6x) (2-4x) (6-10x) (2-4x) (3-6x)

*n* *f* *n*

(6-10x) (2-4x) (3-6x) (2-4x) (6-10x) (2-4x) (3-6x)

*n* *f*



22 23 24 25 26 27

(2-3x) (3-5x) (2-3x)

*n* *f*

(2-3x) (3-5x) (2-3x)

*n*

Musical score for measures 28-34, consisting of six staves. Measures 28-34 are marked with measure numbers in boxes. Staves 1-4 contain rhythmic patterns with various articulations. Staff 5 features a melodic line with slurs and a fermata over measures 31-32. Staff 6 contains a bass line with slurs. Performance markings include *sub. f* and a hairpin crescendo.



Musical score for measures 35-41, consisting of six staves. Measures 35-41 are marked with measure numbers in boxes. Staves 1-4 contain rhythmic patterns. Staves 5 and 6 feature melodic lines with slurs and a fermata over measures 38-39. Performance markings include *mf* and *f*.

Musical score for measures 42-48. The score consists of six staves. Staves 1-4 contain rhythmic patterns with notes and rests. Staves 5 and 6 contain more complex rhythmic patterns with notes and rests. Measure numbers 42, 43, 44, 45, 46, 47, and 48 are indicated above the staves. Dynamic markings include *mf* and *f*. Performance instructions include *n* (normal) and *f* (forte).



Musical score for measures 49-54. The score consists of six staves. Staves 1-5 contain rhythmic patterns with notes and rests. Staff 6 contains more complex rhythmic patterns with notes and rests. Measure numbers 49, 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated above the staves. Dynamic markings include *f* and *n*. Performance instructions include *n* (normal) and *f* (forte).

\* Player 1 nods head on downbeat two repeats (two bars) before **64** ( **II** ) as a cue for all players to change together.

† Players 4 and 5 make eye contact and begin together at **67**.

Musical score for measures 70-76. The score consists of six staves. Staves 1, 2, and 3 are guitar parts. Staves 4 and 5 are bass parts. Measure numbers 70, 71, 72, 73, 74, 75, and 76 are indicated above the first staff. The notation includes various guitar techniques such as (6-10x) and (2-4x), and dynamic markings like *mf* and *n*. A double bar line with diagonal slashes is present at the end of the section.

Musical score for measures 77-83. The score consists of six staves. Staves 1, 2, and 3 are guitar parts. Staves 4 and 5 are bass parts. Measure numbers 77, 78, 79, 80, 81, 82, and 83 are indicated above the first staff. The notation includes various guitar techniques such as (10-12x), (2-4x), and (4-8x), and dynamic markings like *n* and *f*.

Musical score for measures 97-103. The score consists of six staves. Staves 1, 2, and 3 contain rhythmic patterns with slurs and repeat signs. Staff 4 has notes with slurs and repeat signs, including markings for (2-4x), (4-6x), and (2-4x), and a dynamic marking of *sub. f*. Staff 5 is mostly empty with some rests. Staff 6 has notes with slurs and repeat signs, including markings for (2-4x) and (1-2x), and a dynamic marking of *n*.



Musical score for measures 104-109. The score consists of six staves. Staves 1, 2, and 3 contain rhythmic patterns with slurs and repeat signs. Staff 4 has notes with slurs and repeat signs, and a dynamic marking of *mf*. Staves 5 and 6 have notes with slurs and repeat signs, including markings for (6-10x), and a dynamic marking of *f*.

110 111 112 113 114 115 116

(6-10x) (6-10x) (2-4x) *mf*

(6-10x) (6-10x) (2-4x) (1-3x) (2-4x) (8-12x) (2-4x) *n* *f*

117 118 119 120 121 122 123 124

(1-3x) (2-4x) (10-12x) (2-4x) (1-3x) (2-4x) (10-12x) (2-4x) *n* *f* *n* *f* *n*

125 126 127 128 (4-8x)† III 129 130 131

(mf) (mf) (mf)

(4-8x)† (4-6x) (4-8x)†

(2-4x)\* (4-8x) (4-8x)† (2-6x)\*\*

(2-4x)\* (4-8x) (4-8x)† (2-6x)\*\*

(3-6x) (3-6x)

132 133 134 135 136 137 138

(2-4x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x)

(2-4x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x)

\* Either Player 4 or 5 nods on downbeat two repeats (two bars) before 126 so both arrive at 126 together.  
 † Player 1 nods head on downbeat two repeats (two bars) before 129 (III) as a cue for all players to change together.  
 \*\* Players 4 and 5 make eye contact and fade out together.

Musical score for measures 139-144, staves 1-6. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#).  
 - Staff 1: Measures 139-144 are mostly rests.  
 - Staff 2: Measures 139-144 are mostly rests.  
 - Staff 3: Measures 139-144 are mostly rests.  
 - Staff 4: Measures 139-140 have a slur with '(6-10x)'. Measure 141 has a slur with '(3-6x)\*'. Measure 142 has a slur with '(6-10x)'. Measure 143 has a slur with '(6-10x)'. Measure 144 has a slur with '(6-10x)'. Dynamics: *poco* (measure 141), *mf* (measure 142).  
 - Staff 5: Measures 139-140 have a slur with '(6-10x)'. Measure 141 has a slur with '(6-10x)'. Measure 142 has a slur with '(3-6x)\*'. Measure 143 has a slur with '(2-4x)'. Measure 144 has a slur with '(6-10x)'. Dynamics: *n* (measure 142), *f* (measure 144).  
 - Staff 6: Measures 139-140 have a slur with '(6-10x)'. Measure 141 has a slur with '(3-6x)\*'. Measure 142 has a slur with '(2-4x)'. Measure 143 has a slur with '(6-10x)'. Measure 144 has a slur with '(6-10x)'. Dynamics: *n* (measure 142), *f* (measure 144).



Musical score for measures 145-150, staves 1-6. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#).  
 - Staff 1: Measures 145-150 are mostly rests.  
 - Staff 2: Measures 145-150 are mostly rests.  
 - Staff 3: Measures 145-150 are mostly rests.  
 - Staff 4: Measures 145-150 are mostly rests.  
 - Staff 5: Measures 145-148 have a slur with '(6-10x)'. Measure 149 has a slur with '(6-10x)'. Measure 150 has a slur with '(6-10x)'.  
 - Staff 6: Measures 145-148 have a slur with '(6-10x)'. Measure 149 has a slur with '(6-10x)'. Measure 150 has a slur with '(6-10x)'.

\* Players 4, 5, and 6 make eye contact and diminuendo together.

151 152 153 154 155 156 157

1

2

3

4

5 (3-6x) (2-4x) *mf*

6 (3-6x) (2-4x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) (6-10x) *ff*



158 159 160 161 162 163

1

2

3

4

5

6 (6-10x) (6-10x) (6-10x) (2-4x) (4-6x) \*(4-8x) *mf*

*poco f*

\* Player 1 nods head during the repeats of bar 163 as a cue that in two bars (two repeats) all players end together.

### 3. El Rock Progresivo

#### 3.1. Definición y orígenes.

El rock progresivo es un estilo musical derivado del rock, el blue y el folk, que aparece a fines de la década de los 60 y que incorpora elementos de la música clásica. Son obras bien estructuradas, pero que dejan lugar a la improvisación, con variedad en los ritmos y armonías dentro de una misma obra.

Existe una íntima relación entre el rock progresivo como estilo musical y la contracultura hippie, con el cual surge a fines de los 60 y se disuelve a fines de los 70. Del uso de las drogas alucinógenas surge la psicodelia, que se refleja en las vestimentas coloridas, las letras surrealistas y la música psicodélica. Esta se caracterizó por ser fuerte, propensa a la amplificación y marcados ritmos de blue, con importantes secciones instrumentales y largos solos. Integraba country del oeste, estilos de oriente, del norte de India y formas barrocas. Tuvo una marcada tendencia experimental, utilizando efectos de grabación como las multipistas y el empalme, usando instrumentos hindúes como el sitar y la tabla, empleando exóticos modos extraídos de los ragas hindúes, ornamentos, líneas melismáticas en los solos instrumentales. En 1966 comienza rápidamente a desarrollarse alrededor de la música psicodélica el mercado de las radios, de la prensa y la industria de la grabación, lo que diseminó y promovió el estilo, habiendo también crítica especializada y conocedores, que antes sólo existían para la música clásica y el jazz (Macan, 1997).

En 1970 se produce la fragmentación de la psicodelia, surgiendo de esto numerosos estilos, incluyendo el rock progresivo, el heavy metal, el jazz-rock, el glam-rock y el southern-rock., lo que a su vez es indicativo de la alta unificación de la cultura juvenil entre 1966 y 1970, que reunía gran número de subculturas, nacionales, regionales y de clases sociales diferentes. De la clase obrera surgió el heavy metal y después el punk-rock. En la década de los 70 la gran audiencia del rock progresivo era de clase media, de la extensión post-hippie de la contracultura.

Paralelos al desarrollo de la psicodelia, se produjeron el renacimiento del folck y el desarrollo del rock, y estos dos estilos se entremezclan en la música de Bob Dylan y The Byrds, y los Beatles. Los Beatles llegan a constituir a partir de 1966 una banda psicodélica, y en su álbum *Seargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* aparecen los primeros elementos que posteriormente caracterizaron al rock progresivo inglés.

### 3.2. Estética

Se recuerda este estilo por las gigantescas puestas en escena de sus espectáculos, su fascinación con los temas épicos, extraídos de la ciencia ficción, mitología o literatura fantástica y sobretodo, por su intento de combinar lo sustancial de la música clásica con las raíces del rock, lo que queda evidenciado por colores de tonos extraídos de la música sinfónica o religiosa y de la música tradicional del oeste, el empleo de formas de secciones largas o la canción cíclica o la suite de múltiples movimientos y la preocupación por la métrica y el virtuosismo instrumental. (Macan, 1997) El Rock permite la entrada del mestizaje, lo bueno, lo malo, lo correcto y lo incorrecto. (Salas, 2000). El uso de escalas pentatónicas es frecuente, los ritmos son regulares, incluso tipo ostinato, con cambios abruptos, la dinámica varía de una composición a otra, pudiendo ser plana en algún tema y muy expresiva en otro. Las armonías poseen diferentes tonalidades, generalmente menores, y la modulación es frecuente, con escasa disonancia. Macan, (1997, p. 53) se refiere a la armonía como sigue:

Los modos usados varían de unos músicos a otros y tienden a ser escogidos por sus cualidades expresivas; bandas tales como Yes o Genesis prefieren los sonidos más luminosos y abiertos y enfatizan los modos mayores, mientras que bandas que tienden hacia una ambientación más oscura –Pink Floyd, Van der Graaf Generetor, King Crimson- recurren más frecuentemente a los modos menores. Los modos menores más frecuentemente usados son el eólico y el dorio; [...] Los tres modos mayores más comunes son el mixolideo, el jónico y un modo híbrido que contiene séptima disminuida y alternativamente tercer y sexto grado aumentados o disminuidos.

La instrumentación de las bandas de Rock antes de mediados de los 60 consistía en una o dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y batería. A veces había un piano, pero como instrumento de la sección rítmica, no como un instrumento principal. Sólo a fines de los 60, con la introducción tres instrumentos de teclado, el Hammond, el Mellotron y el sintetizador Moog, el tecladista queda al nivel de los otros músicos, o aún sobre ellos. El minimoog emula la guitarra eléctrica. El piano se usa para hacer escalas y motivos rítmicos, progresión de acordes y virtuosos arpeggios. La flauta y el violín, los instrumentos de percusión melódicos, el violonchelo, el bajo, también son incorporados.

Las letras de los textos son sobre temas épicos y mitológicos y de la literatura surrealista.

### 3.3 Algunos de los grupos de rock progresivo

Su deslumbrante virtuosismo y espectaculares conciertos en vivo hizo al rock progresivo enormemente popular, con muchos admiradores durante la década de los 70, que vió bandas como King Crimson, Emerson, Lake and Palmer (ELP), Yes, Genesis, Pink Floyd, y Jethro Tull, las que trajeron un nuevo nivel de profundidad y sofisticación al rock (Macan, 1997). Son muchos los grupos de Rock progresivo, y han sido estudiados por numerosos autores, por lo que en esta tesis no se volverán a analizar. Salas, F. en *El Rock: su historia, autores y estilo* da una relación bastante completa de los grupos mundiales más conocidos y sus obras.

Una variedad de estilos alternativos derivados del rock progresivo se desarrollan desde los 90, estilísticamente una ecléctica colección, como por ejemplo “pop orquestado”, “noize”, “pop análogo”, “drone rock”, “velvet intronspection”, etc.,

El “math rock” (“rock matemático”) debe su nombre no precisamente a las matemáticas, aunque el estilo sugiere alguna relación con ellas, por la complejidad de la forma musical. Sus raíces no son bien conocidas y se remontan a fines de los 80, a bandas como Butterglove, Breadwinner, Honor Role, Slint y Bitch Magner, que combinan el poder rítmico de las bandas thrash metal, como Metallica, con el patrón ostinato de King Crimson. En los 90 aparecen otras como Craw, Shellac, Don Caballero, Drive Like Jehu, Helmer, Pitchblende, Shudder to Think, Uzeda y muchas otras. Algunas de las características principales son el extensivo uso de compases asimétricos o impares y métricas cambiantes y mezcladas. Este gesto podría considerarse “matemático”, comparado con el ritmo regularmente dividido de la mayoría de la música rock. Los guitarristas raramente tocan progresiones de acordes, dejando atrás la finalidad de la armonía tonal para dar más importancia a simples cambios entre escalas contrastantes y patrones armónicos.

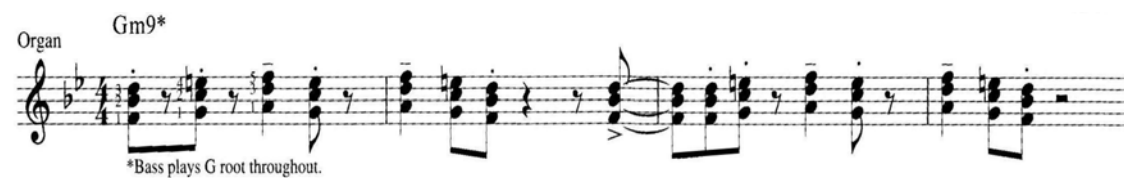
### 3.4. Ejemplos de técnicas de teclado para rock progresivo

#### Influencia del Funk (Fig. 11)

Las notas pueden engañar: en este ejemplo, la mano derecha improvisa sobre un acorde de Gm9 pero usando tríadas, comenzando con una basada en la tercera del acorde (Bb). El énfasis del acorde parece un Dm, esto es la 2ª, 5ª y 7ª del acorde de Gm9. El bajo toca la raíz, G, todo el tiempo; el otro acorde (que parece un C) es sólo un acorde de paso, dando cohesión melódica a la línea, como si fuera dórica, porque el Ab6ª probablemente también sonará disonante.

La sección rítmica aquí funciona muy funky, pero este tipo de acompañamiento es también típico de grupos como Yes o Kansas, y puede usarse bajo la parte vocal, y así es simple trabajar en el contexto correcto.

Fig. 11 (Miller, 2003, p. 39)



#### Hacia el jazz. (Fig 12).

Este ejemplo muestra el lado jazzístico del rock progresivo, a la Steely Dan, una menor I-V, adornado con una 7#9 voz. En el último acorde aparece la base tonal. De nuevo se usan tríadas en la mano derecha (Ej. Bb) para insinuar calidad de séptima o de acordes extendidos.

Fig. 12 (Miller, 2003, p. 39)



### Acordes a dos manos. (Fig. 13)

Aquí hay otro ejemplo de cómo bandas como Steely Dan y Toto pueden hacer frases de acompañamiento en un teclado. Este ritmo de ocho notas se toca a dos manos sincronizado con el bajo. Esta es una improvisación en G menor bVII-I. La mano izquierda toca la típica 6ª de cada acorde mientras el bajo provee la verdadera raíz.

Fig. 13. (Miller, 2003, p. 40).

(♩ =  $\frac{3}{4}$ )  
\*F6 Gm<sup>b</sup>6 F6 Gm<sup>b</sup>6 F Gm<sup>b</sup>6 F6 Gm<sup>b</sup>6 F6 Gm<sup>b</sup>6 F Gm<sup>b</sup>6  
\*Bass guitar plays roots.  
E<sup>b</sup>6 F6 E<sup>b</sup>6 F6 Gm<sup>b</sup>6 F6 F6 Gm<sup>b</sup>6 F6 Gm<sup>b</sup>6

Otro ejemplo de acordes golpeados a dos manos (Fig. 14). La armadura es la misma, pero los acordes son más inusuales y están contruidos en cuartas. Nótese el movimiento contrario entre las dos manos.

Fig.14. (Miller, 2003, p. 40)

Csus2 Dm7<sup>#5</sup> Dm7 Csus2 Dm7<sup>#5</sup> Dm7  
Csus2 Dm7<sup>#5</sup> Dm7 Gm7 Am7 Dsus4

### Improvisación en dórico.

Los dos siguientes ejemplos (Fig. 15) toman la misma idea básica en C dórico. El primero es sólo un relleno sin interrupción y el de abajo adiciona notas rítmicas. Nótese aquí el sentimiento rítmico subyacente y el fraseo. Esto distingue esta idea de acorde de otras ideas similares en el género de rock clásico “pseudo jazz”.

Fig. 15 (Miller, 2003, p. 41)

The figure shows two musical examples, A and B, in C Dorian mode (one flat, 4/4 time). Example A, labeled 'A' in a box, is for 'Organ' and consists of five chords: Cm7, Dm7, Cm7, Cm7, and Dm. The notes are written as dense, overlapping block chords. Example B, labeled 'B' in a box, is also for 'Organ' and follows the same chord progression: Cm7, Dm7, Cm7, Cm7, and Dm7. In this example, the notes are written with stems and flags, indicating a specific rhythmic pattern, likely eighth notes.

### La influencia clásica.

Esta elegante progresión en A menor (Fig. 16) muestra el lado clásico del rock progresivo. Nótese la nota más alta de cada acorde, la que sugiere melodía. A través de Am-G-F, la melodía se mueve desde la tercera (C) a la raíz (A); desde Dm-C-Bb la melodía se mueve de la cuarta (D) a la segunda (Bb). Parece que nunca alcanza la fundamental hasta que al final aparece el acorde Am.

Fig. 16 (Miller, 2003, p. 41)

The musical score for Fig. 16 consists of three systems of piano accompaniment in 4/4 time. Each system has a treble and bass clef. The first system features a sequence of chords: Am, G, F, G, Am, G, F, and Em7. The second system features: Dm, C, Bb, C, Dm, C, Bb, and C. The third system features: Am, G, F, G, Am, G, and Am. The melody in the treble clef is a simple eighth-note pattern, while the bass clef provides a steady accompaniment.

### El rebote.

En este ejemplo (Fig. 17) una I-IV-V7-IV improvisación sobre una tónica pedal. Hay intercambio rítmico entre las manos derecha e izquierda como cambian los A una octava en triple ritmo, a-k-a, el rebote. Los tiempos 2 y 4 dan el mayor énfasis, creando un movimiento de acordes que suben y bajan, mientras que el rebote crea un excitante e inquieto telón de fondo. Para este piénsese en Kansas o Toto.

Fig 17. (Miller, 2003, p. 42)

The musical score for Fig. 17 consists of two systems of piano accompaniment in 4/4 time. Each system has a treble and bass clef. The first system features a sequence of chords: Am, D/A, Am7, and D/A. The second system features: Am, D/A, and Am. The melody in the treble clef is a simple eighth-note pattern, while the bass clef provides a steady accompaniment.

## Solista.

El rock progresivo requiere virtuosismo y los siguientes ejemplos apuntan en esta dirección:

Apuntar con pedal.

Este ejemplo (fig. 18) en modo mixolidio: I-IV-I7-IV con una simple tónica pedal en D. Nótese el patrón de la nota más alta: 5-6-b7, que es como una elaborada base boogie. Estos acordes debieran encajar confortablemente en la mano derecha, con un tiempo rápido, este ritmo de 16 notas puede ser trabajoso. El grupo se sale en el tiempo 1 del tercer compás, dejando al teclado tocando por sí sólo.

Fig.18 (Miller, 2003, p. 42)

The musical score for Fig. 18 is written for Organ in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains 8 measures, with a first ending bracketed over the last four measures. The second system contains 4 measures, with a second ending bracketed over the last two measures. The right hand plays a complex 16-note rhythmic pattern, while the left hand plays a simple D pedal point. Chords are indicated above the staff: D, G/D, D7, G/D, D, G/D, D7, G/D, D, G/D, D7, G/D, and D5.

Progresión descendente menor. (Fig. 19).

La idea básica es un descenso desde el acorde I al acorde V y resolver en I. La línea de base se mueve cromáticamente mientras que la nota más alta va descendiendo gradualmente. Primero Am se mueve a su V acorde (en primera inversión), E/G#. Después G se mueve a su V acorde, D/F#. Después llega E7, el V acorde de Am.

Fig. 19 (Miller, 2003, p. 43)

Un enfoque modal. (Fig. 20).

Aquí la mano derecha toca 4 ideas modales: un arpeggio de C con la adición de una nota F que ajusta bien con la armazón de la mano izquierda. La progresión básica es I-IV en la clave de C, con un b7 (Bb) insinuado al final. (Miller, 2003).

Fig. 20 (Miller, 2003, p. 43)

### 3.5 Análisis de la Obra “TARKUS”

*Tarkus*, de Emerson, Lake & Palmer, es una suite, que se divide en ocho partes, todas ellas tocadas sin interrupción y de las cuales se analizará su estructura formal, textura y armonía, además de su argumento lírico.

La duración de la obra es de 20 minutos en total.

#### Parte I **Eruption**

Corresponde a Tarkus emergiendo de un huevo al costado de un volcán, mientras que desde el cráter se expulsa lava violentamente.

Eruption se caracteriza por ser unos de los movimientos que tiene más secciones y por ser un tema algo rápido.

Estructura formal

1	2	3	4	5	6	7
intro	A, quiebre, A`	B	C	A``, puente, A````	D	E

Textura y armonía de cada sección:

1- **Intro:** Comienza la música con una introducción que parte de una nota pedal a la cual se le van añadiendo más notas largas progresivamente. Es como una especie de coros emulados por teclado que crea una atmósfera de tensión y expectación. Todo esto ocurre en la tonalidad de F menor.

2- **A, quiebre, A`:** Comienza la sección A con un patrón de bajo ostinato, intenso y repetitivo, que se mueve por cuartas y está en la tonalidad de F menor, al cual por adición se incorpora una voz superior formando una melodía. Luego viene el quiebre, que es una sección en la que se cambia el ritmo y la métrica a 3/4, la cual está formada por acordes en bloques con intervalos de tercera y cuarta justa, toda esta sección se encamina a la dominante C. Luego aparece A` con el patrón o riff de bajo ostinato repetitivo

donde la voz superior está superpuesta sobre la del bajo por intervalos de cuarta justa.

3- **B:** En esta sección se cambia la métrica a 4/4 cuando la voz superior toca un ritmo rápido y repetitivo y el bajo entona un canto que termina en la tonalidad de C.

4- **C:** Esta sección se caracteriza por tener un canto en la voz superior y estar armonizada en la tonalidad de G modal, quedando en función de dominante. Es una de las secciones más reconocibles de la suite.

5- **A<sup>``</sup>, puente A<sup>```</sup>:** En A<sup>``</sup> aparece el riff ostinato del bajo, pero esta vez en la tonalidad de C menor, mientras que en la voz superior se escucha una melodía que tiende a la improvisación formando un contrapunto. Luego viene un puente modulante que termina con un grupo de acordes en bloque, en la tonalidad de B bemol, conectando con A<sup>```</sup> pero esta vez el riff está en la tonalidad de E menor, mientras que con la voz superior forman una textura contrapuntística.

6- **D:** Se caracteriza por ser una sección donde ocurren varios cambios de métrica que da lugar a complejos cambios rítmicos y progresiones rítmicas.

7- **E:** Esta sección contiene un pasaje transitorio en la tonalidad de C menor 7, que es una introducción al siguiente tema, *The stone of years*. Se caracteriza por ser una sección lenta y relajada.

## Parte II **The stone of years**

El argumento de esta segunda parte trata de una especie de criatura cibernética que parece ser una construcción futurista. Es volada en mil pedazos por las temibles armas de Tarkus.

Este movimiento se caracteriza por ser más lento y más estable que el anterior "Eruption".

Estructura formal.

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A, A`</b>	<b>B`</b>	<b>Coda</b>

Textura y Armonía de cada sección.

1. **A:** En esta sección aparece por primera vez el canto vocal, representado por la voz superior, que es armonizada en C menor 7. Luego se repite el motivo, pero en la tonalidad de D mayor 7.
2. **B:** Este pequeño pasaje, que está unido al anterior A, es una respuesta al canto de la voz. El teclado toca un solo formado por células que están tocadas por intervalos de cuarta. La armonía se mueve de C menor 7 a G.
3. **A, A`:** Aparece nuevamente la sección A, pero ahora ocurre una variación en la voz que canta y que finaliza con una serie de acordes en bloques que va a la tonalidad de B bemol.
4. **B`:** En esta sección ocurre lo mismo que en la anterior pero ahora es la voz superior la que varía hacia la improvisación virtuosística siempre moviéndose de C menor 7 hasta llegar a la tonalidad de G.
5. **Coda:** Aquí se reexpone la parte de canto A. La melodía tiene una variación que conduce al término de la parte II. La voz se mueve desde la tonalidad de C menor, D maj 7 y A menor.

### Parte III *Iconoclast*

En este movimiento Tarkus destruye a un mutante cibernético, una especie de pterosaurio mezclado con un avión de guerra. Aquí las agresivas torretas de Tarkus están en su plena forma.

Se caracteriza por ser un tema con un bajo muy rápido.

Estructura formal

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Puente</b>	<b>A</b>	<b>A`</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>

Textura y Armonía de cada sección

1. **Puente:** La música comienza con un puente formado por una escala que conduce a la tonalidad de F menor modal.
2. **A:** Aquí reaparece el Riff o patrón ostinato repetitivo del comienzo, pero esta vez se superpone una voz superior a intervalos de tritono logrando una textura bitonal. Está en la tonalidad de F menor.
3. **A`:** Sigue el patrón ostinato del bajo mientras que la voz superior incorpora bloques de acordes rítmicos. Se mantiene en la tonalidad de F menor.
4. **B:** En esta sección la voz superior toca el gesto o patrón ostinato que tocaba el bajo y el bajo toca una secuencia rítmica que va de F a B.
5. **C:** Esta es una pequeña sección donde introduce secuencias de células que se van repitiendo.
6. **D:** Aquí aparece un nuevo motivo, que parte en la tonalidad de A y termina en B mayor. Luego vienen las pequeñas células repetitivas y un último compás en 5/8, que es el último del tema, llevándolo a la tonalidad de A mayor con que comienza el siguiente tema.

#### Parte IV *Mass*

En este movimiento otra criatura cibernética, una especie de saltamontes muy bien armado, es destruida por Tarkus.

Este movimiento se caracteriza por ser más comprensible auditivamente debido a su sonoridad Rockera y es donde nuevamente aparece de forma más alegre la voz del cantante.

Estructura formal

1	2	3
Intro	A	A`

Estructura y Armonía de cada sección

1. **Intro:** Es una introducción que es un Riff formado por quintas justas. Se caracteriza por su sonoridad Rockera. Está en la tonalidad de A mayor.
2. **A:** Aquí aparece la voz cantada. Es un tema más alegre ,que está armonizado en la tonalidad de A menor. Luego viene una sección improvisada (que no aparece en la partitura transcrita para piano que se adjunta) con el tema A para luego dar comienzo al tema A`.
3. **A`:** Aquí se expone el tema principal A pero ahora está transportado a la tonalidad de B menor. Esta transportación da paso al retorno a la armadura dominante de la suite, C menor, que está señalado por la figura del ostinato que además abre "Manticore".

## Parte V *Manticore*

En este movimiento se describe a una criatura mitológica con cabeza de humano, cuerpo de león y cola de escorpión, la cual es el primer enemigo no cibernético de Tarkus.

Este movimiento se caracteriza por tener células agrupadas en tres beats que se repiten dando un carácter minimalista. La mayor parte del tema se mueve en C, mientras que en el centro cambia a A frigio.

Estructura formal

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>A</b>	<b>A´</b>	<b>B</b>	<b>A´´</b>	<b>A´´´</b>	<b>C</b>

Textura y Armonía de cada sección

1. **A:** Se compone de un motivo repetitivo de células de tres notas que van subiendo por el tercer y cuarto grado de C menor conformando las nueve notas. Esta sección se caracteriza por la armonización de cuarta que hay entre la voz superior y el bajo. Además es una sección de carácter minimalista. Esta sección finaliza con un quiebre de métrica en 12/8, es una sección rítmica que está en la tonalidad de G bemol menor, se compone de intervalos de cuarta justa y séptima menor.
2. **A´:** En esta sección se alternan el primer motivo A con un canto sin acompañamiento que aparece repentinamente en la voz superior, como si dialogaran.
3. **B:** Aparece un quiebre de métrica a 12/8. Se conecta con una sección en 9/8 que da paso al riff A´´, pero ahora en la tonalidad de A menor.
4. **A´´:** Aquí vuelve a parecer el motivo o riff A pero ahora está transpuesto en la tonalidad de A menor. Tiene un canto en la voz superior que varía poco a poco. Luego el bajo cambia y toca notas

largas. Finalmente hay un puente que conecta con A'', donde el riff inicial está en la tonalidad de C menor.

5. **A''**: Aparece el riff principal en la tonalidad de C menor. Luego la voz superior toca una improvisación.
6. **C**: Esta sección es como una especie de codeta donde se expone el riff principal en C menor, seguido de un quiebre de métrica a 12/8, 6/8 y 3/4, en que aparece el acorde de G bemol formado con intervalos de cuarta y séptima menor. Finalmente se conecta con un pasaje de solo de batería.

#### Parte VI *The Vattlefield*

Manticore y Tarkus comienzan a luchar. Tarkus es herido en un ojo por Manticore y obligado a retirarse.

Este tema se caracteriza por el énfasis que se le da a la improvisación. Está compuesto por un módulo de tres partes (A, B y C) que se repite, cambiando la que canta el vocalista (B) por improvisaciones.

Estructura formal

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>

Textura y Armonía de cada sección

1. **Intro**: Está formada por una progresión lenta de acordes de triadas disonantes.
2. **A**: Esta es una pequeña sección que contiene un motivo que se mueve en la tonalidad de E menor y B mayor. Este motivo tiene una sonoridad parecida a la de Pink Floyd.

3. **B:** Aquí aparece un canto de la voz superior con acompañamiento. Se mueve en la tonalidad de E menor, B menor y A menor.
4. **C:** Aquí aparece un nuevo motivo, muy pequeño, acompañado, que está en la tonalidad de F menor. Su sonoridad es canterburiana.

#### Parte VII **Aquatarkus**

Tarkus es visto por última vez flotando en un río, rodeado de sangre. Sin embargo sus armas aún están operables, mientras que la música es una especie de marcha fúnebre, la cual sugiere la muerte de la bestia.

Este movimiento se caracteriza por ser lento y de una sonoridad pinkfloyana.

#### Estructura formal

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<b>Intro</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A`</b>

#### Textura y Armonía de cada sección.

1. **Intro:** Está formada con el motivo del riff de la sección C de la parte anterior. Aquí un estribillo de cuatro compases se transforma en una marcha solemne que domina toda la sección A del movimiento. Está en la tonalidad de F menor.
2. **A:** Motivo que es como una marcha solemne. Contiene una melodía acompañada, que está formada por acorde con séptima y cuarta. Todo ocurre entre la tonalidad de Fa menor y Mi menor.
3. **B:** Es una pequeña sección de dos compases en la que aparece un nuevo motivo.. Se conecta con la sección A.
4. **A:** Vuelve a retornar el motivo de A

5. **C:** Aparece un juego rítmico repetitivo de carácter minimalista, armonizado en F menor.
  
6. **A`:** Aquí la voz inferior del bajo continúa su patrón, mientras que en la voz superior se ejecuta un virtuoso solo de teclado. Todo ocurre en la tonalidad de F menor.

Parte VIII (**Eruption**) Recapitulación.

Finalmente, este movimiento recapitula el primer movimiento, "Erupción ", lo que significa la resurrección de Tarkus.

Aquí se recapitula Eruption desde la sección **B** en adelante pasando por la sección **C** y la sección **A`**. Luego, para el término, la sección que trae el puente se conecta con la sección **D**, que es una nueva sección, en la que aparecen unos acordes en bloques, de ritmo ostinato, que llevan a la parte final, que suena como un coro emulado por el teclado, dando término a la obra en la tonalidad de F menor.

Estructura formal

<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>B</b>	<b>C</b>	<b>A`</b>	<b>D</b>

## **Conclusión del Análisis de la obra *Tarkus*.**

De acuerdo al análisis de la obra *Tarkus*, se pueden observar varias características propias del rock progresivo tales como:

El uso que hace en cuanto a las letras o historia de las canciones: temas relacionados con la ciencia ficción o literatura mitológica fantástica. Queda claro que para entender la música no es primordial conocer la lírica, ya que el elemento sonoro, la música misma, es el sello del estilo.

El uso de la suite con múltiples movimientos da la posibilidad de crear una música con muchos matices y que su finalidad principal contenga la idea de "cambio", es decir, la música nunca es igual. De esta forma el oyente estará siempre expectante a lo que viene. También se emplea la utilización de cambios de métrica para obtener secuencias distintas que ayudan a la música a ir de un estado a otro.

La obra requiere un gran virtuosismo por parte de los ejecutantes, siendo la complejidad una característica típica del rock progresivo.

Es notable la influencia del grupo Pink Floyd, ya que en algunas secciones de la obra, como "*The Battlefield*", se pueden notar claramente algunos motivos característicos de esta banda de rock progresivo. También es notable la influencia del rock canterburiano en el movimiento siete "*Acuatarkus*".

En cuanto a la armonía de la obra, podemos notar que el movimiento uno y dos involucran una progresión desde la tónica F a la dominante C; desde el movimiento tres hasta el cinco vuelven a trazar esta progresión, mientras que los movimientos desde el cinco al siete dan vuelta el movimiento de tónica a dominante.

Es evidente como en esta obra se emplean recursos técnicos minimalistas tales como la repetición de motivos y la adición de tiempos o notas que se añaden a los compases, cambiándolos progresivamente.

*Tarkus* es una obra que fusiona distintos estilos como el sinfonismo, el Rock, el jazz Rock, y también elementos de la música oriental como la

escala pentatónica, siendo el sincretismo una de las mas importantes características de esta misma.

# TARKUS

## (Suite)

Words & Music by Keith Emerson & Greg Lake  
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.  
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Reproduced by permission.

Arranged for Piano by  
Giuseppe Lupis

# ERUPTION

## intro

Slowly

Musical notation for the intro section. It consists of two staves (treble and bass clef) in a 4/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Slowly'. The music begins with a piano (*pp*) dynamic and a 'gradual cresc' (gradual crescendo) marking. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady bass line. The piece ends with a fermata over the final chord.

Lively A

Musical notation for the first system of the 'Lively A' section. It consists of two staves in a 4/4 time signature. The key signature has two flats. The tempo is marked 'Lively'. The music starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is labeled 'Riff inicial'. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic bass line.

Musical notation for the second system of the 'Lively A' section. It consists of two staves in a 4/4 time signature. The key signature has two flats. The music continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic bass line.

Musical notation for the third system of the 'Lively A' section. It consists of two staves in a 4/4 time signature. The key signature has two flats. The music continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic bass line.

Eruption  
Music by Keith Emerson  
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.  
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Reproduced by permission.

quiebre

B

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth notes, while the bass staff contains a series of quarter notes. A slur is present under the first two measures of the bass staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth notes, while the bass staff contains a series of quarter notes. A slur is present under the first two measures of the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth notes, while the bass staff contains a series of quarter notes. A slur is present under the first two measures of the bass staff. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth notes, while the bass staff contains a series of quarter notes. A slur is present under the first two measures of the bass staff. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of eighth notes, while the bass staff contains a series of quarter notes. A slur is present under the first two measures of the bass staff. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

A

Second system of musical notation, starting with a section labeled 'A'. It includes a treble staff with a long note and a bass staff with a rhythmic pattern.

Third system of musical notation, continuing the piece with a treble staff and a bass staff.

modulacion

Fourth system of musical notation, marked with the word 'modulacion' above the treble staff, indicating a modulation. It features a treble and bass staff.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a treble and bass staff.

puente modulante

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line. A dashed line with a bracket above the upper staff indicates a section labeled 'A''.

A''

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several notes beamed together and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth-note accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff continues the bass line with eighth-note accompaniment.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff continues the bass line with eighth-note accompaniment.

D

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The score is in D major and 4/4 time. The first system begins with a 'D' time signature. The music features a variety of notations, including chords, arpeggios, and melodic lines. The second system has a '30' marking. The third system has a '30' marking. The fourth system has a '30' marking. The fifth system has a '30' marking.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a series of chords and melodic lines in both hands, with some notes beamed together.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic textures in both hands.

Third system of musical notation, including the instruction *gradual rit.* in the right hand.

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking *Slowly* and a fermata over the first measure. It includes the letter **E** above the staff and a *sub.* marking in the bass line.

Fifth system of musical notation, featuring the dynamic marking *sub. mp* in the left hand.

# THE STONES OF YEARS

**A**

Musical notation for section A, first system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *mp* is present at the beginning.

**B**

Musical notation for section B, first system. The treble clef features a more complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass clef continues with a similar eighth-note accompaniment pattern.

Musical notation for section B, second system. The treble clef melody continues with intricate rhythmic patterns, including some slurs. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

**A**

Musical notation for section A, second system. This system is a repeat of the first system of section A, featuring the same melody and accompaniment with the *mp* dynamic marking.

Stones Of Years  
Words & Music by Keith Emerson & Greg Lake  
© Copyright: 1971 Leadchoice Limited.  
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Reproduced by permission.

A'

B' *impro acompañada*

*sub. mp*

The image displays a piano score with five systems of music. The first system is labeled 'A'' and features a complex, rhythmic melody in the right hand with a steady accompaniment in the left hand. The second system continues this texture. The third system is labeled 'B' impro acompañada' and shows a change in the right-hand melody, with a 'sub. mp' (subito mezzo-piano) dynamic marking. The fourth and fifth systems continue the piece with intricate melodic and harmonic developments in both hands.

The image displays five systems of piano sheet music, each consisting of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system shows a bass line with a steady eighth-note pattern and a treble line with chords and eighth-note figures. The second system continues this pattern, with the treble line becoming more active. The third system features a more complex treble line with sixteenth-note runs. The fourth system includes a triplet of eighth notes in the treble line. The fifth system concludes with a dense, fast-moving treble line. The bass line remains consistent throughout, providing a rhythmic foundation.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff continues with intricate melodic patterns, while the bass staff maintains its rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a continuation of the fast melodic line, with some chordal textures appearing. The bass staff accompaniment remains consistent.

Fourth system of musical notation. The treble staff features dense chordal textures and fast-moving lines. The bass staff accompaniment continues to support the melody.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff concludes with a complex melodic passage. The bass staff accompaniment ends with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more melodic and flowing line with some slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a dense texture of sixteenth-note patterns. The bass staff maintains the simple accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a more lyrical feel with longer note values and slurs. The bass staff continues with the accompaniment.

**A**    **recapitulacion**

Fifth system of musical notation, labeled 'A recapitulacion'. It begins with a dynamic marking '(mp)'. The treble staff features a melodic line with some grace notes. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble and bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Key features include:

- System 1:** Features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. A section label **B** is positioned above the staff.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. A section label **B** is also present above the staff.
- System 3:** Shows a change in texture. A section label **A** is positioned above the staff.
- System 4:** Further develops the musical material. A section label **A** is positioned above the staff.
- System 5:** Concludes with a section labeled **codeta** below the staff. The dynamic marking **mf** is visible at the beginning of this system.

Dynamic markings such as **mf** and **p** are used throughout the score to indicate volume. Section labels **A** and **B** are placed above the staves, while **codeta** is placed below the final system.

# ICONOCLAST

Lively

## intro puente

Musical notation for the 'intro puente' section. It consists of two staves: a treble clef staff for the Right Hand (R.H.) and a bass clef staff for the Left Hand (L.H.). The R.H. part begins with a melodic line, while the L.H. part provides a rhythmic accompaniment. The notation includes various note values and rests, with 'L.H.' and 'R.H.' labels indicating the respective hands.

## A riff inicial apurado

The first system of musical notation for the 'riff inicial apurado' section. It features a treble clef staff and a bass clef staff. The R.H. part plays a continuous eighth-note riff, while the L.H. part provides a steady accompaniment. The notation is dense with notes, reflecting the 'apurado' (fast) tempo.

The second system of musical notation for the 'riff inicial apurado' section, continuing the fast eighth-note riff in both hands.

The third system of musical notation for the 'riff inicial apurado' section, concluding the fast eighth-note riff.

Iconoclast  
Music by Keith Emerson  
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.  
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Reproduced by permission.

adicion de ritmo voz superior

A'

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a whole note chord with a fermata, while the bass staff has a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a sequence of chords, and the bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

superposicion en cuarta

Third system of musical notation, illustrating the concept of superposition in fourths. The treble staff contains a series of eighth notes, and the bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing further development of the superposition in fourths technique. The treble staff has eighth notes, and the bass staff has the accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the section. The treble staff features eighth notes with a fermata, and the bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

copia del gesto  
del bajo en la voz  
superior

B

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a long rest followed by a series of eighth notes. The lower staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. The upper staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass notes.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with some slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment, with some notes marked with 'v' (accents).

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a few slurs. The lower staff continues the accompaniment with a steady bass line.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with some slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment with a steady bass line.

C

First system of musical notation for section C, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment.

secuencia de celulas repetitivas

Second system of musical notation for section C, continuing the repetitive cell sequence from the first system.

Third system of musical notation for section C, continuing the repetitive cell sequence.

D

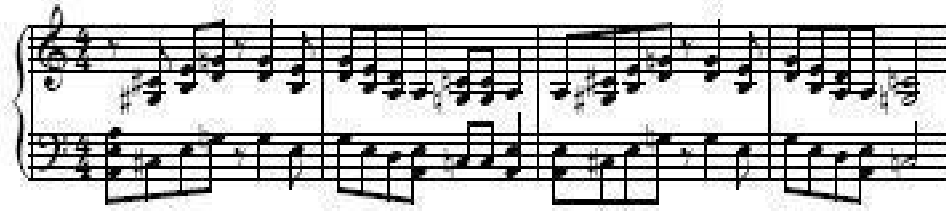
codeta

First system of musical notation for section D, labeled 'codeta'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. A slur is placed over the first two measures of the treble clef.

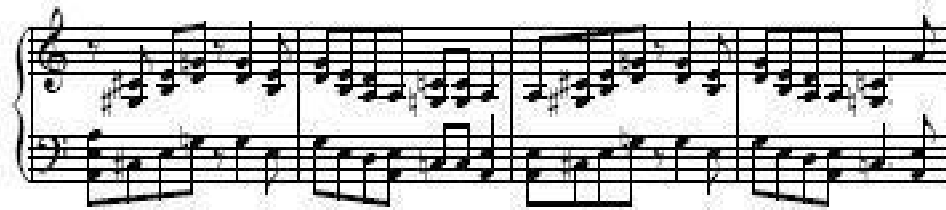
Second system of musical notation for section D, continuing the 'codeta' section. It includes a first ending bracket with a repeat sign and a first ending line above the treble clef.

# MASS

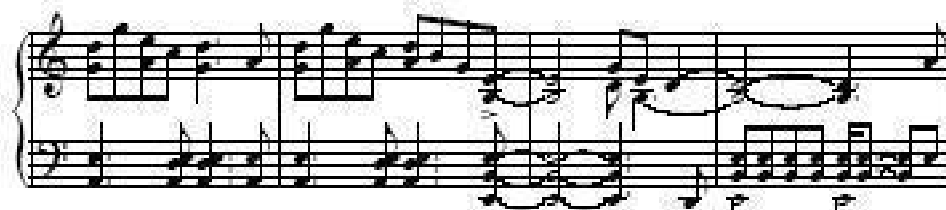
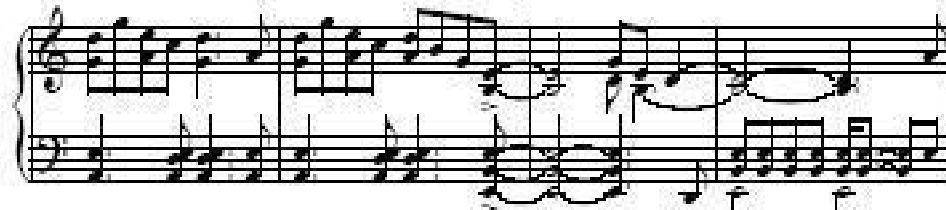
Moderately **Intro**



**riff rockero**



**A** **melodia acompañada**



Mass

Words & Music by Ketch Emerson & Greg Lake

© Copyright: 1971 Leadchoice Limited.

This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.

All Rights Reserved. International Copyrights Secured.

Reproduced by permission.



First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a continuation of the melodic and harmonic material from the first system.

A' modula a B minor

Third system of musical notation, starting with the modulation to B minor. The key signature changes to two flats, and the melodic line reflects this change.

Fourth system of musical notation, showing further development of the piece in the new key.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. The final measures show a resolution of the musical ideas.

# MANTICORE

**A** *Lively* **motivo repetitivo**

The first system of musical notation shows the beginning of the piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff has a melodic line with eighth notes and some rests.

**Do menor dominante**

The second system continues the piano introduction with the same eighth-note accompaniment and melodic line in the treble.

The third system continues the piano introduction with the same eighth-note accompaniment and melodic line in the treble.

The fourth system continues the piano introduction with the same eighth-note accompaniment and melodic line in the treble.

Manticore  
Music by Keith Emerson  
© Copyright 1971 Leadchoice Limited  
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited  
All Rights Reserved. International Copyright Secured  
Reproduced by permission.

Quiebre ritmico

Musical notation for 'Quiebre ritmico'. It consists of two staves. The upper staff features a complex, syncopated rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The lower staff provides a steady accompaniment with a consistent eighth-note rhythm.

A'

Musical notation for section A'. It consists of two staves. Both the upper and lower staves feature a steady eighth-note accompaniment. The upper staff has a melodic line that moves in a stepwise fashion.

nuevo motivo

Musical notation for 'nuevo motivo'. It consists of two staves. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The upper staff introduces a new melodic motif, starting with a series of eighth notes followed by a more complex rhythmic figure.

Musical notation for the second system of 'nuevo motivo'. It consists of two staves. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The upper staff continues the melodic motif from the previous system, showing some variation in the rhythm.

Musical notation for the third system of 'nuevo motivo'. It consists of two staves. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The upper staff continues the melodic motif, featuring some slurs and ties.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, marked with a 'B' above the treble staff. This system features a complex texture with dense chords and sixteenth-note patterns in both the treble and bass staves, enclosed in a hand-drawn oval.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff features a more complex accompaniment with chords and rests. A 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking is present.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic pattern. A text box labeled "Riff en A minor" is overlaid on the bass staff, indicating the key signature for the subsequent sections.

The third system continues the musical piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

The fourth system continues the musical piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

The fifth system continues the musical piece with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes, including some beamed eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a bass line with quarter notes and some beamed eighth notes.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the bass line with quarter notes.

**Puente**

Musical notation for the 'Puente' section. It features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a rhythmic pattern. Hand indicators 'L.H.' and 'R.H.' are placed above and below the bass staff. A double bar line is present at the end of the section.

**A'''**

**Riff inicial**

Musical notation for the 'Riff inicial' section. It shows a repeating rhythmic pattern in both the treble and bass staves, consisting of eighth and sixteenth notes.

improvisación sobre bajo ostinato



First system of musical notation. The bass line (bajo ostinato) consists of a continuous eighth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The treble line (improvisación) starts with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.



Second system of musical notation. The bass line continues with the same eighth-note pattern. The treble line starts with a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4, followed by a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.



Third system of musical notation. The bass line continues with the same eighth-note pattern. The treble line starts with a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a half note C4, a quarter note B4, and a quarter note A4.



Fourth system of musical notation. The bass line continues with the same eighth-note pattern. The treble line starts with a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, followed by a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.



Fifth system of musical notation. The bass line continues with the same eighth-note pattern. The treble line starts with a sequence of eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, followed by a half note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

C Coda

# THE BATTLEFIELD

Slowly **Intro**

**A**  
**Riff 1 pinkfloyano**

**B**  
**canto**

The musical score is presented in four systems. The first system is the 'Intro', marked 'Slowly', in 4/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment with chords and a vocal line. The second system is 'Riff 1', marked 'pinkfloyano', featuring a more complex piano accompaniment and a vocal line. The third system is 'Canto', featuring a vocal line and piano accompaniment. The fourth system is a continuation of the piano accompaniment for the Canto section.

The Battlefield  
Words & Music by Keith Emerson & Greg Lake  
© Copyright: 1971 Leadchoice Limited.  
This arrangement: © 2009 Leadchoice Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Reproduced by permission.

The image displays a musical score for guitar and piano, organized into five systems. Each system consists of a guitar staff (treble clef) and a piano staff (bass clef).

- System 1:** Features a guitar staff with a melodic line and a piano staff with a simple accompaniment. Dynamic markings *v* and *vp* are present.
- System 2:** Labeled "C riff 2". The guitar staff contains a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The piano staff has a steady accompaniment. Dynamic markings *v* and *vp* are used.
- System 3:** Labeled "A Riff 1". The guitar staff shows a series of chords and a melodic line. The piano staff has a simple accompaniment. Dynamic markings *v* and *vp* are present.
- System 4:** Labeled "B" and "canto". The guitar staff features a melodic line with some grace notes. The piano staff has a simple accompaniment. Dynamic markings *v* and *vp* are present.
- System 5:** Continues the melodic and accompaniment lines from the previous system.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a guitar staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Section markers 'A', 'B', and 'C' are placed above the guitar staff in the third, fourth, and fifth systems, respectively. The text 'Impro guitar' is written above the guitar staff in the fourth system. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the guitar part includes specific fingering and chord diagrams.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The bass staff contains a simpler, steady accompaniment of quarter notes. Below the bass staff, there are three chord symbols:  $v\sharp$ ,  $v\flat$ , and  $v\sharp$ .

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some slurs and accents. The bass staff has a steady accompaniment. Below the bass staff, there are three chord symbols:  $v\sharp$ ,  $v\flat$ , and  $v\flat$ . A letter 'C' is placed above the first measure of the treble staff.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a series of chords, some with slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Below the bass staff, there are four chord symbols:  $v\sharp$ ,  $v\flat$ ,  $v\sharp$ , and  $v\flat$ . A letter 'A' is placed above the first measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Below the bass staff, there are three chord symbols:  $v\sharp$ ,  $v\flat$ , and  $v\flat$ . A letter 'B' is placed above the first measure of the treble staff.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a steady accompaniment. Below the bass staff, there are three chord symbols:  $v\sharp$ ,  $v\flat$ , and  $v\flat$ .

c Riff 2

A Riff 1

B canto

mp

# AQUATARKUS

## Intro

Musical notation for the Intro section, featuring a treble and bass clef staff with a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

## A

### Moderately

Musical notation for the first system of section A, marked Moderately, featuring a treble and bass clef staff with a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Musical notation for the second system of section A, featuring a treble and bass clef staff.

Musical notation for the third system of section A, featuring a treble and bass clef staff.

Aquatarkus

Music by Keith Emerson

© Copyright 1971 Leadchoice Limited.

This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.

All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Reproduced by permission.

**motivo variado**

Musical notation for the first system, labeled 'motivo variado'. It consists of two staves (treble and bass clef) in a minor key. The melody in the treble clef features a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

**B**

**nuevo motivo**

Musical notation for the second system, labeled 'B' and 'nuevo motivo'. It continues with two staves. A slur is placed over the treble clef staff, indicating a new melodic motif. The bass clef continues with its accompaniment.

**A**

Musical notation for the third system, labeled 'A'. It consists of two staves. The treble clef staff has a series of chords, and the bass clef has a simple accompaniment. Vertical lines connect the two staves, suggesting harmonic relationships.

**C**

**cambio ritmico**

Musical notation for the fourth system, labeled 'C' and 'cambio ritmico'. It consists of two staves. The treble clef staff shows a change in rhythm with more complex patterns, while the bass clef maintains a steady accompaniment.

Musical notation for the fifth and final system. It consists of two staves. The treble clef staff features a melodic line with some rests, and the bass clef provides a consistent accompaniment.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns and notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns and notes.

A'

Third system of musical notation, featuring a single bass clef staff with notes and rests. The text "solo keyboard" is written across the staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

First system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The upper staff contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a quarter rest, followed by a series of eighth notes. The lower staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with two bass clefs. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a half note. The lower staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a simple accompaniment with a few notes.

Second system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a simple accompaniment with a few notes.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a simple accompaniment with a few notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a simple accompaniment with a few notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a simple accompaniment with a few notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with some triplet markings, and the bass staff continues with quarter notes.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes several triplet markings and a large slur over the final measures, while the bass staff continues with quarter notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a very active melodic line with many sixteenth notes and slurs, while the bass staff continues with quarter notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the active melodic line, and the bass staff continues with quarter notes. The word "gradual fade" is written in the left margin of the treble staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff has a few notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a dense melodic texture, and the bass staff has two notes.

Third system of musical notation, showing more intricate melodic patterns in the treble staff and a few notes in the bass staff.

Fourth system of musical notation, with a sixteenth-note scale in the treble staff and a few notes in the bass staff.

Fifth system of musical notation, ending with a double bar line. The treble staff has a few notes, and the bass staff has a few notes. Dynamics markings *p*, *ppp*, and *f* are present.

# Recapitulacion (ERUPTION)

Lively **B**

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords. Both staves are marked with a 'B' time signature and a 'Lively' tempo marking. The music is in a 2/4 time signature.

The second system of musical notation consists of two staves, continuing the piece from the first system. It features the same rhythmic and harmonic patterns as the first system.

The third system of musical notation consists of two staves, continuing the piece from the second system. It features the same rhythmic and harmonic patterns as the previous systems.

The fourth system of musical notation consists of two staves. It concludes the piece with a final cadence. A 'C' time signature is visible at the end of the system, indicating the end of the piece. The lower staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Eruption  
Music by Keith Emerson  
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.  
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Reproduced by permission.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *v* (piano) and *ff* (fortissimo). The first system features a melodic line in the treble clef with slurs and a bass line with a *30* marking. The second system continues the melodic development with similar slurs. The third system shows a more complex texture with multiple slurs and a *30* marking. The fourth system features a melodic line with a *3* marking and a *ff* dynamic. The fifth system begins with a section marked *A'* and includes a *ff* dynamic. The score is presented in a clean, black-and-white format.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a long note with a fermata, while the bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation, showing a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the melodic and rhythmic development in both treble and bass staves.


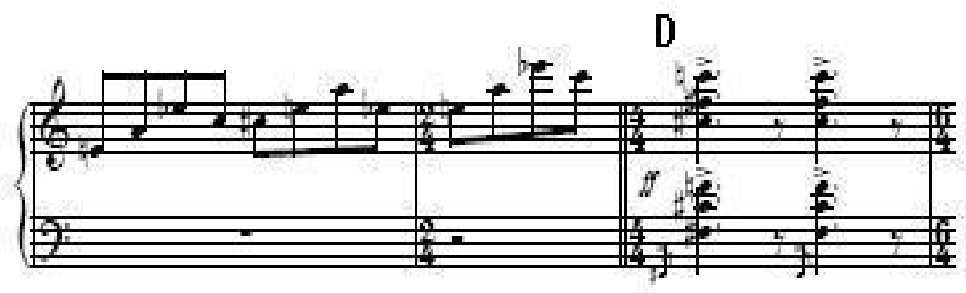
Fourth system of musical notation, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

**Puente**



**D**



**acordes ostinatos**



**seccion final**

**coro emulado con teclado**

*a tempo*



## 4. Creación musical

### *El Viaje del Gusano*

#### 4.1 Descripción de la obra

El viaje del gusano es una creación musical inédita basada en la integración del Rock progresivo y el minimalismo propiamente tal, logrando formar una mezcla justa de estos dos estilos. Lleva su nombre por las metamorfosis que experimenta el gusano durante su vida en relación a los cambios de estado de la música progresiva.

La obra está separada en tres partes con interrupción entre ellas, cada una con una musicalidad diferente pero tienes una conexión en su semántica, uno puede darse cuenta al escuchar las tres partes que hay motivos que se repinten de manera distinta.

## 4.2 Estructuración de *El Viaje del Gusano*.

A continuación expondré un análisis de cada parte de la obra, en el que se describe la sección y su descripción formal estética y los compases en donde se encuentran cada una de las secciones de la obra (ver anexo).

### Parte I

La Parte I se caracteriza por tener varias secciones que van cambiando mediante transformación lineal.

La instrumentación de la parte I está confeccionada por 3 guitarras eléctricas y un bajo eléctrico, las dinámicas pueden variar a gusto del interprete.

Sección	descripción
<b>A</b>	Es una introducción muy breve con forma clásica simple.
<b>B</b>	Es una sección donde aparece el bajo en la tonalidad de E menor con un motivo repetitivo que se va desplazando armónicamente, mientras que las dos voces superiores (guitarra 1 y guitarra 2) tocan una melodía formando un juego melódico y la guitarra 3 toca notas simultáneas, provocando un efecto ostinato.
<b>C</b>	En esta sección la guitarra 1 toca un patrón repetitivo que se desplaza armónicamente; las otras dos guitarras van alternándose, produciendo un efecto de diálogo.
<b>D</b>	En esta sección aparece un nuevo motivo rockero repetitivo en la guitarra 3, donde se incorporan por adición la guitarra 1 con un patrón arpegiado repetitivo y el bajo eléctrico con el mismo patrón rockero ostinato del comienzo

- D`** Es la continuación de la sección D pero aquí se produce una progresión rítmica que va de 4/4 a 3/4 y melódica en las guitarras 2 y 3, mientras que el bajo tiene un pequeño canto.
- E** Esta es la última sección. Aquí la música se vuelve completamente minimalista. La guitarra 1 toca un patrón repetitivo en A menor lo mismo que el bajo, mientras que por adición se van incorporando la guitarra 1 y 2 con un motivo simple y repetitivo, llegando a un clímax, de textura minimalista.

**Diagrama** (Ver anexo Parte I)

<b>Compás</b>	<b>1-4</b>	<b>5-20</b>	<b>21-28</b>	<b>29-34</b>	<b>35-40</b>	<b>41-48</b>
<b>Secciones</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>D`</b>	<b>E</b>

**Parte II**

La parte II está pensado para 1 flauta traversa, 1 guitarra eléctrica y un bajo eléctrico, es un Allegro, el tempo puede estar entre negra 80 o 100 no es fijo, por lo que se deja a elección de los interpretes de esta forma se le puede dar mas libertad de expresión.

La parte II es una música de textura polifónica e instrumentación estática, donde la guitarra electroacústica toca unos arpeggios formando una polifonía que mantiene el mismo patrón rítmico durante toda la canción y su armonía cambia gradualmente, dándole de esta forma un carácter minimalista y psicodélico. La flauta toca la melodía que va cambiando al paso de cada sección mientras que el bajo toca un patrón rockero.

Está constituida por cinco secciones todas tocadas sin ninguna interrupción.

<b>Sección</b>	<b>descripción</b>
<b>A</b>	Comienza la música con la guitarra electroacústica mientras que por adición se incorpora el bajo con un motivo roquero que acompaña a la melodía, seguido por la flauta, que entona una melodía. (Ver anexo Parte II)
<b>A'</b>	Es una variación de A
<b>B</b>	Aquí la melodía entona un motivo más rítmico que mantiene su forma y se repite. El bajo y la guitarra siguen tocando la base armónica.
<b>C</b>	Aparece un nuevo motivo en la flauta, de notas largas que se repiten.
<b>D:</b>	La flauta cambia el motivo y luego, hacia el final, ocupa el pequeño motivo repetitivo junto con las notas largas que descienden como recapitulación, para luego dar fin a la Parte II.

**Diagrama** (ver anexo parte II)

<b>Compás</b>	<b>1-13</b>	<b>14-20</b>	<b>21-31</b>	<b>32-43</b>	<b>44-62</b>
<b>Secciones</b>	<b>A</b>	<b>A'</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>

### Parte III

La parte III es una música compuesta para piano y flauta se caracteriza por tiene varias secciones diferentes, donde la flauta aparece en algunas secciones tocando motivos repetitivos y melódicos.

Está constituido por seis secciones diferentes, dándole el carácter de música progresiva.

Sección	Descripción
<b>A</b>	Comienza la música con el piano que toca una polifonía minimalista en la mano derecha y en la izquierda toca un típico canto minimalista en el bajo.
<b>B</b>	Es una sección donde hay cambios de métrica característico del Rock Matemático, donde se expone un motivo en tributo a los Jaivas.
<b>C</b>	En esta sección es cuando entra por primera vez la flauta siendo acompañada por el piano.
<b>D</b>	Es un arpegio repetitivo en el piano que está en la tonalidad de D Menor.
<b>E</b>	En esta sección aparece nuevamente la flauta tocando una melodía.
<b>F</b>	En esta última sección hay un piano que toca un patrón repetitivo mientras que la flauta destaca otras veces con otro patrón repetitivo, siendo esta sección la más minimalista del tema.

#### Diagrama (ver anexo parte III)

<b>Compás</b>	<b>1-11</b>	<b>12-19</b>	<b>20-37</b>	<b>38-41</b>	<b>42-54</b>	<b>55-91</b>
<b>Secciones</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>

## 5. Conclusión.

En este trabajo se desarrolló una profunda investigación del minimalismo y el rock progresivo en cuanto a su definición, orígenes y técnicas empleadas, lo que permitió tener una idea clara en la cual se basó la composición musical que integra en sí estos dos estilos de música. La fusión de los dos estilos en ella es la demostración de la posibilidad de su desarrollo simultáneo y la formación de un nuevo estilo.

Con el análisis en profundidad de las obras *Six pianos* y *Tarkus*, se intenta facilitar la comprensión de estos dos estilos, para obtener y desarrollar a partir de esta la composición musical que los unifica, la que logra un equilibrio en la música que no cae en la complejidad ni simplicidad excesivas.

Queda claro que estos estilos musicales ya han sido fuertemente explotados por músicos de todo el mundo, especialmente por los británicos el rock y los norteamericanos el minimalismo, pero siendo la música infinita en cuanto a sus posibilidades de creación, siempre da espacio y libertad para mostrar una obra original.

La difusión de este estilo de música pudiera quedar relegada por la preferencia comercial que se da a los estilos más populares. No obstante la audiencia general también se ha familiarizado con la música repetitiva y no son pocos los conocedores del rock, por lo que no debiera tampoco ser incomprendido.

El campo que se abre a la investigación en cuanto a recursos técnicos, de composición y de la evolución de estos dos estilos podrá dar paso a la elaboración de un manual donde se muestren los distintos recursos para componer en base a ellos, y se invita a todos los que lean este documento a que sigan profundizando en el tema, ya que su interés se verá recompensado con el conocimiento de las obras maestras que ya han sido creadas y las que seguirán.

## 6. Bibliografía.

- Cateforis, T. (2002) *How Alternative Turned Progressive. The Strange Case of Math Rock*. En: Holm-Hudson, K. (2002) *Progressive Rock Reconsidered*. Nueva York: Routledge, pp 243-259.
- Cox, C. & Warner, D. (2008) *Audio Culture : readings in modern music*. Nueva York: Continuum
- Gann, K. (2006) *Music Downtown: writings from The Village voice*. Berkeley: California.
- (2008) *Thankless Attempts at a Definition of Minimalism*. En: Cox, C. & Warner, D. (2008) *Audio Culture: readings in modern music*. Nueva York: Continuum, pp 300-303.
- Macan, E. (1997) *Rocking the Classics : English Progressive Rock and the Counterculture*. Nueva York: Oxford.
- Miller, S. (2003) *Rock Keyboard. The Complete Guide With CD*. Hal Leonard Corporation.
- Potter, K. (2004) *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. 1ª reimp. Nueva York: Cambridge.
- Reich, S. (2004) *Writings on Music 1965 – 2000*. Nueva York: Oxford.
- Román, A. (2008) *Indeterminación y minimalismo, pop y vanguardias. Estetización en la música de la segunda mitad del siglo XX*. Sin referencia de lugar: Lulu.
- Salas, F. (2000) *El Rock: su historia, autores y estilo*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Strickland, E. (2000) *Minimalism: Origins*. 1ª reimp. Bloomington: Indiana.

# **Anexo**

## **El Viaje del Gusano**