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

1. Introducción **2**

2. El Minimalismo

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**

3. El Rock Progresivo

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**

4. Creación musical. El Viaje del Gusano

4.1 Descripción de la obra **98**

4.2 Estructuración de El Viaje del Gusano. **99**

5. Conclusión **103**

6. Bibliografía. **104**

7. Anexo. Partitura de la obra. **105**

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 esta 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 si 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 Nº 2*, cuyo ritmo no varía en absoluto. En el preludio de *El Oro del Rhin,* 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 indeterrministas, 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 Schoemberg. 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.

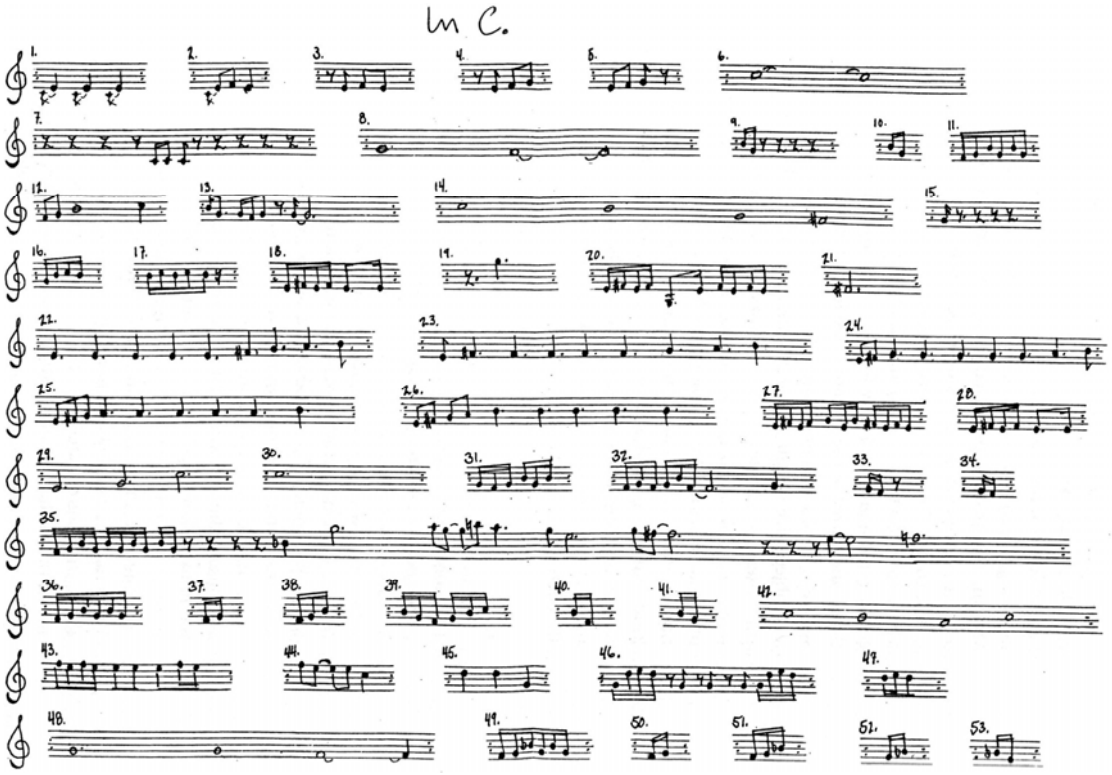
Terry Mitchell Riley nació en 1935 en California. A los 5 años toma clases de violín y poco después de piano, por oído, y a los once con partituras. Ingresa en 1955 a la San Francisco State University por 2 años, y también toma lecciones de piano en el Conservatorio de San Francisco. En 1957 sus primeras 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

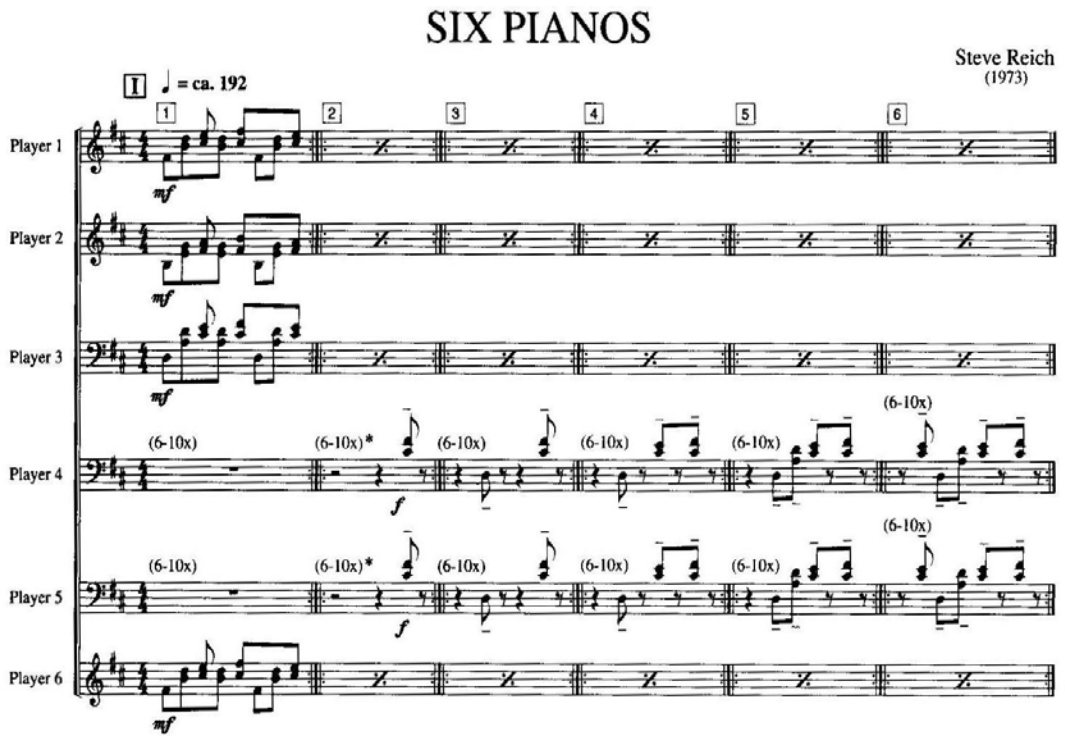
una “partitura” que es un diagrama que representa los equipos y las técnicas que se usan con ellos. En 1967 es invitado a Estocolmo, comisionado para escribir una obra, la que resultó ser *Olson III*. De este año también es *A Rainbow in curved Air*. En 1969 vuelve a California, y en 1970 conoce al músico 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 Towshend 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.

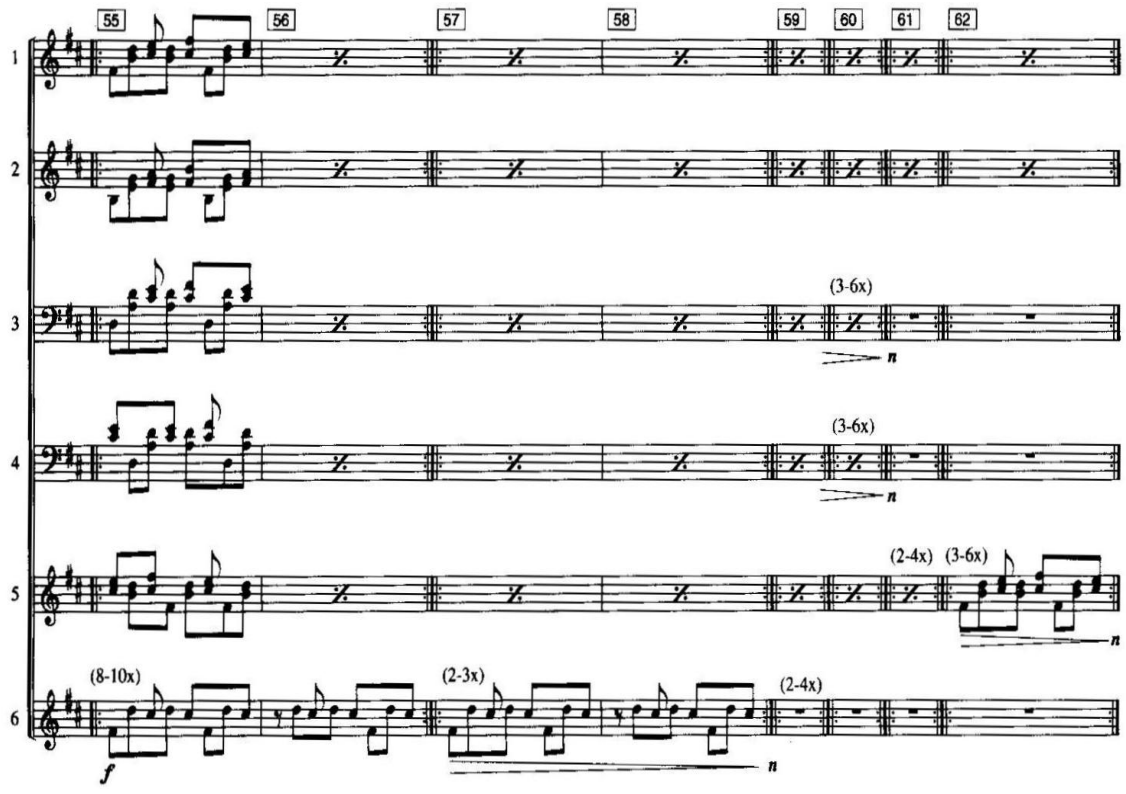
Ejemplo 1



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.



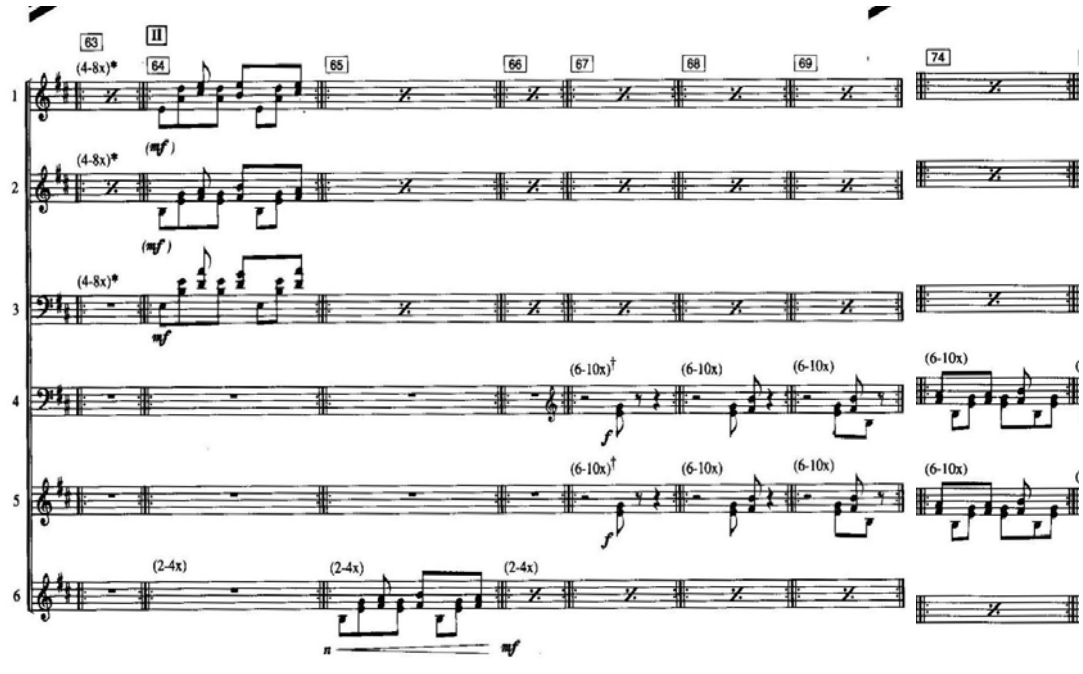
Los pianos 1, 2 y 3 repiten un nítido patrón de 8 tiempos (8 corcheas). El patrón del piano1 es una transposición de los tiempos exactamente una 5ª mayor más alta que el del piano 2. El piano 3 dobla los 3 tiempos más altos del P1 una octava más baja, pero sustituye el F# del piano 1 por D y el B del 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 realzada 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.



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 cono 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.

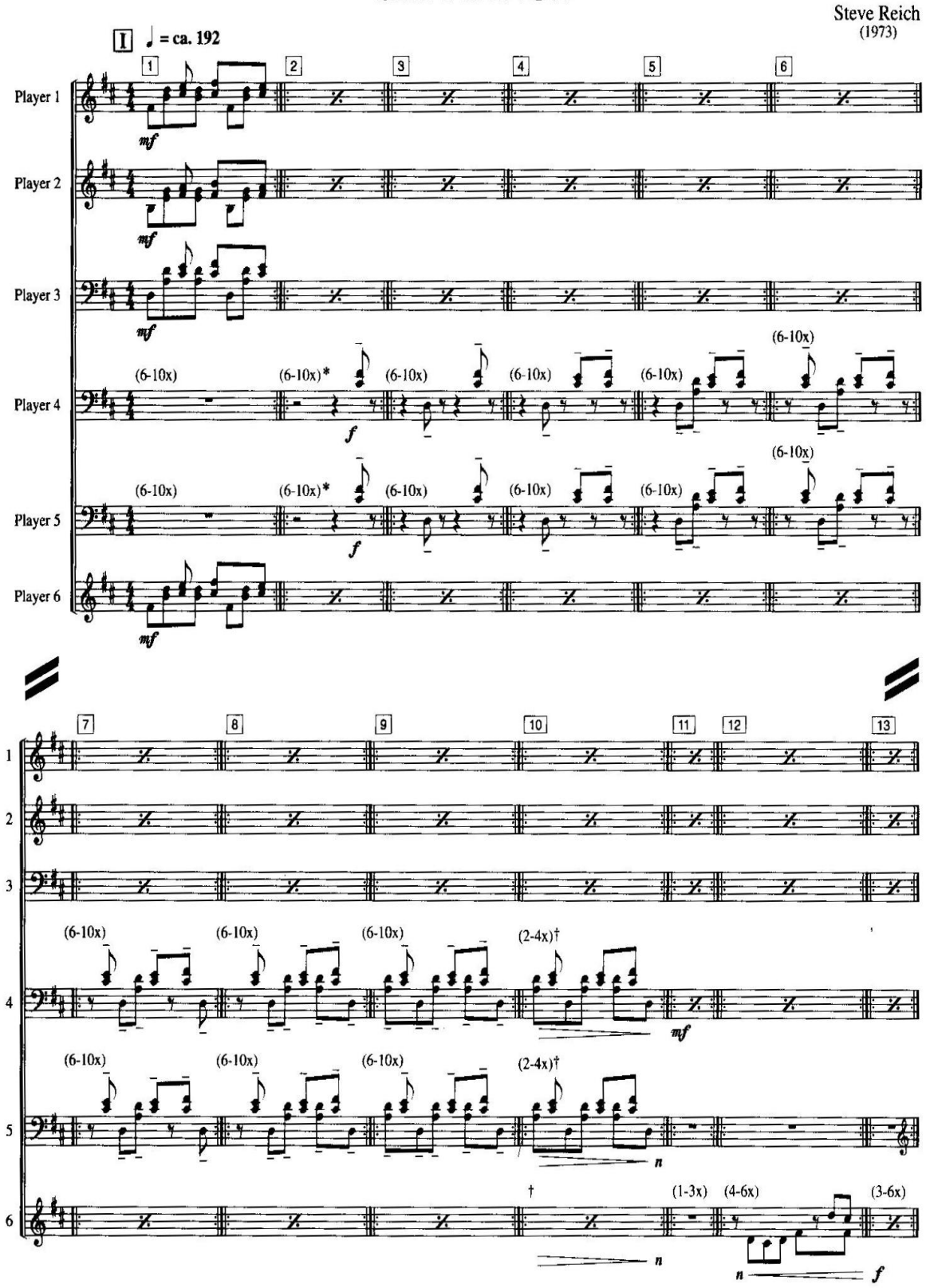
Estas construcciones van en desfase con la voz original. La forma resultante no es meramente una formación de ritmos agrupados, sino que varía en modo y clave, desarrollo en el timbre y registro, progresiones de acordes, modulación en el tiempo y fluctuaciones métricas. La tonalidad y la métrica dependen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



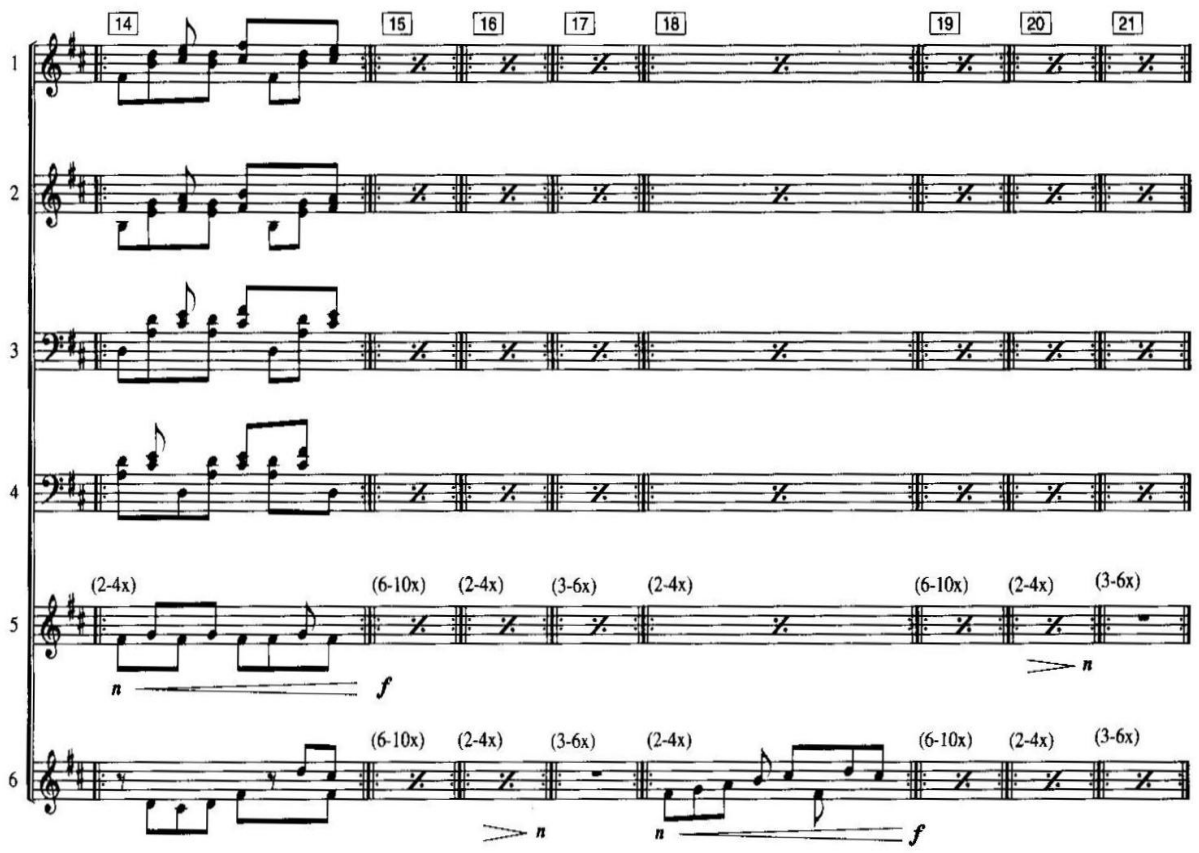
* Players 4 and 5 make eye contact and begin together at 2 . They may, but need not move to measures 3, 4, 5, etc., together. However, when one player moves to the next bar, the other should join on the next repeat. The same applies for all "build ups" throughout the piece at bars 35 - 42 , 64 - 74,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

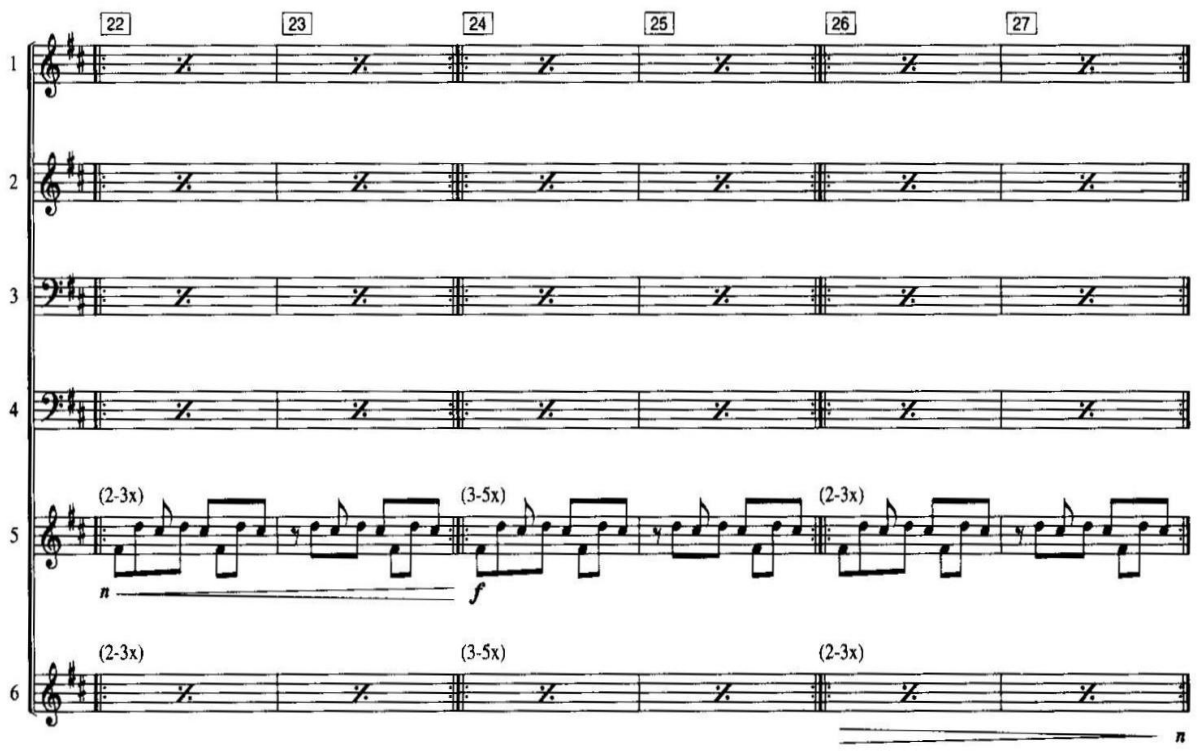
† Crescendi and decrescendi over repeated measures last for the duration of the complete repetition. Players 4, 5, and 6 should make eye contact and diminuendo together. The same applies for players 5 and 6 at 43 and similarly for other players throughout the piece.

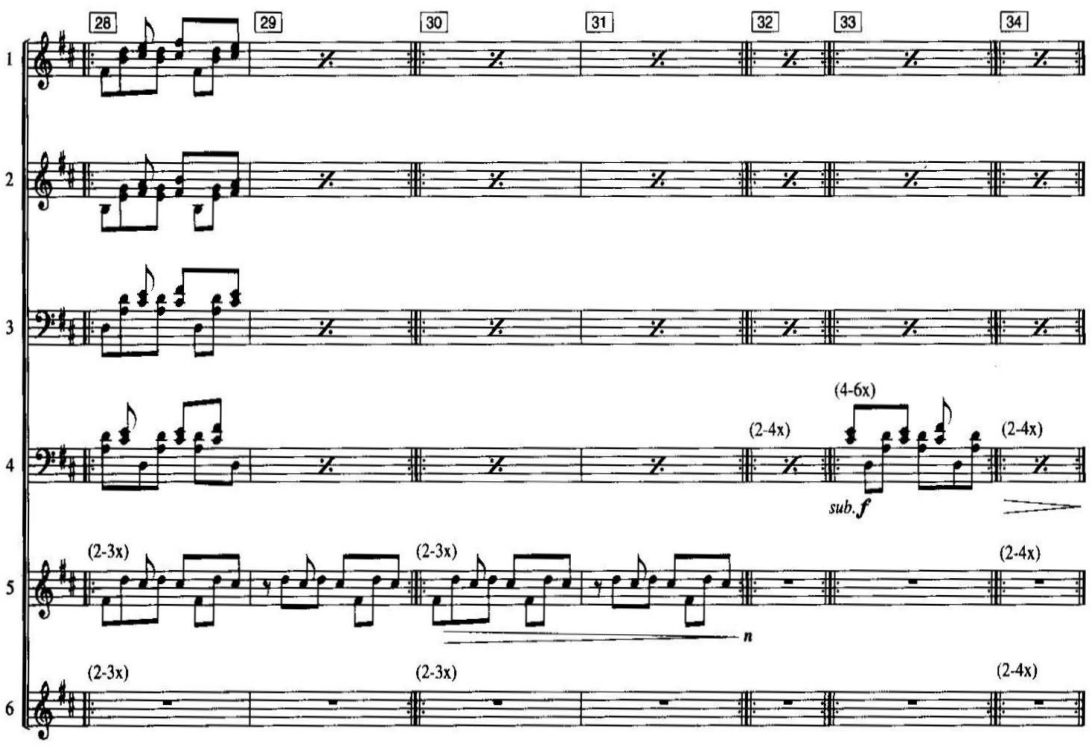
© Copyright 1977 by Hendon Music, Inc.,
a Boosey & Hawkes Company.
Revised version © Copyright 1992 by Hendon Music, Inc.
Copyright for all countries. All rights reserved.

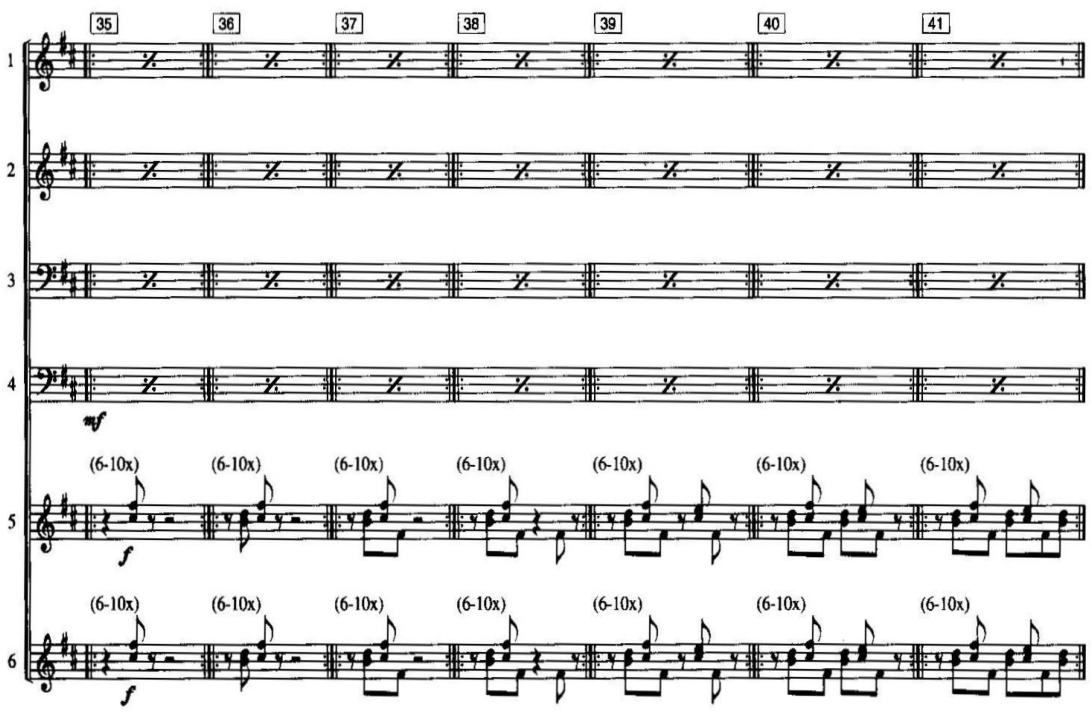
HPS 1193

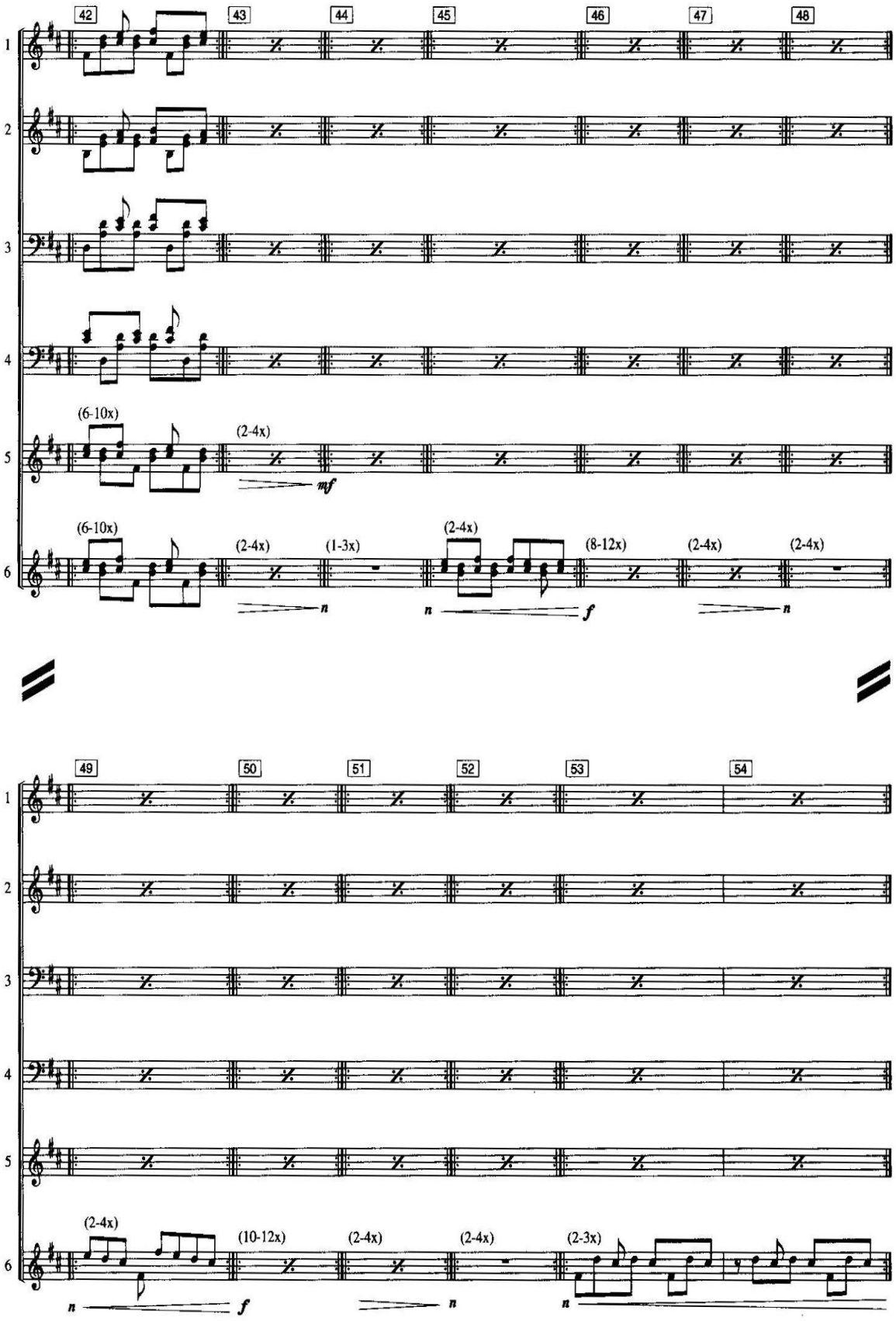
Printed in U.S.A. 1992

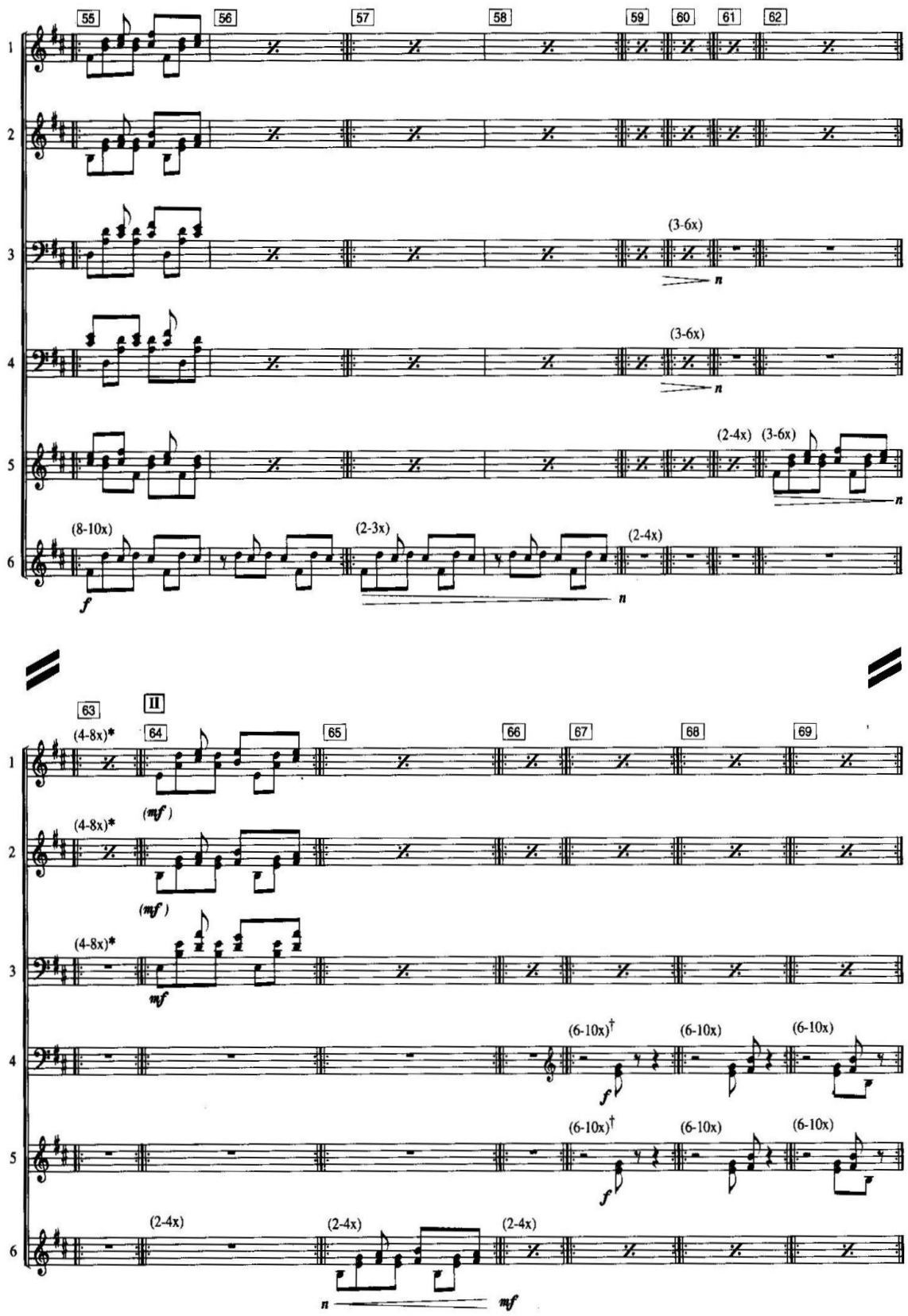

14
15
16
17
18
19
20
21
1
2
3
4
5
6
(2-4x)
(6-10x)
(2-4x)
(3-6x)
(2-4x)
(6-10x)
(2-4x)
(3-6x)
n
f
n
(6-10x)
(2-4x)
(3-6x)
(2-4x)
(6-10x)
(2-4x)
(3-6x)
n
n
f


22
23
24
25
26
27
1
2
3
4
5
6
(2-3x)
(3-5x)
(2-3x)
n
f
(2-3x)
(3-5x)
(2-3x)
n


28
29
30
31
32
33
34
1
2
3
4
5
6
(4-6x)
(2-4x)
(2-4x)
sub. f
(2-3x)
(2-3x)
(2-4x)
n
(2-3x)
(2-3x)
(2-4x)

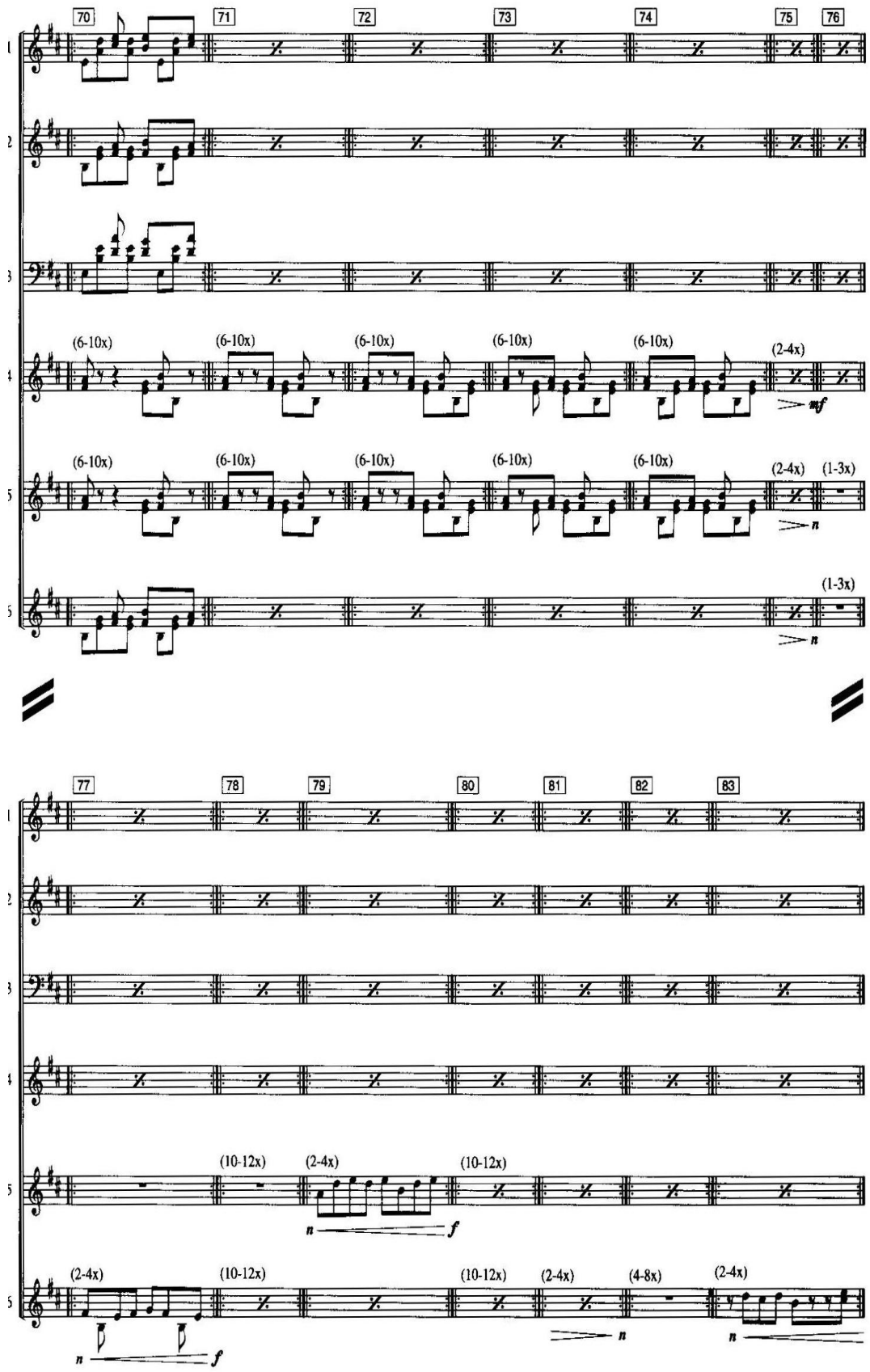

35
36
37
38
39
40
41
1
2
3
4
5
6
mf
(6-10x)
f
(6-10x)
f

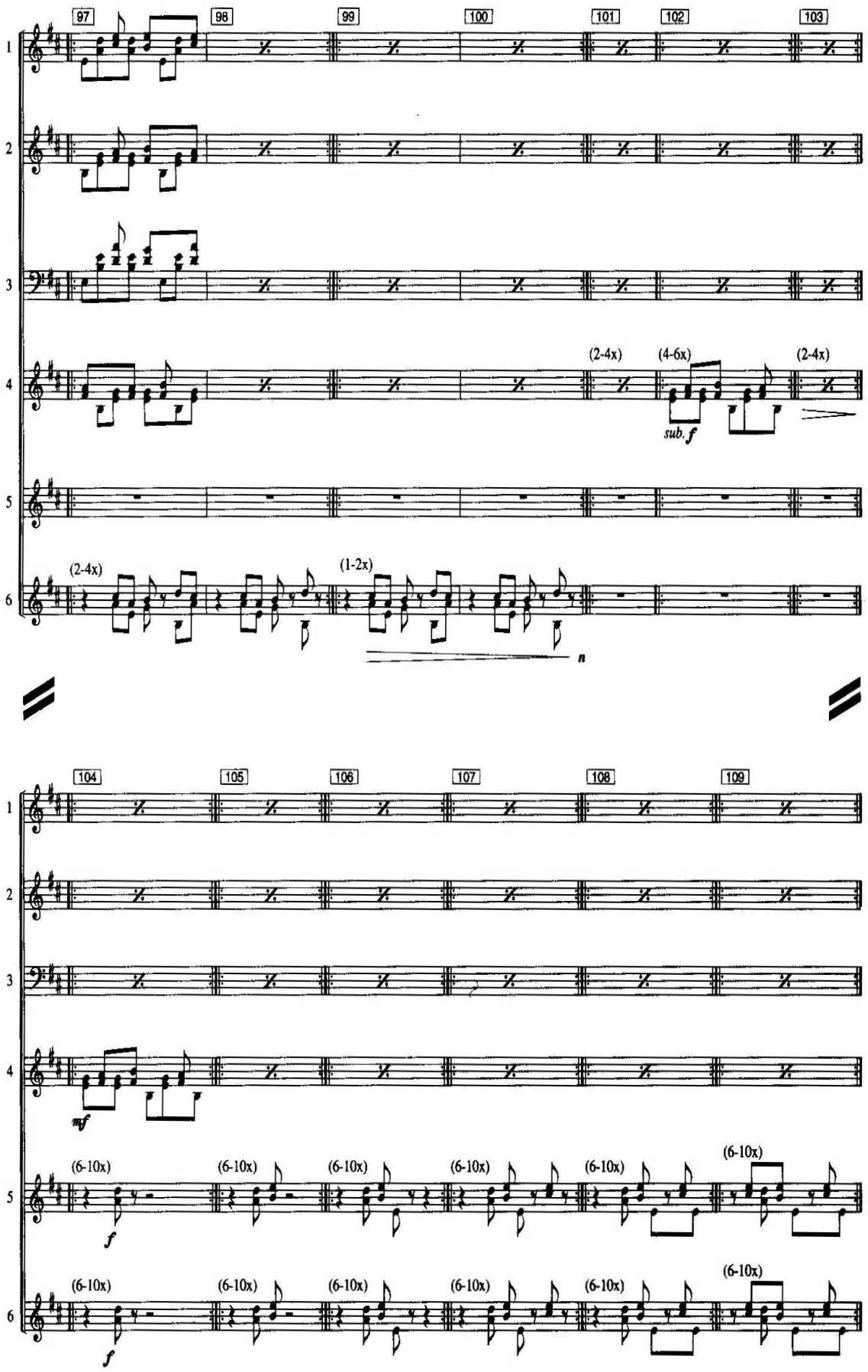

42
43
44
45
46
47
48
1
2
3
4
(6-10x)
(2-4x)
mf
5
(6-10x)
(2-4x)
(1-3x)
(2-4x)
(8-12x)
(2-4x)
(2-4x)
n
n
f
n
6
49
50
51
52
53
54
1
2
3
4
5
(2-4x)
(10-12x)
(2-4x)
(2-4x)
(2-3x)
n
f
n
n
6

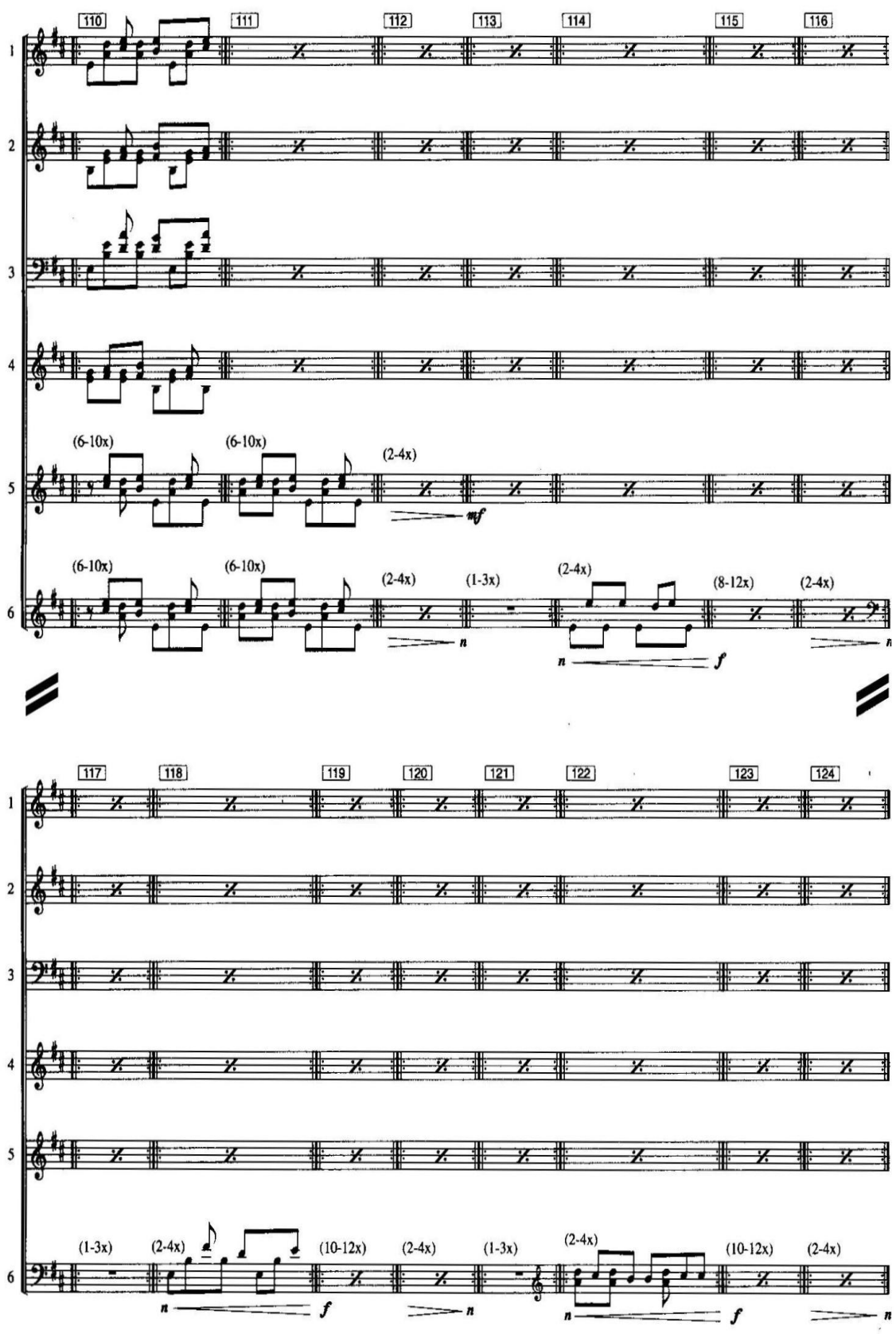


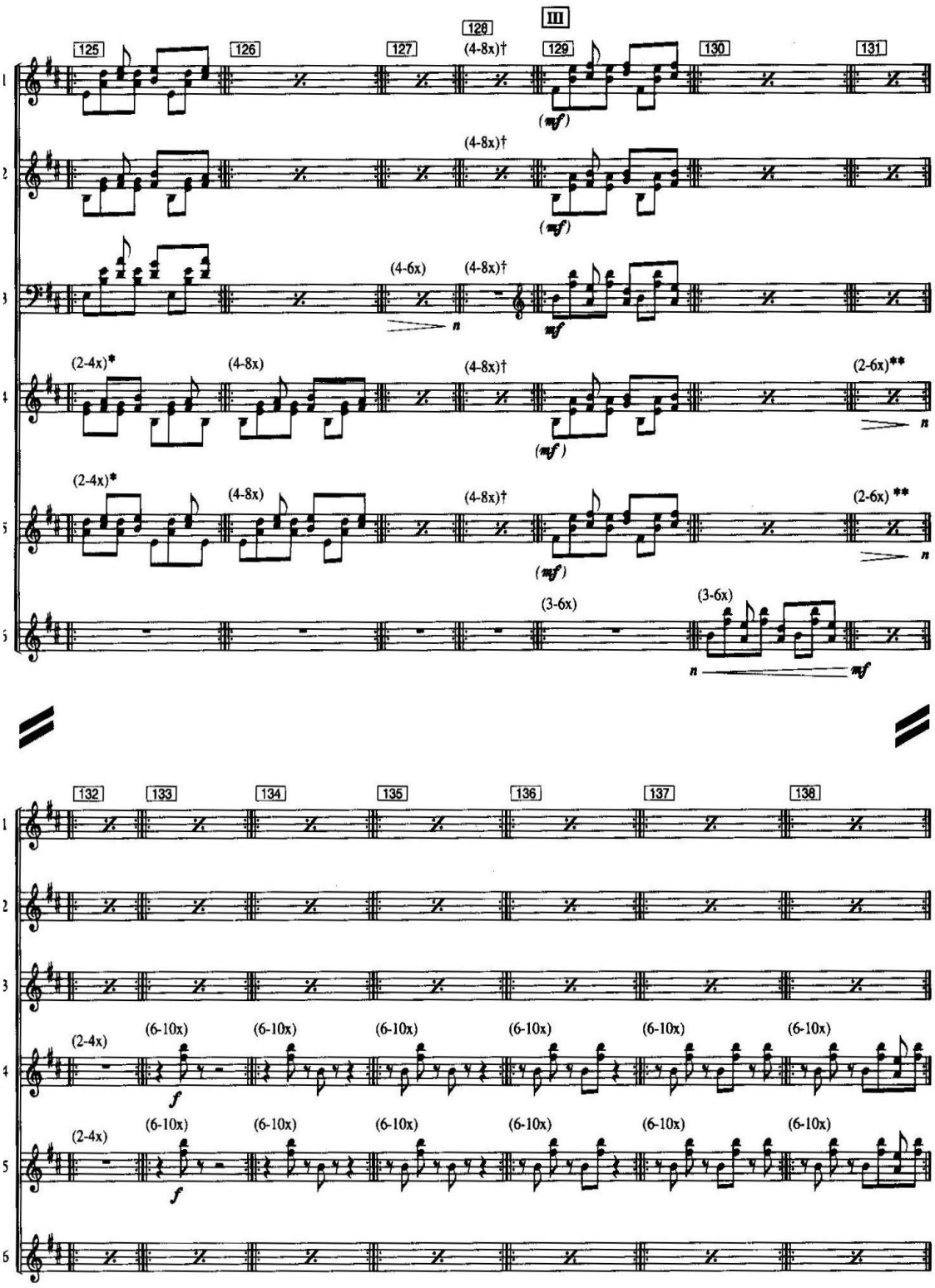
* Player 1 nods head on downbeat two repeats (two bars) before 64 (II) as a cue for all players to change together.

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


70
71
72
73
74
75
76
(6-10x)
(2-4x)
mf
(1-3x)
n
77
78
79
80
81
82
83
(10-12x)
f
(4-8x)


97
98
99
100
101
102
103
1
2
3
4
5
6
(2-4x)
(4-6x)
(2-4x)
sub. f
(2-4x)
(1-2x)
n
104
105
106
107
108
109
mf
(6-10x)
f

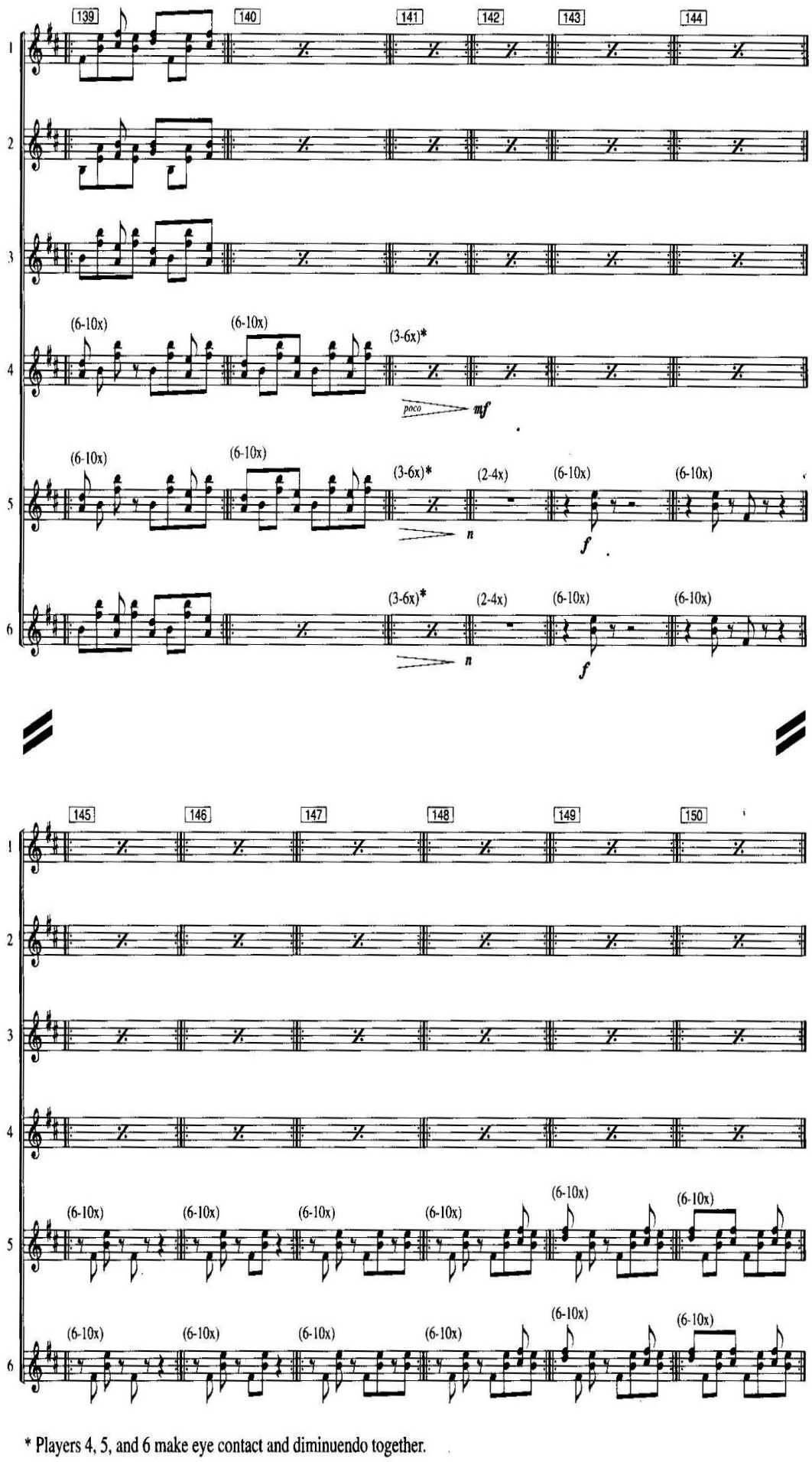

110
111
112
113
114
115
116
1
2
3
4
5
6
(6-10x)
(6-10x)
(2-4x)
mf
(6-10x)
(6-10x)
(2-4x)
(1-3x)
(2-4x)
(8-12x)
(2-4x)
n
n
f
n
117
118
119
120
121
122
123
124
1
2
3
4
5
6
(1-3x)
(2-4x)
(10-12x)
(2-4x)
(1-3x)
(2-4x)
(10-12x)
(2-4x)
n
f
n
n
f
n



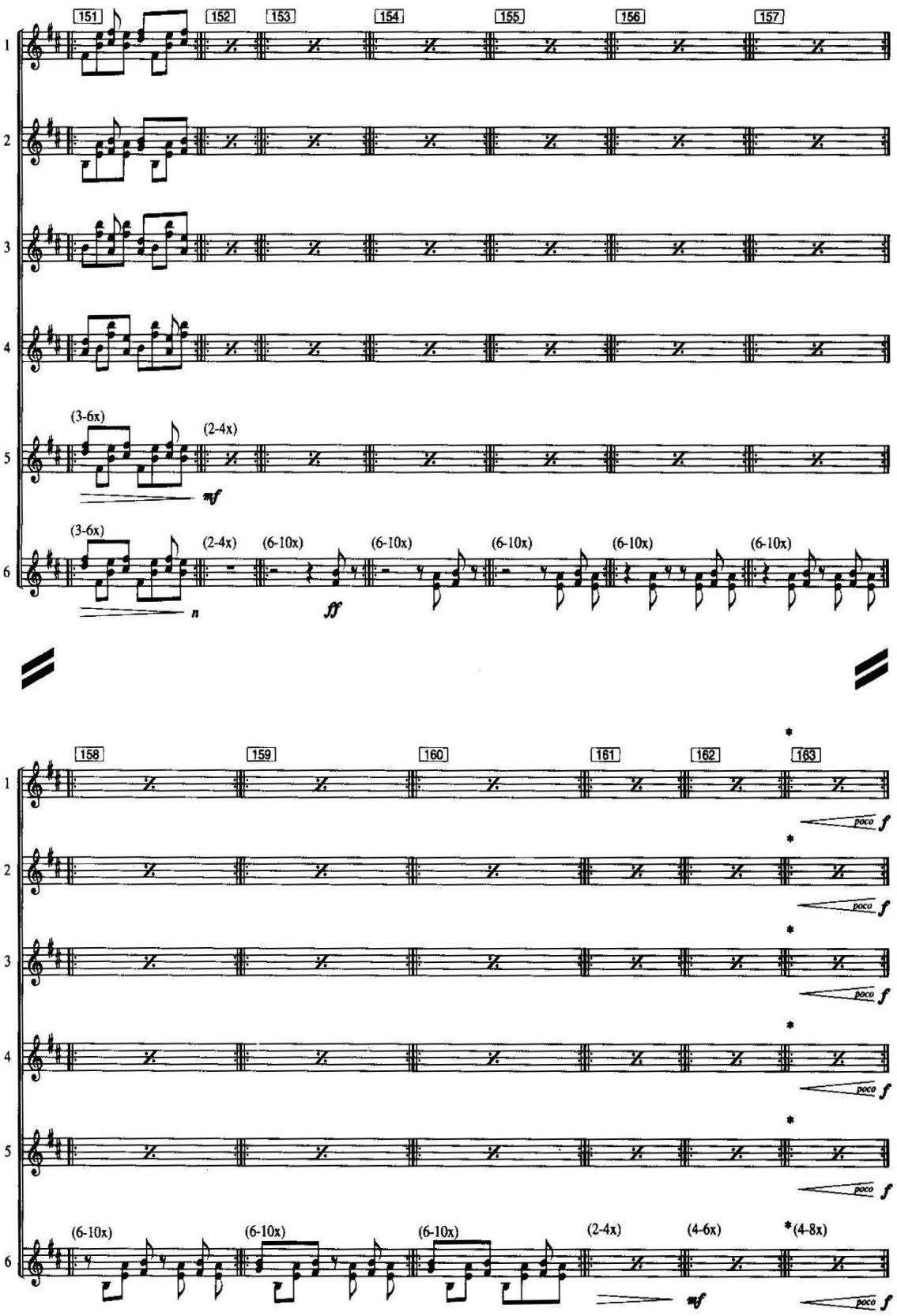
* Either Player 4 or 5 nods on downbeat two repeats (two bars) before 126 so both arrive at 126 together.

† 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.



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



* 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 eóleo 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 arpegios. 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.

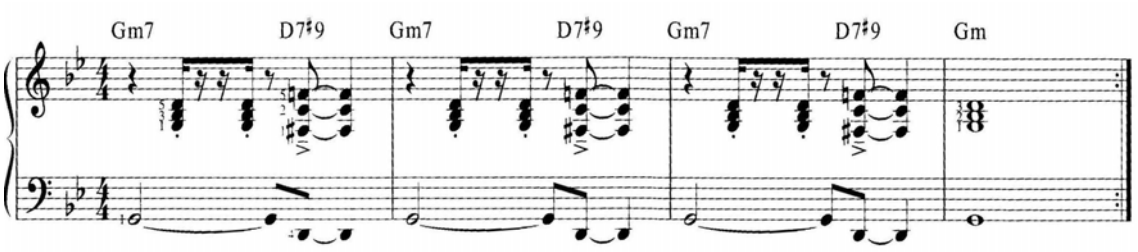
La sección rítmica aquí funciona muy funky, pero este tipo de acompañamiento es también típico de grupos como Yes o Kansas, y puede usarse bajo la parte vocal, y así es simple trabajar en el contexto correcto.

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 triadas en la mano derecha (Ej. Bb) para insinuar calidad de séptima o de acordes extendidos.

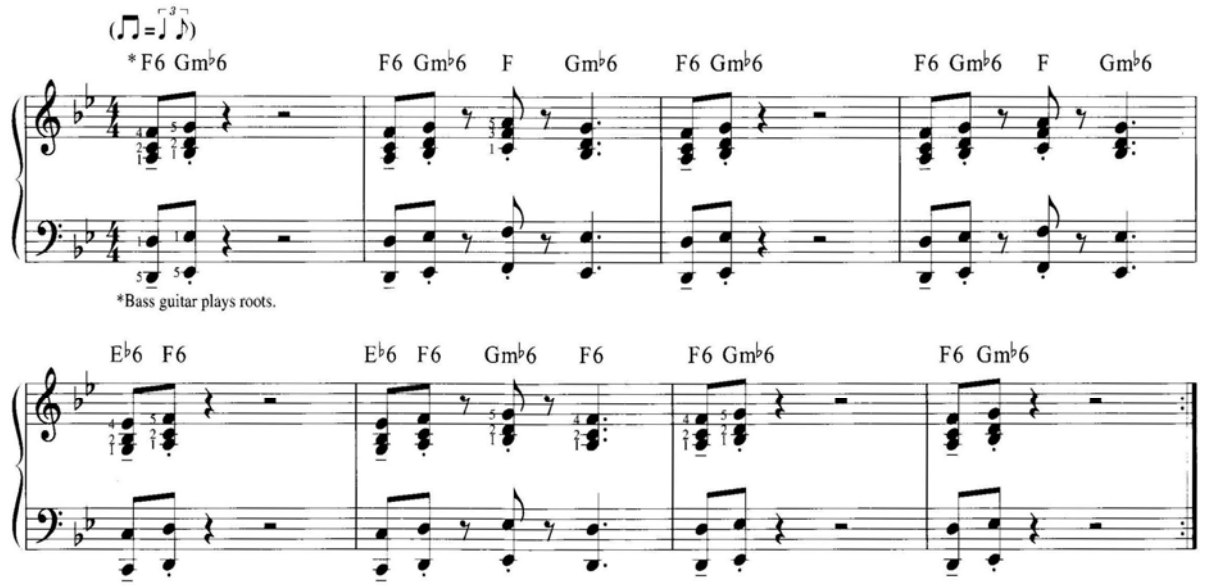
Fig. 12 (Miller, 2003, p. 39)



Acordes a dos manos. (Fig. 13)

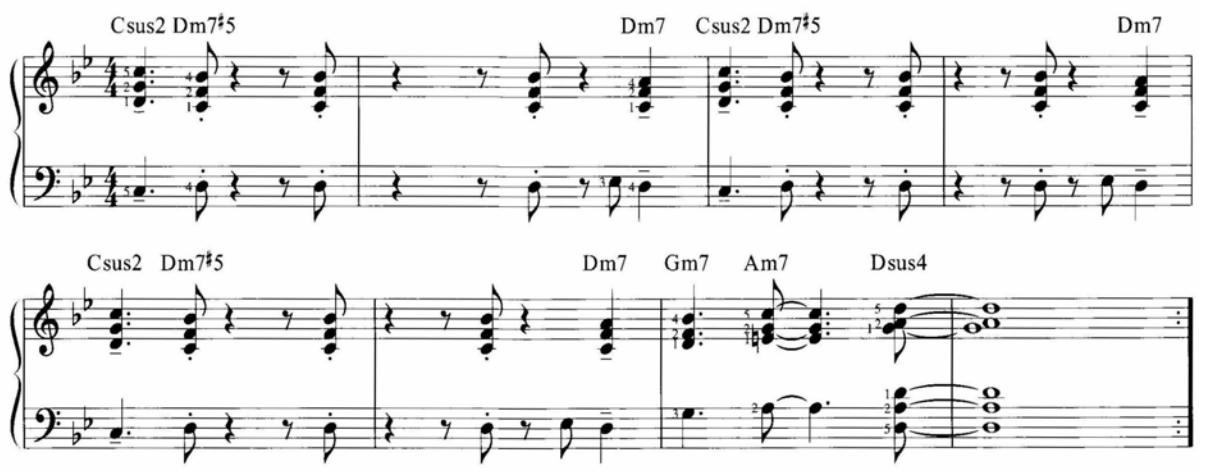
Aquí hay otro ejemplo de cómo bandas como Steely Dan y Toto pueden hacer frases de acompañamiento en un teclado. Este ritmo de ocho notas se toca a dos manos sincronizado con el bajo. Esta es una improvisación en G menor bVII-I. La mano izquierda toca la típica 6ª de cada acorde mientras el bajo provee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

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



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

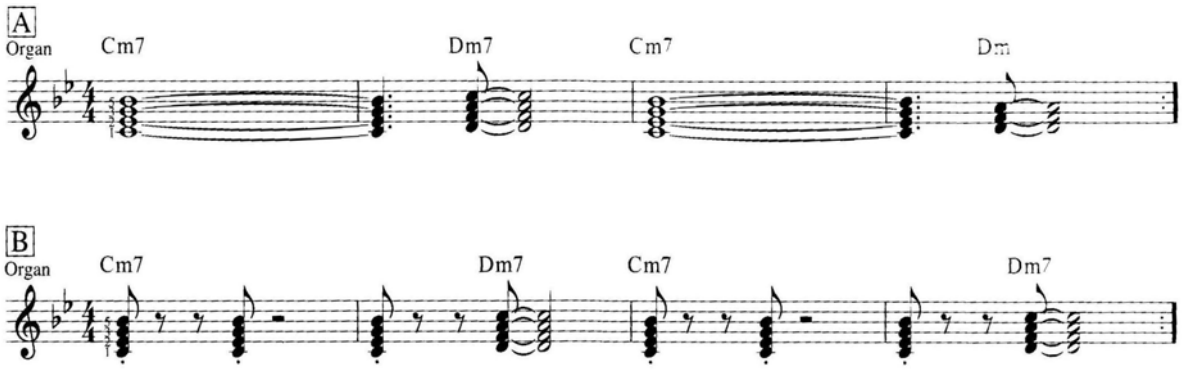
Fig.14. (Miller, 2003, p. 40)



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. Nótense 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”.

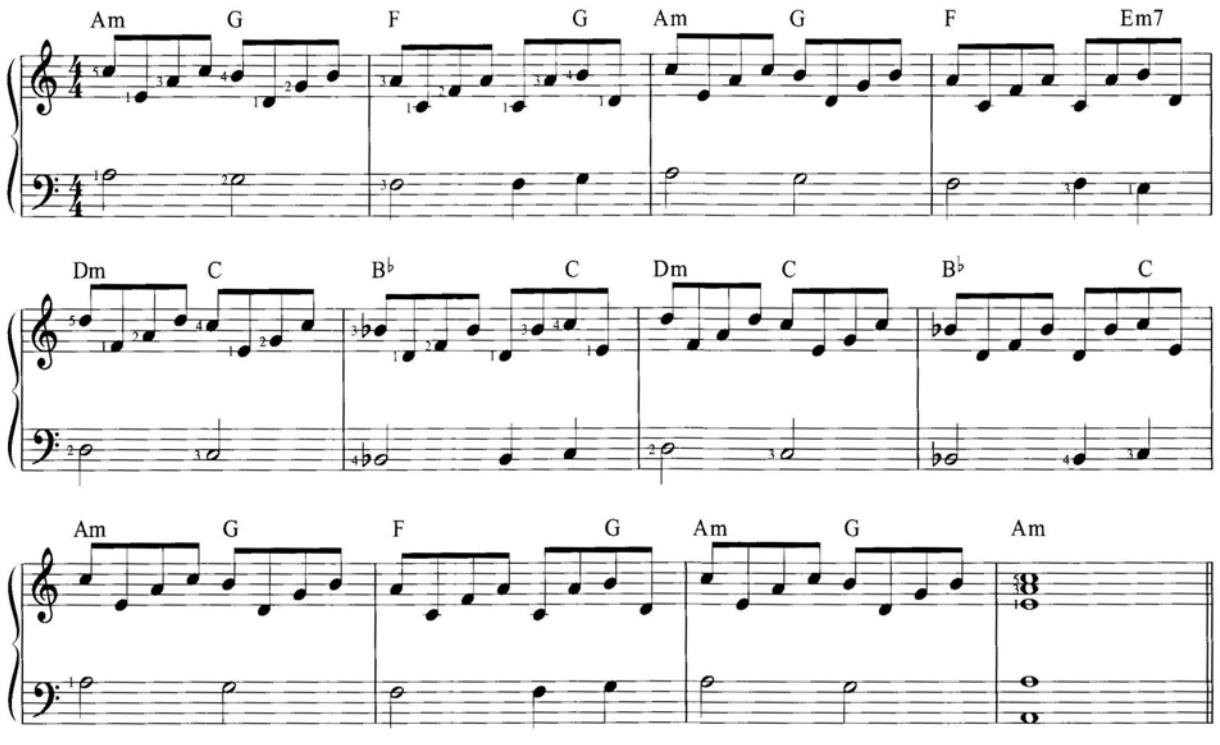
Fig. 15 (Miller, 2003, p. 41)



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.

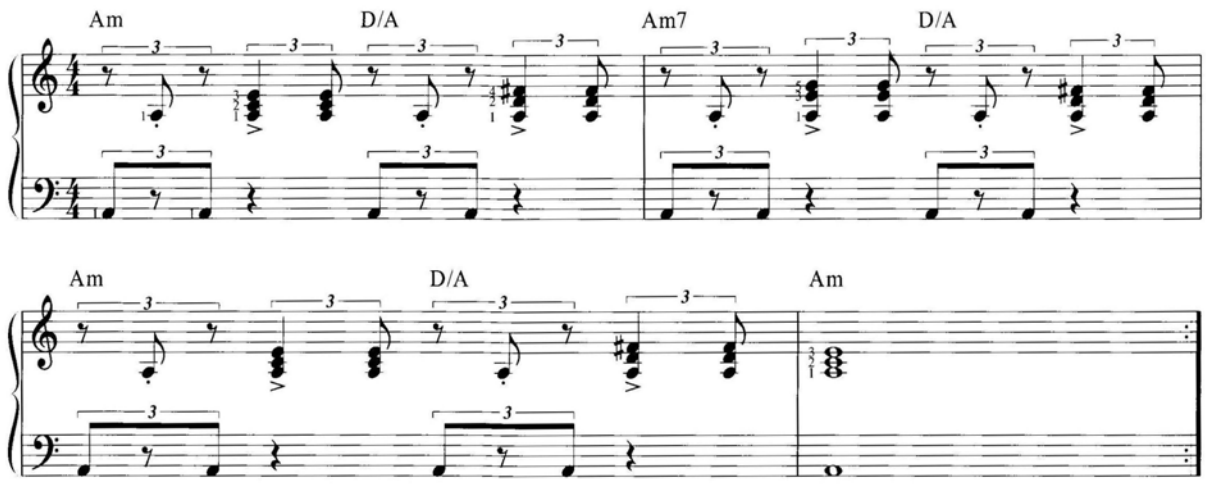
Fig. 16 (Miller, 2003, p. 41)



El rebote.

En este ejemplo (Fig. 17) una I-IV-I7-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)



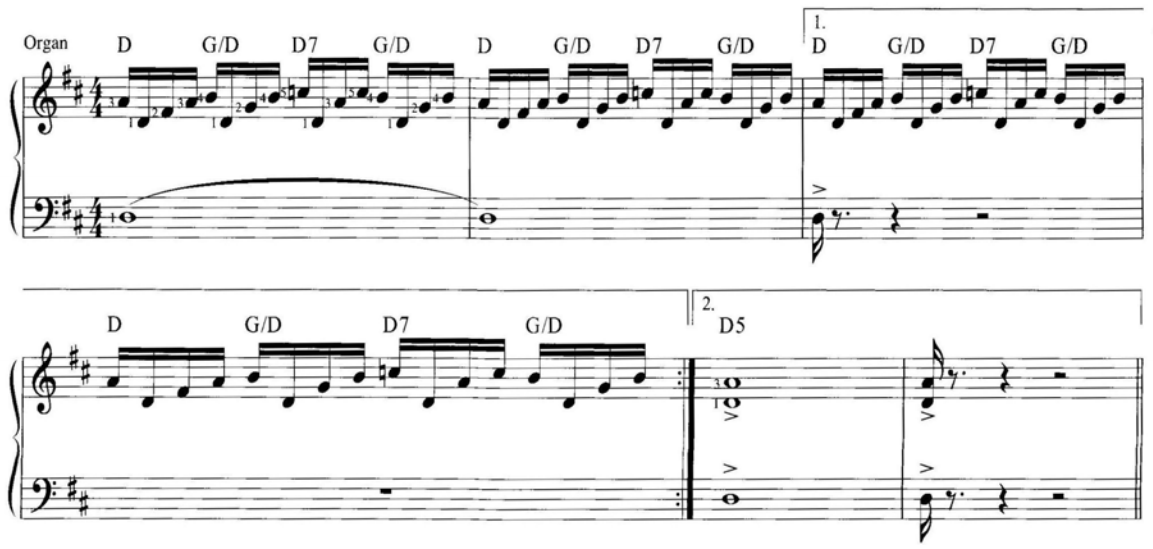
Solista.

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.

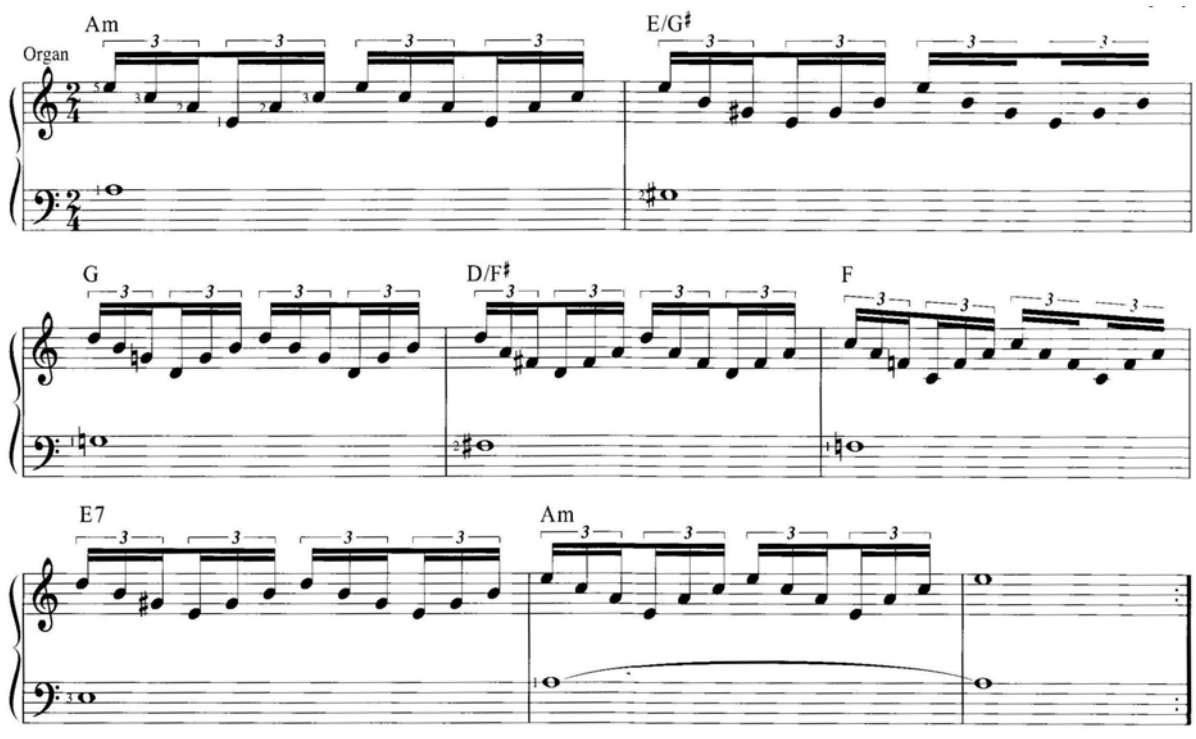
Fig.18 (Miller, 2003, p. 42)



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.

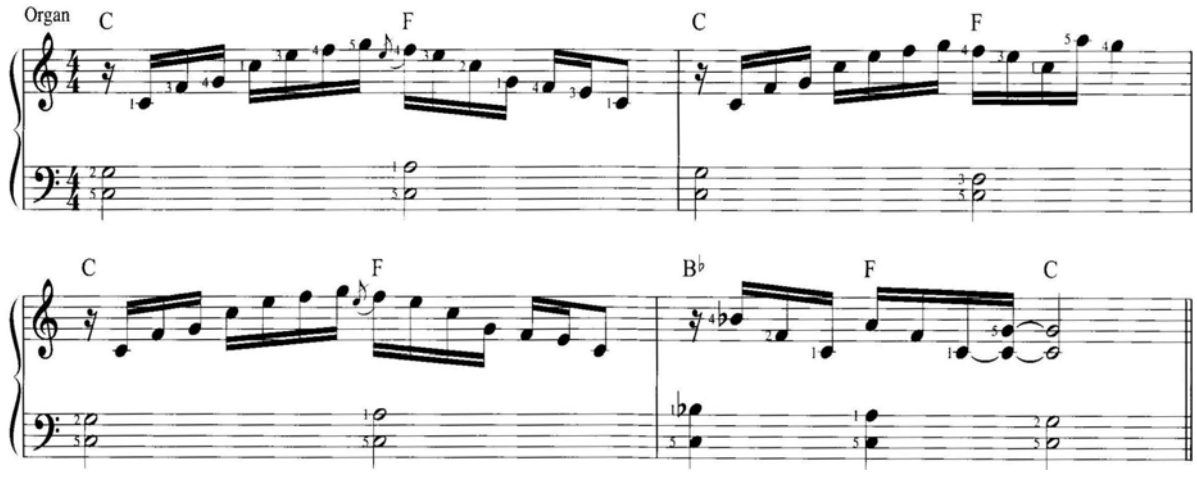
Fig. 19 (Miller, 2003, p. 43)



Un enfoque modal. (Fig. 20).

Aquí la mano derecha toca 4 ideas modales: un arpegio 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``, puente A```**: En A`` 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``` pero esta ves el riff está en la tonalidad de E menor, mientras que con la voz superior forman una textura contrapuntistica.

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.

1	2	3	4	5
A	**B**	**A, A`**	**B`**	**Coda**

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

1	2	3	4	5	6
Puente	**A**	**A`**	**B**	**C**	**D**

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 trítono 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

1	2	3	4	5	6
A	**A`**	**B**	**A``**	**A```**	**C**

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 varia 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***

Mantincore 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

1	2	3	4
Intro	**A**	**B**	**C**

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

1	2	3	4	5	6
Intro	**A**	**B**	**A**	**C**	**A`**

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

1	2	3	4
B	**C**	**A`**	**D**

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

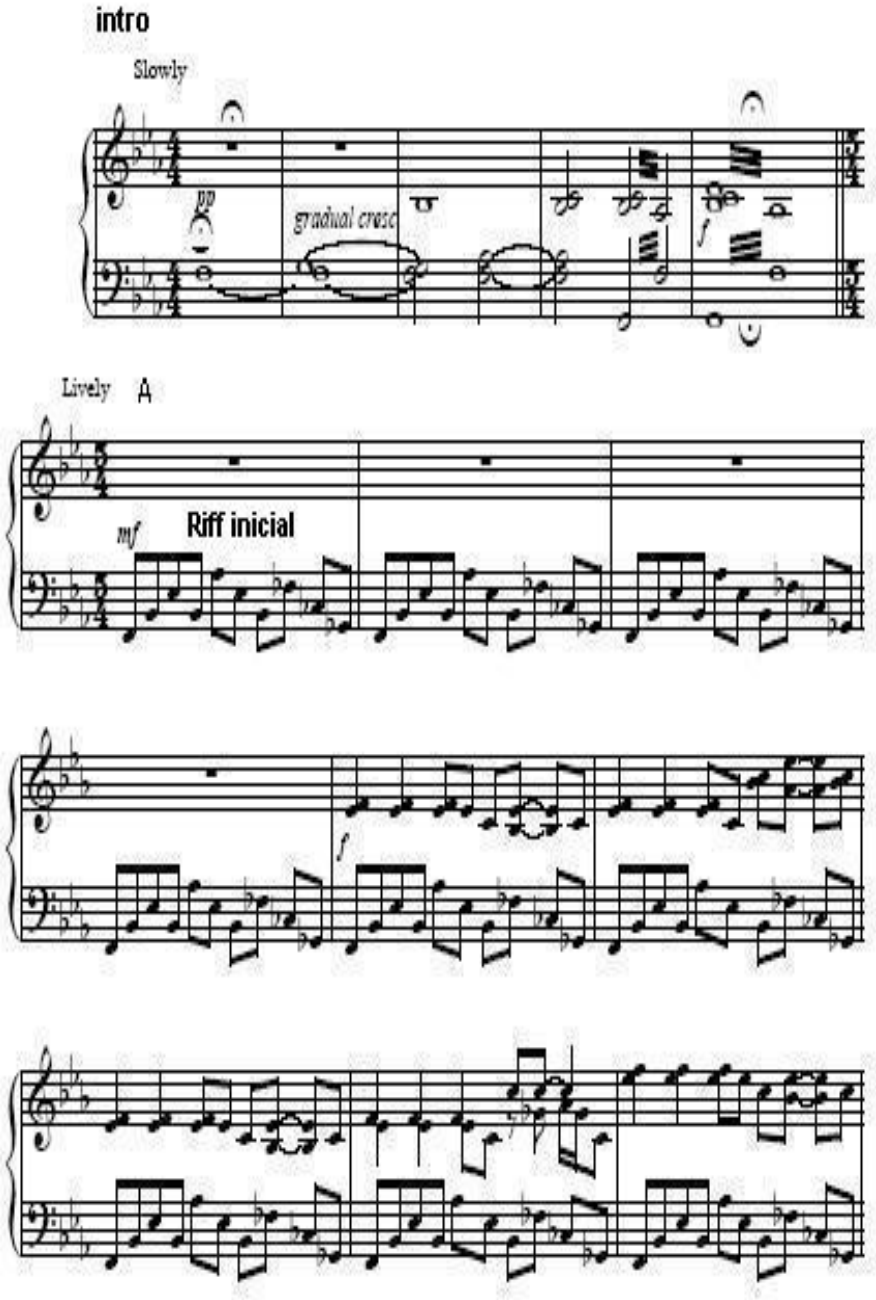
escala pentatónica, siendo el sincretismo una de las mas importantes características de esta misma.

TARKUS
(Suite)

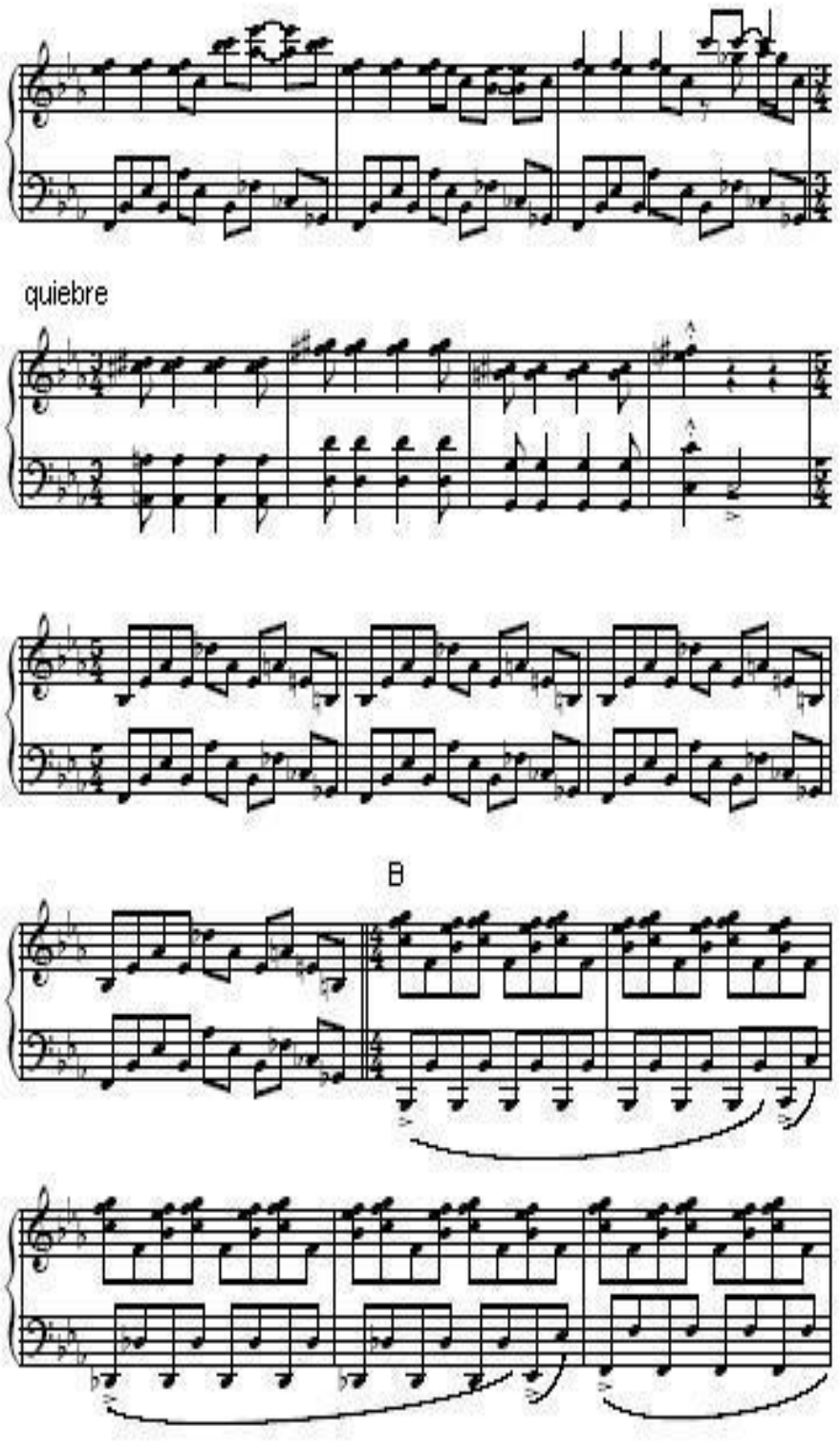
Words & Music by Keith Emerson & Greg Lake
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.

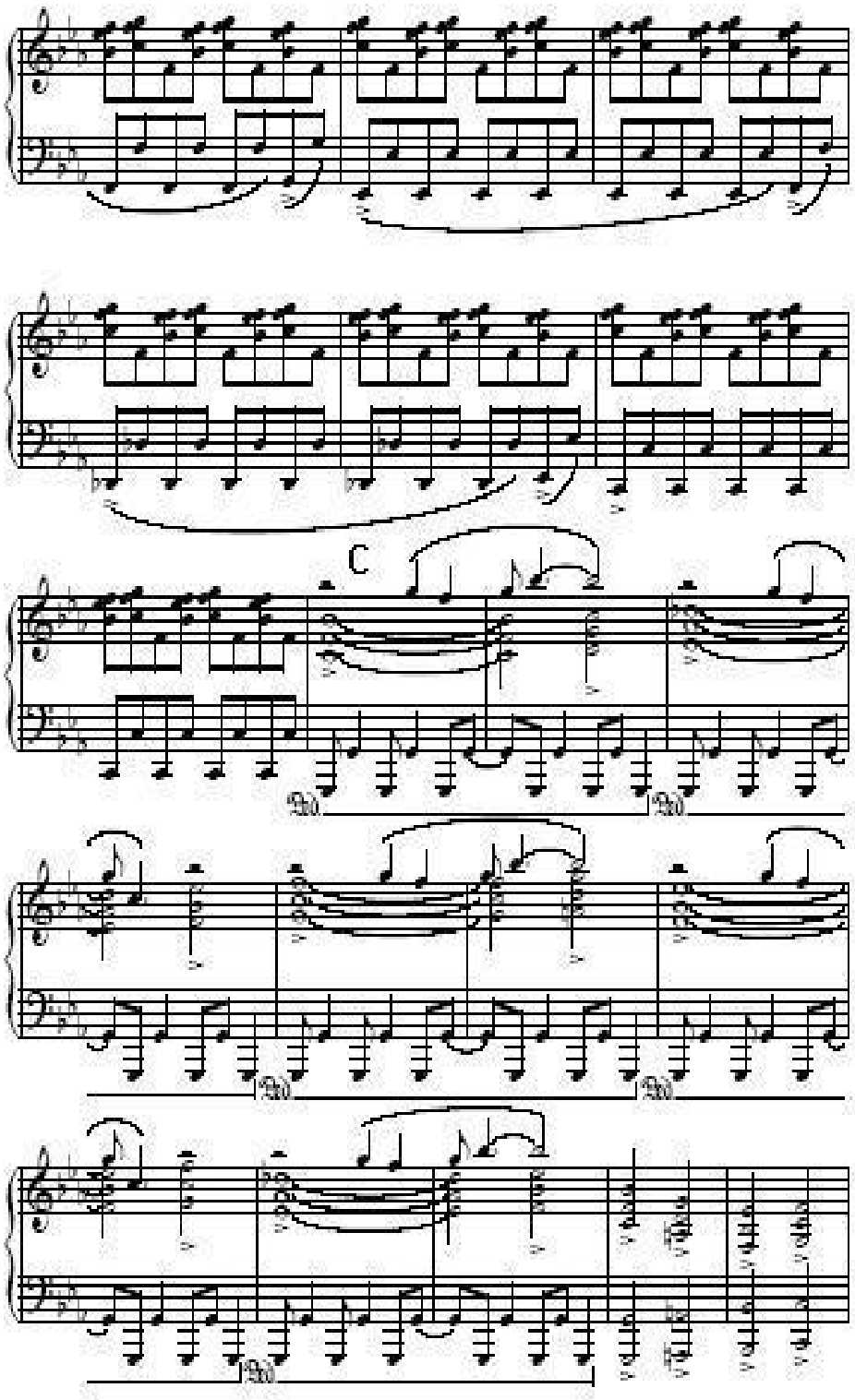
Arranged for Piano by
Giuseppe Lupis

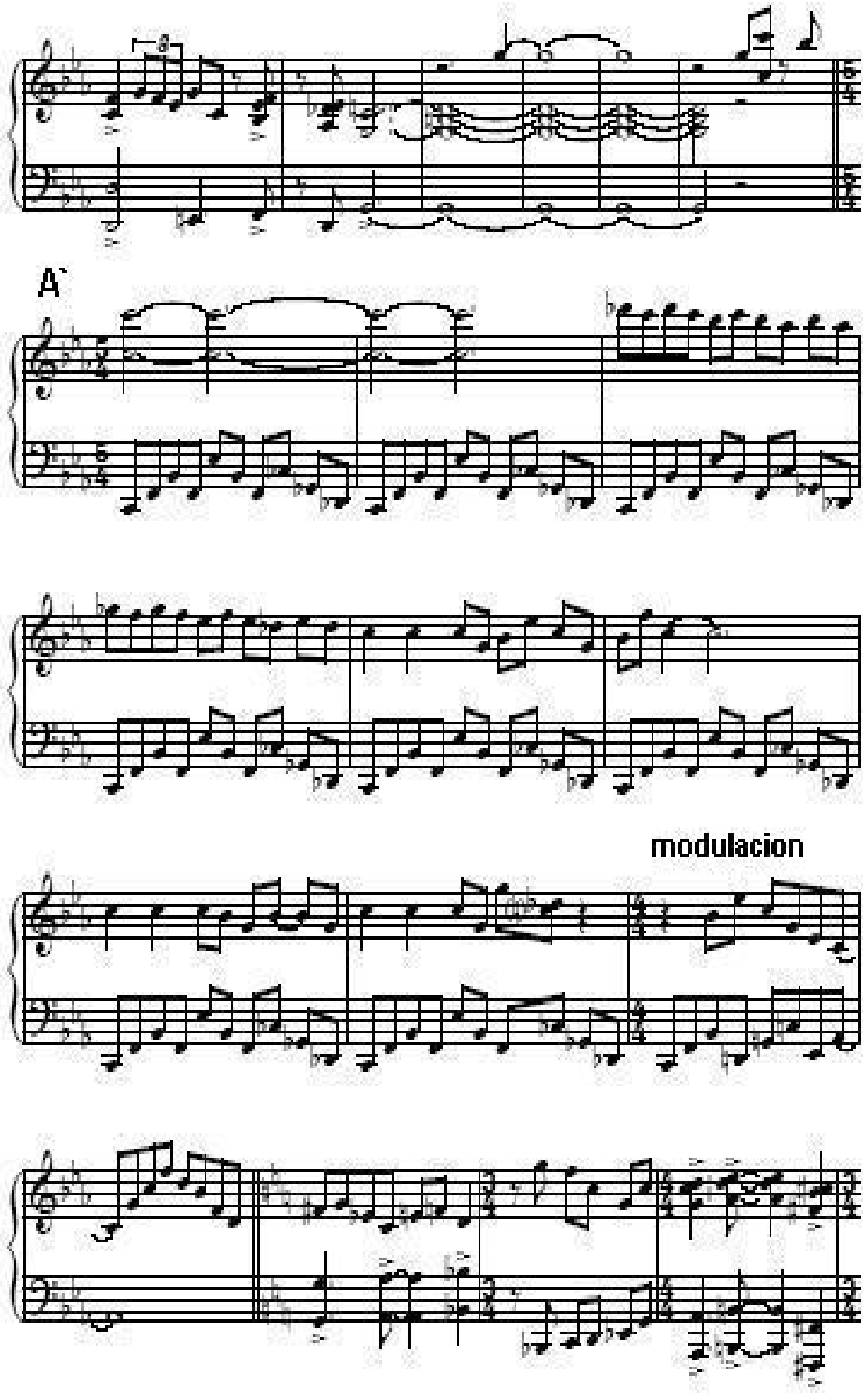
ERUPTION

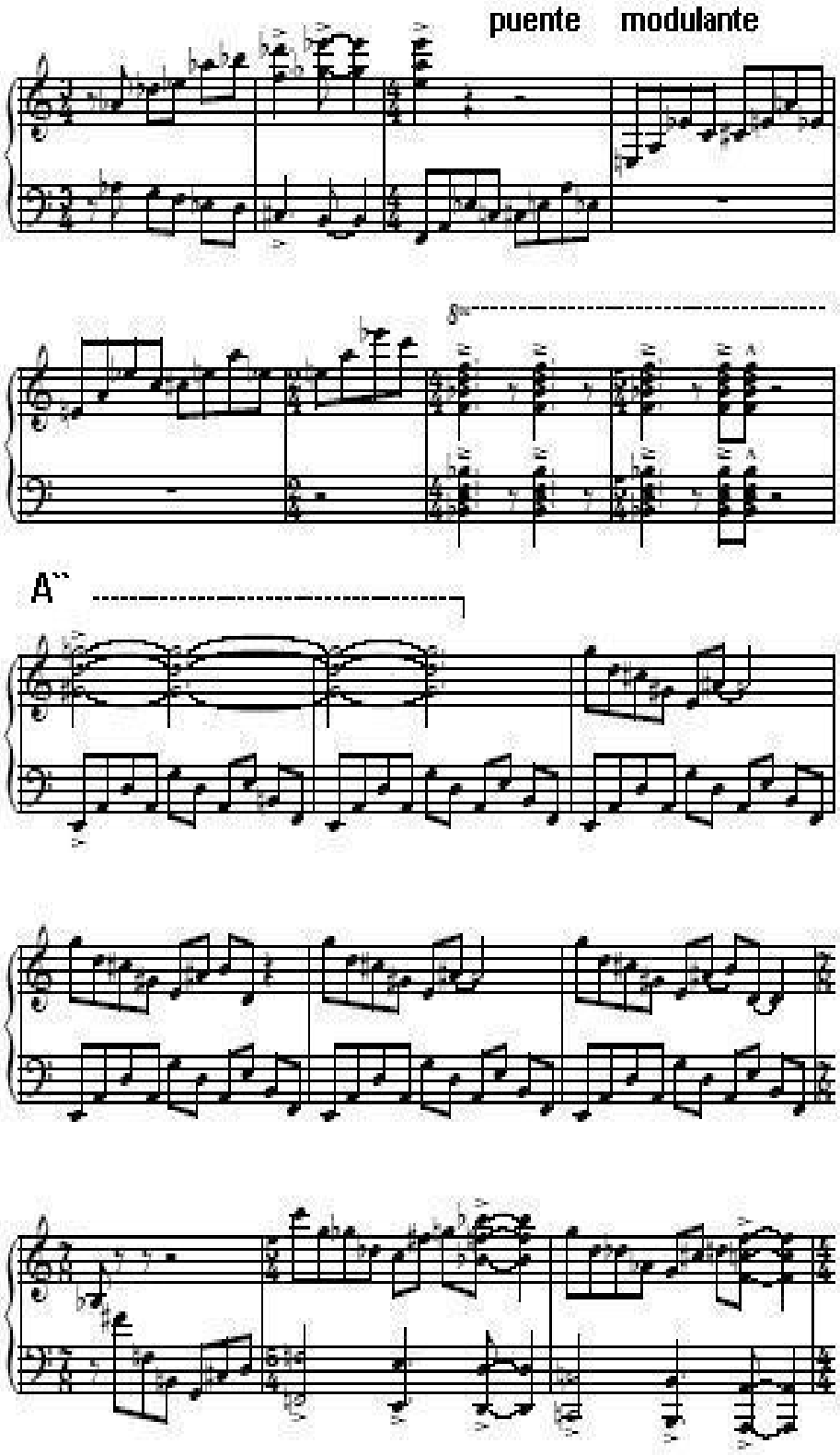


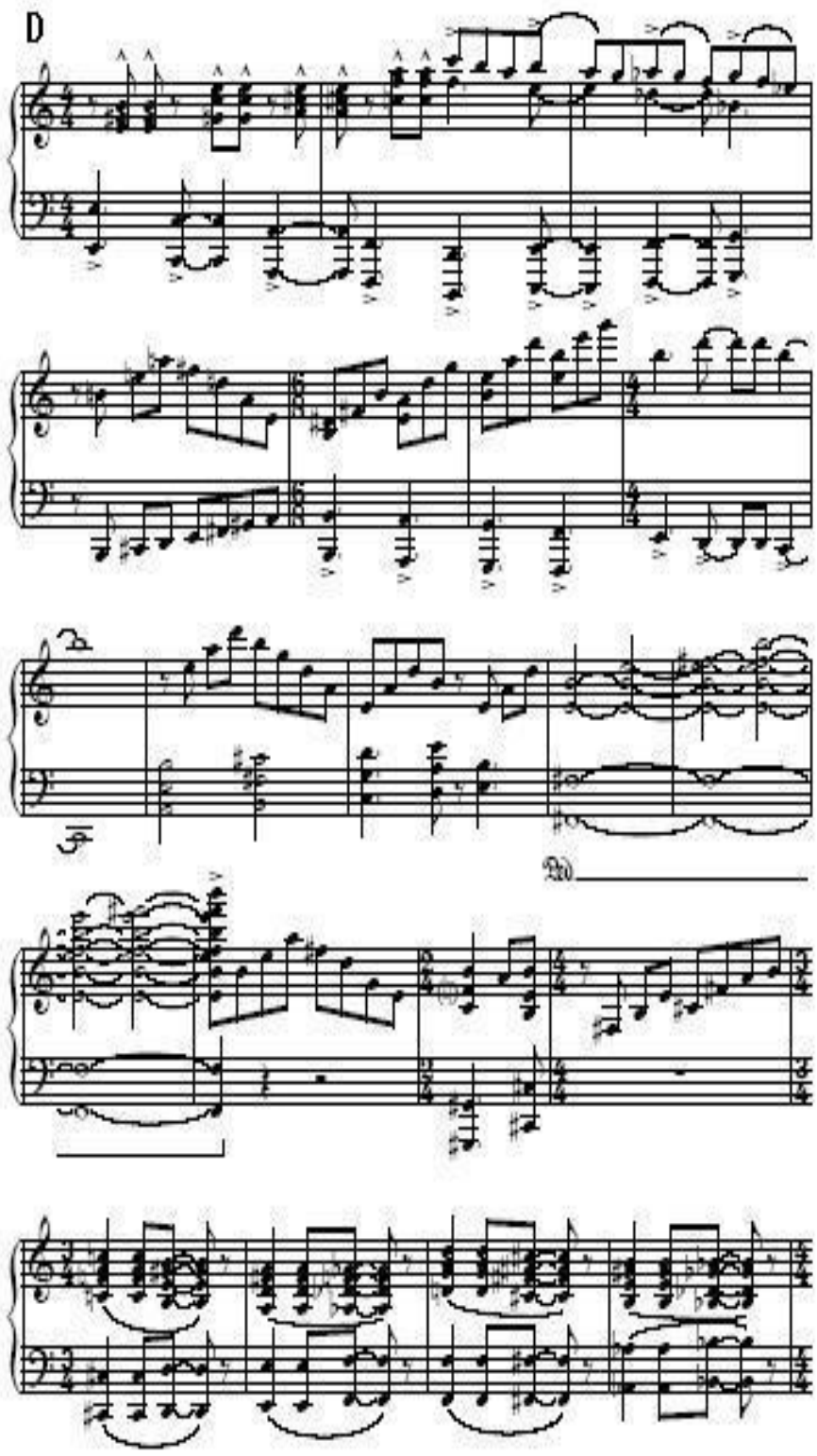
Eruption
Music by Keith Emerson
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.

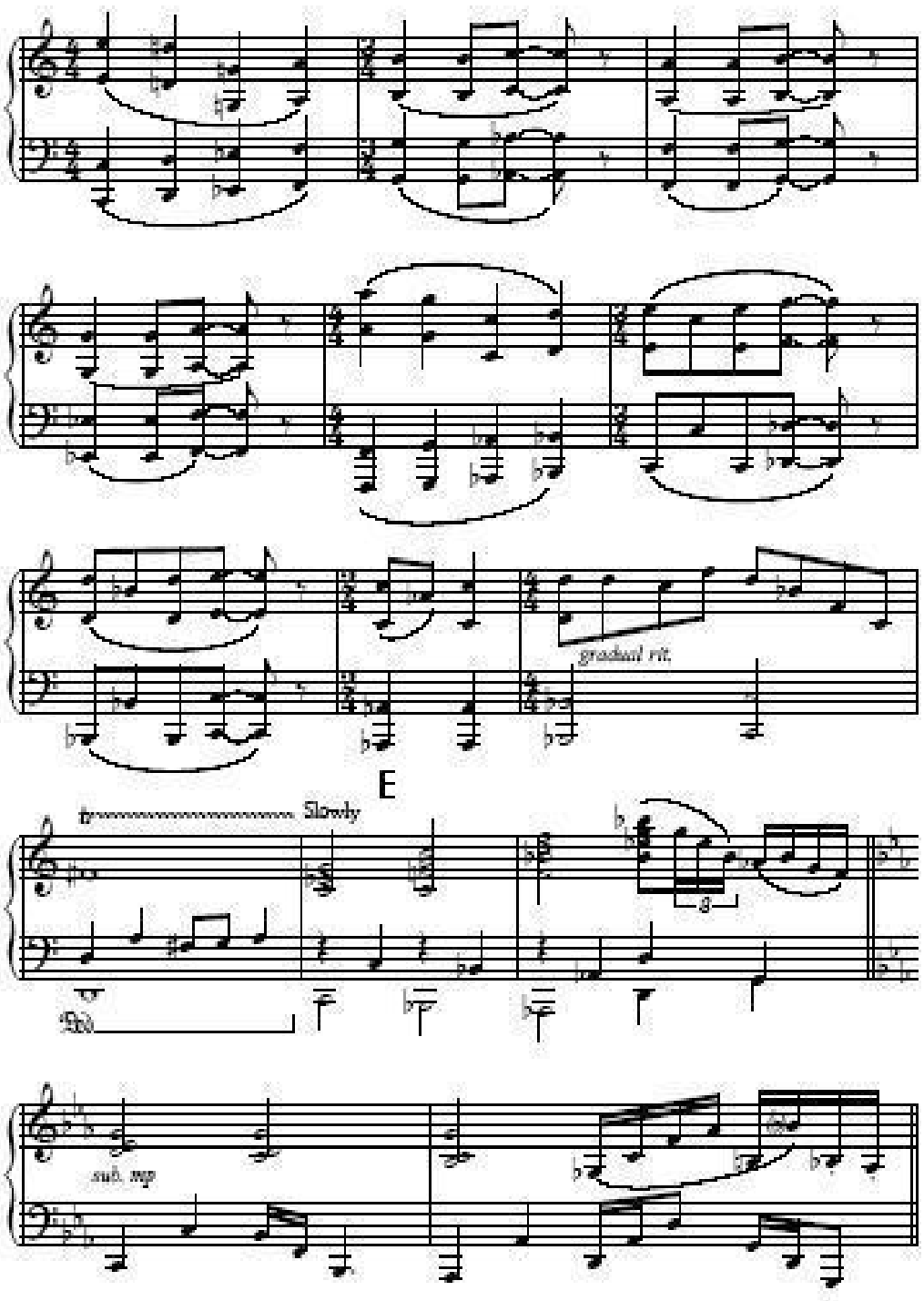

quiebre
B


C

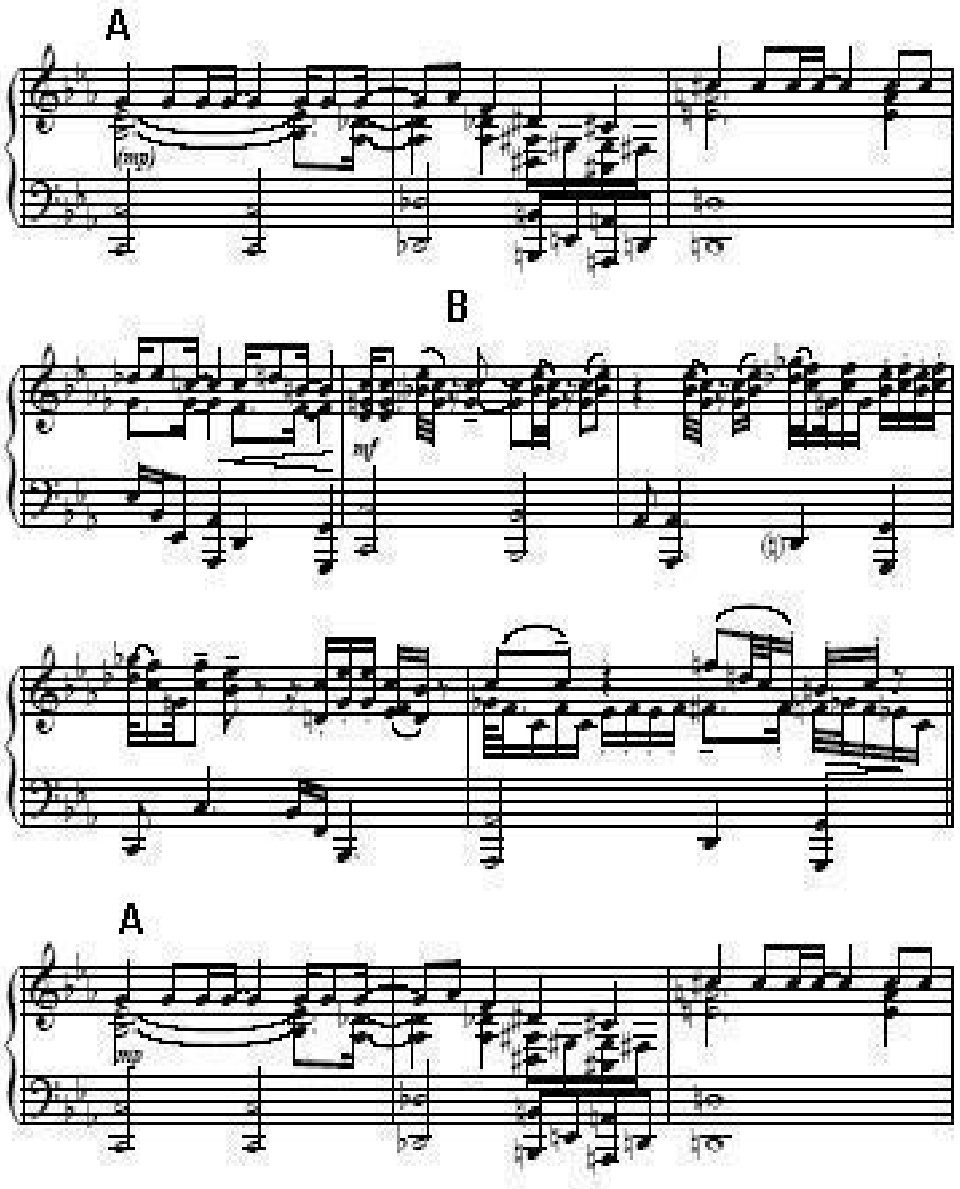

A`
modulacion


puente modulante
A``

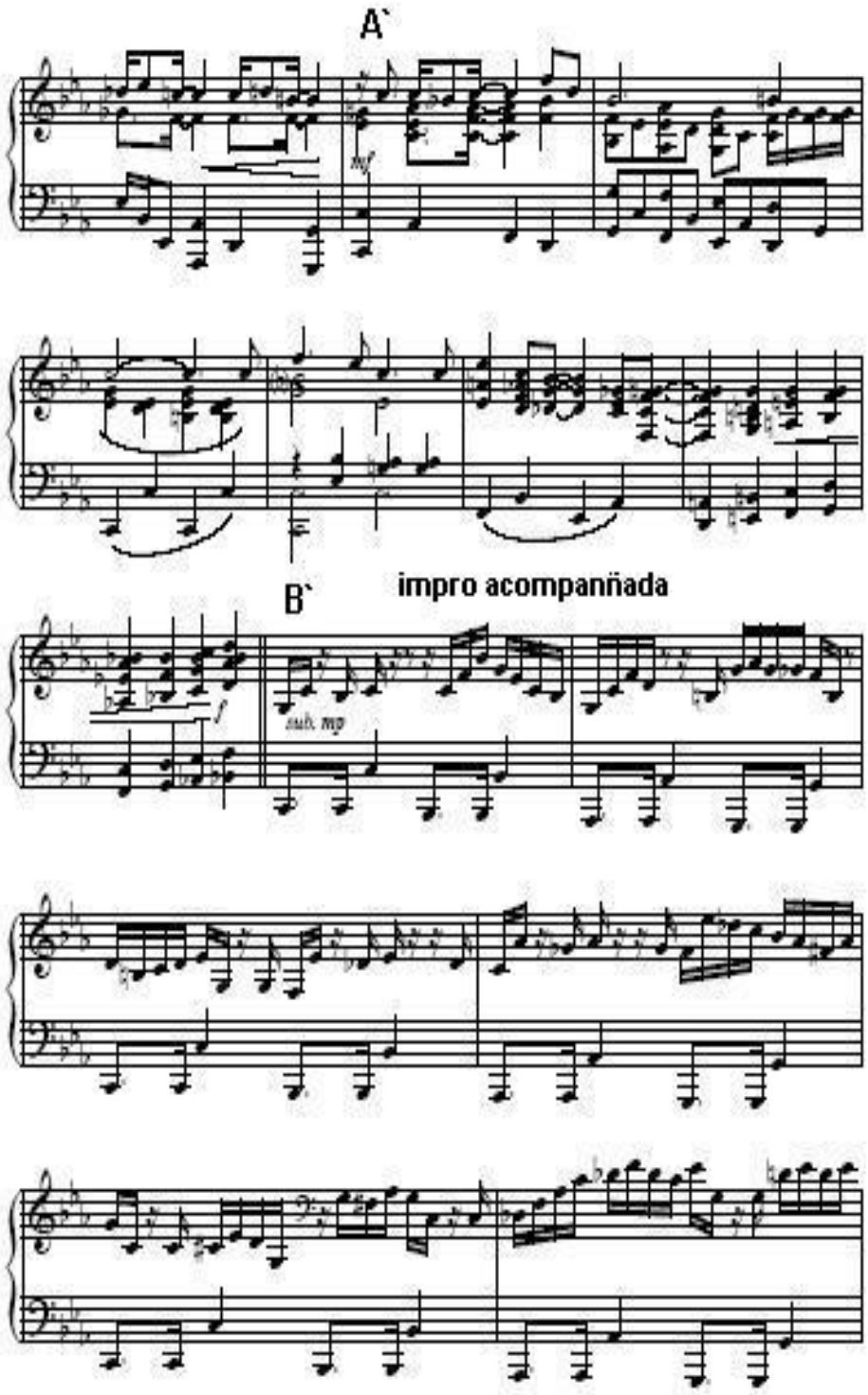

D
Ped.

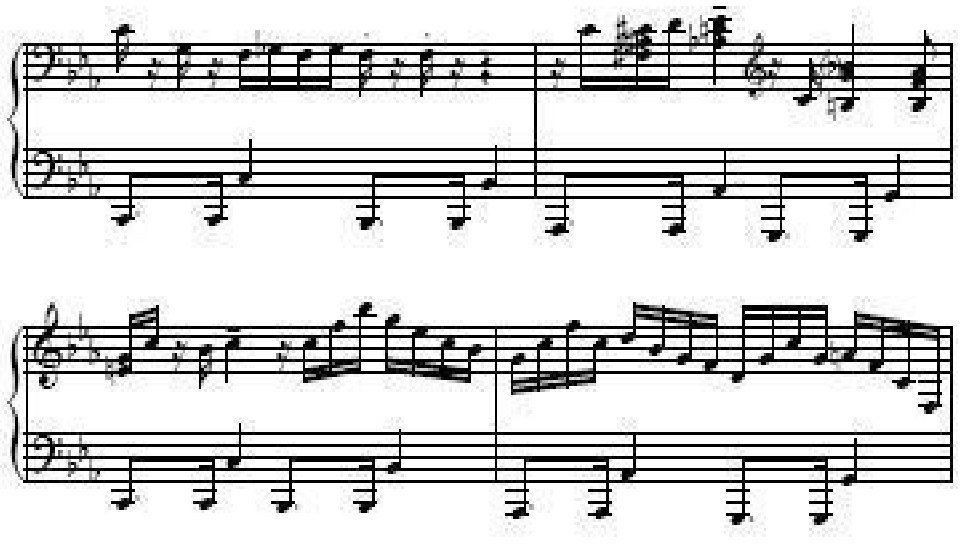

gradual rit.
E
fp Slowly
sub. mp

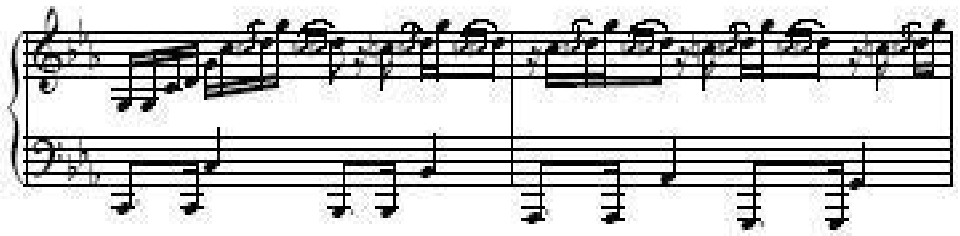
THE STONES OF YEARS

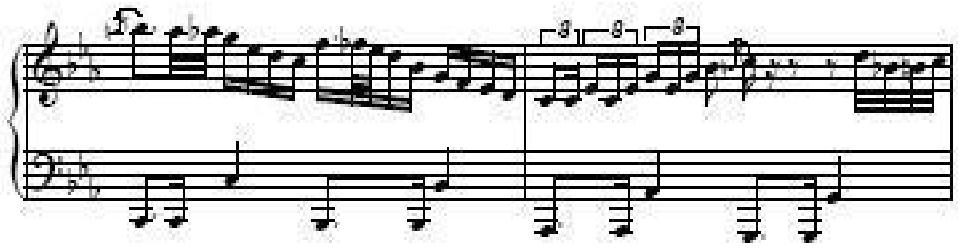


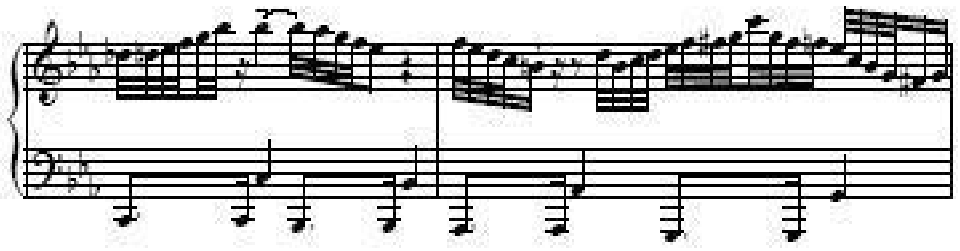
Stones Of Years
Words & Music by Keith Emerson & Greg Lake
© Copyright: 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.

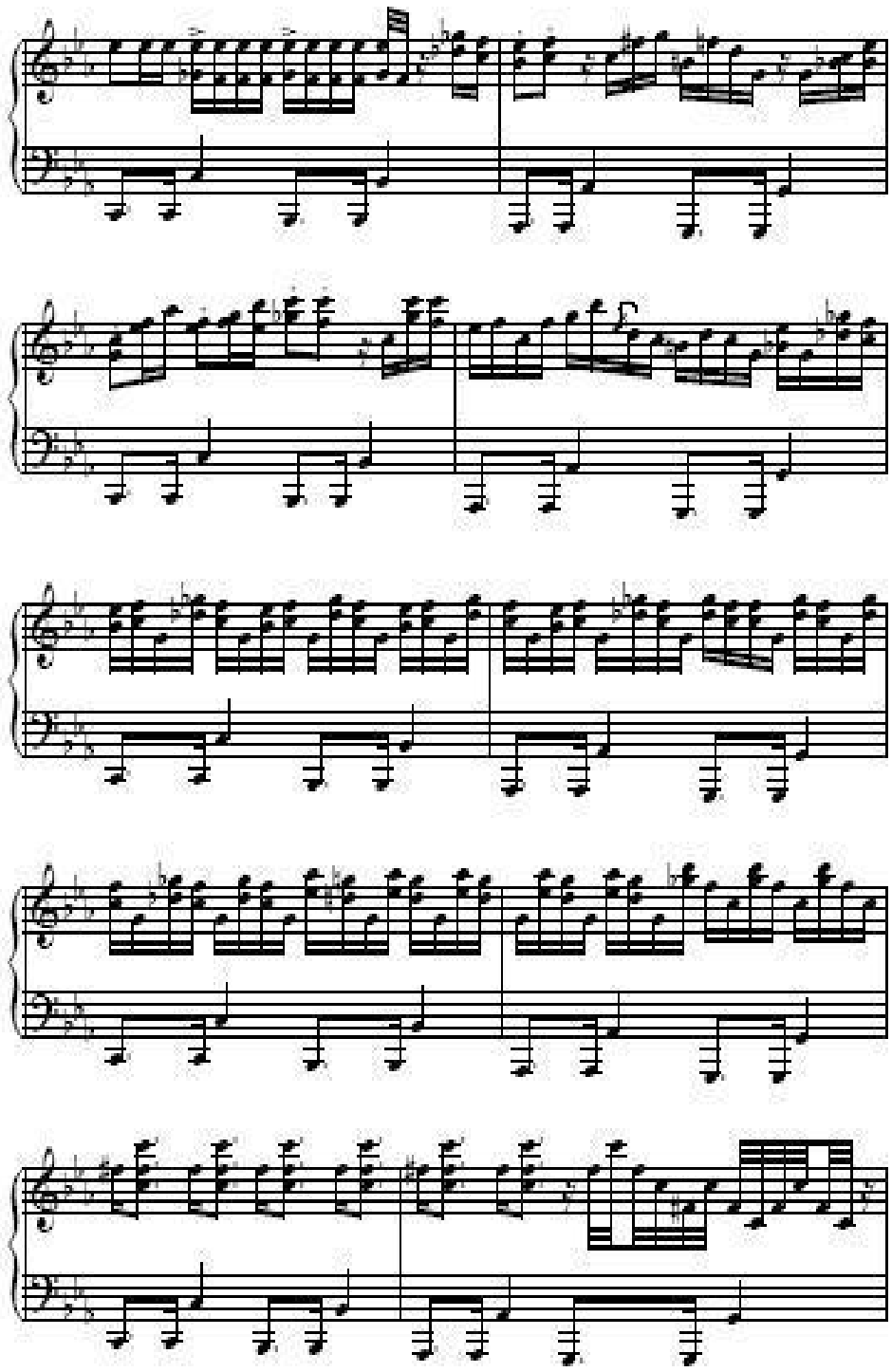

A`
B`
impro acompanñada
sub. mp

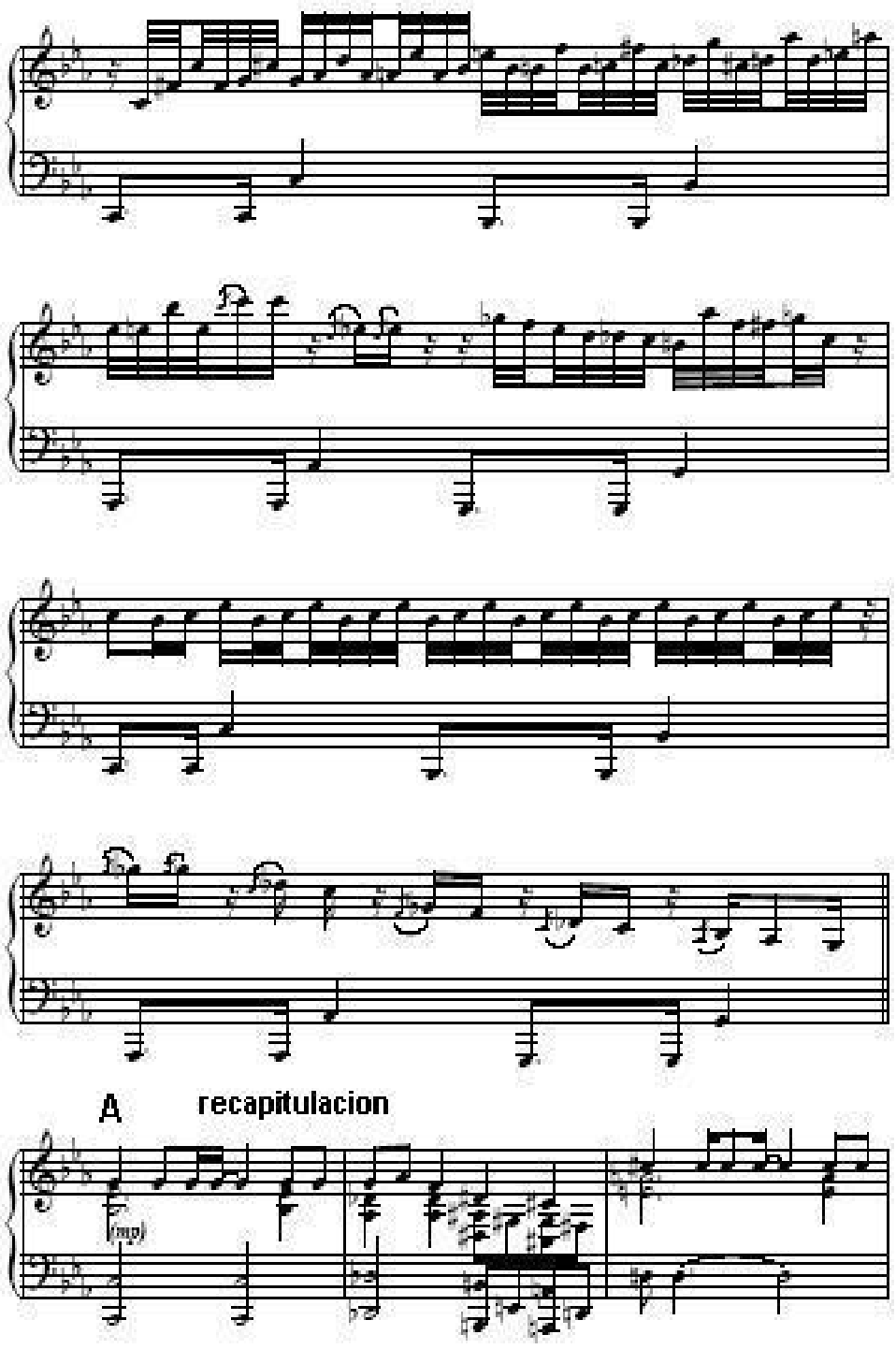


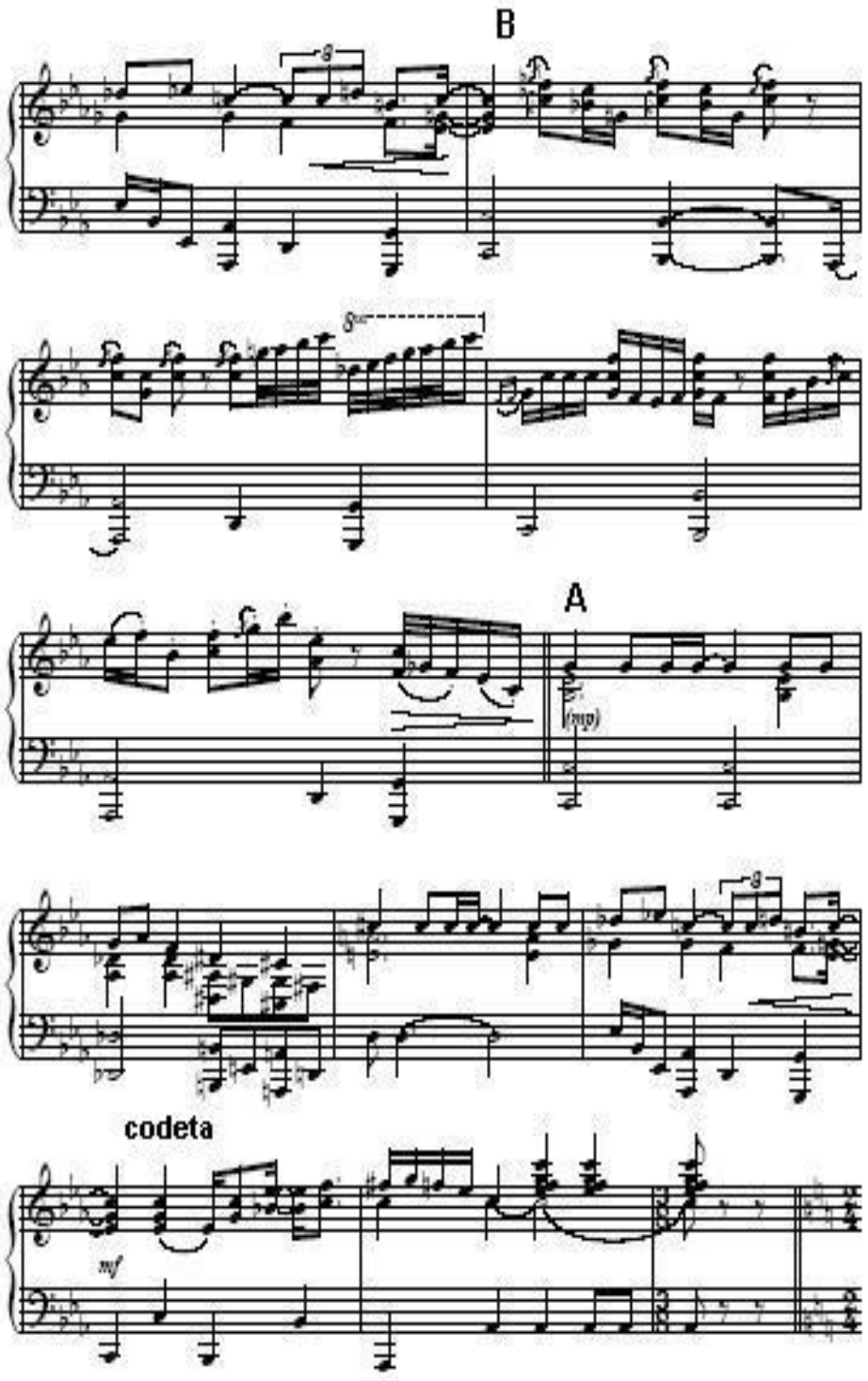




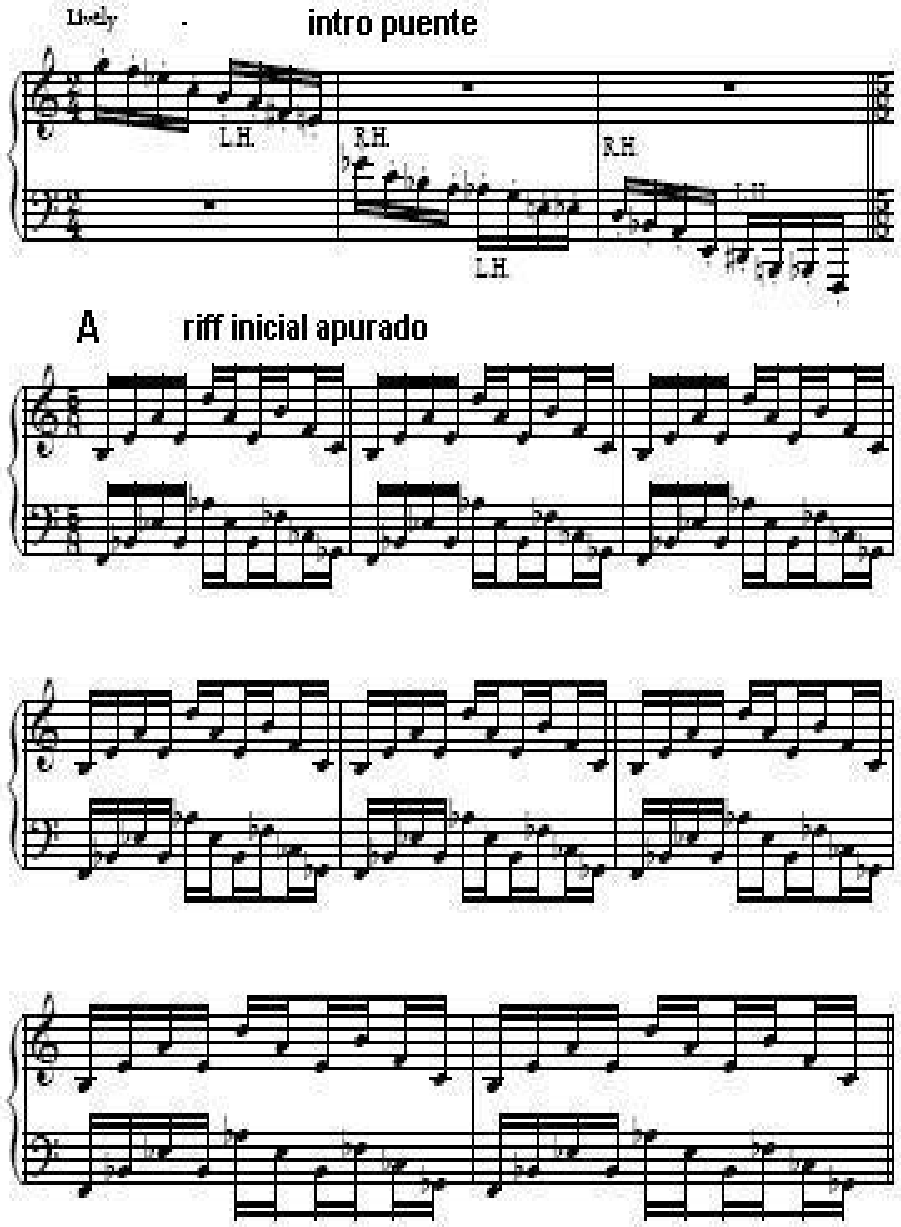





A
recapitulacion
(mp)


B
A
(mp)
codeta
mf

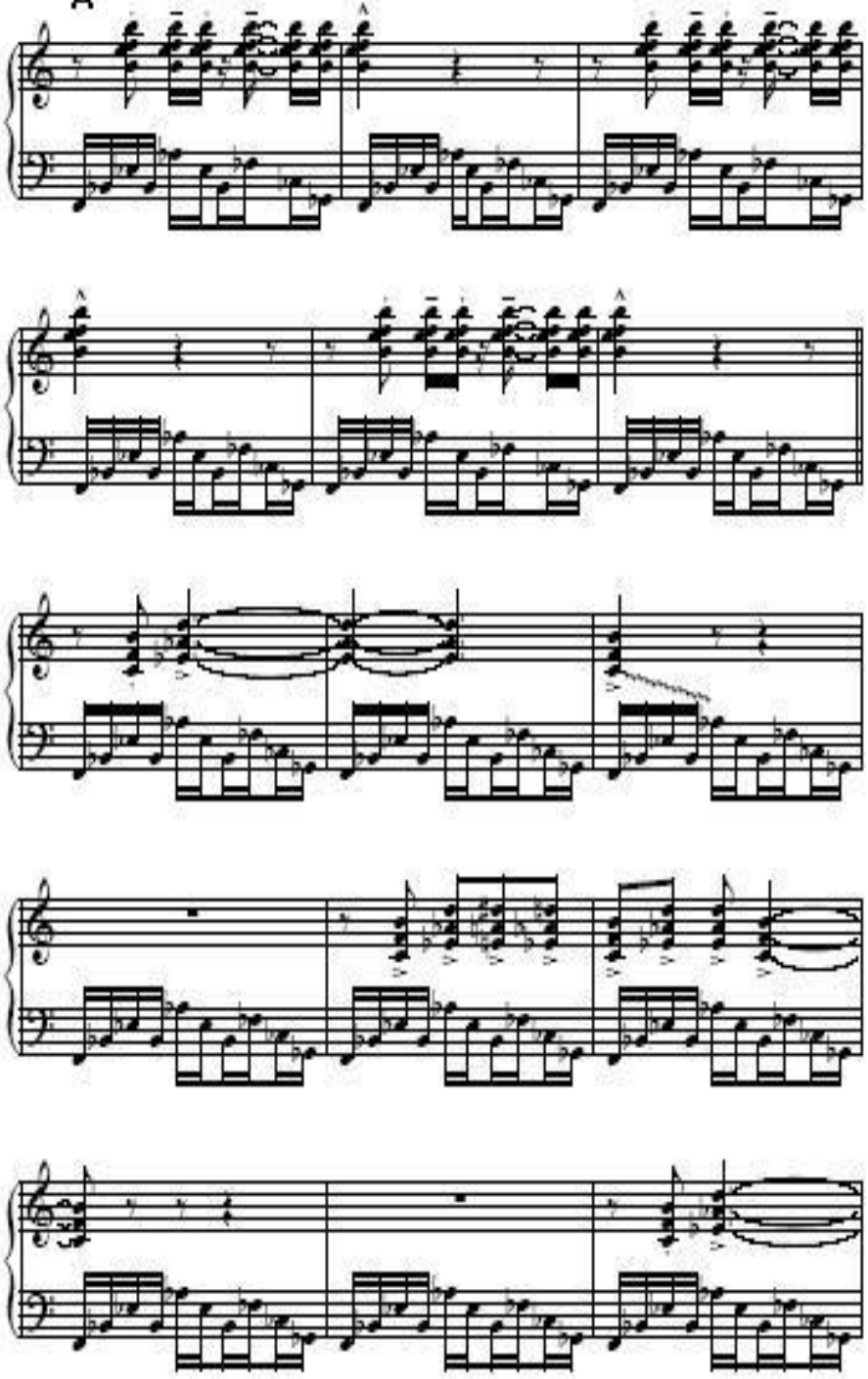
ICONOCLAST

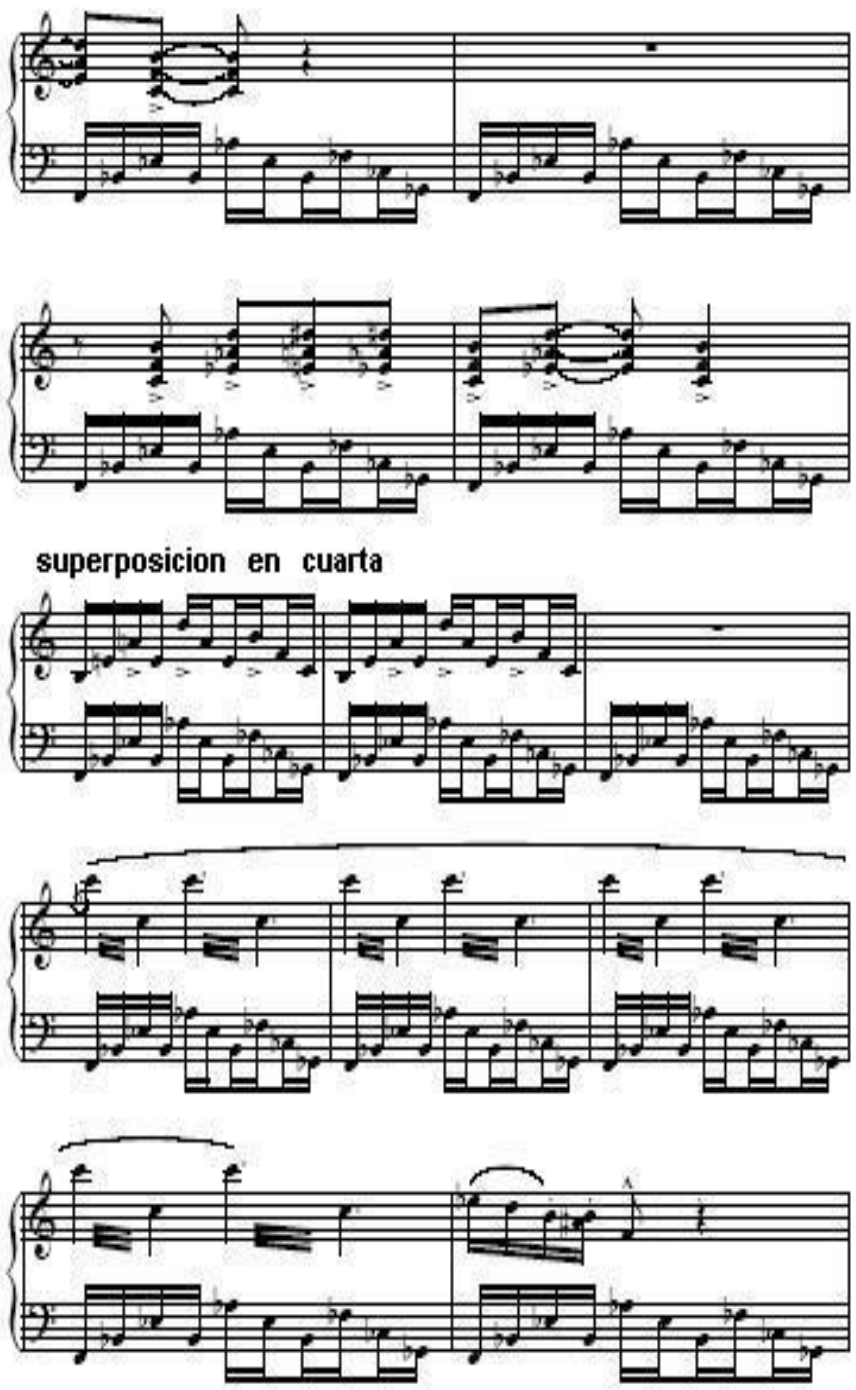


Iconoclast
Music by Keith Emerson
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.

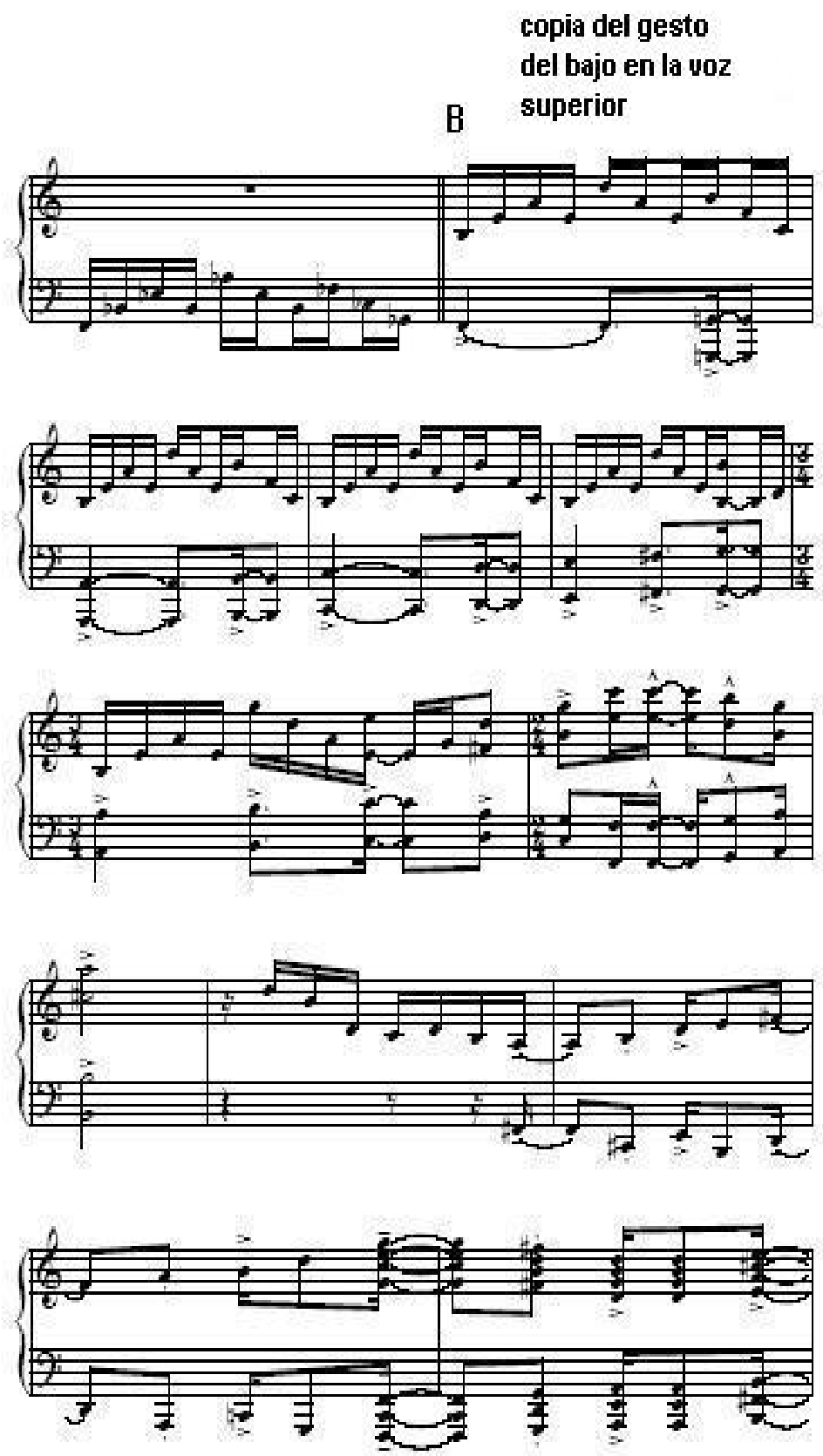
adicion de ritmo voz superior

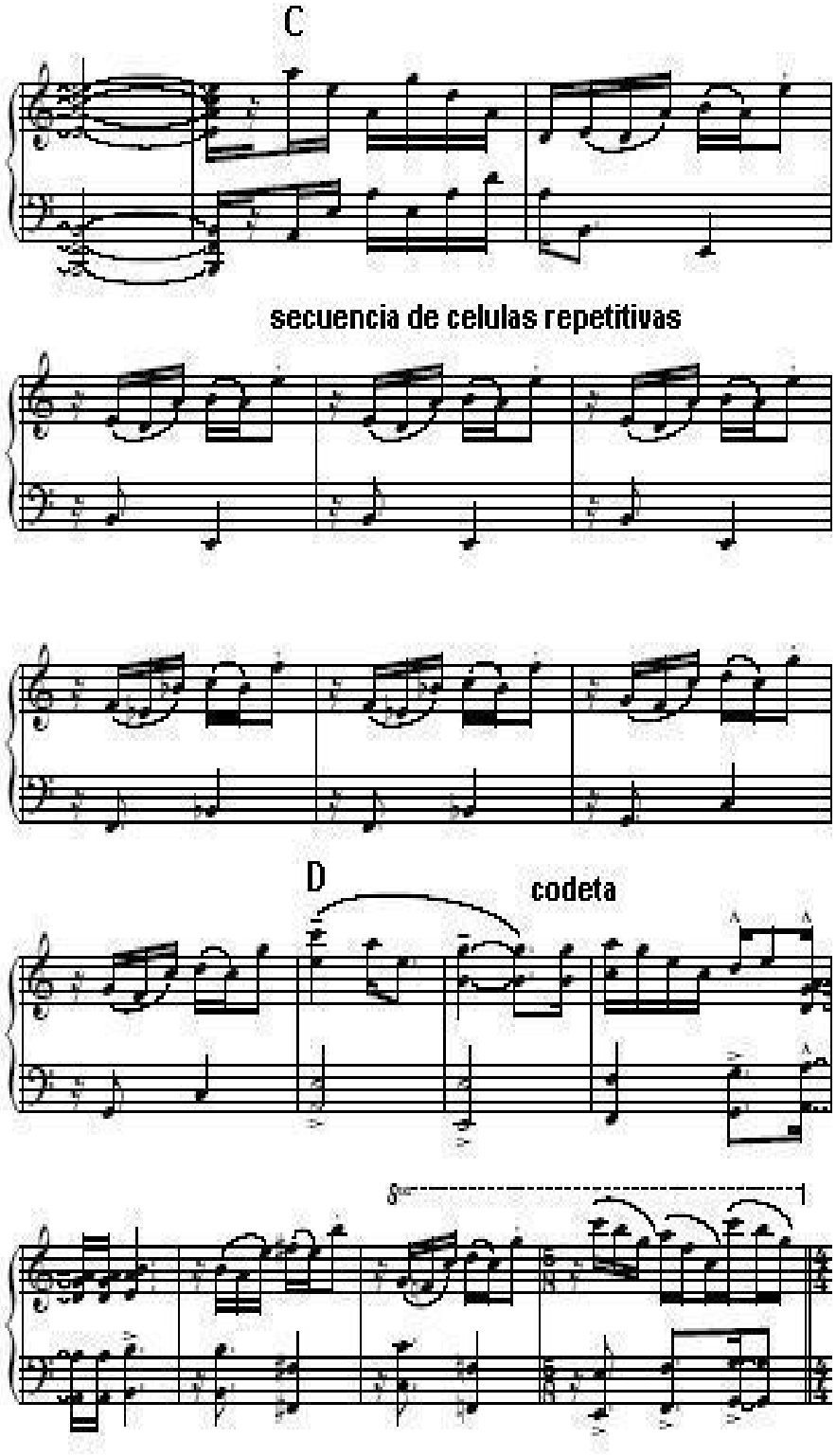
A`





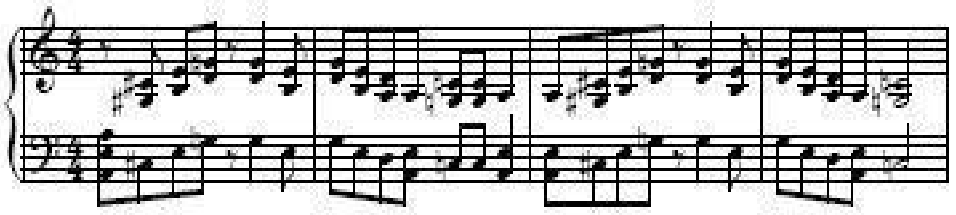
superposicion en cuarta


copia del gesto
del bajo en la voz
superior
B

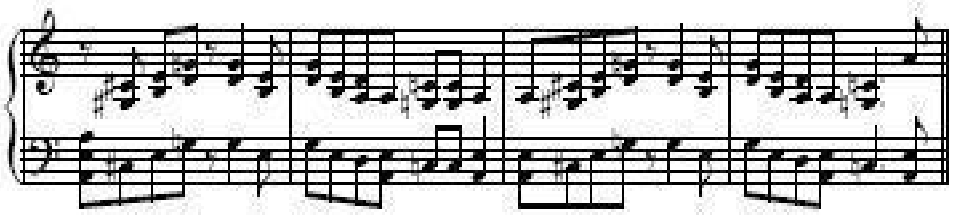

C
secuencia de celulas repetitivas
D
codeta

MASS

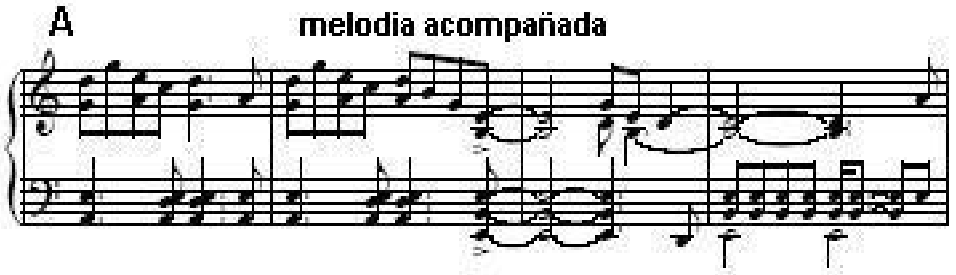
Moderately **Intro**

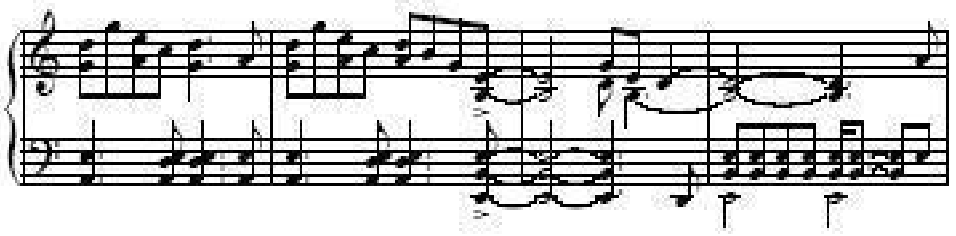


riff rockero

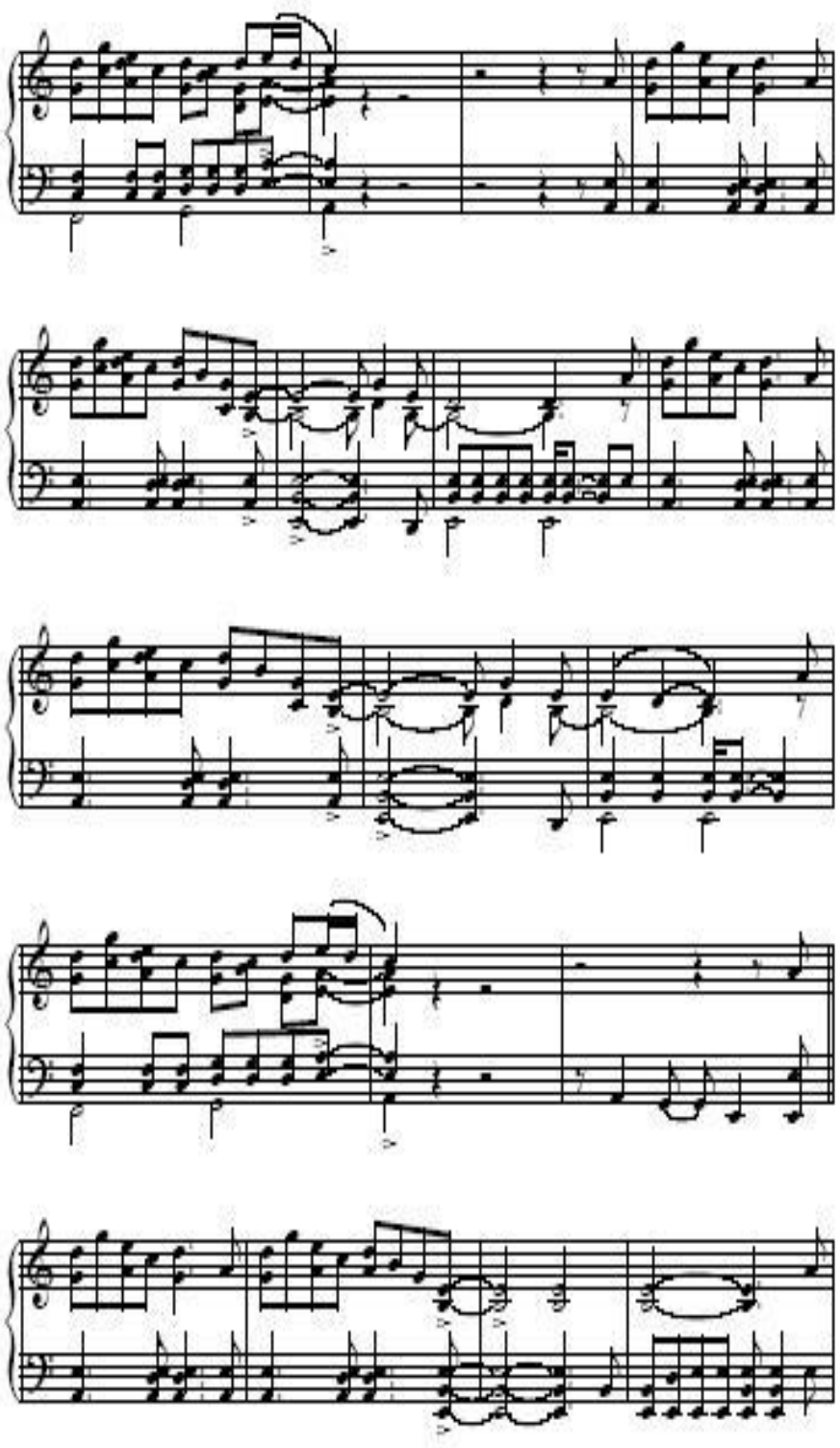


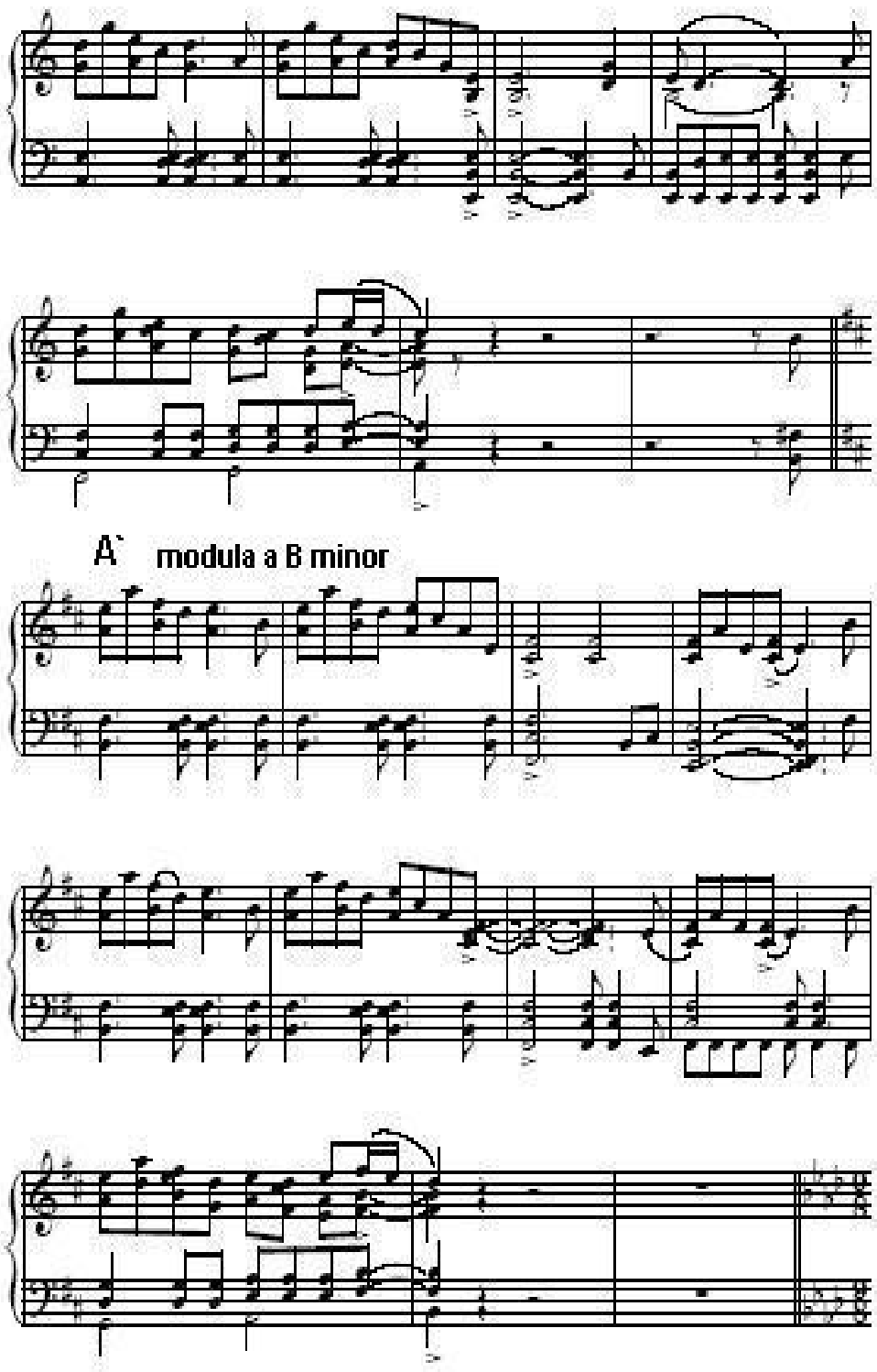
A **melodia acompañada**



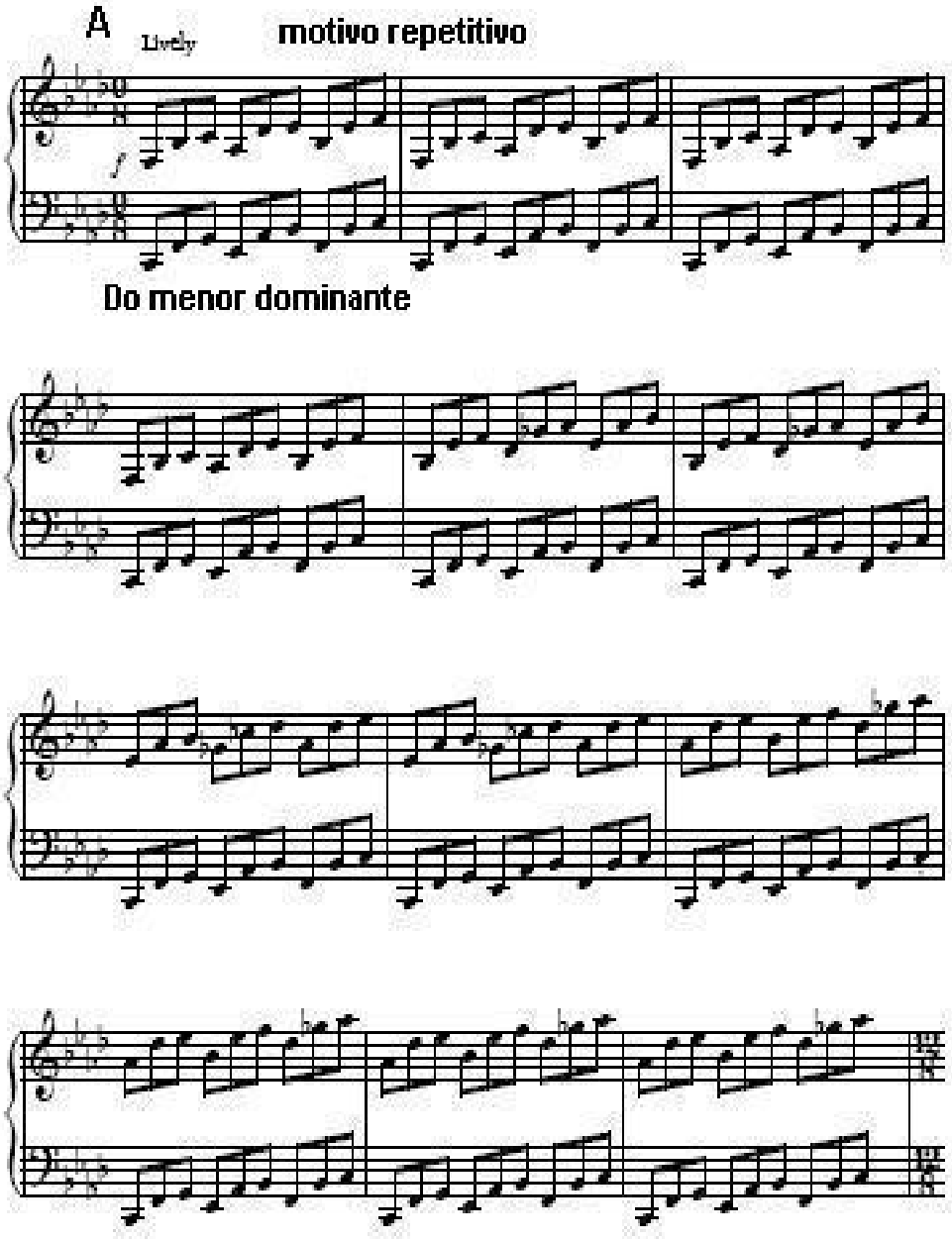


Mass
Words & Music by Keith Emerson & Greg Lake
© Copyright: 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.



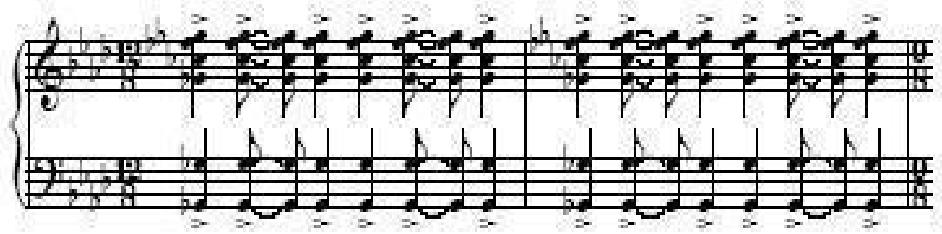

A`
modula a B minor

MANTICORE

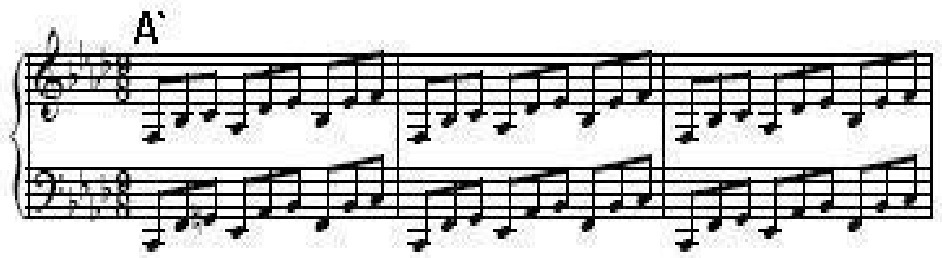


Manticore
Music by Keith Emerson
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.

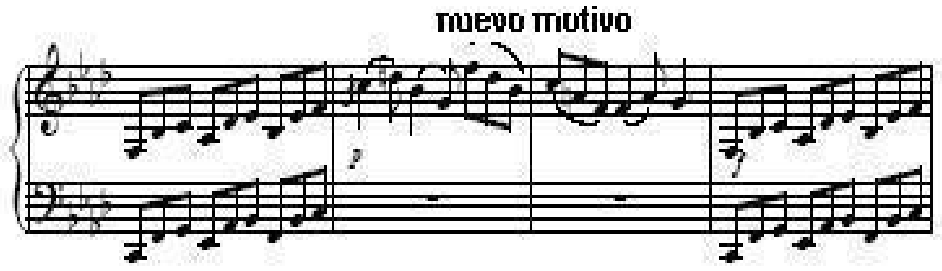
Quiebre ritmico

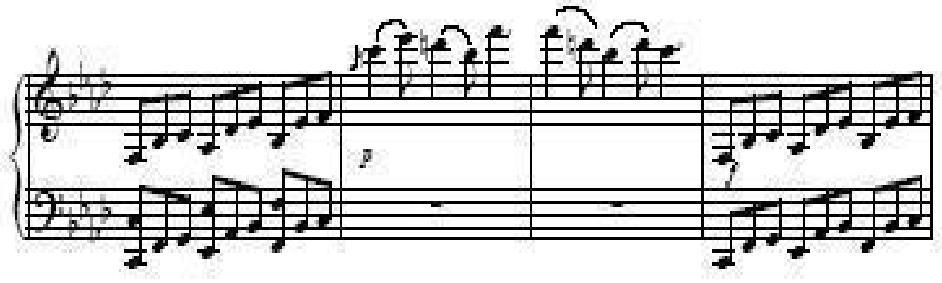


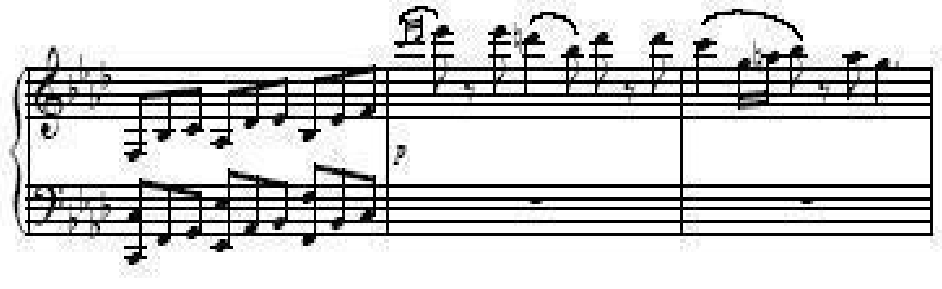
A`

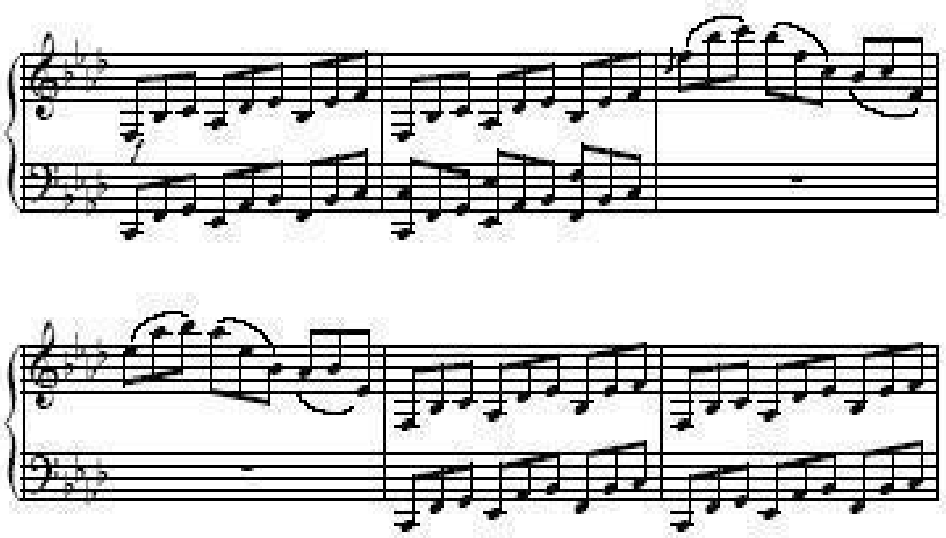


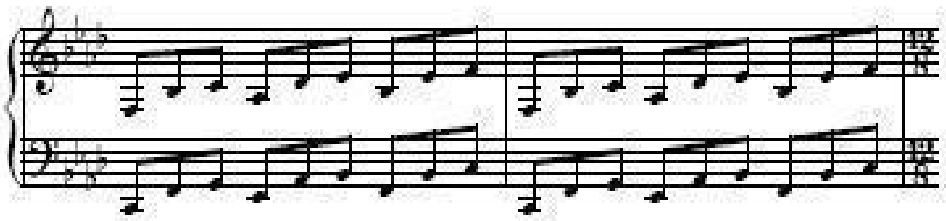
nuevo motivo

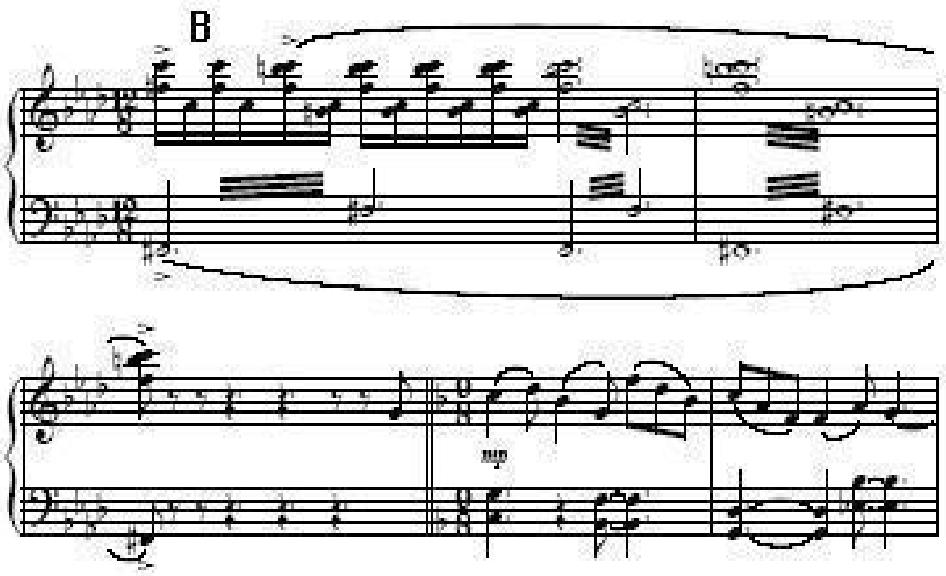


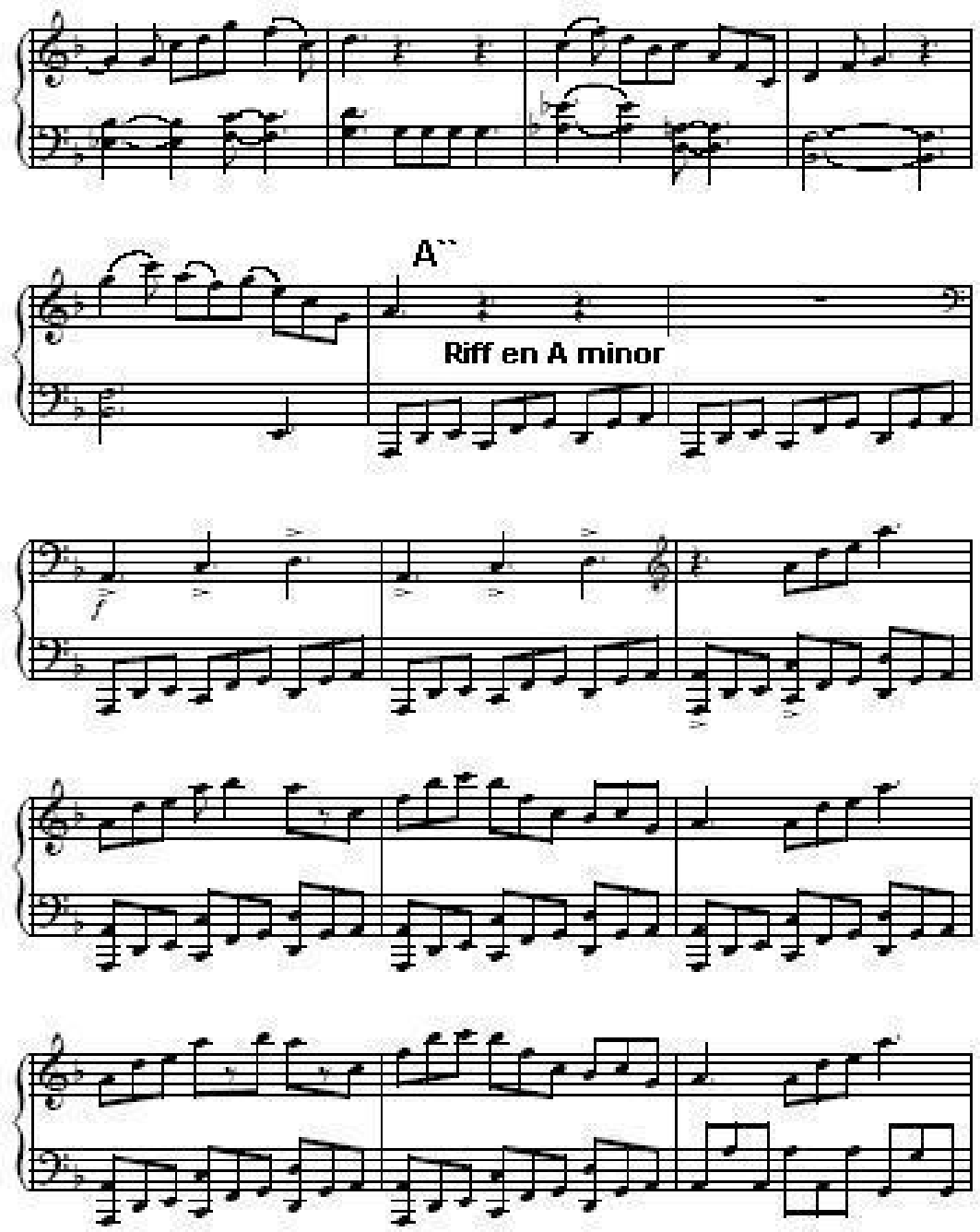


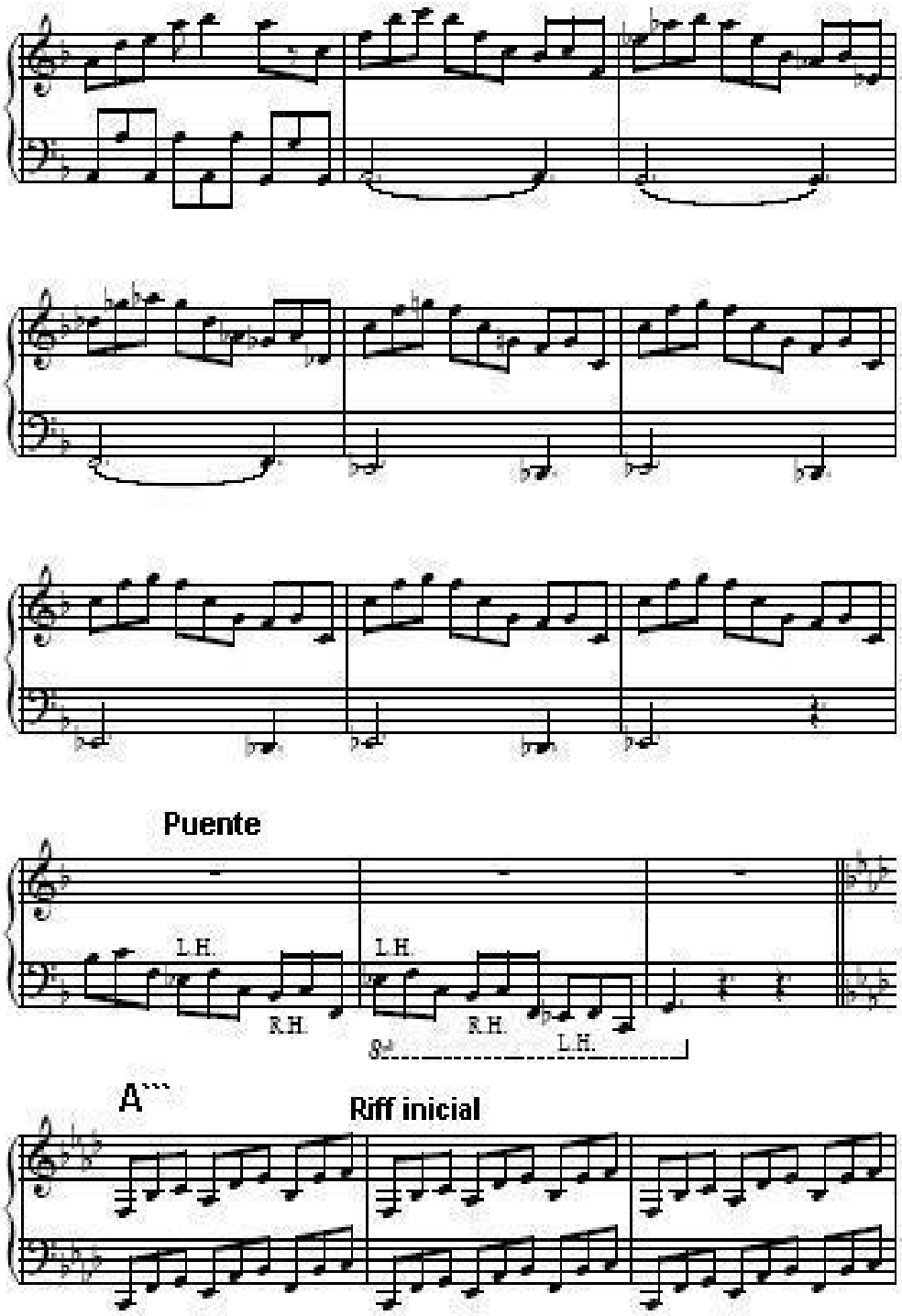




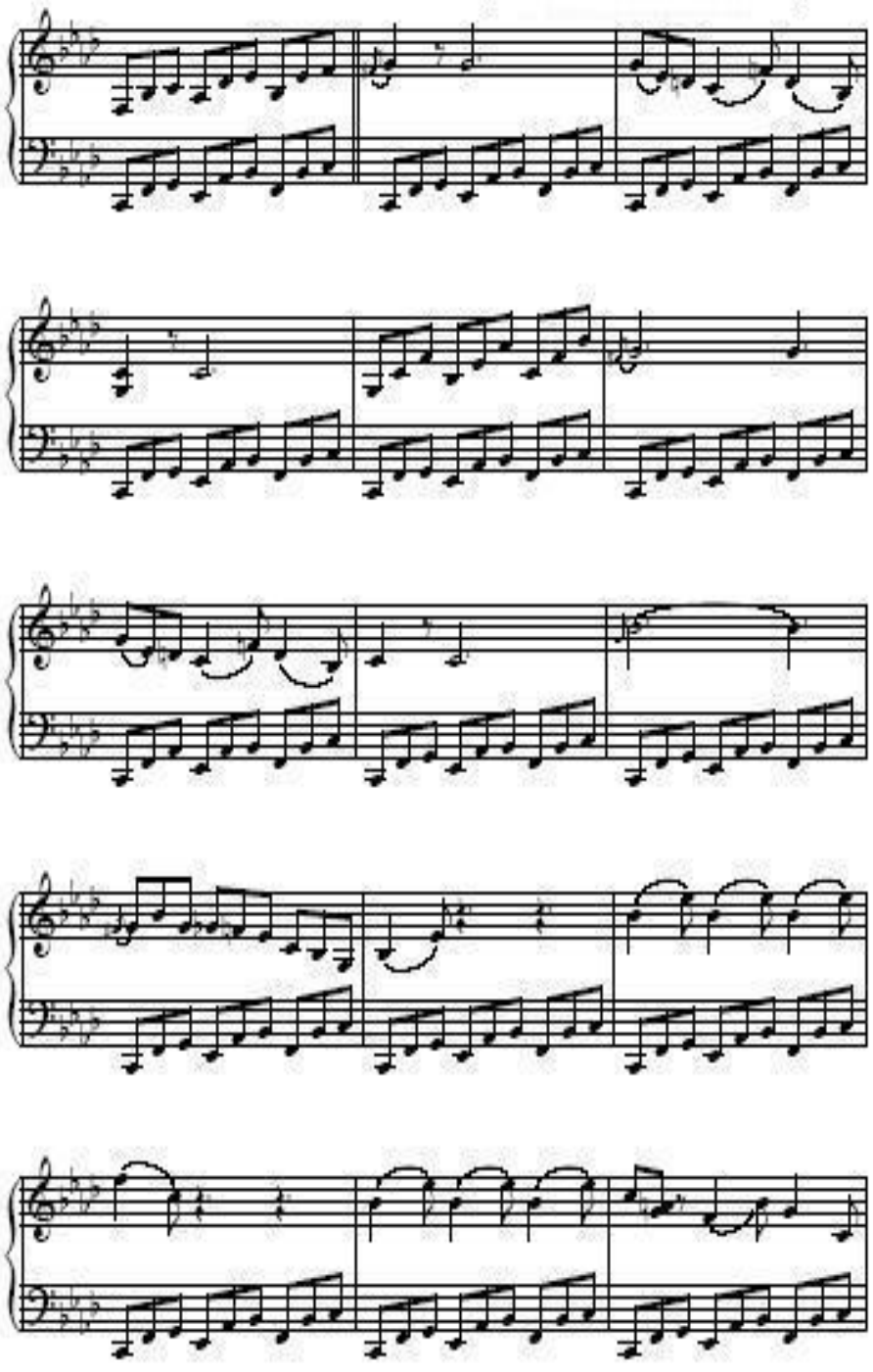


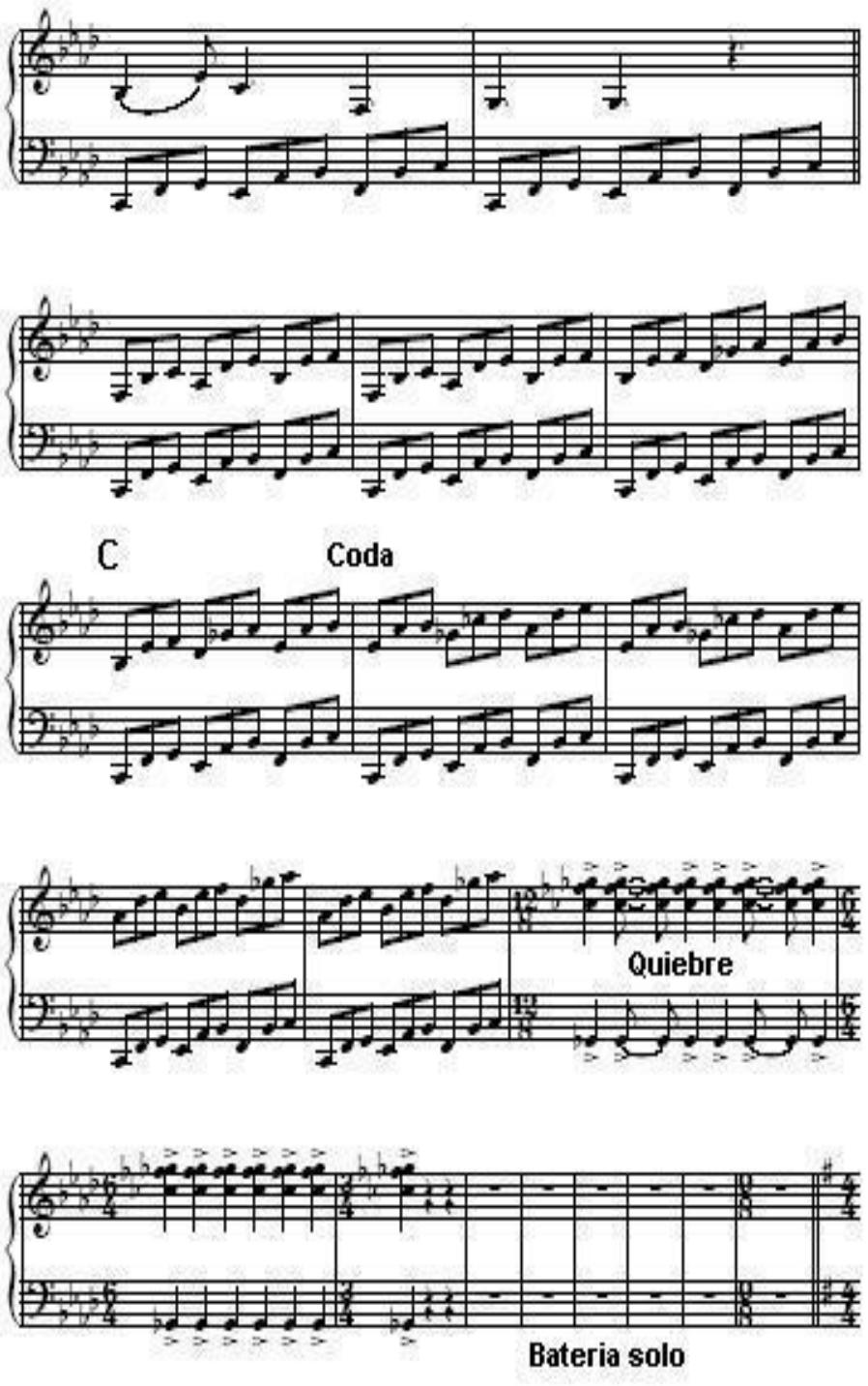

B


A``
Riff en A minor

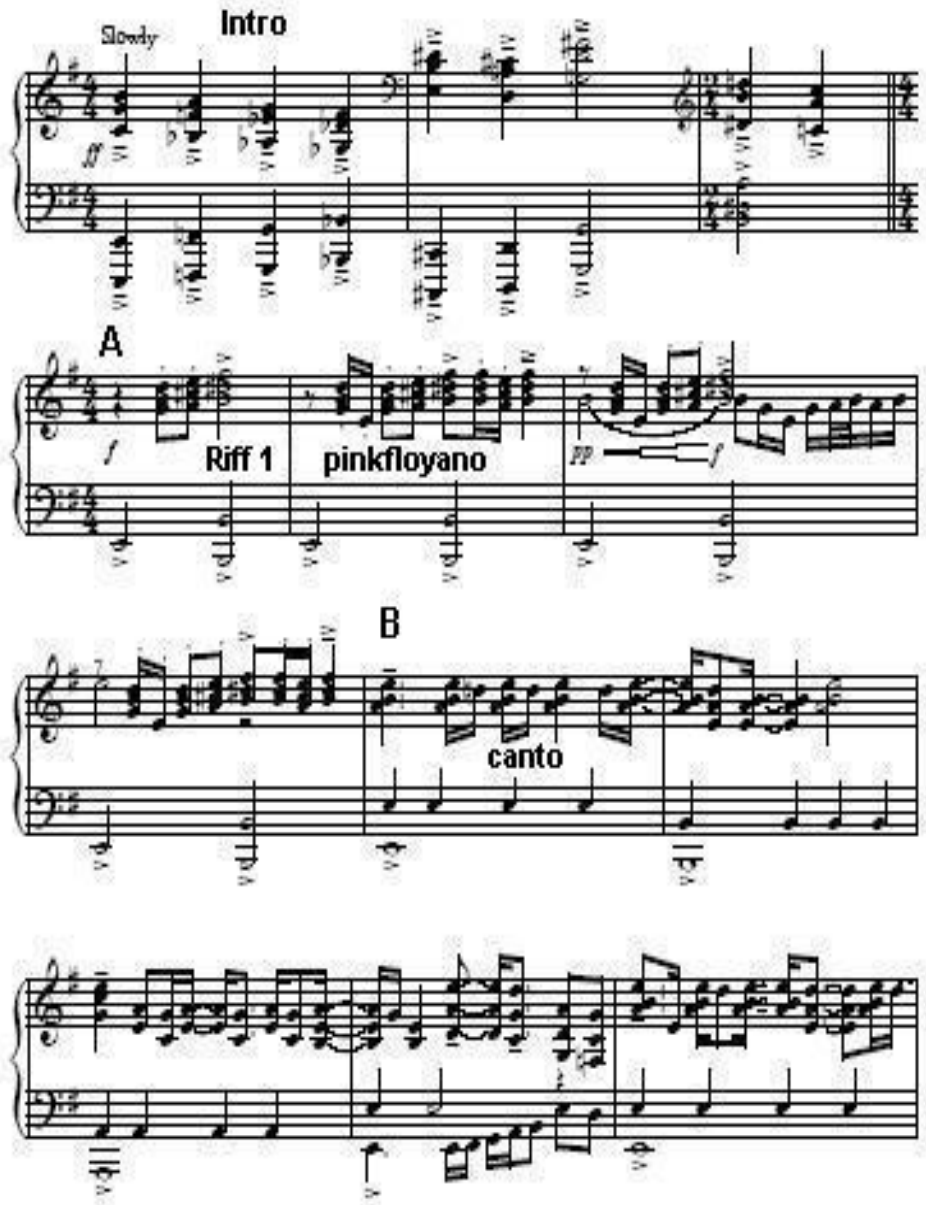

Puente
L.H.
R.H.
L.H.
R.H.
8va
L.H.
A```
Riff inicial

improvisación sobre bajo ostinato

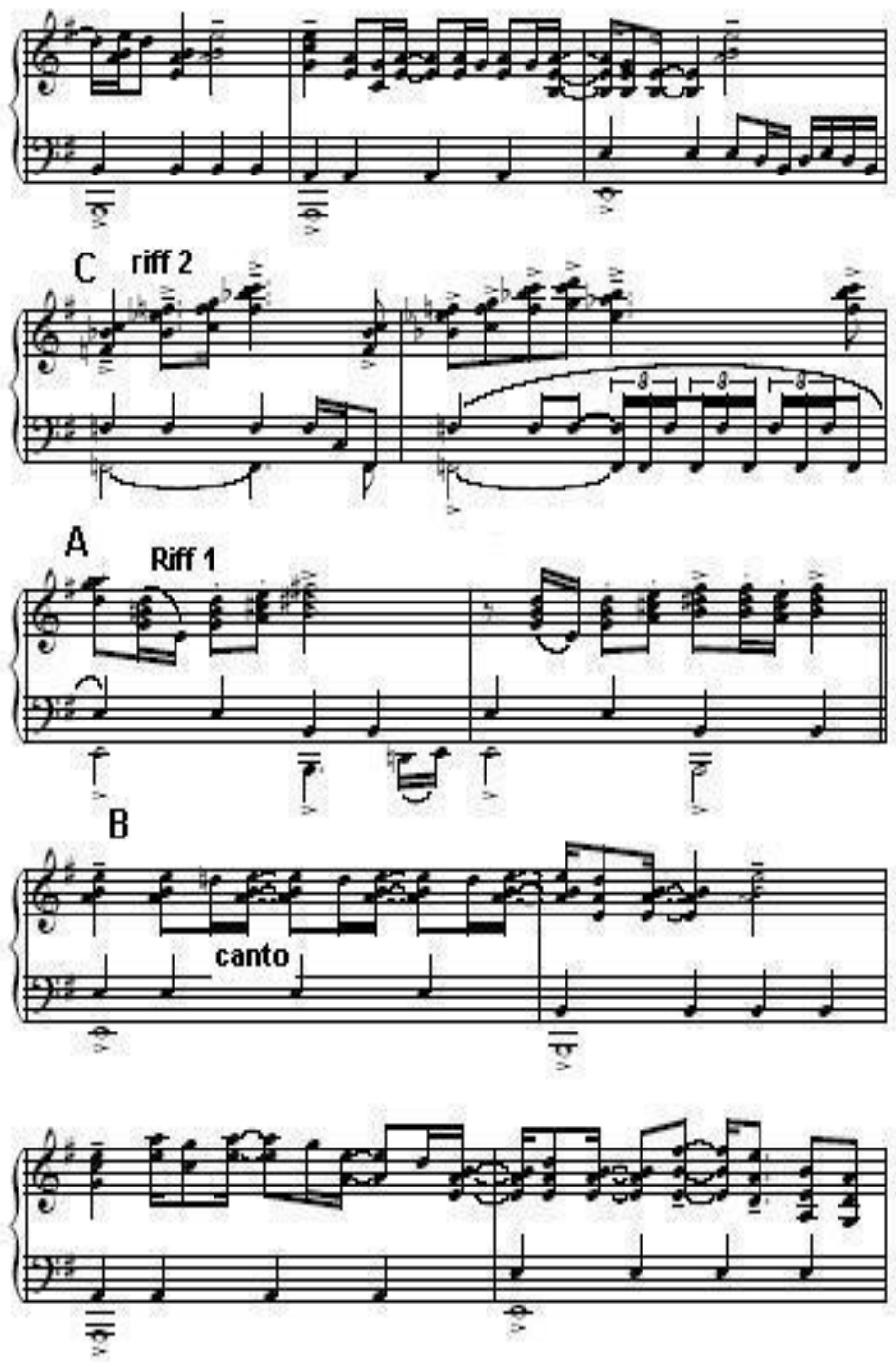


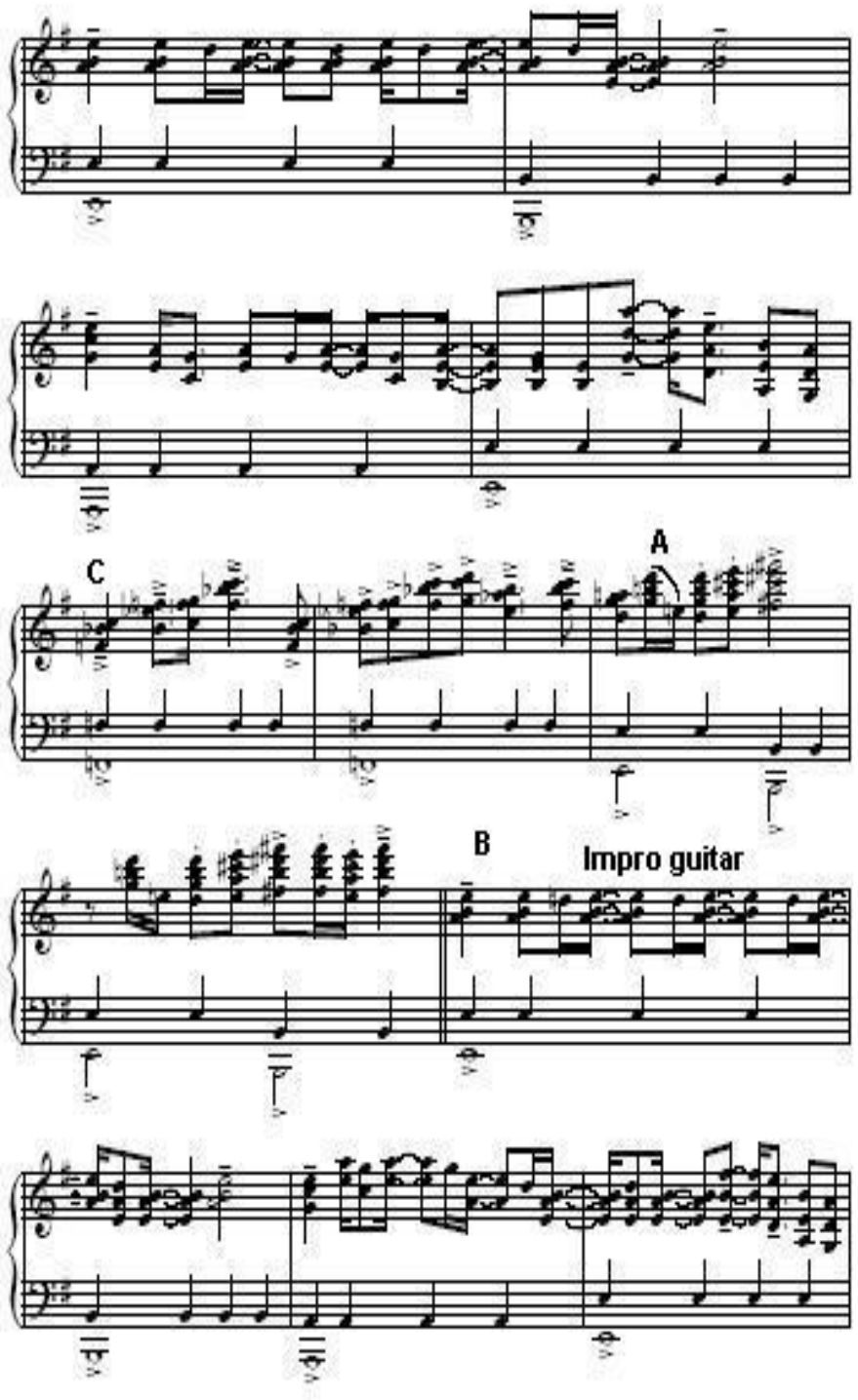

C
Coda
Quiebre
Bateria solo

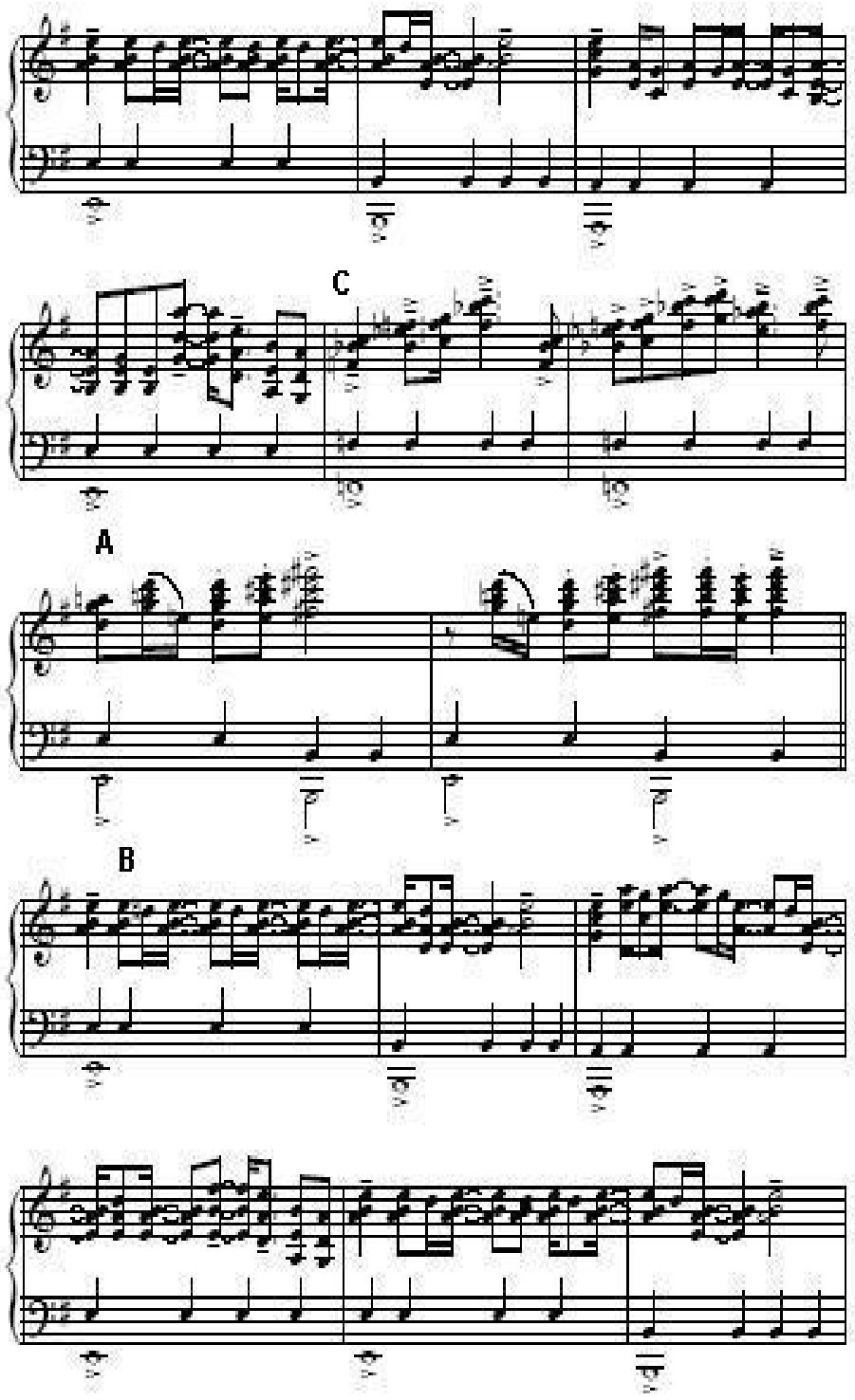
THE BATTLEFIELD

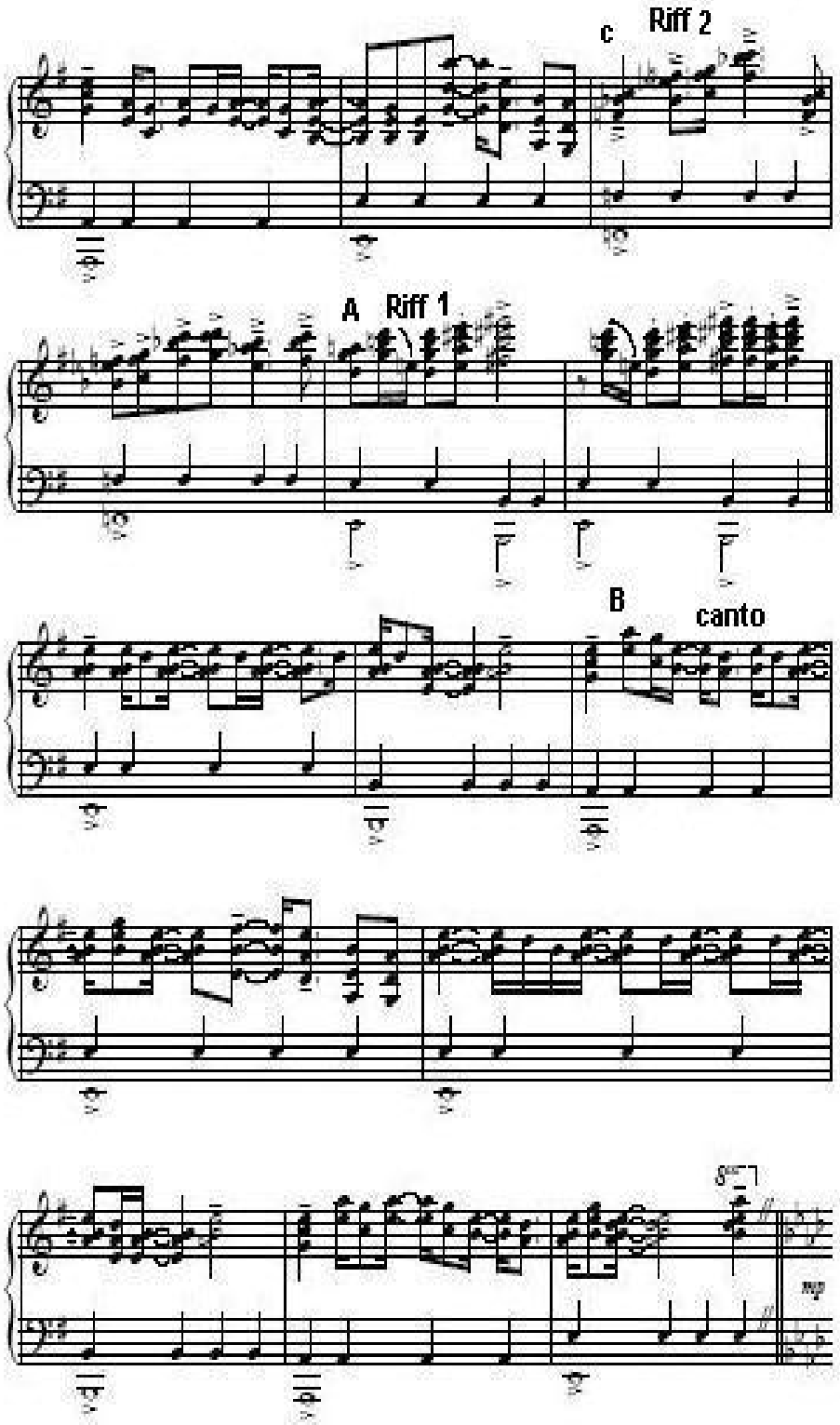


The Battlefield
Words & Music by Keith Emerson & Greg Lake
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.

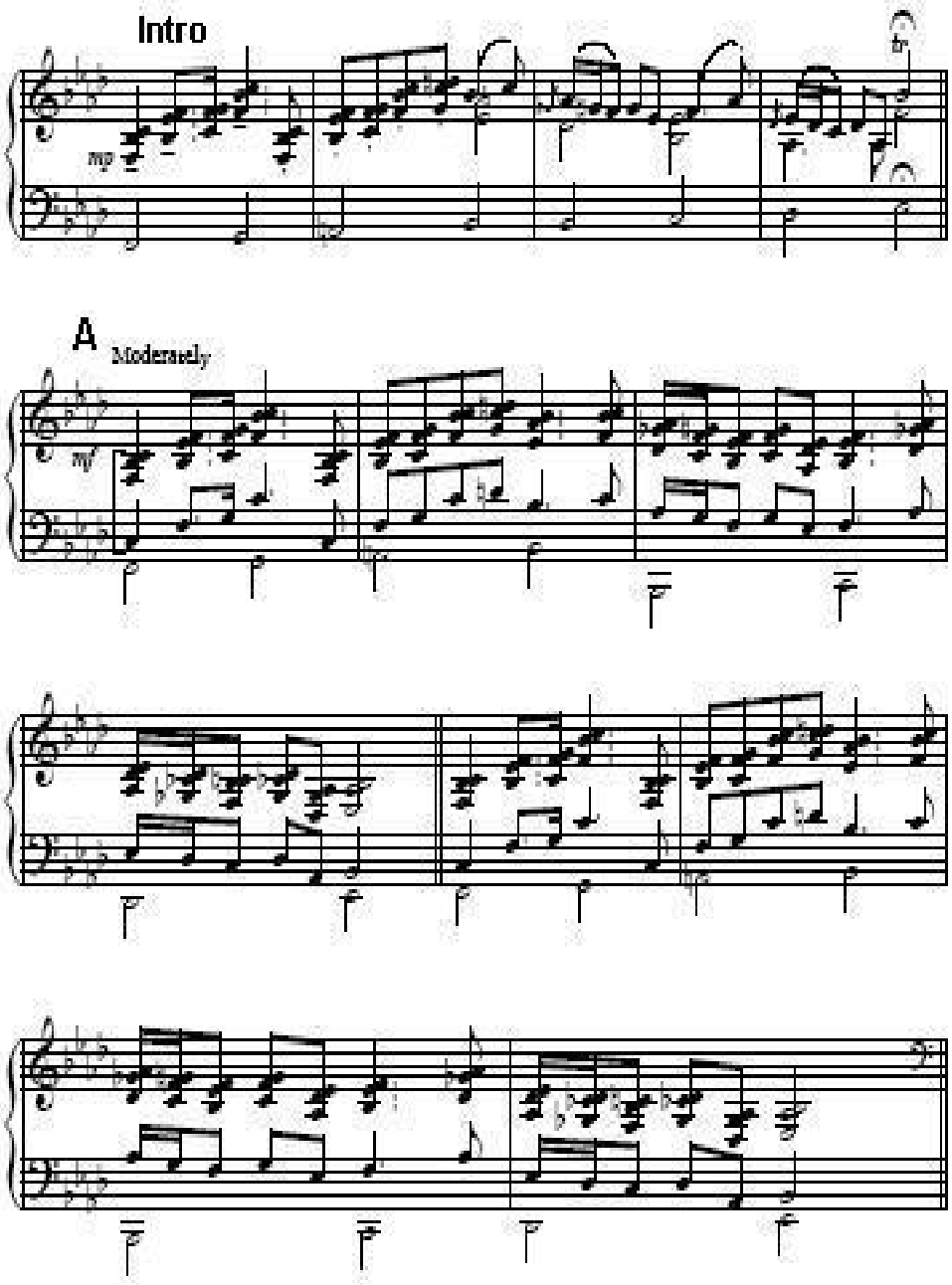

C
riff 2
A
Riff 1
B
canto


C
A
B
Impro guitar

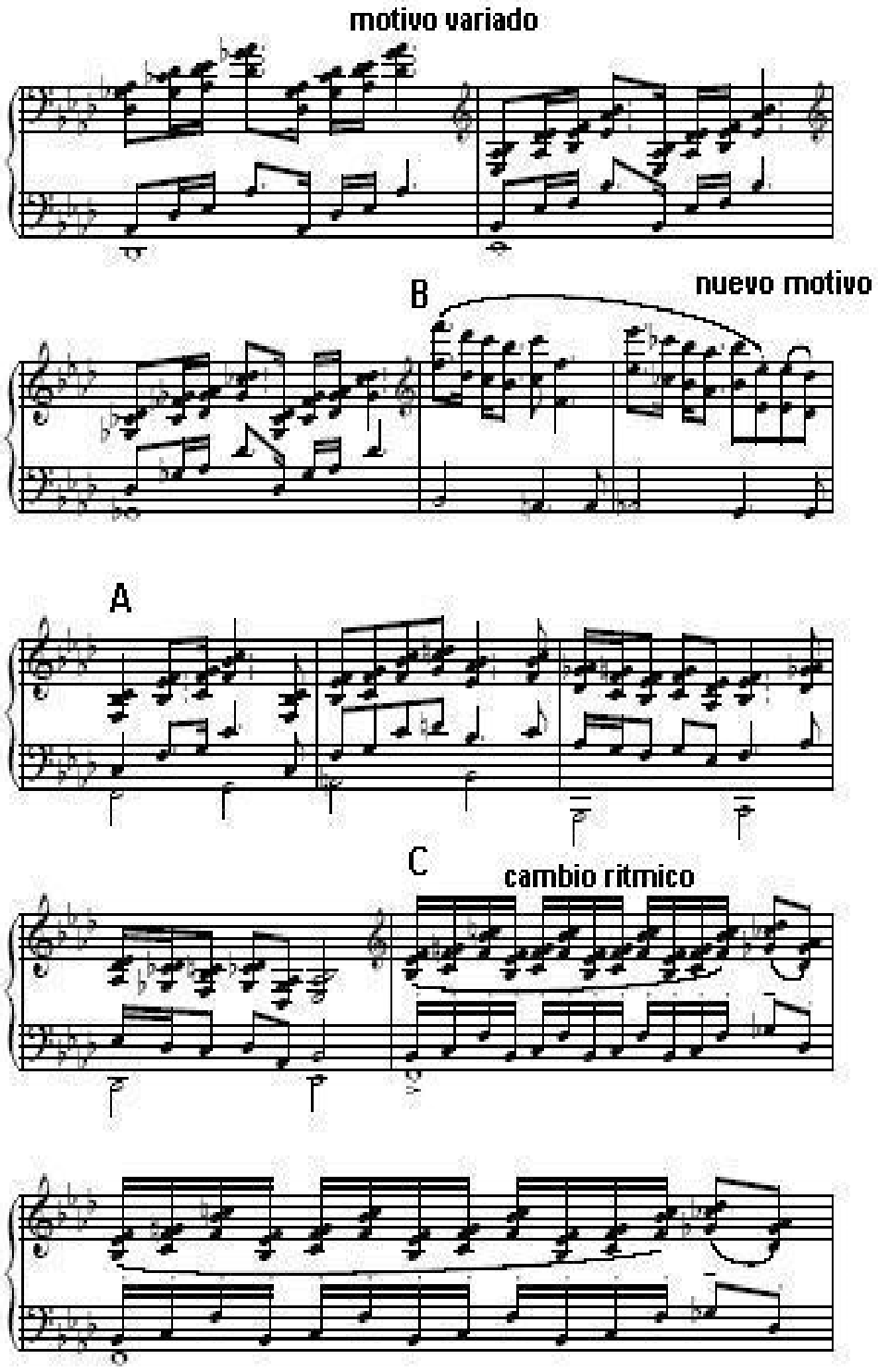

C
A
B

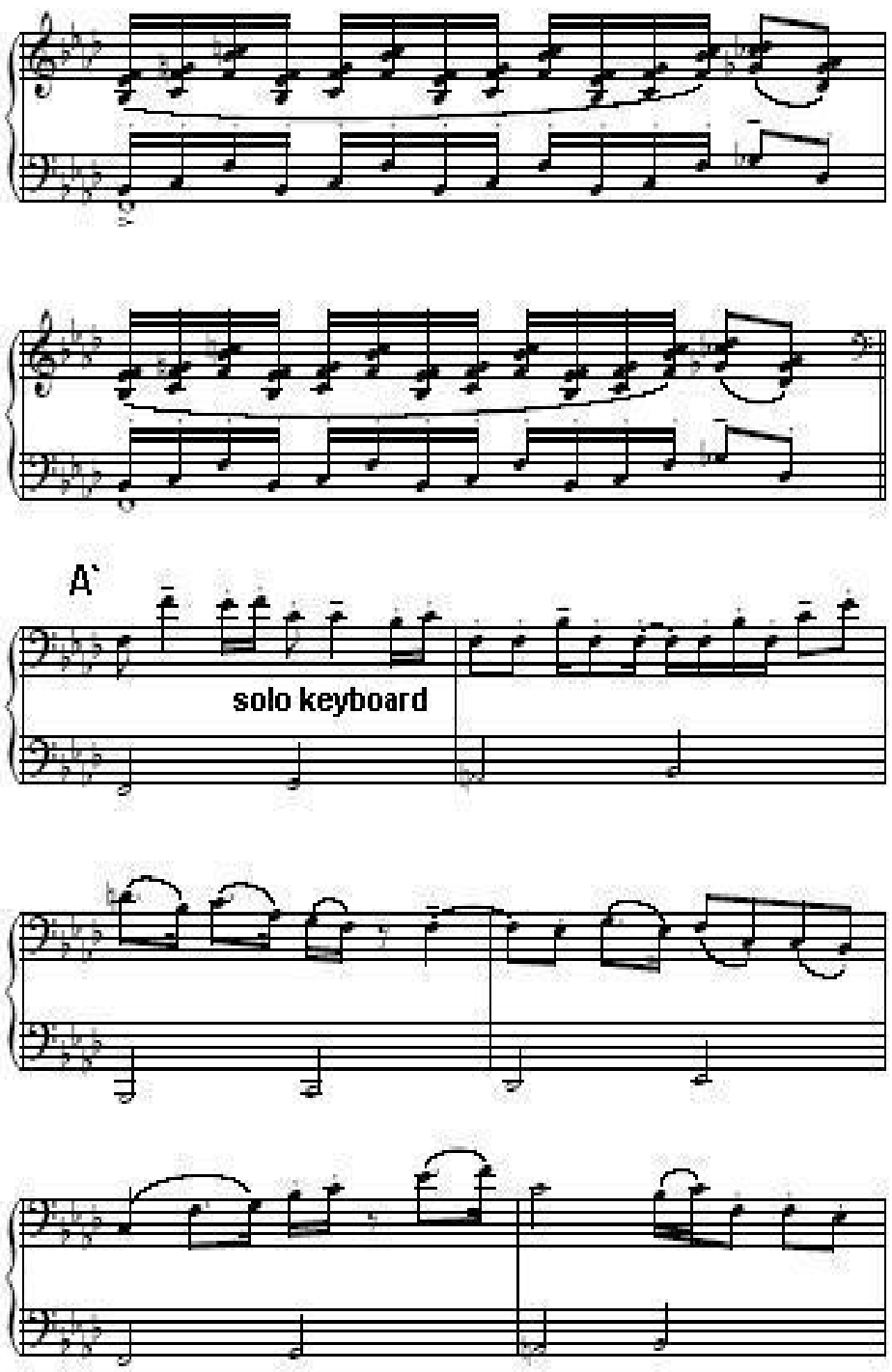

c
Riff 2
A
Riff 1
B
canto

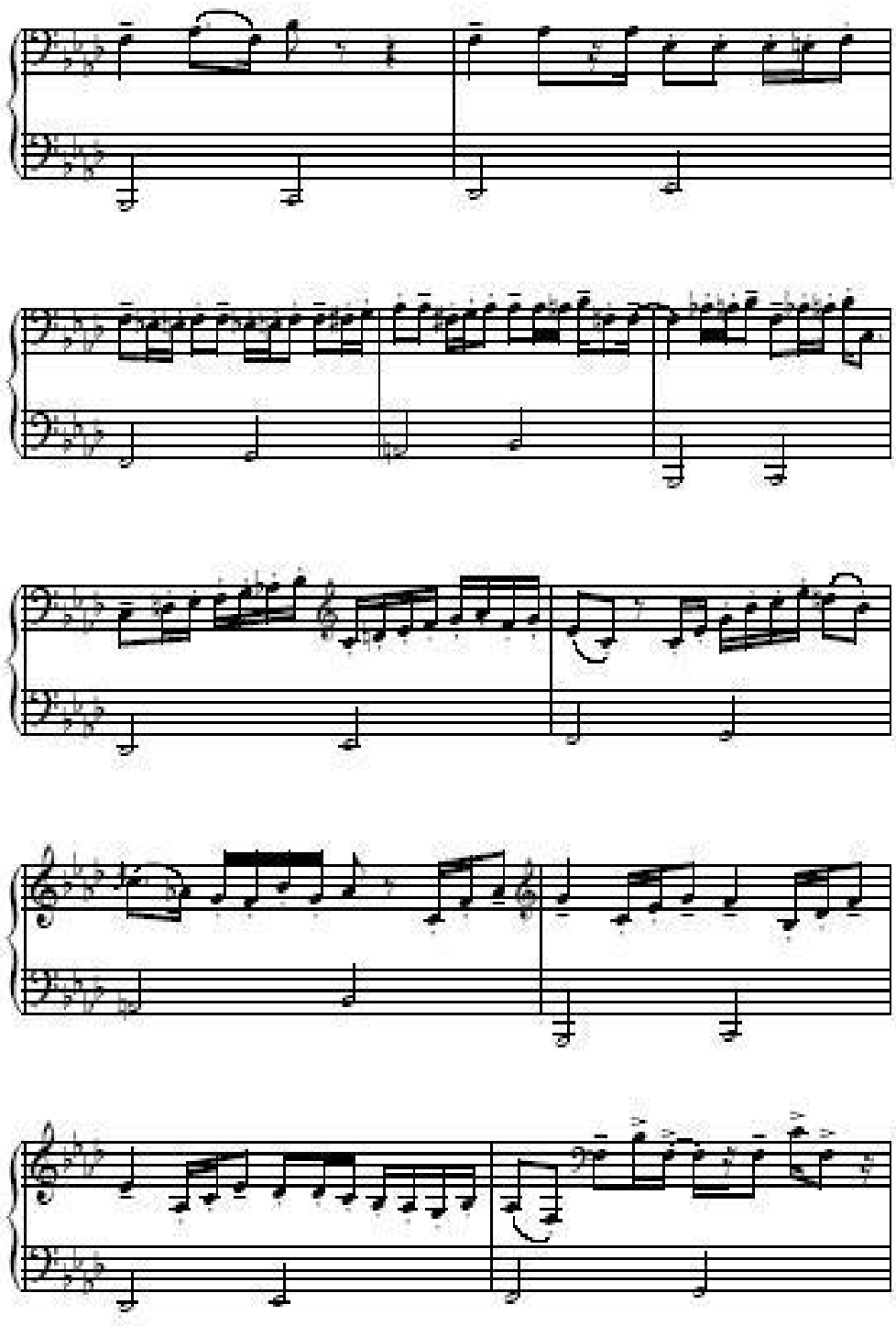
AQUATARKUS

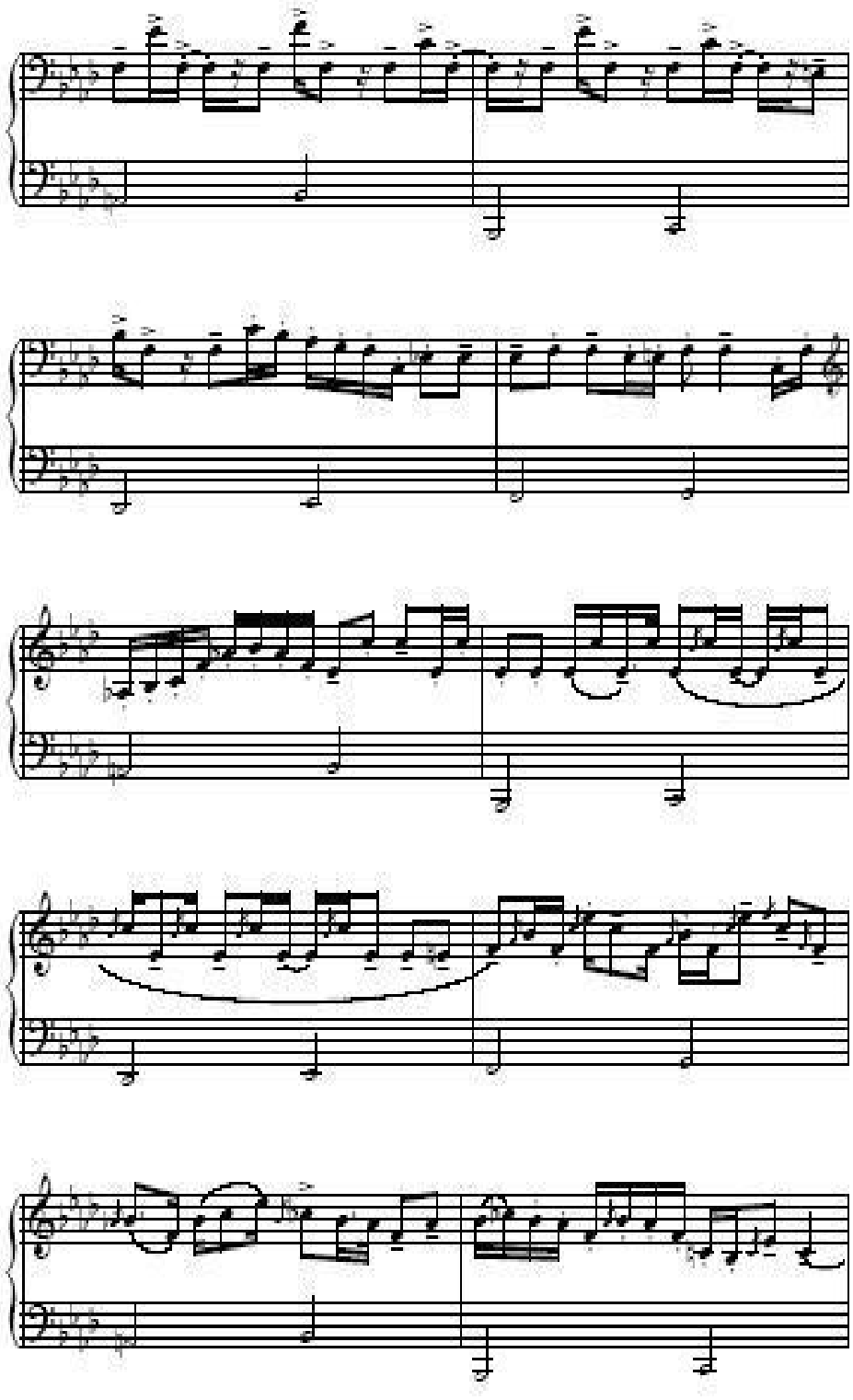


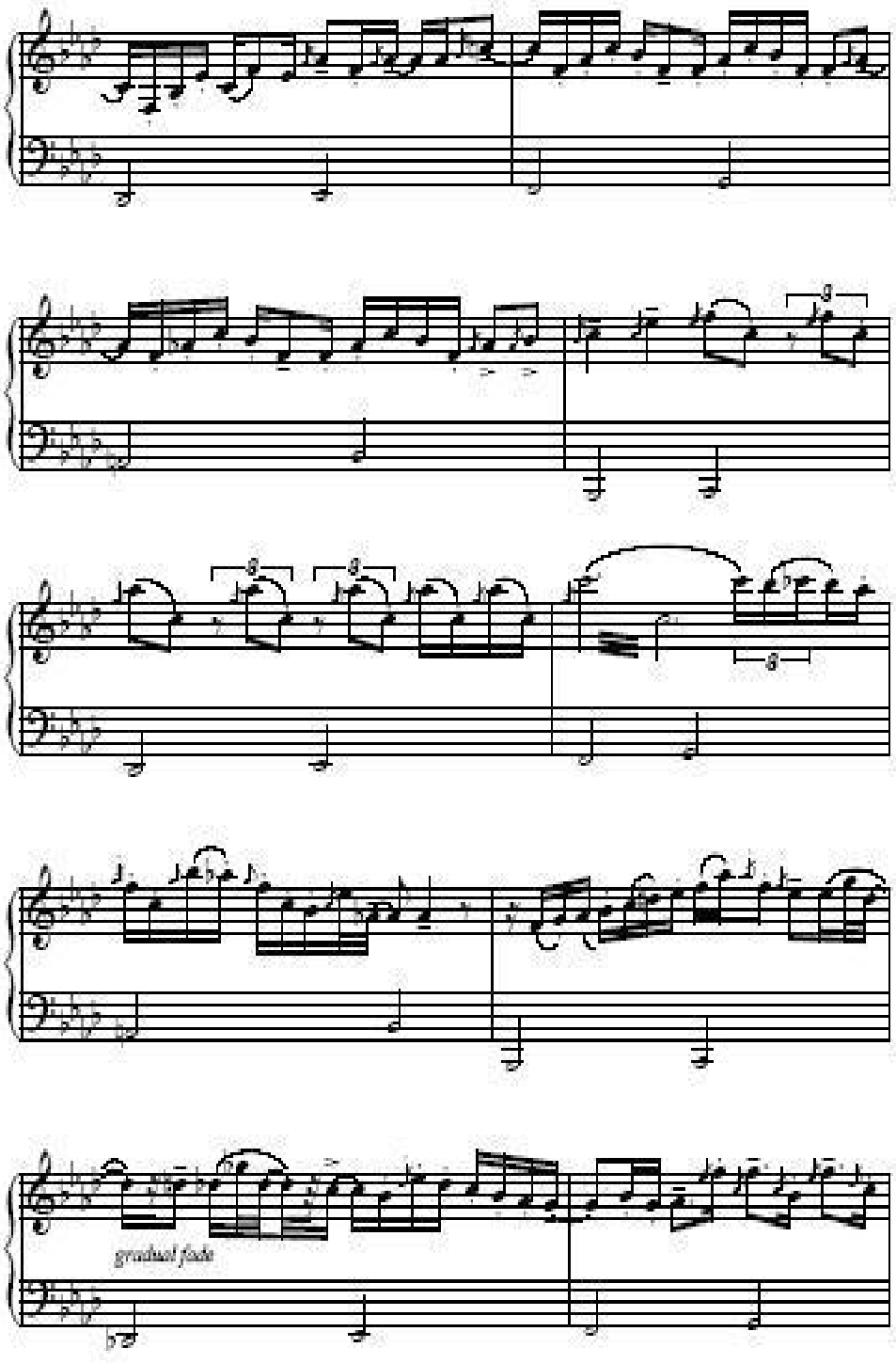
Aquatarkus
Music by Keith Emerson
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.

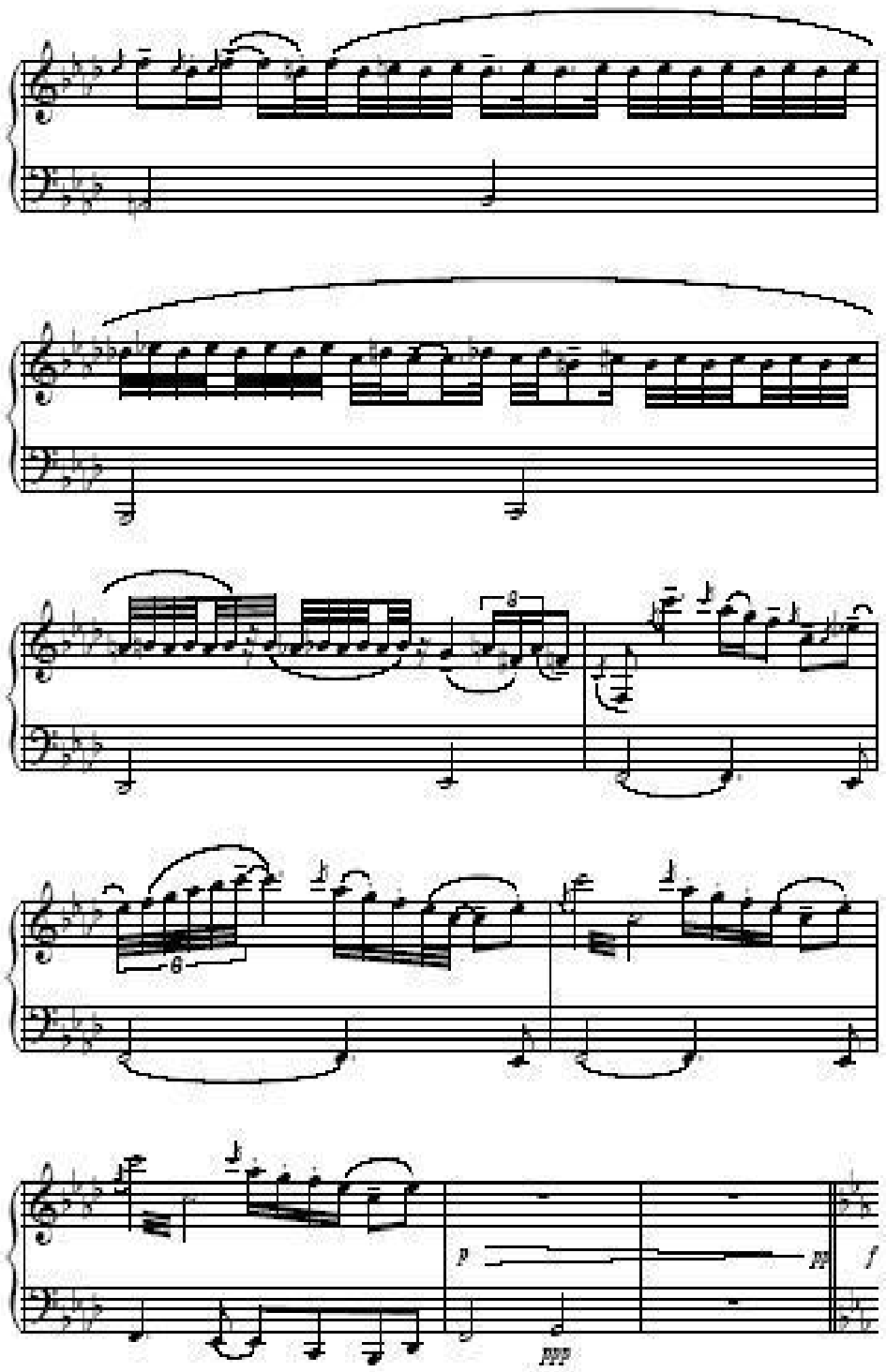

motivo variado
B
nuevo motivo
A
C
cambio ritmico

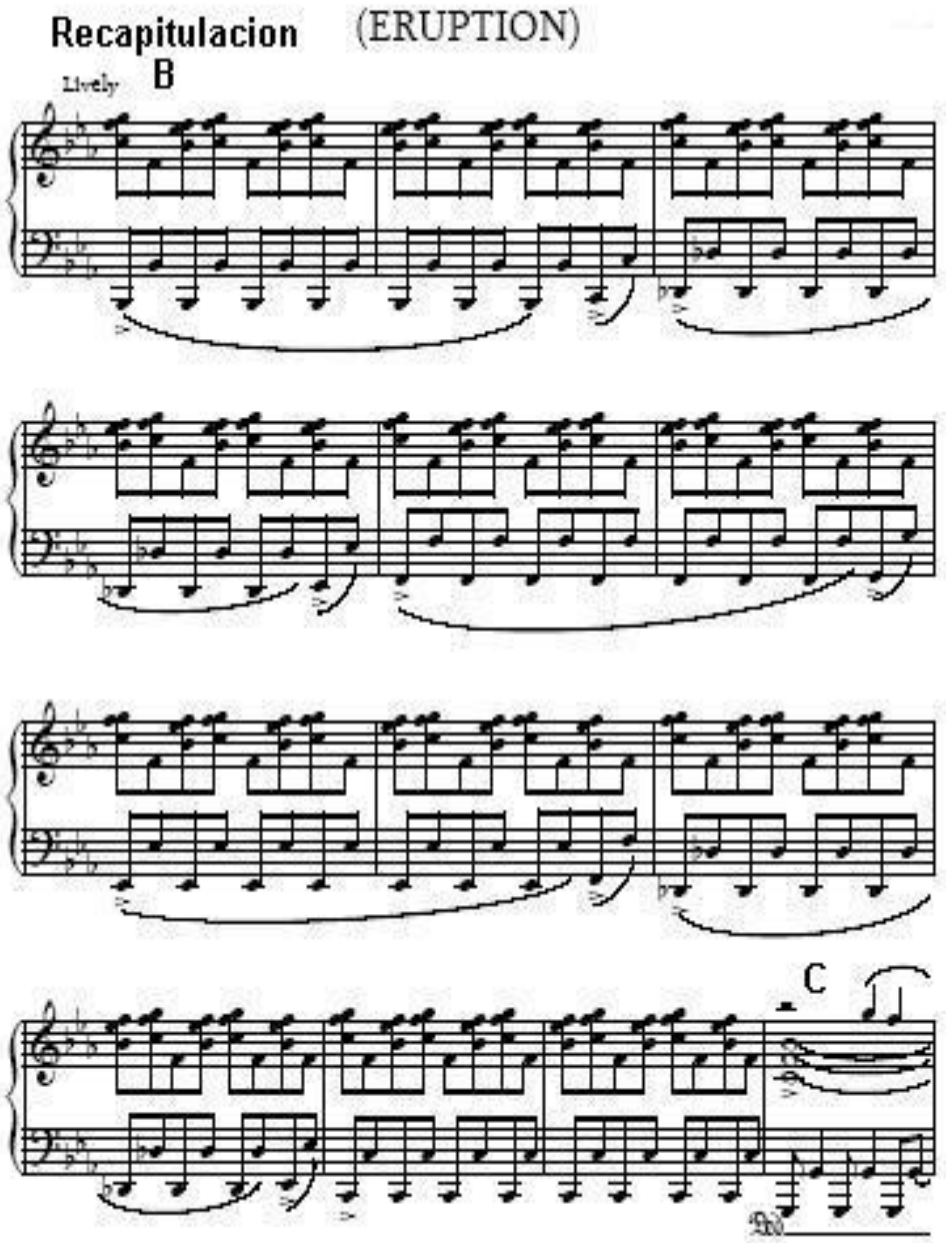

A`
solo keyboard



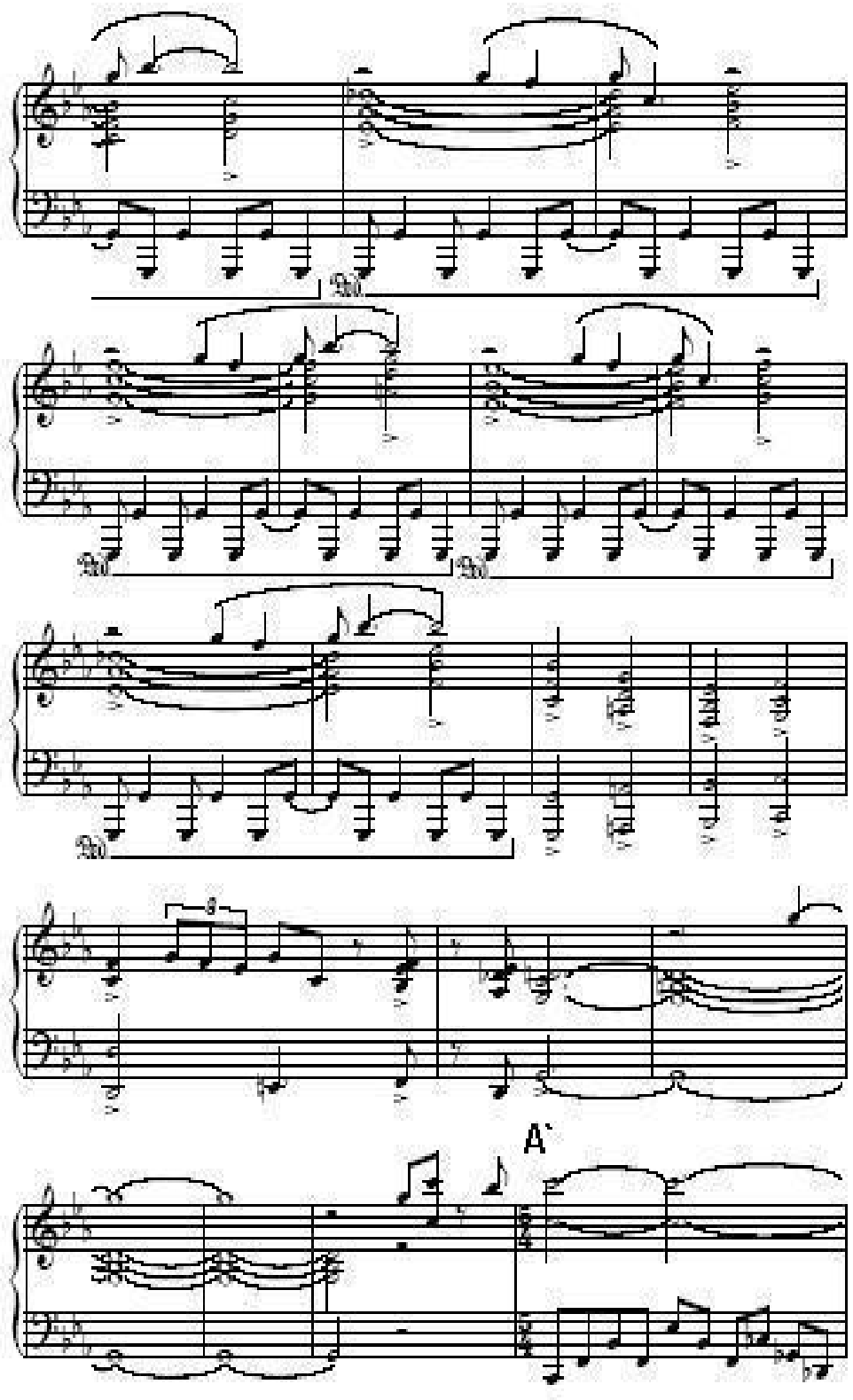


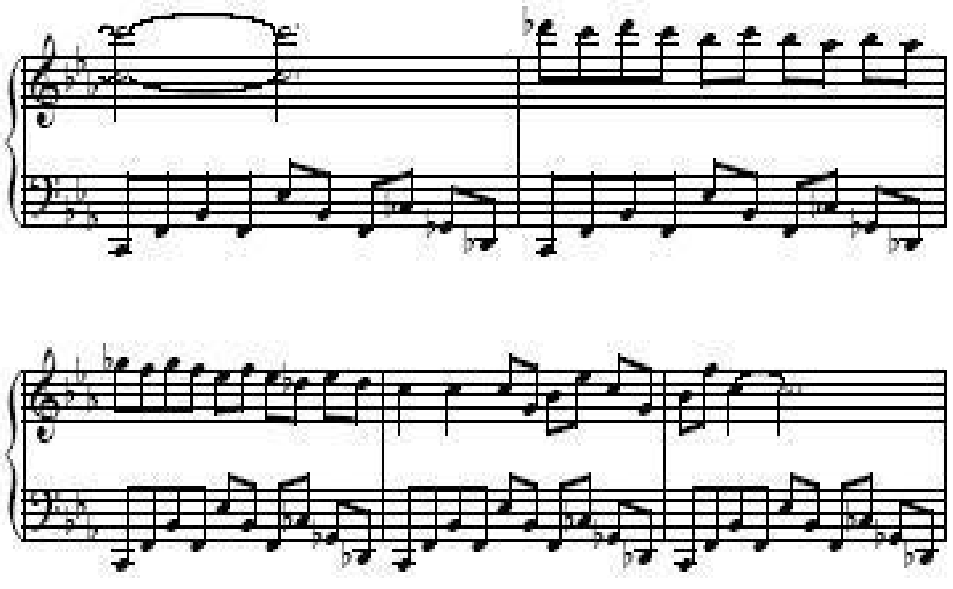

gradual fade

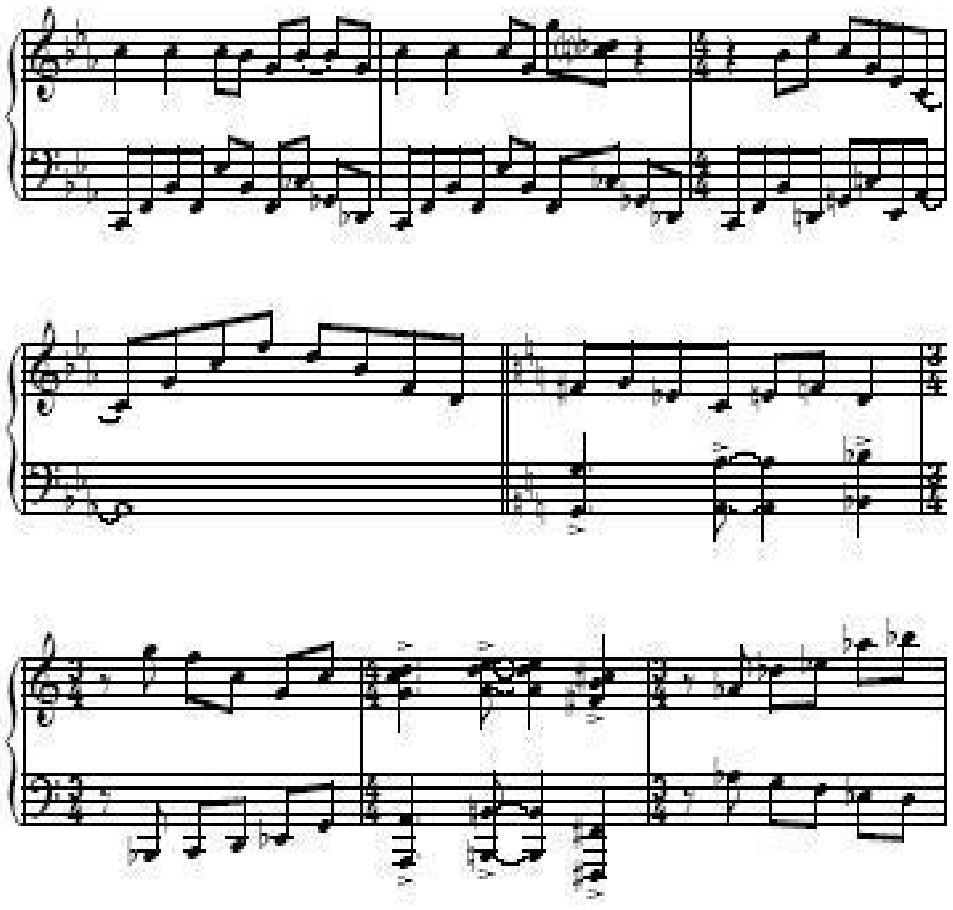

6
6
p
ppp
ff
f

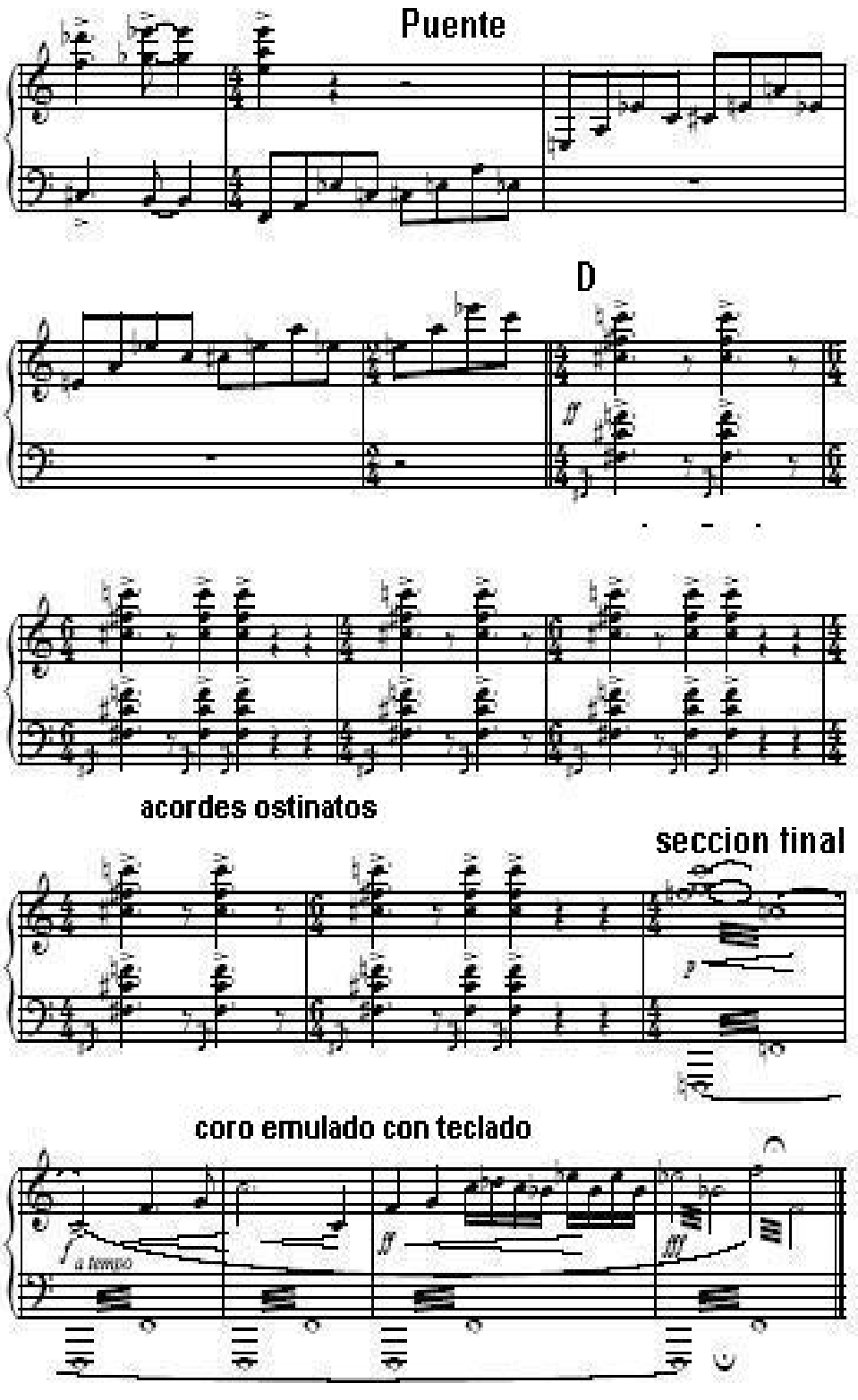


Erupeion
Music by Keith Emerson
© Copyright 1971 Leadchoice Limited.
This arrangement © 2008 Leadchoice Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reproduced by permission.


A`






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

Sección	descripción
A	Es una introducción muy breve con forma clásica simple.
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.
C	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.
D	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)

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

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 arpegios 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.

Sección	descripción
A	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)
A`	Es una variación de A
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.
C	Aparece un nuevo motivo en la flauta, de notas largas que se repiten.
D:	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)

Compás	**1-13**	**14-20**	**21-31**	**32-43**	**44-62**
Secciones	**A**	**A’**	**B**	**C**	**D**

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
A	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	Es una sección donde hay cambios de métrica característico del Rock Matemático, donde se expone un motivo en tributo a los Jaivas.
C	En esta sección es cuando entra por primera vez la flauta siendo acompañada por el piano.
D	Es un arpegio repetitivo en el piano que está en la tonalidad de D Menor.
E	En esta sección aparece nuevamente la flauta tocando una melodía.
F	En esta última sección hay un piano que toca un patrón repetitivo mientras que la flauta destaca otras voces con otro patrón repetitivo, siendo esta sección la más minimalista del tema.

Diagrama (ver anexo parte III)

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

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 si 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 Alernative 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