



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

Holmes

The Final Problem

A Symphonic Rock Opera

Ópera Rock: Creación desde sus Conceptos y Elementos

Henry Yuvand Barbosa Torres

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Bogotá D.C. Colombia

Febrero de 2022

Holmes

The Final Problem

A Symphonic Rock Opera

Ópera Rock: Creación desde sus Conceptos y Elementos

Henry Yuvand Barbosa Torres

Cod: 2007275001

Monografía para optar por el título de:

Licenciado de Música

Asesor:

Prof. Francisco Avellaneda

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Bogotá D.C. Colombia

Febrero de 2022

Resumen

Trabajo de investigación-creación, que se propone descubrir, profundizar y describir con rigurosidad las circunstancias históricas y socioculturales, así como los elementos y recursos propiamente musicales que hicieron posible el nacimiento de la Ópera Rock como sub-género musical dentro del gran universo del género de la música Rock. Motivo por el cual se realizará un recorrido por las historias e innovaciones de términos tales como el Rock & Roll, el Art Rock, el Progressive Rock, el Symphonic Rock, así como la Ópera Rock propiamente; realizando justas comparaciones con clásicos géneros como el Oratorio y la Ópera, así como con el moderno, aunque afín, género del Musical. Además, siendo la Ópera Rock un intento de compendio de elementos de varios géneros musicales, así como de otras disciplinas artísticas, será necesario adentrarse en el tema del uso de Recursos Literarios dentro la música Rock.

Tras lo anterior, y con el objetivo de corroborar la existencia de los diferentes elementos presentados anteriormente, se presentará una sección de análisis musicales basadas en dos obras que han sido de fundamental importancia para el género en cuestión, a saber, *Tommy* y *Jesus Chist Superstar*; más concretamente, el resultado del análisis de una pieza de cada obra será exhibido en este trabajo.

De manera que, tras haber descubierto, profundizado y descrito todos los elementos anteriormente mencionados, sea posible aventurarse en la composición de una obra que se enmarque dentro del género que atañe al presente trabajo; la obra literaria elegida: Las Memorias de Sherlock Holmes, más precisamente su último capítulo, El Problema Final; la instrumentación elegida: una orquesta sinfónica clásica acompañada de una banda de Rock.

Finalmente, una descripción del proceso creativo acompañará al presente trabajo, que se compondrá de todos los momentos, personas, situaciones, objetos, lugares, etc. que, según la consideración del autor, han hecho posible la culminación de este proceso. Además, se presentará una breve delineación de las características musicales del resultado compositivo resultado de los procesos investigativo y creativo que se han descrito en las anteriores líneas; así como unas sucintas conclusiones surgidas tras todo el trabajo previamente descrito.

Partituras y audios del resultado creativo del presente trabajo pueden consultarse en el siguiente Link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1v238Yx0RCuaM0wxlPz9nXAMFta2k7Bnq?usp=sharing>

Índice

1. **Introducción** (p. 6)

2. **Aspectos Generales de la Investigación** (p. 7)
 - 2.1. Delimitación (p. 7)
 - 2.2. Situación Problema (p. 7)
 - 2.3. Pregunta Generadora (p. 9)
 - 2.4. Objetivos (p. 10)
 - 2.4.1. Objetivo General (p. 10)
 - 2.4.2. Objetivos Específicos (p. 10)
 - 2.5. Justificación (p. 10)
 - 2.6. Antecedentes (p. 12)

3. **Metodología** (p. 17)
 - 3.1. Enfoque (p. 19)
 - 3.2. Instrumentos de Investigación (p. 20)
 - 3.3. Diseño Investigativo (p. 21)

4. **Marco Referencial** (p. 21)
 - 4.1. Rock & Roll (p. 22)
 - 4.2. Art Rock (p. 25)
 - 4.3. Rock Progresivo (p. 36)
 - 4.4. Rock Sinfónico (p. 47)
 - 4.5. Álbum Conceptual (p. 51)
 - 4.6. El Elemento Literario (p. 57)
 - 4.7. Ópera Rock (p. 62)
 - 4.8. Ópera Clásica, Ópera Rock, Oratorio y Musical (p. 68)
 - 4.9. Elementos Musicales Art Rock – Rock Progresivo (p. 74)
 - 4.9.1. Elementos Rítmicos (p. 74)
 - 4.9.2. Elementos Melódicos (p. 83)

- 4.9.3. Elementos Armónicos (p. 104)
- 4.9.4. Textura Musical (p. 121)
- 4.9.5. Elementos Tímbricos – Instrumentación (p. 124)
- 4.9.6. Elementos de Forma (p. 125)
- 4.10. Análisis Musicales (p. 130)
 - 4.10.1. Tommy (p. 136)
 - 4.10.2. Jesus Christ Superstar (p. 145)

- 5. **Auto-etnografía** (p. 157)
 - 5.1. Memoria Personal (p. 163)
 - 5.1.1. Cronología (p. 163)
 - 5.1.2. Auto-inventario (p. 167)
 - 5.1.3. Auto-visualización (p. 174)
 - 5.2. Auto-reflexión (p. 176)
 - 5.2.1. Texto de intenciones (p. 178)
 - 5.2.2. Relatos y textos (p. 180)

- 6. **Descripción - Análisis del Resultado** (p. 195)

- 7. **Conclusiones** (p. 207)

- 8. **Bibliografía** (p. 208)

Anexo: Holmes: The Final Problem - *A Symphonic Rock Opera* (Full Score).

1. Introducción:

Históricamente, una de las facetas de las disciplinas y el quehacer artístico y creativo ha incluido la exigencia del conocimiento y aplicación de los elementos y recursos de varias de estas disciplinas en obras que los reúnan, exploten y expongan de manera efectiva para la audiencia dispuesta a apreciar este trabajo. Desde el antiguo teatro griego, con la lira y la épica en las tablas, pasando por la ópera clásica, con la música, la literatura y la dramaturgia como actores principales, hasta llegar a los siglos XX y XXI, donde, si bien los elementos disponibles han cambiado, es posible apreciar un sinnúmero de propuestas que atraviesan los límites inter-artísticos con un objetivo que es, probablemente, el mismo que buscaron los clásicos, esto es, expresiones transversales en el mundo de la creación artística.

Es de esta manera como, desde mediados del siglo XX, tras una explosión mediática sin precedentes de la música popular, principalmente presente en Europa y América del Norte, una gran diversidad de manifestaciones que han ambicionado borrar las fronteras musicales (música académica – música popular – músicas del mundo/folk) y difuminar los límites artísticos (música – literatura – arte gráfico – arte escénico); han surgido en el panorama mundial de las artes y marcado significativamente la manera en la que todos estos conceptos se comprenden en los días actuales. Una de esas expresiones ha sido la Ópera Rock, fundamento del presente trabajo, que se presenta como un híbrido, una fusión entre algunas de estas disciplinas y, más importante, como una manera de romper las mencionadas fronteras musicales.

De manera que, el fin de este trabajo de investigación-creación se presenta como el de, tras descubrir y describir a profundidad esos elementos y recursos artísticos y no-artísticos que han hecho posible la existencia del mencionado género, y afrontar la composición de una Ópera Rock en los términos en los que ésta nació en el periodo que comprende mediados de la década de 1960 hasta mediados de la de 1970; describiendo y exponiendo el proceso y el camino que ha sido necesario para llegar al resultado final.

2. Aspectos Generales de la Investigación:

2.1. Delimitación:

La presente monografía se orienta a la composición de una obra musical en el estilo Ópera Rock y utilizando el formato de banda de Rock acompañada de una orquesta sinfónica clásica. Se busca que el resultado explore y explote las características básicas de este subgénero y promueva el desarrollo de la música Rock en el ambiente académico del que tradicionalmente se ve relegada; y que, además, pueda ser útil en el camino de hallar maneras de inducir a aquellos que se encuentran en el mundo de la música Rock, en la apreciación de la música denominada como académica.

2.2. Situación Problema:

La música Rock marcó sin duda una indeleble pauta en el panorama musical del siglo XX, siendo un género que se ha destacado entre varios otros durante las últimas siete décadas, conservando mucho de su esencia y características fundamentales, y, además, explorando una amplia gama de elementos musicales y estilísticos que van mucho más allá de sus bases fundacionales y que lo han llevado a ser un género bastante ecléctico. Es así como, para el historiador musical italo-estadounidense Piero Scaruffi (2003) “este es un género de música popular que se originó como "Rock & Roll" en la América de los años 50 y se desarrolló en un rango de diferentes estilos en los años 60 y posteriormente, particularmente en el Reino Unido y en los Estados Unidos de América” (p. 4). Es, además, un género musical que durante todo su desarrollo a sentado sus bases en un formato instrumental muy bien definido, así, para el escritor inglés especializado en historia y desarrollo de la música Rock y Pop David Laing (2003), “un grupo de músicos que interpretan Rock es llamado grupo de Rock o Banda de Rock y típicamente consiste de entre dos y cinco miembros. Tradicionalmente, una banda de Rock toma la forma de cuarteto cuyos miembros cubren uno o más roles, incluyendo vocalista, (...) guitarra eléctrica, bajista, baterista y ocasionalmente de tecladista u otro instrumentista” (p. 56). Éste y otros aspectos, hacen parte de los elementos más básicos, el piso mismo del género musical en cuestión, que, como se verá, se irán desarrollando y ampliando a través de una serie de evoluciones que serán de obligada mención y que son la piedra angular del progreso del presente trabajo.

En esta línea de ideas, si se revisa la historia de éste género desde su nacimiento (hacia mediados del siglo XX) hasta el día de hoy, se puede evidenciar impulsos en los que en diversas ocasiones ha pretendido “mezclarse” con otros géneros musicales o bien empaparse de algunos elementos fundamentales de éstos. Una de las “hibridaciones” más interesantes se ha dado en la aproximación de la música Rock a los elementos de la música académica occidental; en ocasiones procurando adquirir un estatus más elevado mediante éste vehículo, o simplemente intentando alcanzar un nivel de complejidad inusitado en ésta género nacido en el siglo XX. Es así como se encuentran ejemplos de agrupaciones que han optado por la inclusión de diferentes aspectos instrumentales, y de forma en sus trabajos discográficos, de los cuales existen interesantes registros; siendo así, además impulsores de algunos sub géneros o movimientos como los son el Art Rock y el Rock Progresivo, conceptos que tienden a mezclarse o utilizarse indiscriminadamente pero que como se detallará posteriormente (en el marco referencial) tienen sus particularidades.

El Art Rock, procurando alcanzar el estatus de “Arte” y el Rock Progresivo buscando un halo de complejidad en sus propuestas. Es por ello que el escritor estadounidense especializado en música Rock Richie Unterberger y su equipo (2002) afirman que éstos fueron “(...) un intento de mover más allá las fórmulas musicales establecidas a través de la experimentación con diferentes instrumentos, tipos de canción, y formas” (p. 1330). Esta situación aumentó enormemente las posibilidades sonoras que el Rock podía brindar hasta aquel momento y motivó a numerosos compositores del género a involucrarse en este movimiento, algunos de las cuales ya gozando de una enorme popularidad y éxito en ventas, es por ello que según el escritor estadounidense Joe S. Harrington (2003) “desde mediados de los años 60, The Left Banke, The Beatles, The Rolling Stones y The Beach Boys, habían iniciado la inclusión de clavicordios, y secciones de vientos y cuerdas en sus grabaciones para producir una forma de rock barroco, esto puede ser oído en sencillos como *A Whiter Shade of Pale* (1967) de Procol Harum, con su introducción inspirada en Bach” (p.191); además, The Moody Blues utiliza una orquesta completa en su álbum *Days of Future Passed* (1967) y subsecuentemente crearon sonidos orquestales con sintetizadores” (Unterberger 2002, p. 1330). Aprovechando mencionar acá los posteriores, aunque muy los relevantes, ejemplos de The Who en 1972 (con la Orquesta Sinfónica de Londres) y Rick Wakeman 1974 (con la Orquesta Sinfónica de Londres y el Coro Inglés de Cámara). De todos estos desarrollos surgirán otros conceptos importantes como Rock Sinfónico y Álbum Conceptual que también serán desarrollados en el marco referencial.

Otro aspecto de capital importancia en estos desarrollos ha sido el componente literario; aquí es necesario anotar que la evolución musical del Rock llevó por la misma vía progresiva este aspecto, que es fundamental en la música popular (principalmente en la forma de canción). Dejando así, tras algunos años, los mensajes pasajeros y algo triviales del R&R y adentrándose en campos más profundos, con mensajes heterogéneos y significativos, que en últimas darían con el nacimiento del subgénero que es motivo del presente trabajo. Es de esta manera como según el músico y escritor estadounidense Edward L. Macan (1997) “muchos de estos trabajos están basados en escenas de fantasía y ficción, *SF Sorrow* de The Pretty Things, *Tommy* de The Who y *Arthur (Or the Decline and Fall of the British Empire)* de The Kinks introdujeron el formato de Ópera Rock y abrieron las puertas a los álbumes conceptuales, a veces narrando una historia épica o abordando un tema central” (p.64); una evolución que parte de un estilo musical que no ponía en consideración este tipo de profundidad en el mensaje escrito.

Tomando lo anterior, es entonces fundamental anotar que todos los desarrollos descritos en las anteriores líneas llevaron al nacimiento del subgénero conocido como Ópera Rock, poseedor de la gran variedad de elementos, recursos e “hibridaciones” que alimentaron a la música Rock durante las décadas de 1960 y 1970 principalmente, motivo por el cual el mencionado subgénero es ideal para la exploración de la multiplicidad de acervos musicales delineados en los párrafos previos, y que se han de analizar a profundidad en el Marco Referencial. Esta multiplicidad de recursos hace de muchos ejemplos de música Rock una música con la suficiente riqueza como para ser relativamente considerada en el ámbito académico, principalmente el local, en el que son apreciados, generalmente, otros géneros de origen popular, por ejemplo, el jazz, pero en una significativa menor medida el Rock (tema a retomar en el capítulo de Justificación). Esta última problemática se considera motivadora para la realización del presente trabajo investigativo y su consecuente propuesta creativa, cuyo insumo teórico fundamental serán los recursos mencionados en los párrafos precedentes, y otros que se detallarán posteriormente y que, por supuesto, está enmarcada en el campo de la investigación-creación (a especificar en el capítulo de Metodología).

2.3. Pregunta Generadora:

¿Cuáles son los conceptos y elementos musicales - literarios esenciales para la composición de una obra musical enmarcada en el género Ópera Rock y diseñada para el formato instrumental de banda de rock con orquesta sinfónica?

2.4. Objetivos:

2.4.1. Objetivo General:

Crear una obra musical basada en el género Ópera Rock para el formato banda de rock con orquesta sinfónica, disponiendo de los recursos musicales y literarios representativos de éste, dando cuenta, además, del proceso necesario para llegar al resultado final.

2.4.2. Objetivos Específicos:

- Explorar el género Ópera Rock como campo creativo, exponiendo los elementos musicales y literarios esenciales en éste.
- Presentar una síntesis de los recursos musicales y extra musicales que a través de la historia del género fueron y han sido particulares del mismo.
- Emplear diferentes posibilidades sonoras de los instrumentos de la orquesta sinfónica clásica dentro del contexto de la música Rock.
- Plantear una cohesión musical-literaria a lo largo del desarrollo de la obra musical propuesta.
- Promover la apreciación de la música Rock en el ambiente académico.
- Suscitar entre los músicos de Rock el interés por diferentes aspectos de la música académica.

2.5. Justificación:

Las diferentes épocas históricas que ha vivido la humanidad desde sus momentos más tempranos han estado acompañadas de diferentes formas de expresión artística que, por supuesto, incluyen la música. En la tradición musical occidental han existido momentos históricos bien definidos que llevan dentro de sí no sólo la carga artística como tal sino también un componente socio – cultural particular. De esta manera podemos apreciar periodos de la historia de la música como lo son el clasicismo o el romanticismo, por ejemplo, con sus respectivos desarrollos en diferentes géneros como la ópera, la sinfonía, entre muchos otros, que en sus respectivos momentos históricos marcaron la pauta e influenciaron a los artistas y al público de la época. Para el músico puede ser gran utilidad la comprensión

de estos diferentes movimientos artísticos, con el fin de llevar a cabo las labores creativas propias de esta profesión.

El siglo XX, al igual que todos los periodos históricos, trajo consigo múltiples particularidades, además diferentes tendencias y movimientos artísticos que lo caracterizaron. El Rock y el jazz, por ejemplo, son dos géneros musicales que, de múltiples formas emparentados, nacieron en esta época y trascendieron muchas barreras culturales - musicales existentes previamente. Por tal razón la apreciación, el aprendizaje y el trabajo musicales basados en estos géneros ha cobrado relevancia, muy especialmente en el caso del jazz, que, en la academia, y particularmente en el ámbito local, ha adquirido espacios de valoración y estudio de los que generalmente se ha excluido a la música Rock. Esto le da una pertinencia de **actualidad** a la apreciación y promoción de un género musical que, aún en auge y siendo acreedor de un sinnúmero de elementos relevantes para los estudios musicales, en el espacio académico local, desafortunadamente, se ha visto relegado a un segundo plano.

Es de anotar que el género Rock ha logrado una difusión y una popularidad probablemente sin precedentes en la historia, motivado en parte por la gran cantidad de medios de comunicación surgidos en el siglo XX. Esta popularidad lo ha llevado a ser una música escuchada y apreciada a nivel mundial, haciendo posible que muchos hayan experimentado diferentes maneras de enriquecerlo, entre éstas (de fundamental importancia en este trabajo) el intentar llevarlo a un nivel en el que pueda ser considerado “arte”, a través de elementos extraídos de música de la tradición académica occidental. Esto le brinda a la propuesta compositiva en cuestión un componente de **pertinencia** concerniente a la mencionada popularidad del género en cuestión, que puede llevarla a ser de interés de un público relativamente amplio.

Es posible afirmar, también, que un trabajo que explore y explote las múltiples posibilidades sonoras del formato orquestal dentro del contexto del Rock podría realizar algunos importantes aportes a diferentes campos, desde el educativo, pasando por la interpretación de diferentes instrumentos musicales y, de hecho, en el campo del estudio de la orquestación, ya que este trabajo pretende promover y realizar un pequeño aporte a la adhesión del repertorio propio del género Rock dentro de dichos estudios, promoviendo la inclusión de estudiantes con variadas preferencias musicales en estos importantes campos del quehacer musical.

Ahora bien, teniendo en cuenta que según antropóloga y escritora colombiana Beatriz Goubert (2009) “un rasgo común en la mayoría de las monografías de la UPN es la preocupación —por lo demás propia

del perfil de la universidad— por los asuntos atinentes a la didáctica, la pedagogía y la importancia social de la educación” (p. 44); la propuesta aquí presentada diversificaría los registros investigativos tradicionales de la Universidad a través de una propuesta de investigación-creación, las cuales, aunque existentes y en auge, no han sido históricamente fuerte en esta *alma mater*.

Siguiendo este rumbo que ha sido transitado por un número creciente de graduados de la UPN, esta monografía sería un aporte dentro de una preferencia investigativa que se ha venido desarrollando con mayor fuerza únicamente en años recientes. Así, acerca de esta tendencia, el investigador colombiano César Alberto Moreno (2012) afirma:

La investigación para las artes, específicamente, se está abriendo camino. Eso implica no solo hacer estudios sobre las artes, sino hacer estudios artísticos desde el mismo centro de la creación, lo que implica unas maneras, técnicas y asociaciones que son solo posibles desde la investigación [...] La manera de producir conocimiento en música es diferente, está mediada por la intuición y la exploración. No parte, necesariamente, de un problema sino de un afecto, una emoción, una intuición, una idea o un concepto (p. 15).

Es así como el propuesto trabajo de grado tendría también una pertinencia de **actualidad** en los métodos de investigación en artes que actualmente se encuentran en auge, teniendo en cuenta que, según Goubert (2009) las investigaciones “sobre arte generalmente se refieren de manera exclusiva a los productos de un área artística específica y a sus autores, (...) desconociendo los procesos complejos que intervienen en la producción artística” (p. 13). De manera que la propuesta monográfica aquí detallada se desarrollaría sobre esa intención de visibilizar estos mencionados procesos, campo investigativo que se ha venido abriendo lugar en años recientes en el ambiente académico artístico en general, y por supuesto en nuestra alma mater.

2.6. Antecedentes:

Siendo de la mayor relevancia destacar otros trabajos de investigación precedentes que se relacionan de diferentes maneras y desde distintos puntos de vista académicos con la presente monografía, y los cuales servirán ya sea como bibliografía o como inspiración para enriquecer éste proyecto de investigativo – creativo, se procede a continuación a presentar un sucinto resumen de algunos ejemplos de trabajos, enfocados primeramente en el ámbito de la UPN, pasando por el entorno local y mencionando también

algunos realizados en el exterior, que serán de gran apoyo para el buen desarrollo del proyecto aquí propuesto.

Del medio local:

Autor - Año	Institución	Título	Descripción
Sebastián Mauricio Briceño Martínez (2020)	Universidad Pedagógica Nacional	Musicalización de una Selección de Poemas de Rafael Pombo.	Propuesta para llevar al género de la “canción académica” cuatro poemas del escritor bogotano, con el objetivo de fomentar habilidades interpretativas en cantantes es formación.
Omar Sebastián Parada Silva (2019)	Universidad Pedagógica Nacional	Composición de Música Interactiva para el Videojuego Skyrim.	Indaga acerca de la evolución de la música para videojuegos con el objetivo de proponer una línea argumentativa – musical al juego en cuestión que facilite la inmersión del jugador en el mismo.
Joan Manuel Báez Castro (2016)	Universidad Pedagógica Nacional	La Guitarra Eléctrica en la Música de Hans Zimmer.	Tras un acertado análisis multidimensional de la música de Zimmer, y en particular de su uso de la guitarra eléctrica junto con elementos orquestales, propone una adaptación de la obra “Muerte y Transfiguración” de Richard Strauss, rescatando los elementos obtenidos en la indagación previa.
Alexandra Ortiz (2020)	Universidad Pedagógica Nacional	Análisis Musivisual y Composición Musical para el Cortometraje “Eva” con Base en la Visión de Alexandre Desplat en la Película “La Forma del Agua”.	Aplica el método analítico musivisual utilizado en algunas escenas de la mencionada película, en un proceso compositivo iniciado a partir del mencionado cortometraje.
Luisa Fernanda Bustos (2016)	Universidad Pedagógica Nacional	Cuatro Adaptaciones para Cuarteto de Contrabajo: Una Propuesta desde el Rock Alternativo de	Tras revisar diferentes aspectos técnicos del instrumento y otros tantos relativos a la historia y estética del Rock, propone la

		los Años 90.	adaptación de algunos temas característicos de la década en cuestión.
Luis Francisco Reina (2014)	Universidad Pedagógica Nacional	Elementos para la Apropriación del Lenguaje de la Improvisación Modal en el Heavy Metal con Violín Eléctrico.	Realiza una categorización de elementos de improvisación modal en el Heavy Metal, para así proponer una serie de ejercicios para la apropiación de los mismos en el violín eléctrico.
Carlos Eduardo Gonzales Páez (2014)	Universidad Pedagógica Nacional	La Orquesta de Guitarras Interpreta a The Beatles.	Partiendo de la música de The Beatles, el autor realiza un análisis del proceso pertinente para llevar diferentes músicas al formato instrumental de Orquesta de Guitarras.
Gabriel Silva Daza (2017)	Universidad de los Andes	Estética del Rock.	Desde un punto de vista ontológico, indaga acerca de si los elementos constitutivos del Rock requieren de la existencia de una estética propia o de los ajustes de la estética tradicional para ser contemplado desde la filosofía.
Sebastián Acosta, Alejandro Cárdenas (2009)	Pontificia Universidad Javeriana	Composición y Producción de un Disco de Rock a través de Procesos Experimentales.	Tras una indagación acerca de la composición experimental y del Rock Psicodélico, se realiza una descripción del proceso y un análisis del resultado del objetivo del trabajo que es la composición de un disco.
Alejandro Cárdenas Zuleta (2015)	Pontificia Universidad Javeriana	Composición, Producción y Grabación de un Disco de Rock Experimental.	Propone, luego de un análisis de los que es la música electrónica y el Rock conceptual, una descripción del proceso que ha sido necesario para la composición y grabación de un disco del denominado Rock Experimental.
Johnny Alexis Rojas Amado (2018)	Pontificia Universidad Javeriana	Concierto para Guitarra Eléctrica y Orquesta.	Una sustanciosa indagación acerca de los conceptos básicos a tener en cuenta a la hora de “mezclar” los sonidos

			de la orquesta sinfónica con los que son propios de la guitarra eléctrica y de algunas formas compositivas, lleva a la propuesta de una composición diseñada para este formato.
William Andrés Elasmár García (2008)	Pontificia Universidad Javeriana	El Rock & Roll, un Producto con Aura.	Un vistazo a la música Rock desde el componente socio-cultural y comunicativo, que procura reconocer una identidad del mismo fuera de la esfera del mundo del entretenimiento, para ello decanta una pertinente indagación acerca de la historia del mismo, tanto dentro como fuera del “Mass Media”.

Del medio internacional:

Autor - Año	Institución	Título	Descripción
Antonio Guerrero Ortiz (2014)	Universidad de Sevilla	Forma y Fondo del Rock Progresivo.	Desde el punto de vista del periodismo, pretende una definición del Rock progresivo a través de una descripción de su evolución histórica y su influencia en otros diversos géneros
Drew F. Nobile (2014)	The City University of New York	A Structural Approach to the Analysis of Rock Music.	Un muy serio y completo trabajo que indaga y propone acerca de la posibilidad de someter a la música Rock a la rigurosidad del análisis propio de las músicas académicas, más concretamente del Análisis Schenkeriano, proponiendo ajustes al mismo para llevar a cabo este propósito.
Eduardo Madrid Molina (2016)	Universidad de Alcalá	Música Clásica y Rock Progresivo de los Años 70: Un Enfoque	Una tesis doctoral que, a lo largo de un muy serio y completo estudio, propone

		Funcional e Innovador Para la Enseñanza de Música en Secundaria.	el estudio de todos los diferentes aspectos que componen la enseñanza-aprendizaje de la música en su sentido más tradicional y clásico, desde los elementos que la música Rock ha desarrollado a lo largo de su historia.
Juan Fernando Martín Albalat (2017)	Universidad Complutense de Madrid	Adapting Literature to Rock Music.	Un estudio que analiza la manera en que el Rock se enlaza con la literatura, para ello toma como ejemplo y base los álbumes <i>Seventh Son of a Seventh Son</i> (1988) de la agrupación británica Iron Maiden y <i>The Chemical Wedding</i> (1998) del cantante y compositor británico Bruce Dickinson, de los cuales realiza un interesante análisis completamente basado en el elemento literario.

Si bien se hace imposible tener noticia de la totalidad de las propuestas investigativas en este aspecto a nivel mundial, la pesquisa realizada principalmente a nivel local arroja que, si bien existen algunos muy interesantes trabajos referentes a la composición de música basada en literatura, música para cine, composición de música Rock, estudios sociológicos y filosóficos acerca de ésta música, grabación de álbumes de éste género, análisis musicológicos del corpus de éste mismo, entre otros aspectos a los que se puede referir el presente trabajo, no se ha encontrado algún proyecto concerniente a la descripción y análisis histórico, sociológico y propiamente musical del sub-género Ópera Rock, así como una propuesta creativa enmarcada en éste y que pueda contener los elementos y recursos musicales y literarios fundacionales del mismo, que se gestó y desarrolló en las décadas de 1960 y 1970. Lo anterior es motivo para la implementación del presente trabajo de investigación – creación, que se vislumbra como un breve aporte al estudio de diferentes aspectos concernientes al género Rock y una pequeña contribución al corpus compositivo de esta música, así como a la descripción y reflexión acerca del proceso creativo que hace posible este tipo de contribuciones.

3. Metodología:

Abordando el punto de vista metodológico, esta propuesta monográfica, como ya se ha anotado, está enmarcada dentro del campo de la investigación–creación, el cual, según Moreno (2012), “(...) es una manera a través de la cual el campo del arte pretende estar al nivel de la comunidad académica y científica frente al debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes” (p.15). Es así como se procura a través de la observación y la experimentación, que siguen siendo acá absolutamente relevantes, la adquisición, comprensión y aprehensión de los elementos necesarios para una alcanzar la realización de una propuesta creativa en particular. Si bien la discusión acerca de la científicidad de la investigación en el campo artístico está a la orden del día, no es de preocupación para el presente trabajo y se da por sentado la posibilidad epistemológica de la misma.

Al respecto de la investigación – creación, la investigadora bogotana y doctora en historia de la educación Martha Lucía Barriga (2011) define que:

(...) es la experimentación del sujeto creativo (...) con diversos elementos de los lenguajes artísticos (...) por él seleccionados, que resultan en una obra individual única, por parte del sujeto creador, quien a través del discurso o reflexión intentará una aproximación personal al conocimiento (de tipo histórico, social, cultural, político, semiológico, ambiental, ideológico, real o ficticio, etc.) de un hecho, idea, o experiencia, sobre el objeto creado (p. 319).

De manera que, se hace ineludible la relación e interacción entre el sujeto creativo y los sujetos creativos precedentes, es por ello que la investigadora colombiana Natalia Isabel Amaya (2016) anota que “una investigación-creación es el resultado de una experiencia que conjuga una vivencia personal con el reconocimiento de otros mundos imaginarios, sensibles y fantásticos, los cuales se tornan conceptos o ideas” (p. 11). Esto es, de muchas maneras una convivencia entre la introspección del sujeto creativo y el universo de trabajos creativos previos, innumerables, por cierto; convivencia con la cual se llega a una propuesta creativa y, por medio de la investigación, a su detallada descripción. Al respecto, la doctora en ciencias del arte colombiana Sonia Castillo (2016) sugiere que tras lo anterior se genera una conciliación entre algunas de las características que tradicionalmente se le otorgan a las artes y a las ciencias, cuando afirma que “esta circularidad permanente entre lo personal y lo colectivo conforma una ruta fértil para remover los extremos estáticos de la subjetividad ciega del arte o de la objetividad limitada de la ciencia” (p.24). Situación que de cierta medida acerca a las artes a la científicidad de la que requiere a la hora de generar conocimiento al empaparse de la objetividad que ello demanda. En este mismo sentido, la misma

Amaya (2016) aclara que lo subjetivo se vuelve objetivo en la interacción entre lo de adentro (sujeto creador) y lo de afuera (precedentes), y esta interacción se concreta y hace visible a través del objeto creado o en las acciones que se le impriman al material (p. 11).

De manera que el acercamiento e inmersión en la obra precedente o previa se hace de capital importancia en este tipo de trabajos, y de esta forma Castillo (2016) destaca la importancia de la indagación:

(...) la investigación-creación, en cuanto indagación, conforma un tejido de relaciones entre el sentir, el conocer, el imaginar, el relacionar, el interactuar, el crear y el vivenciar. Investigar-crear en artes puede configurar una ruta para la indagación de los modos como creamos socialmente los intercambios de las sensibilidades humanas y respecto al mundo, desde donde le damos forma a nuestras realidades sociales, por demás, situadas, contextuadas, encarnadas, habitadas, colectivamente imaginadas, agenciadas y construidas (p. 26).

De forma que el indagar por los referentes previos se hace de invaluable importancia, no sólo en su cita o descripción, sino también en una verdadera aprehensión de los mismos, que según la maestra en estudios artísticos colombiana Adriana Mabel Prieto (2016) se pueden suscitar de tres maneras:

(1) Como una investigación que inicia desde las inquietudes de procesos creativos artísticos, ya desarrollados por el investigador; (2) como la “mirada creativa” del investigador que se pregunta sobre su campo de interés, saliéndose de los parámetros de investigación positivista y buscando perspectivas y miradas alternativas para abordar el campo problema; y (3) comprendiendo el campo de estudio como lugar creaciones cotidianas, pues la creación no es una tarea solo del artista sino de las comunidades en general (p. 68).

Además de la indagación, y como ya se anotó en líneas precedentes, Barriga (2011) afirma que el sujeto creativo debe procurar, a través del discurso, una aproximación al conocimiento del objeto creado (p. 232), esto es, por medio de la descripción, análisis, y reflexión por diversas vías, del proceso creativo. En éste caso se hace particularmente importante el concepto de auto-etnografía, para lo que el musicólogo mexicano Rubén López-Cano (2014) sugiere una pregunta y su sucesiva respuesta: ¿Cómo podemos orientar las tareas de investigación al estudio de las rutinas, ideas, quehaceres y actividades del propio investigador? Por lo general, ese ámbito metodológico de auto-reflexión en la investigación artística, suele recurrir a la noción antropológica de auto-etnografía” (p. 134, 135). El mismo autor aporta una

acertada definición:

El término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa. Se usa para “incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo (p. 138).

Este recurso investigativo procura converger (y en relación con párrafos anteriores) la subjetividad del creador y la objetividad del campo académico, logrando un aire de la generalidad propio las ciencias; de forma que el mismo López-Cano (2014) asevera que:

Ésta modalidad de investigación quiere incluir la vivencia emocional, las preferencias estéticas o el mundo sensible del investigador, requiere que en el proceso sean considerados como datos o textos auto-etnográficos. (...) De este modo, la dimensión estética y artística, ya sea como objeto de reflexión o como medio de expresión, está plenamente integrada en esta modalidad de investigación, pensamiento y escritura académica (p. 141).

Así, tanto el proceso de indagación, como el de auto-etnografía se han de llevar a cabo mediante las herramientas que se detallarán en párrafos posteriores.

3.1. Enfoque:

El enfoque del actual trabajo será la cualitativo, cuyos recursos, según López-Cano (2014):

“Pretenden comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo. Algunas de sus técnicas son la observación, (...) (y) la historia de vida (...). La observación a menudo se traduce en la contemplación analítica sobre cómo tocan o componen otros músicos. (...) Realizamos historias de vida para reconstruir las ideas de un compositor, un músico o un sujeto representativo del público para el cual trabajamos (...).” (p. 84)

De manera que, a través de este método se propone recoger y retomar las experiencias e ideas de las agrupaciones de músicos e individuos que hicieron posible las evoluciones de la música Rock que llevaron al nacimiento y desarrollo de la Ópera Rock; esto será posible ya que, según el mismo autor, “los métodos

cualitativos persiguen aprehender las cualidades de los fenómenos a investigar. Tienden a una epistemología afincada en la (1) hermenéutica, la (2) fenomenología y la (3) interacción simbólica (p. 108). Esto es, según el diccionario Oxford Languages (2021), “(1) la interpretación de textos, (2) el análisis de fenómenos observables”, y, según el sociólogo estadounidense Herbert Blumer (1969), “(3) el significado como proceso humano-social”. Lo anterior será de gran importancia para, según el mismo autor, “(...) indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. (...) el sentido de experiencias humanas (...) (y llegar a) una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada” (p. 108). Esto es, el entendimiento de que los quehaceres humanos (como la creación artística) se enmarcan dentro de un complejo sociocultural e histórico que las hace posibles; y su detallada evaluación es pertinente para los procesos de investigación – creación. Las tres anteriores serán pautas esenciales a la hora de seleccionar y hacer buen uso de los instrumentos de investigación que se detallarán a continuación.

3.2. Instrumentos de Investigación:

Teniendo en cuenta el enfoque del presente trabajo, los instrumentos investigativos que serán prioritarios en este trabajo serán:

- Archivos Documentales en General:
Libros, artículos, trabajos investigativos, estudios musicológicos.
- Archivos Documentales Musicales:
Partituras, archivos multimedia.
- Análisis de Piezas Musicales.
- Auto-etnografía:
Memoria Personal y Auto-reflexión.
- Descripción y Análisis del Resultado Creativo.

3.3. Diseño Investigativo:

En lo referente al diseño de la investigación aquí propuesta, se dividirá de la siguiente manera: 1) Marco Referencial que se apoye en los principales conceptos, recursos y evoluciones que históricamente posibilitaron el nacimiento de la Ópera Rock, 2) Marco Referencial que sustente los elementos propiamente musicales que caracterizan al Rock como género y que son transversales en todos sus subgéneros y divisiones, 3) Análisis musicales de algunas secciones características de dos obras fundacionales de la Ópera Rock, a saber, *Tommy* (1969) y *Jesus Christ Superstar* (1971), 4) Presentación auto-etnográfica del proceso creativo, y 5) Descripción-análisis del resultado creativo que es motivo del presente trabajo.

4) Marco Referencial:

Para alcanzar una apropiada comprensión del subgénero de la Ópera Rock y sus características, génesis y desarrollo dentro de la música Rock, acontecido en las décadas de 1960 y 1970, se profundizará a continuación en la definición y descripción histórica de algunos de los movimientos, desarrollos, evoluciones e ideas musicales, artísticas y estéticas y socioculturales que en su momento hicieron posible la aparición del mencionado subgénero; desde su origen con el nacimiento mismo y desarrollo del Rock & Roll, las evoluciones que llevarían a su definición como Rock simplemente, las pretensiones artísticas de las que surgiría el movimiento Art Rock y el ánimo técnico y ecléctico que daría inicio al Rock progresivo, sin olvidar las intenciones y ambiciones sonoras que llevarían al auge del Rock Sinfónico, y los propósitos holísticos que llevarían al advenimiento de los Álbumes Conceptuales, todo ello solapado por el Elemento Literario que en conjunto resultarían en lo que se conoce como Ópera Rock; se analizará, además, su relación y diferencia con la Ópera Clásica, otras formas propias de la música académica occidental como el Oratorio, y otros géneros más modernos como el Musical. Éstos brindarán una apropiada introducción a la evolución estética de éstos, la cual nos presentará muchos de los recursos musicales y extra-musicales que han de ser utilizados en la propuesta creativa que es objetivo de este trabajo. Además, y con el mismo objetivo, se abordará y presentará una síntesis de los elementos propiamente musicales que caracterizaron al Rock como género musical, particularmente durante las décadas de 1960 y 1970, momento que vio el recorrido de todas las evoluciones que llevaron al nacimiento de la Ópera Rock, y que serán de fundamental comprensión para la propuesta creativa del presente trabajo.

4.1. El Rock & Roll:

Hijo del Blues, el Rock & Roll (en adelante R&R) se popularizó en la década de 1950 como un género que, en principio y en sus fundamentos, recogía algunas de las características y elementos musicales del primero para emplearlos y presentarlos de manera que insinuara una dinámica más propia de las músicas bailables. Tan así fue que, según el músico argentino Lisandro Hedin (2014), “el término R&R era en su origen un término náutico, que ha sido usado por los marineros durante siglos. Se refiere al *rock* (movimiento hacia atrás y delante) y “*roll*” (movimiento hacia los laterales) de un barco. La expresión puede encontrarse en la literatura inglesa remontándonos al siglo XVII, siempre referida a botes y barcos” (p. 3).

De manera que, para este nuevo género, el R&R, el baile era fundamental, el poder del ritmo para incitar el movimiento del cuerpo; otros aspectos siempre le fueron secundarios o simplemente carecieron de relevancia: la profundidad lírica o la riqueza armónica, melódica o rítmica no era algo que les quitara el sueño a aquellos cantautores. Hay que anotar, además, que estas concepciones (incluida la semilla del nombre) habían nacido previamente a la década de 1950 de la mano de los músicos afrodescendientes (que ya nos habían dado el Blues); así que, afirma Hedin (2014), “antes de 1947, la única gente que solía hablar de ‘rocking’ eran los cantantes negros de gospel. ‘Rocking’ era un término usado por los afroamericanos para denominar el *secuestro* que experimentaban en determinados eventos religiosos, y el término también hacía referencia al poderoso ritmo que se hallaba en la música que acompañaba dicha experiencia religiosa (p. 5). De esta manera, encontramos en el ritmo toda una experiencia tribal, y, como en muchas músicas africanas (o descendientes de éstas), el elemento más relevante; y para el R&R, el componente de la danza fue, así mismo, la piedra primigenia del género.

Éste, el R&R, tomó los elementos armónicos (como la utilización extensiva de acordes de dominante en la progresión I(7) – IV(7) – I(7) – V(7) – I(7)) y melódicos (como el uso escalas pentatónicas y hexatónicas) del Blues y los utilizó con un esquema rítmico, en general, diferente, muchas veces prescindiendo del ritmo “shuffle/swing” (tan característico del Blues) y acelerándolos con un tempo bastante más profuso que con seguridad provocaría en los jóvenes de la época el inevitable deseo de bailar. Este nuevo género, aunque diferente y original en varios sentidos, se vio por algunos años ubicado dentro del espectro de la música Rythm & Blues (en adelante R&B), a pesar de sus intenciones bailables que no terminaban de enmarcarse en éste último. De esta manera, según Hedin (2014):

... R&B era una categoría que incluía todas las formas de música negra excepto el jazz y el gospel. Cualquier otro estilo era considerado R&B, (...) (otro nombre utilizado fue) “rocking” blues en 1949 o 1950. Pero esta música “rocking” era nueva y revolucionaria, por lo que necesitaba un nuevo nombre, así que los radiodifusores, liderados por uno de Cleveland llamado Alan Freed, comenzaron a llamarlo “Rock and Roll” (p. 6).

Es así como el nuevo género adquirió su nombre, y como se ha descrito anteriormente, el mismo sugería el movimiento propio de un barco (casi como un objeto danzante), pero no sólo ello, también traía incluido un sentido extra, sugerente y aparte, ya que éste además se había divulgado gracias a, afirma Hedin (2014), “un significado doble e irónico que se creó del conocimiento popular en 1947 gracias a la canción ‘Good Rocking Tonight’ del cantante de blues Roy Brown en la cual la palabra ‘rocking’ era aparentemente acerca de bailar, pero de hecho se trataba de una alusión sutilmente velada al sexo” (p. 6).

Un ritmo sencillo y dinámico, armonías estándar traídas del Blues, melodías no muy complejas aunque siempre efectivas y, por supuesto, un elemento lírico costumbrista, usualmente sacado de las relaciones humanas (amorosas principalmente), de historias de lo cotidiano, y muchas veces acerca de la misma acción de bailar la nueva música; los componentes perfectos para un género que se popularizaría entre los jóvenes mucho más allá de los círculos de música afroamericana, y prontamente de las fronteras de los Estados Unidos de América.

Así que el aparato industrial no fue ajeno a ello, y más aún en la, por aquel momento, nación líder del modelo económico capitalista, de manera que, según el escritor y divulgador musical español Oscar Carrera (2014):

(...) en los años cincuenta, época de plenitud económica en los Estados Unidos en la cual los adolescentes se convirtieron, ellos también, en entidades económicas independientes, capaces de un gran potencial adquisitivo. La industria, como no podía ser de otro modo, fue sensible a este cambio y les proporcionó toda una serie de productos, modas, estilos de vida prefabricados y objetos inútiles cuyo consumo les mantendría ocupados en su muy crecido tiempo libre. Y uno de estos objetos fue el R&R, adaptación para los jóvenes blancos de géneros de la música negra (p.13).

Es de ésta manera como el R&R ocupó los círculos sociales y los salones de baile de los jóvenes

estadounidenses (y en una cierta medida también británicos) durante la década de 1950 casi completa, y aunque había traído consigo aspectos muy relevantes y positivos, como el desvanecimiento del fuerte racismo previo y con él la aceptación por parte de la “sociedad blanca” de las músicas afroamericanas; más pronto que tarde comenzó a perder relevancia, en buena medida debido a un hecho singular: había generado expectativas musicales-artísticas en muchos jóvenes de la época y no tuvo como responder a ellas de manera efectiva. Es así como, subsecuentemente, la década de 1960 traerá consigo una historia revolucionaria que enlazaría al R&R con nuevos estilos que superarían con mucho los límites expresivos de éste.

Entonces, “este R&R primigenio de movimientos de cadera, programadamente rebelde, lucrativamente provocador, se fue apagando a finales de la década de los cincuenta, en parte por falta de inquietudes” (p. 13), opina Carrera (2014), y, así mismo, sugiere que “durante los años sesenta el panorama volverá a estar dominado por una nueva oleada de música Rock, demostrando que todavía quedaba mucha guerra por dar, pero lo hará de la mano de grupos como los Beatles o los Rolling Stones, mucho más centrados en la búsqueda de un sonido personal, distintivo e inequívoco y en explotar todas las posibilidades expresivas del nuevo medio” (p. 13). Es en este punto donde diferentes evoluciones surgirán de la mano de jóvenes músicos insatisfechos con los limitados elementos que el R&R clásico ofrece, aunque, y naturalmente, sin abandonar muchos de los recursos básicos de éste que son siempre característicos de todos los géneros descendientes del mismo.

En cuanto al motivo por el que el R&R comenzaría a llamarse simplemente Rock, éste tiene, según algunos estudiosos del tema, un objetivo de diferenciación con otras músicas que, si bien son similares en estilo, tienen un objetivo diferente en cuanto a la manera como son percibidas, ya sea como un producto de consumo masivo (que vendría a llamarse “Pop” como una reducción de “Popular Music”) o una consecuencia de exteriorizar sentimientos e inquietudes artísticas novedosas (lo que ya Carrera ha llamado “un sonido inequívoco”) de manera directa al mundo sin el objetivo inicial de ser un producto comercial. De esta manera, el teórico musical estadounidense y profesor de la Universidad de Oregon, Drew Nobile (2014) nos remite (parafraseando al musicólogo y compositor británico Allan Moore en su libro “Rock: The Primary Text” de 2001) una afirmación al respecto:

Allan Moore afirma que el R&R se convirtió en Rock a finales de los 60s específicamente para diferenciarlo del Pop (Moore 2001, p. 3), con el Rock refiriendo a la música que es considerada como auténticamente contenedora de “integridad, sinceridad (y) honestidad” (Moore 2001, p.

199) y el Pop refiriéndose a música cuyo principal objetivo es lograr un éxito comercial extendido. La diferenciación de auténtico/comercial es importante en un sentido sociológico, ya que ésta tiene profundas implicaciones para su acogida, pero no tiene mucho que decir acerca del estilo musical (p. 7).

Es, entonces, dando un largo salto transatlántico (donde pasaría a llamarse simplemente “Rock”) que el R&R pasará a manos de jóvenes músicos británicos (principal, aunque no únicamente) que en un principio dedicarán sus esfuerzos a versionar populares canciones de éste género y a componer su propia música utilizando los elementos fundamentales del mismo, pero que, eventualmente y motivados por diferentes inquietudes, hallarán la manera de dar un paso adelante y hallar para él una evolución; alejándose de las formas básicas del Blues y el R&R, sin abandonarlas pero realizando búsquedas y experimentos que, como sucede en toda la historia de la música, traerán resultados que serán del mayor interés y, además, de capital importancia para esta monografía.

4.2. El Art Rock:

¿Puede el R&R no ser simplemente una música trivial, de danza y diversión, sino algo más serio, más complejo, más “elevado”? ¿Puede éste ser llevado a la categoría de “arte”? Seguramente esta pregunta se la hicieron varios jóvenes músicos de Rock a mediados de la década de 1960, principalmente en Gran Bretaña, muchos de ellos con una buena formación académica, intelectual y artística, y todos ellos influenciados por esta música con orígenes al otro lado del oceano atlántico.

La “escabullidiza” definición de lo que es el arte puede dar tela suficiente para múltiples trabajos de investigación; sin embargo, el filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1976) reporta una interesante aproximación cuando afirma que el arte es entendido generalmente como cualquier actividad o producto realizado con una finalidad estética y también comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones y, en general, una visión del mundo, a través de diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros, corporales y mixtos (p. 63 - 67). Son aquí particularmente relevantes para esta ilustración los conceptos: “finalidad estética y comunicativa”, “expresión de ideas y emociones”, “visión del mundo”; y tras esto es relevante anotar que, bajo estas luces, el R&R de década de 1950 careció en su esencia de algunas de estas finalidades y fue fundamentalmente un género mucho más insustancial que cualquier cosa que se pudiese ajustar a la anterior definición.

En este orden de ideas, es también pertinente anotar que históricamente se ha hecho una separación entre los quehaceres que se consideran y que no se consideran como arte, algunos autores, por ejemplo, proponen una división entre “arte” y “artesanía”; y en el campo de la música se aprecia algo que va en el mismo camino, una segregación entre “música culta” y “música popular”.

A este respecto, el musicólogo británico Denis Arnold (1983) brinda un acercamiento a estas definiciones cuando afirma que:

La música popular comprende un conjunto de géneros musicales que resultan atractivos para el gran público y que generalmente son distribuidos a grandes audiencias a través de la industria de la música. Esto está en contraste tanto con la música culta como con la música tradicional, las cuales normalmente se difunden por vía académica o por vía oral, respectivamente, a audiencias más minoritarias (p. 111).

Prestando especial atención a la definición de música popular (o comercial) y música culta, que es de particular interés acá, el compositor y profesor universitario colombiano Andrés Posada (1993) otorga un acertado acercamiento:

La primera categoría, la música comercial, como el término lo indica, es la que se hace con fines principalmente lucrativos. (...) Generalmente (...) es una música ligera, fácil de asimilar: compromete tan sólo la primera capa sensorial del oyente. En muchos casos tiene un esquema rítmico muy elemental (...) con melodías y armonías bastante simples, esquemáticas y estandarizadas. (Por otra parte) Una música más elaborada y para un público mucho más reducido constituye la segunda categoría. Está compuesta por la que hemos llamado música académica y otras formas de música, como el jazz en sus diversas corrientes (p. 32).

En el mismo sentido, Carrera (2014) nos brinda una aproximación respecto de la relación que ha existido históricamente entre la “música popular” o *Pop* (donde se encaja la música Rock) y la “música culta” (a la que usualmente se le otorga el status de “arte”):

Durante toda la historia ha existido una distinción clara y tajante entre la música popular y la música culta. La música “popular” la disfrutaba el pueblo llano, era de transmisión oral, sencilla en cuanto a composición y presentaba a menudo temáticas cotidianas, aunque también se dejaban ver los motivos épicos y sublimes. La música “culta” era por naturaleza pomposa y recogía, teóricamente, los avances históricos en su arte. Estaba destinada al deleite (de) unos

pocos entendidos, de los individuos refinados. A veces, alguien tenía la arriesgada idea de aproximarlas un poco: algún compositor se dejaba influenciar por sonoridades folclóricas, o el tercer estamento tomaba prestadas melodías de las alturas o de la misa. Pero, en general, se guardaban las distancias. Al menos hasta el siglo XX (p. 11).

La existencia y la claridad de esta división se presta para el más interesante análisis (que acá no concierne); y, como se anotó, algunos autores aseveran que el último siglo ha hecho borrosa esta división, y hay quienes incluso abogan por el hecho de que la misma ya no existe; de esta manera el etnomusicólogo mexicano Damián Báez (2016) asevera que “la dicotomía entre lo culto y lo popular ya no existe, ello equivaldría a pensar que lo popular no es culto o que esto último no posee elementos populares, lo cual es falso, el abismo ideológico se encuentra en la mente de quien lo plantea” (www.uv.mx). De cualquier manera, esta división se ha utilizado históricamente y es de utilidad para los planteamientos del presente trabajo, motivo por el cual serán usados, al igual que la ya mencionada clasificación de “arte” y “no arte”.

Continuando, cabe la pregunta: ¿es entonces posible lograr esta “finalidad estética y comunicativa”, la “expresión de ideas y emociones” y de una “visión del mundo”, que se mencionó anteriormente, a través de la música Rock? Para responderla, es necesario anotar que, tras el inicio de la década de 1960, muchos músicos involucrados en el género Rock ambicionaron elevar esta música al estatus de “arte”, a pesar de su origen popular y su vocación comercial, y para ello, primeramente, experimentaron con una amplia variedad de elementos musicales y estéticos principalmente traídos de la música académica occidental y tradicionalmente ajenos a la música R&R, con el objetivo de alcanzar esta meta; todo ello partiendo, como se detallará en párrafo posteriores, de un componente técnico-musical, pasando por uno psicológico-introspectivo y culminando con claras influencias socioculturales y de concepción de clase y estatus; de todo ello surge el concepto de “Art Rock”.

Ahora, se debe especificar que, según Macan (1997), “Art Rock es un término que libremente define la música que tiene más altas pretensiones que el Rock estándar o que conscientemente imita algún otro estilo que ha sido reconocido como arte (...), (de manera que), cuando una tonada de Rock utiliza música de la tradición de la música occidental, entonces la definición de esta como Art Rock tiene un perfecto sentido” (p. 177, 178). Es claro pues, como una de las estrategias primordiales utilizadas por los músicos de Rock en aquel momento para lograr esta “elevación” de este género, fue echar mano de diversos

elementos propios de la música académica occidental, ya sea en la instrumentación, la forma o la armonía, entre otros.

Para algunos autores, como el músico estadounidense y profesor de la UMass Boston, Reebee Garofalo (2016), el asunto es, sin embargo, mucho más profundo y no carece de una carga introspectiva, y lo sugiere cuando asevera que “el criterio del arte en el Rock (...) es la capacidad del músico de crear un universo personal, casi privado y expresarlo plenamente” (p. 208); aspecto del que, por demás, carecía el R&R y que los entonces jóvenes músicos de Rock pretendieron alcanzar a través de la tradición y de las bases elementales del arte occidental; por ello, el mismo autor afirma que éstos “tendían a centrarse en llevar al Rock en la dirección del arte musical europeo, sobre la base de influencias clásicas, adentrándose en la ópera, explorando las posibilidades de la orquestación, y haciendo hincapié en los aspectos técnicos de la musicalidad” (p. 208). Es por esto, entonces, muy destacable el papel que desempeñaron algunos músicos con formación académica en estos desarrollos musicales, como se detallará a continuación.

Prosiguiendo, es acá relevante destacar a uno de los pilares fundamentales de una de las agrupaciones de Rock más importantes (la cual será, con motivo de sus enormes aportes al género e inmensurable influencia en toda la música popular posterior a ellos, citada reiterativamente en este trabajo), que es mencionado por Garofalo (2016) cuando asegura que, “el entrenamiento de George Martin (productor musical de The Beatles) como oboísta clásico hubo sin duda jugado más que un papel pequeño en la aparición de cellos, trompetas y cuartetos de cuerdas en las grabaciones de The Beatles (...) (allí) dejaron de ser blanco de la música de baile ritual y se convirtieron en música para ser escuchada” (p. 208). Sin duda, uno de los experimentos sonoros que influyó con mayor impacto a muchos jóvenes músicos de la época, dada la enorme popularidad, admiración, respeto e influencia que inspiraron The Beatles en el panorama de la música Pop y Rock de aquellos años y aún hoy en día.

Continuando, es de recalcar que para Garofalo (2016), no solo el entrenamiento propiamente musical, sino además, la educación que recibieron los músicos de Rock de aquellos tiempos en su juventud jugó un papel de importancia capital en la evolución de este género; de esta forma recuerda que las escuelas británicas de arte promovieron una noción romántica del siglo XIX del arte elevado como autónomo, una declaración personal que opera dentro de las demandas cambiantes de la cultura capitalista, en consecuencia, alentaron una atmosfera de experimentación que permitió a los aspirantes a músicos poner en la creación musical actitudes que nunca habrían sido fomentadas bajo la presión del entretenimiento profesional (p. 209). Esto posibilitó, sin duda alguna, la formación de músicos populares con una visión holística o más global de la música como arte, separada, aunque sea en apariencia, de las

necesidades del mercado y alentó el ánimo creador y progresista respecto del género musical que en su momento ocupaba el primer puesto en popularidad entre la juventud, a saber, el R&R, situación que permitió un resurgimiento de éste, pero mucho más allá de sus concepciones más primitivas. Con lo anterior concuerda el musicólogo británico Stanley Sadie (1992), quien, mientras narra el surgimiento de las Óperas Rock, afirma que “casi todos los primeros ejemplos fueron británicos, reflejando una gran tendencia de los sus músicos de Rock, educados en escuelas de arte, por aspirar al alto arte en medio de sus emulaciones de la música vernácula estadounidense” (vol. III, p. 1365). De manera que, es perfectamente entendible que estos progresos y evoluciones musicales de la música Rock se hallan desarrollado muy principalmente en territorio británico.

Ahora, algunos autores aseveran que, de cierta manera, se propuso suprimir del R&R su esencia adolescente para dotarle de una adultez inusitada, hasta el momento insólita; es por ello que para el periodista español Antonio Guerrero (2014), (hablando de uno de los exponentes de las nuevas ideas del Rock, a saber, Frank Zappa) “estaba adentrándose en terrenos muy extraños. No sólo era capaz de retorcer el Rock primigenio hasta extraer de él todo su sinsentido adolescente, (sino que) tocaba el mundo de la alta cultura más vanguardista” (p. 18). Entonces, habiendo introducido el concepto de la “alta cultura”, surge un elemento clave, que es la concepción de “clase”, en ese sentido, Dávalos sugiere que: “los abismos entre música popular y culta tienen que ver con la clase social, cada ambiente posee cierto tipo de música, y dentro de ellos sólo se toca cierto tipo de creación musical” (www.uv.mx). Es por ello que este componente social (o de estatus), que se hacía sentir con mucha más fuerza en Europa (principalmente en Reino Unido) que en Norteamérica y que puede explicar el liderazgo del primer territorio en la evolución musical *Art* aquí descrita, se presenta como de primera importancia, ya que, según Garofalo (2016), “había, tal vez, una tendencia más grande por dignificar la música con referencias clásicas en Gran Bretaña, donde las distinciones de clase son más agudamente sentidas que en los Estados Unidos” (p. 210).

Tras el anterior contexto, cabe mencionar a la agrupación británica Emerson, Lake and Palmer (ELP), quienes, según Macan (1997), “en su concierto debut en el Isle of Wight Festival en 1970, eligieron interpretar una transcripción Rock de *Pictures at an exhibition* (1874) de Modest Mussorgsky. Esta adaptación de la composición de piano de finales del siglo XIX claramente estableció sus credenciales e importancia en el Art Rock” (p. 181). Tras el acontecimiento, estos avances fueron, afirma Garofalo (2016), “concebidos como elevaciones del gusto del público y expresiones avanzadas de la musicalidad. La atracción de Kate Emerson (tecladista de la mencionada banda) por los recursos clásicos era

descaradamente elitista; él consideraba a la música popular tan ordinaria como degradada y tomó la misión de elevar al Rock al nivel de arte” (p. 211). De manera que, se puede divisar una necesidad por parte de muchos jóvenes músicos de la época por promover una “elevación” de la música Rock a un status superior, una “clase más alta” dentro de la práctica musical, haciendo posible una suerte de “movilidad social” desde la categoría de “popular” hasta la categoría de “arte”; el espíritu progresista-elitista (dicotómico) estuvo dado y los elementos culturales y técnicos musicales que lo harían posible también.

Continuando, es de anotar que, al igual que el ya mencionado George Martin, Kate Emerson estaba también influenciado fuertemente por la música académica occidental, ya que, según Garofalo (2016), “en su niñez (...) había tomado clases de piano clásico, las cuales lo introdujeron al piano con sonido de percusión de Béla Bartok” (p. 211). Fueron los otros dos integrantes de la agrupación quienes aportaron la parte del sonido más Rock a la agrupación, ya que, según el mismo autor, “la orientación blues de Lake (bajista, guitarrista y cantante) y Palmer (baterista) proveyó al grupo con una base de Hard Rock, pero Emerson era la fuerza que guiaba al grupo” (p. 211). Ratificando, entonces, como jóvenes músicos con una sólida formación técnico-musical se adentraron en este movimiento de música Rock con el objetivo de llevarla a nuevos horizontes, esto, sin dejar atrás los elementos básicos y fundamentales del R&R.

En el mismo orden de ideas, vale la pena mencionar en este punto a la agrupación Yes, quienes, según Macan (1997), “también utilizaban estructuras clásicas en sus trabajos tempranos. (...) Combinaban Hard Rock, influencias clásicas, y un ensamble vocal al estilo Folk Rock. Uno de los ejemplos más obvios de sus influencias artísticas fue la presencia de Rick Wakeman en la banda desde 1971 has 1974. Quien (siguiendo con la línea de Martin y Emerson) era un pianista de formación clásica del *Royal Conservatory of Music*” (p. 183). Reiterando, estos músicos con formación académica habrían de hacer su incursión en la música Rock y naturalmente dejarían su huella; por lo que cabe mencionar también en este momento a Jon Lord (tecladista y compositor) de la agrupación Deep Purple, cuya música sería incluso usada para el cine y quién en 1969 daría a luz su obra “*Concerto for Group and Orchestra*”, de la que se hablará posteriormente, y que es una magistral pieza que combinaría en vivo a una banda de Rock con una orquesta sinfónica completa. Siguiendo esta temática y, mencionando en particular a esta última agrupación, Garofalo (2016) anota que:

... en *The Book of Taliesyn*. Música de este álbum fue usada en la película de ciencia ficción de 2001: A Space Odyssey... Las influencias clásicas también se volvieron evidentes en la música de Deep Purple desde el principio; el guitarrista Ritchie Blackmore y el organista Jon Lord ambos

habían estudiado música clásica. El éxito crítico y financiero del *Concerto for Group and Orchestra* (1969) de Lord sugirió que el grupo seguiría una trayectoria como ensamble de Art Rock (p. 241).

Ahora bien, en este punto vale la pena remontarse unos años atrás de lo mencionado anteriormente para encontrar los verdaderos primeros pasos del movimiento; así, tiempo antes del nacimiento de bandas como ELP, Yes, o que la obra de Jon Lord viera la luz, muy populares agrupaciones que habían iniciado su carrera produciendo música R&R decidieron adentrarse en, o fundar, el movimiento “Art”; del lado británico se ha mencionado ya a The Beatles, pero cruzando el atlántico, en los Estados Unidos vale la pena mencionar a The Beach Boys, los cuales según Carrera (2014):

(...) eran ya una agrupación reconocida, con varios números uno en los charts y un buen haber de discos amistosos al oído con la palabra “surf” en el título. Habían sido propuestos como la respuesta yanqui a la Invasión Británica que encabezaban The Beatles, y exhibían un forzado imaginario de playas californianas, bellezas ingenuas y jovencillos de ojos azules con fieles tablas de surf bajo el brazo (p.41).

Es decir, una agrupación que seguía los ideales R&R, esto es, una música divertida, aunque sin mucho contenido. Sin embargo, asevera el mismo autor, “sólo unos años después se encontraban estudiando cómo introducir (...) instrumentos de cuerda y viento poco usuales (en esta música)” (p.41). En el proceso de esa búsqueda se encontraron en la situación de dejar atrás su “adolescencia” musical para adentrarse en un mundo más maduro y serio buscando llegar a un producto de la mayor calidad, es por ello que el mismo autor anota que:

Realizaron piruetas de estudio para ordenar todas las pistas, incluyendo abundantes líneas vocales. Wilson (principal compositor...) no permitía la más sutil discrepancia en el ensamblaje sonoro final. El tiempo de las frivolidades se había acabado: hasta las letras se habían vuelto más introspectivas, más otoñales. El sonido final, desde los primerísimos tonos de mandolina de “Wouldn’t It Be Nice” hasta los ingeniosos arreglos de “Sloop John B.” o “Pet Sounds”, resulta barroco y elegante (p. 41).

Esto nos habla del alcance que tuvo el movimiento “Art Rock” en su momento, donde agrupaciones que ya gozaban de gran reconocimiento interpretando variantes de música R&R deciden dar un salto inmenso en la calidad de sus producciones, casi siempre con el objetivo de alcanzar con sus nuevas propuestas el anhelado status de arte.

Ahora, vale acá la pena realizar un paréntesis para resaltar un aspecto de primerísima importancia que

hizo posible el desarrollo del movimiento Art, éste fue el apoyo de una naciente y cada vez más poderosa industria musical que, viendo como agrupaciones de enorme importancia como The Beatles o The Beach Boys, se adentraban en éste, promovió, afirma Carrera (2014) “una revolución semejante a la que ya habían padecido otras artes más antiguas: la música popular, por primera vez en la historia y gracias a la alianza con una poderosa industria que le cubriera las espaldas, pudo permitirse el lujo de pasar de ser un ingenioso producto de entretenimiento a ser algo más, algo serio, con valor en sí mismo” (p. 14). De forma que, además de la influencia de algunas de las más grandes bandas de Rock y Pop del siglo, el apoyo financiero proveniente de la gran industria discográfica de la época fue de fundamental importancia para posibilitar la realización y difusión de las ambiciones del nuevo movimiento Art Rock.

Retomando, fue tan importante el proceso de búsqueda y producción musical-artística de The Beach Boys, principalmente con su álbum *Pet Sounds* (1966) que “inspiró” uno de los trabajos discográficos más importantes de la historia del Rock, el, citando a Carrera (2014), “famoso *Sgt. Pepper* de los Beatles (...) (el cual) fue ideado como un intento desesperado de igualarlo o, (...) superarlo (...) Porque los Beatles quedaron maravillados al oírlo” (p. 42). Dada la calidad, reputación y popularidad de la agrupación que lo engendró, *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* (1967) se convirtió en una producción de referencia para quienes se habían involucrado en el nuevo movimiento. Afirma el mismo autor que, con este álbum, “según la opinión consensuada, se da comienzo la noción de disco de Rock como pieza de arte, tanto en su resultado como en sus pretensiones explícitas (...). Sus canciones alcanzan una inusitada variedad y madurez, variando radicalmente de estilo e instrumentación de un tema a otro” (p. 60). La pretensión fue clara, como se ha mencionado ya, producir Rock de un status más elevado, algo que se pudiese considerar o clasificar como arte.

Al ambicionar llevar estas músicas al nivel de arte, las divisiones entre “música popular” y “música culta” se tornan un poco borrosas. Esto de ninguna manera significa que la primera torne a clasificarse como la segunda; sin embargo, sí significa el arribo de elementos muy novedosos y enriquecedores para la música que se ha clasificado como “pop”. A este respecto se ha referido el maestro Leonard Bernstein en el documental “*Inside Pop: The Rock Revolution*” de 1967 (momento preciso en el que sucedían éstos eventos) al aseverar que “en términos de música popular, éstas son verdaderas invenciones, (...) esta música emplea un vocabulario musical limitado, pero con ese lenguaje restringido, todas estas nuevas aventuras son simplemente extraordinarias”. Y, hablando de la canción “Got to get you into my Life” mientras analiza algunas piezas de The Beatles, asegura que “ésta podría haber sido escrito por Schumann, es espléndida y romántica”, reconociendo un verdadero acercamiento entre la música Rock

de la época y la música académica de la tradición occidental, esta última indudablemente considerada como culta y ubicada dentro de la clasificación de arte.

Además, otro elemento de gran importancia es que The Beatles, llevaron la experimentación sonora en el Rock a un nivel hasta entonces inédito, siendo uno de los pilares fundamentales la inclusión de instrumentos musicales inusuales en este género, principal, aunque no únicamente, tomados prestados del campo de la música orquestal, recurso muy principal en el desarrollo del movimiento *Art*, (aunque también elementos tecnológicos fueron de novedoso uso, asunto que se tratará posteriormente en el presente trabajo), y algunas veces también de otros géneros muy disimiles. Es por ello que Carrera (2014) apunta que:

(...) había un mundo en cada canción: una orquesta de cuerda como único acompañamiento en la seminal “Eleanor Rigby”, que sembró para siempre las bases del uso de los violines en el Rock ..., el ruido cinematográfico de “Yellow Submarine”, o el de guitarras al revés en “I’m Only Sleeping” pretendiendo evocar la fluidez de los torrentes del sueño (...) (p. 42) (...) cut-up de sonidos locos en la circense “Being for the Benefit of Mr. Kite!”, sitar y tambura en “Within You Without You” o un trío de clarinetes en “When I’m Sixty-Four” (...) sección de cuerda y harpa en “She’s Leaving Home”, o indecible marabunta sonora en “A Day in the Life” (...) (p. 59) (...) todas las canciones que lo componen son obras maestras indiscutibles y que el conjunto resultaría, pues, impecable. También se habla de la colosal innovación en el trabajo de estudio, de sus pretensiones conceptuales, hasta de su hondura lírica (p. 58).

La piedra angular había sido colocada, y por la que es posiblemente la agrupación de Rock más popular, exitosa y reputada de toda la historia del género; sin duda, un impulso sinigual que promovió que muchos jóvenes músicos, como ahora se verá, se vieran involucrados en el movimiento, impulsados, además, por un invaluable apoyo de la industria musical que permitió que ambiciosos proyectos pudieran ver la luz.

Es así como a partir del momento en que vio la luz el novedoso *Sgt. Pepper* (que, por su instrumentación, el trabajo y las innovaciones de estudio, las pretensiones conceptuales y su hondura lírica, será mencionado reiteradamente en este trabajo), diversas agrupaciones se enrolaron en este movimiento que procuró colocar a la música Rock en un nivel cercano a las artes musicales tradicionalmente aceptadas, recurriendo, ahora, regularmente a formas clásicas e incluso versionando obras de los grandes maestros de la música culta; para mencionar un caso, afirma Carrera (2014):

Procol Harum quizás sea el ejemplo más sobresaliente. Estos aficionados al barroco se dieron a conocer con “A Whiter Shade of Pale”, una belleza de letra intrigante que acusaba indudablemente la influencia de Bach. Su primer disco, *Procol Harum* (1967), (...) daba cuenta de un estilo muy basado en el órgano, cuyas canciones hacían reconocibles soluciones tomadas de la música clásica (p. 92, 93).

La mencionada pieza es una versión del famoso segundo movimiento de la *Suite orquestal n.º 3 en re mayor, BWV 1068* (1730) del indicado compositor alemán, la cual, recurriendo al uso de un órgano Hammond (muy utilizado en el Rock de aquella época) no echa de menos el uso de una mayor agrupación para adquirir un aire barroco.

Continuando, es de anotar que otras agrupaciones prefirieron utilizar formas estándar de la música académica occidental, aunque sin necesidad de versionar directamente a algún compositor en específico, como fue el caso de la agrupación The Electric Prunes que con su álbum *Mass in F minor* (1968), asevera Carrera (2014) “(...) se inflaron de ínfulas de innovación y émulo de la pompa eclesiástica, (y) nos regalaron ni más ni menos que una misa (...) en latín, a la manera de Bach o Haydn y dividida según el estricto patrón de Kyrie Eleison, Gloria, Benedictus, Agnus Dei y demás” (p. 66). Es de esta manera como algunos incluso se decantaron por los más tradicionales cánones de esta antigua y tradicional música, incluso echando mano de las lenguas griega (Kyrie) y latina para abordar e introducir estos elementos en la música Rock, procurando alcanzar el estatus de arte mediante estos recursos.

En este sentido, y retomando las versiones Rock de los maestros clásicos, ya se ha mencionado a ELP como una de las agrupaciones que destacadamente acogió esta manera de empapar al Rock de tintes artísticos, es por este motivo que Carrera (2014) opina que:

(...) el uso de formatos pertenecientes a la música clásica es una constante a lo largo de la carrera de ELP (...) (quienes habrían de) versionar osadamente los Cuadros de una Exposición de Músorgski. Tenemos (además) en *Trilogy* (1972) (...) un amenazante bolero a la manera de Ravel, en el que la orquesta ha sido sustituida por teclados de fuerte regusto de época (...) encontraremos los famosos “From the Beginning” y “Hoedown”, la segunda una versión llena de efectos de un extracto del ballet Rodeo, y la adorable “The Sheriff” (...) (éstos) en los años setenta llegaron a tener una gran aceptación (p. 174, 175).

Todo indica, entonces, que en aquel momento estas formas, el uso de estos elementos musicales y el

deseo de llevar la música Rock a la categoría de arte era parte de las ambiciones del *mainstream* y no un pequeño movimiento *underground* de músicos con altas pretensiones estéticas; lo demuestra la gran aceptación y éxito del que gozaron muchas de estas agrupaciones, comenzando por los mismos Beatles, cuya relevancia no admite discusión.

Sin embargo, no es la música académica occidental la única práctica tradicionalmente categorizada como arte, está claro que el teatro, las artes plásticas, la literatura, entre otras, también gozan de esta distinción, y muchos de los jóvenes músicos de Rock de mediados de la década de 1960 tuvieron clara esa idea y no dudaron de echar mano de ellas para intentar darle el mismo estatus a la música que interpretaban. Así, en el entender de Garofalo (2016), “para aquellos que estaban interesados y eran talentosos, el Rock ofreció el potencial de poner todos esos elementos juntos en una sola y total experiencia (...). Pete Townshend, por ejemplo, aplicó lo que había aprendido sobre teatro, poesía y cine a las actuaciones de The Who, tratándolo como el arte del performance” (p. 210). Esta visión global de las artes que, como se ha detallado, viene de la educación que recibieron estos músicos en su juventud, permitió el desarrollo de una nueva música Rock que en su concepción incluía literatura, drama e incluso imagen. Todo esto, y en particular para el mencionado Pete Townshend, admitido como el padre fundador de la Rock Opera, permitió el surgimiento de este subgénero que concierne como tema principal la presente monografía.

Así, es en este camino de búsquedas de diferentes elementos que pudiesen llevar a la música Rock a la categoría de arte que surgen propuestas de un interés inusitado. Es así como, opina Garofalo (2016), “el lanzamiento por parte de The Who de la primera Ópera Rock, *Tommy* (compuesta por Townshend), en 1969, los puso en una esfera artística que habría sido una contradicción de términos unos años antes” (p. 210). Esto con el motivo de que en el estadio anterior de la música Rock esta se movía en una esfera completamente diferente a la música académica. Ahora con la llegada del movimiento Art Rock, este se hubo llevado a un nuevo nivel, uno mucho más complejo, tanto que según la Enciclopedia Britannica, en un acertado resumen anota:

(...) a menudo presenta complicados y frecuentes cambios de ritmo, letras imaginativas (incluyendo temas sociopolíticos o de ciencia ficción), y composiciones extensas y unificadas (a veces en la forma de “álbumes conceptuales”). La instrumentación clásica (incluyendo orquestas sinfónicas) y los ensambles pseudo-orquestales ejecutados por bandas de Rock (incluyendo versiones de composiciones clásicas) también son prevalentes. El Art Rock tiene una extendida atracción en su

virtuosismo y en la complejidad de su música y letras, y fue destinado principalmente para escuchar y contemplar antes que para bailar (Britannica.com).

Entonces, y partiendo de esta última acepción, rápidamente surge otro concepto, y es que si para algunos jóvenes músicos de la época en cuestión el uso de una variedad de nuevos elementos (principal, aunque no únicamente traídos de la música académica) estaba dirigido a alcanzar el anhelado estatus de arte, para otros lo importante radicó en estrictamente lograr una inédita complejidad técnica y musical en la música Rock, una donde siempre se intenta ir cada vez más adelante (más rápido, más extenso, más extraño), donde si éste se considera o no arte carece de importancia, es aquí donde se entra en el campo del Rock Progresivo.

4.3. El Rock Progresivo:

Si el ánimo, por parte de los anteriormente mencionados músicos y agrupaciones, de elevar a la música Rock al nivel de arte definió la existencia del Art Rock, otras intenciones determinaron el advenimiento del Rock Progresivo; y, si bien algunos de estos términos como Art Rock, y Rock Progresivo tienden a fundirse y ser tratados de manera indistinta, existen elementos que los diferencian; para empezar, el objetivo de poner a la música Rock en la categoría de arte no disfruta de relevancia hablando de éste último, aunque sí otros elementos que serán tratados a continuación.

Primeramente, y según la Enciclopedia Britannica, “el término ‘progresivo’ es mejor usado para describir álbumes Rock con orientación ‘intelectual’ hecho por bandas británicas como Genesis, King Crimson, Pink Floyd, y Yes”. El término “intelectual” es definido, además, por el diccionario de la RAE como un adjetivo que denota algo (1) perteneciente o relativo al entendimiento, (2) espiritual e incorporeal, (3) dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras (Britannica.com). En este sentido, el término puede ser entendido como el esfuerzo por dotar a la música Rock de una “complejidad” de la que carecía en su fundación u orígenes, mucho más allá de los ritmos premeditadamente bailables, las melodías sencillas y pegadizas, las armonías simples y estandarizadas y las letras con mensajes triviales y pasajeros; ahora el objetivo es crear, mediante el vehículo del Rock, y aludiendo a la definición entregada por la RAE, una música (1) pensada y diseñada inteligente y conscientemente, (2) dedicada a alimentar al espíritu y no al cuerpo (entiéndase, para ser escuchada más no bailada), (3) y con amplias referencias a la literatura e incluso la ciencia.

Por su parte, el Diccionario Cambridge, ya que el término proviene del inglés, define la palabra “progressive” como un adjetivo que denota (1) ideas y sistemas que son nuevos y modernos, alentando el cambio en la manera como las cosas están hechas, (2) – alguien - interesado en desarrollar nuevas ideas que perfeccionarán algo; definición que refleja el esfuerzo de ciertos músicos y agrupaciones por llevar a la música Rock a un nuevo nivel de desarrollo, (1) recurriendo a nuevas y recientes ideas musicales dentro de un género ya establecido, y (2) de ésta manera llevarlo más adelante, perfeccionarlo. Es así como para el Rock Progresivo el objetivo de alcanzar el estatus de arte es algo sin relevancia; éste, más allá de tener en mente esta meta, aboga por la utilización de una gran variedad de elementos musicales y extra-musicales; algunos, al igual que el Art Rock, característicos de la música académica occidental, pero también muchos otros que no lo son; la meta es llevar esta música a nuevas fronteras.

Como se ha definido, el Rock Progresivo no veló por poner a la música Rock en el subjetivo pedestal de las artes, sino que alejarse de las formas y materiales básicos de la música popular más estandarizados, mediante la experimentación con elementos musicales y extra musicales de mayor complejidad fue su objetivo primordial. En este sentido, para Carrera (2014), éste ha sido un “intento de convertir las canciones del Rock en algo complejo, con muchas partes, temáticas nobles, virtuosismo técnico y larga duración” (p. 63).

Dado que se optó, reiterando, por tomar los insumos sonoros necesarios de diferentes orígenes para darle una verdadera profundidad y complejidad a la música Rock es que éste, según el profesor neozelandés de la Universidad de Wellington, Roy Shuker (2005) “fue asociado a ciertos intentos por combinar música clásica, jazz y formas de Rock, y muchos de los intérpretes fueron músicos con estudios clásicos” (p. 262). En este sentido, y en similitud con el desarrollo de las ideas Art Rock, músicos con formación académica forman parte importante del movimiento. Así que estos elementos tradicionales académicos siguen siendo importantes, pero esta vez no son únicos o imprescindibles. Macan (1997), sin embargo, acentúa “la imitación consciente de prototipos de música clásica por parte de los músicos de Rock Progresivo, tomados prestados del campo sinfónico” (p. 64). Se hace uso entonces de estos elementos de la música académica occidental no con el arrojo de ser categorizados como arte, sino como uno más de varios elementos que permitirían dotar al Rock de elementos que posibiliten exponer sensaciones, mensajes y efectos que van mucho más allá de lo que el R&R primigenio permitiría. Es así como el escritor, docente, investigador y periodista colombiano Jacobo Celnik (2006) afirma que:

Ya para 1966 The Beatles, en el disco *Revolver*, le demostraron al mundo por qué eran

considerados la banda más importante del Rock. Las letras, los arreglos de las canciones, la inclusión de elementos orientales y atreverse a usar una melodía (al estilo) de Bach como *intro* de “For no One” significó avanzar mucho en su proyección musical, demostrada contundentemente en *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967) (p. 140).

Se ha de mencionar a The Beatles nuevamente más adelante hablando de este mismo subgénero; por el momento, y aludiendo a la cita preliminar, se aprecia como este deseo por brindar a la música Rock una complejidad mucho más allá de lo usual llevó a los músicos de este género a experimentar con una variedad importante de elementos de otras músicas o incluso con elementos musicales antes inexplorados, que en varios casos se considerarían “experimentales”; es por ello que, afirma Macan (1997), “el Rock Progresivo es casi un sinónimo del Art Rock, pero difieren en un aspecto: es experimental (...), usualmente no cita o usa conscientemente el arte musical occidental o no occidental. Ésta es simplemente música que comparte la calidad experimental del Eclectic Rock y el pensamiento creativo estructural del Art Rock” (p. 178). Este espíritu explorador proveyó a este subgénero de una variedad de elementos musicales y artísticos que le procura, según el musicólogo, pianista y compositor británico Allan Moore (1993), estar “marcado, sobre todo, por su diversidad, una diversidad que sugiere un desarrollo en constelación, más que uno lineal” (p. 101). Esta variedad y universalidad musical es característica del Rock Progresivo, el cual estaría en el *mainstream* tras la mitad de la década de 1960. Al respecto, el maestro Leonard Bernstein, en el documental “*Inside Pop: The Rock Revolution*” de 1967 asegura que:

Nuestra generación Pop se amplía hasta lo inalcanzable, y esta es una de las cosas que más me gusta de ella. Me gusta su eclecticismo, su libertad de absorber cualquiera de todos los estilos y elementos musicales, como el viejo Blues, una aguda trompeta al estilo de Bach o incluso un cuarteto de cuerdas, (...) me gusta la forma internacional e interracial en que ésta se extiende sobre todo el mundo, tomando desde los Ragas de la música hindú; y así, me agradan algunos de los nuevos sonidos, sonidos que emergen puramente de la música pop, el fascinante impacto de un grupo de guitarras amplificadas, la fuerza impresionante de aquellas profundas líneas de bajo y los frescos torrentes de ese inhumano órgano eléctrico.

Se encuentra, tras el anterior análisis, una clara vocación ecléctica en el movimiento *Prog* que une y concilia elementos y recursos de géneros musicales diversos y que será de importancia fundamental para el nacimiento, entre otros, de la Ópera Rock. Es por todo lo anterior que Celnik (2006) cita al mismísimo

Keith Emerson (ELP) en una entrevista que tuvo la oportunidad de realizar a este importante músico de Rock:

Básicamente, usamos lo que pasaba y estaba de moda en el momento en cuanto a jazz, Rock y música clásica, y lo juntábamos para convertirlo en una gran pieza de música. En ese momento había mucho inveterado en la música *underground*, la cual consistía en unir estos elementos en torno al Rock; era como un popurrí. La evolución de la banda llegó a un punto muy importante, pero en 1968, al perder a nuestro guitarrista, nunca me imaginé que un teclado pudiese liderar un trío de Rock, y yo me encargué de comprobar que sí podía funcionar, y ello me permitió involucrarme más con la composición (p. 141).

Hablando del mismo Emerson y su banda Emerson, Lake & Palmer (ELP), Carrera (2014) asegura que “son responsables de haber llevado el Rock Progresivo a sus máximas marcas de virtuosismo instrumental, erudición musical y pedantería a todos los niveles. (...) Habían marcado un hito (...) con *Tarkus* (1971), cuya canción homónima sentaba bases en cuanto a uso de tiempos raros, longitudes, multiplicidad de partes y mucha, mucha pomposidad” (p. 174). Con la expresión “tiempos raros”, Carrera hace referencia al uso común por parte de los músicos de Rock Progresivo de métricas que se separan del tradicional 4/4 ampliamente usado en la música popular (y de hecho de mucha de la música académica occidental), recurriendo entonces muy habitualmente al 5/4, 5/8, 7/4, 7/8, entre otros; un elemento completamente inusual en la música R&R y cuyo uso puede considerarse una prevención premeditada del uso de un elemento casi implícito de la música Pop. Al respecto de estos elementos inusuales, el maestro Leonard Bernstein se refiere a algunos de ellos en el ya mencionado documental de 1967 “*Inside Pop: The Rock Revolution*”: “sonidos fascinantes, tanto naturales como electrónicos, el extraño uso de un clavicordio, y un fresco órgano eléctrico, sorprendentes cambios de tonalidad e incluso de tempo, cadencias ambiguas e igual enlace de frases”. Todos estos elementos no acostumbrados en la música Pop serán característicos del movimiento *Prog*, los cuales que retomarán en breve en el presente trabajo, no sin antes destacar a uno de los que fuera compañero de banda de Keith Emerson, Greg Lake.

Así, conocido mayormente como miembro de ELP, Greg Lake, jugó un papel también destacado en el desarrollo del subgénero en mención, y es que, según Celnik (2006), “el caso más destacado es precisamente el que permite que se dé origen al Rock Progresivo. El trío (...) conocido como King Crimson, son quienes más injerencia tienen en el nacimiento del término Rock Progresivo” (p. 143, 144). Y es que, de la mano de esta agrupación, nació el que para muchos es el álbum que inaugura esta nueva manera de

hacer Rock, si bien ya otras agrupaciones habían hecho sus aportes, es en este punto donde realmente se comienza a hablar propiamente de este novísimo Rock, es por ello que el mismo autor asevera que:

“In the Court of the Crimson King (1969) es el disco (bajo consenso de la crítica especializada) que bautiza al Rock Progresivo (...) Con la llegada del bajista y cantante Greg Lake (...), King Crimson se funda junto al apoyo del compositor Peter Sinfield y el teclista Ian McDonald, desarrollando un estilo completamente nuevo, donde el jazz y el folk predominan en torno a la utilización de nuevos instrumentos como los de viento, el Mellotron y la flauta travesa. Letras oscuras y proféticas se encargan de ponerle los pelos de punta a quien escucha por primera vez este disco.” (p. 144)

Se confirma, entonces, como con el uso de insumos diferentes, además del de la música de tradición académica occidental, en este caso el jazz y el folk, se procura llevar la música Rock a un nivel superior en cuanto a complejidad se refiere y, naturalmente, buscando el elemento estético en todo momento, por ello Carrera (2014) opina que, hablando de la agrupación King Crimson, “en *In the Court of the Crimson King*, todos colaboran como verdaderos amigos en la construcción de una belleza etérea y crepuscular” (p. 125). Además, algo de indudable importancia, y necesario de destacar, es que para aquel momento es que los oídos de una masa importante de jóvenes estuvieron dispuestos a la recepción de estas nuevas propuestas (lo que sin duda permitió un desarrollo mayor de esta música, ya que el elemento económico es de obvia importancia pues los estudios de grabación y otros recursos físicos necesarios para la producción de ésta no eran de fácil acceso) que no se quedaban fuera del *mainstream* de la época, influyendo fuertemente, además, en el quehacer musical de muchos músicos que posteriormente llevarían a cabo su labor creativa; es por ello que el mismo Celnik (2006) nos recuerda que:

En el verano del 69, y justo antes de lanzar *In the Court of the Crimson King*, su disco debut, la banda se presenta ante 650 mil personas en el Hyde Park de Londres como teloneros de The Rolling Stones. La respuesta del público ante una propuesta diferente y no tan comercial fue impresionante, razón por la cual la banda lanza el disco en agosto del 69, convirtiéndose en éxito instantáneo en las listas de ese año. Canciones como “Epitaph” o “I Talk to the Wind” le dieron la vuelta al mundo como la nueva cara del Rock inglés. Pero fue “21st Century Schizoid Man” la que cambió para muchos artistas la forma de hacer Rock, siendo ésta la musa de Black Sabbath y Deep Purple en muchas de sus composiciones. (p. 144) ... (de manera que) los nuevos aportes que le hizo King Crimson a la música y el efecto causado en las multitudes, tuvo buen impacto en bandas que se estaban gestando, como Genesis y Yes. (p. 145).

Ahora, retomando, reconociendo y resaltando la evitación consciente por parte de los músicos de Rock Progresivo de los elementos más básicos de la música popular en esta nueva tendencia, es pertinente anotar que, según Macan (1997) “en el aspecto musical, es muy común que en la obra se tome una idea y la desarrolle, lejos de tan solo repetirla. Las canciones de Pop son sobre repetición, temas y simplicidad. La música progresiva toma un tema, lo voltea, lo interpreta volteado, del otro lado también, y explota su potencial” (p.64). Aunque, de cualquier manera, los elementos fundacionales del R&R seguirían siendo ampliamente utilizados llevándolas a otro nivel de construcción musical; de manera que, afirma Garofalo (2016) “el Rock Progresivo se dirigió en nuevas direcciones artísticas, relacionando la música negra (Blues, R&R) como una piedra de toque de significación histórica más que un continuo recurso de inspiración artística. La música negra proveyó la fundación; ahora el Rock Progresivo construiría el edificio” (p. 208). Entonces, y, de cualquier manera, aunque obteniendo una música más compleja, seguiría siendo Rock y éste no puede huir de manera definitiva de las bases musicales y estéticas que lo constituyen. Entendiendo además que, si bien estos elementos “repetitivos y simples” de la música popular no son eliminados, sí se procura abordarlos de manera más ordenada e interconectada, entre diferentes momentos de un tema o entre diferentes temas, como afirma el autor; este modo de trabajar las formas musicales en el Rock permitió el surgimiento de estructuras más amplias y conectadas como el de los Álbumes Conceptuales (que se tratarán posteriormente) y consecuentemente la Ópera Rock.

En el mismo orden de ideas, es necesario considerar que la duración de las canciones Rock comenzó a extenderse con el nacimiento del movimiento *Prog*, con el objetivo de presentar diferentes elementos, desde una historias más complejas, hasta elementos más propiamente musicales, como sucedió, asegura Celnik (2006), “durante el 66, (que fue) un año definitivo para la historia del Rock, (pues) The Who incluyó en su álbum *A Quick One* el tema “A quick one while he’s away”, la primera canción conceptual en la historia del Rock, con más de 9 minutos de duración. La forma como Pete Townshend construyó la canción y las variaciones rítmicas, fue fundamental para cambiar el modo de componer para la música Rock” (p. 140). No es de extrañar entonces que Townshend y The Who hayan sido los impulsores más destacados del género Ópera Rock, como se detallará ulteriormente; de hecho, no sería imprudente afirmar que una obra de esta naturaleza se puede interpretar como si se tratase de una única y larga canción. Una pista de ello nos la da Frank Zappa, quien, al otro lado del Atlántico, asevera Guerrero (2014) “hacia lo propio en su rincón de Los Ángeles. Su debut, en compañía de los Mothers of Invention, titulado *¡Freak Out!* (1966), tiene la osadía de ser un álbum doble, y por si esto fuera poco, toda la segunda cara del segundo disco del trabajo está ocupada por una (sola) pieza” (p. 18).

De la misma manera, una apuesta similar viene de la agrupación británica Procul Harum, con su canción, asegura Carrera (2014), “‘In Held ‘twas In I’, que ocupa 17 minutos y casi toda la cara B. Esto no es una novedad, (...) pero sí lo es el hecho de que sea la primera *suite* oficial de Rock Progresivo. Tiene todo lo que hay que tener: introducción, ruidos varios, popurrí de partes, teatralidad, largos solos, final bombástico (...)” (p. 93). Los ejemplos de este tipo son múltiples y exponen como los partícipes de este movimiento procuraron hacer gala de recursos de muy diferente origen para expresar sus ideas musicales, para lo que hizo falta, además, tratar diferentes estrategias de conexión entre las ideas (musicales y no musicales) a exponer, este concepto, en últimas y reiterando, dará origen a la Ópera Rock.

Siguiendo en este orden de ideas, es pertinente destacar de nuevo a Keith Emerson (ELP) con su primera banda The Nice, quienes, en 1968, según Carrera (2014), lanzaron su:

(...) “Rondo”, de 8 minutos, dominada por sus sintetizadores, (...) la importancia otorgada al lucimiento individual y la introducción, en medio de un solo, de fragmentos adaptados de Bach y Brubeck. Porque no sólo hace falta virtuosismo, también erudición que demostrar sin tapujos. Da fe de una mentalidad más técnica, exhibicionista en la ejecución y algo distanciada del sentimiento y el espiritualismo que supuestamente guiaban los pasos de (aquella) era” (p. 67).

Entonces, con composiciones mucho más allá de los dos o tres minutos que el R&R usualmente se tomaba para contar una pequeña historia, el Rock Progresivo intenta dos cosas, por una parte, incursionar en narraciones más extensas y, por otra, dar rienda suelta al virtuosismo que es tan importante para este nuevo movimiento; incursionando, además, en el, por aquel entonces, novísimo arte de los temas Rock instrumentales; sin olvidar, por supuesto, el siempre presente recurso del uso de los elementos propios de la música académica occidental. De esta manera Guerrero (2014) anota que:

(...) por un lado tenemos letras que van más allá de la historia de amor chico/chica, aunque no tienen por qué parecerse en nada al combativo folk de Dylan o Woody Guthrie; por otro, ínfulas de sinfonismo desmedido, con arreglos propios (a veces con auténticas orquestas) de la música clásica; al mismo tiempo que se practica una libertad de movimientos en lo estrictamente musical, muy especialmente en lo concerniente a la improvisación y a la ejecución de solos como generadores de recursos e ideas, lo cual se emparenta con el jazz (p. 16).

Es así que los temas instrumentales se vuelven recurrentes en los trabajos discográficos, se han de

encontrar en prácticamente todos los álbumes de Rock Progresivo, y para citar un claro ejemplo de ello se puede mencionar nuevamente a Frank Zappa, pues en su trabajo, asegura Carrera (2014), en “*An Evening with Wild Man Fischer* (1968) (...) casi todo el material es instrumental, salvo por una breve aparición vocal del insigne Captain Beefheart en la exagerada “Willie the Pimp””. (p. 127)

Continuando con el camino que relaciona al Rock Progresivo con el surgimiento de la Ópera Rock, y añadiendo un componente de importancia capital, es pertinente apuntar que, según Shuker (2002), “en directo, el Rock Progresivo conectó con la más amplia escena Art e hizo un uso abundante de convenciones teatrales” (p. 263). Notamos entonces una conexión adicional entre el Art Rock y el Rock Progresivo, en este caso el de permitirse la influencia de otras artes (ya categorizadas como tal), como las del *performance*, o la utilización de formas musicales académicas como la de la ópera clásica, de importancia primordial para el tema del presente trabajo y que naturalmente se retomarán posteriormente.

Retomando, como se había prometido, la invaluable labor e influencia de The Beatles en la historia de la música Rock, es entonces pertinente anotar aclarar aquí que, si bien agrupaciones como King Crimson y ELP fundaron el subgénero, la piedra inicial de éste ya había sido puesta, y no por cualquier banda; es así como algunos momentos que fueron clave para el desarrollo del Art Rock lo serán también para el Rock Progresivo, y con el (cómo se detallará más adelante) de los Álbumes Conceptuales, de esta manera, en palabras del musicólogo alemán Peter Wicke (1990):

El evento señal para este desarrollo ha sido, por supuesto, el lanzamiento en 1967 de *Sgt. Pepper* de The Beatles. Este se convirtió en el techo de la *Sixtina* del Rock. Una atención meticulosa ha sido puesta en cada detalle de composición, balance y ejecución técnica. Esto fue, en la modesta opinión del guitarrista Lenny Kanye, “un estado artístico en una música que nunca fue considerada como arte anteriormente”. Incluso académicos establecidos se pusieron de pie y tomaron apunte. El renombrado musicólogo Wilfred Mellers la llamó “el evento más distintivo de la corta historia del pop” (p. 206).

Es esta atención en los detalles musicales, técnicos, estéticos y estilísticos lo que permite calificar este álbum como el antecesor por excelencia del movimiento *Prog*, además de ya haber sido considerado, en este mismo trabajo, como fundamental para el movimiento *Art*, gracias al uso de recursos tradicionales de la música académica y su ambición de ser elevado al nivel de arte; y será mencionado posteriormente ya que al estar éstos y otros recursos conectados en un solo álbum culminará en la definición

“Conceptual”. Vemos como los conceptos y calificativos se funden, pero cada cual tiene sus particularidades, y en el caso de este álbum, por sus características y la relevancia de sus creadores estos elementos se han hecho históricamente muy visibles e influyentes.

Por otra parte, y a diferencia del Art Rock, en el Rock Progresivo sumó a todos los elementos ya mencionados la habilidad del músico en su instrumento se convierte en algo de capital importancia. Así, por ejemplo, afirma Garofalo (2016), “Deep Purple tuvo incluso un rango más amplio de influencias, así como una fuerte orientación psicodélica y los comienzos de esa incorporación consciente del virtuosismo clásico que se volvería gradualmente importante para el género” (p. 241). Además, la inclusión de otros instrumentos musicales diferentes a los que tradicionalmente habían compuesto el formato de banda de R&R fue otro punto de importancia primordial en el nacimiento y consolidación del Rock Progresivo, así, asegura el mismo autor, “el uso del órgano dio al grupo (Deep Purple) un sonido más lleno que el resto de sus contemporáneos y los posicionó al principio en la compañía de grupos como Vanilla Fudge” (p. 241).

En este orden de ideas, es ahora fundamental anotar que existió un recurso de vital relevancia en el desarrollo del Rock Progresivo, éste fue el elemento del desarrollo tecnológico (de mediados de la década de 1960), que permitió, por una parte, la implementación de nuevas técnicas de grabación en estudio y, por otra, el desarrollo de nuevos, interesantes y muy usados nuevos instrumentos musicales, es por ello que Guerrero (2014) anota que:

(...) ese tratamiento espectacular, que fue posible en la medida en que la tecnología permitió avances en las técnicas de interpretación y grabación, no fue privativo (como casi nada) del Rock Progresivo; pero fue sobre todo en este género donde los músicos dieron rienda suelta a sus, por lo general, más que sobradas dotes para la ejecución o la improvisación, en composiciones ambiciosas, para las cuales el formato de canción pop, con sus tres o cuatro minutos, era del todo insuficiente (p. 16).

Por el lado de los nuevos instrumentos musicales desarrollados en los años en mención es de destacar especialmente que, en el desarrollo del Rock Progresivo, afirma Guerrero (2014), “estuvieron implicados dos avances técnicos remarcables: los sintetizadores *Modular Moog* y el *Mellotron*. Se unirán al estridente *Órgano Hammond* (con un sonido semejante a un órgano de iglesia electrificado) para identificarse desde el inicio con el Rock Progresivo” (p. 126). Es de muy relevante importancia el advenimiento del Mellotrón (también, de hecho, para el Art Rock), instrumento que permitiría tener a disposición los sonidos de una orquesta sinfónica en un solo teclado sin necesidad de disponer de una

real, que por supuesto acarrea costos financieros y logísticos de los que pocos disponen. Fue un desarrollo muy significativo, en la opinión del francés David Cilia (2021):

Década de 1960: Imagine un teclado totalmente polifónico, capaz de reproducir los sonidos de violines, flautas o metales, en una época en la que aún no existía la tecnología digital y cuando los únicos teclados disponibles eran pianos, órganos y los primeros sintetizadores monofónicos. Precursor de los *samplers* actuales, el *Mellotron*, con sus cintas pregrabadas, abrió nuevos horizontes y permeó notablemente todo un movimiento musical, el Rock Progresivo (Outofphase.fr).

El mismo Cilia (2021) cita al director de orquesta, presentador de la BBC e impulsor del *Mellotron*, Erick Robinson, quién afirmó: “Ahora, con el fabuloso *Mellotron*, cualquiera que tenga el menor oído para la música puede controlar su propia orquesta, simplemente usando dos dedos y un pulgar, produciendo una gran cantidad de sonidos orquestales desde un solo teclado” (Outofphase.fr). De manera que este instrumento se convirtió en una herramienta de utilidad invaluable en el momento de imprimir nuevos colores sonoros en una composición y de manera bastante accesible, algo que no era posible antes de la invención del mismo.

Así, son múltiples las agrupaciones que en sus producciones utilizaron estos nuevos instrumentos, por ejemplo, asevera Guerrero 2014, “King Crimson utiliza el *Mellotron* (...) pensado como una imitación de sonidos orquestales que acabó adquiriendo un timbre algo extraño, único en su especie; (el mismo) puesto de moda por The Beatles en “Strawberry Fields Forever”, aunque lo habían utilizado antes. El *Moog* (...), que acabó convirtiéndose en el modelo por excelencia para el sintetizador. Fue popularizado (...) en el campo del Progresivo, por Keith Emerson de The Nice” (p. 126, 127).

Mencionando otras agrupaciones de gran importancia que hicieron parte del movimiento *Prog* y que, por supuesto, hicieron uso de varios de los recursos ya mencionados, es importante citar a Genesis, cuyo componente de teatralidad será de gran influencia en el desarrollo de la Ópera Rock, y quienes según Celnik (2006) son un:

“(...) gran exponente del Rock Progresivo (...), iniciando ese camino con su segundo disco *Trespass* (1970). (...) la banda se convierte en el mayor y mejor representante de este tipo de Rock. Peter Gabriel, apersonado de su rol de *frontman*, cautivó audiencias por toda Europa y Estados Unidos

gracias a un estilo particular de interpretar la música de su banda, combinándola con el teatro (p.145).

Otra de las agrupaciones importantes de este movimiento fue Yes, cuyo, afirma Celnik (2006), “(...) disco debut es una mezcla de pop, psicodelia, jazz y elementos sinfónicos, conjugados de manera excepcional por músicos virtuosos y con buena formación clásica” (p. 145). Como se detalla acá, todos los elementos de los que se ha hablado anteriormente están presentes en este destacado grupo, el cual, afirma Carrera (2014), “(...) ya había demostrado su valía en *Time and a Word* (1970), (y que) consigue en *The Yes Album* (1971) su fórmula definitiva, la que lo convertiría en el principal arquetipo del género (...) Siempre manteniendo un estilo inimitable, suma del recio carácter interpretativo de cada uno de sus integrantes, acabarían volviéndose la quintaesencia, podríamos decir, de la movida que lideraban (...)” (p. 153). Una vez más, se resalta como la habilidad técnica instrumental es de gran importancia en el Rock Progresivo y, por supuesto, algunas propuestas, como la de Yes, se destacaron por ello. Es por ello que, según el mismo último autor, éstos nos ofrecen una música “(...) cambiante, de largo desarrollo, (que) está llena de solos y, a diferencia de otros grupos (...), nada de esto la hace pesada o difícil de oír (...)” (p. 154). Es decir que, a pesar de la densidad de recursos y elementos utilizados, lograron dar a luz una música estéticamente meritoria y que, además, no deja de ser ligera y grácil para el oyente, sigue siendo Pop, lo cual no es un logro menor.

Pero, probablemente, la agrupación más destacada en el *mainstream* que nació en este subgénero es Pink Floyd, es por ello que Celnik (2006) recuerda que:

Si hubo una agrupación que logró, con el paso del tiempo, convertirse en gran icono del movimiento progresivo y llegar a ser comparada con bandas como The Beatles o The Rolling Stones por su impacto en las masas, esa fue Pink Floyd, que gracias al álbum de 1972 *The dark side of the Moon* cambia completamente el horizonte del Rock como tal, por atreverse a usar elementos y tecnologías innovadoras para la producción del disco (...). Todos (sus miembros) tenían una buena educación, y solían acompañar sus recitales en vivo con llamativas proyecciones de luces estroboscópicas, para mayor deleite de sus cada vez más numerosos seguidores (p. 19).

Al igual que en Yes, entonces, es posible encontrar en Pink Floyd los recursos que se han ido mencionando reiteradamente, una música con inusitado contenido de diferentes orígenes, literario, musical, instrumental, “performático”, incluso el educativo, y, por supuesto, el muy importante elemento tecnológico que permitió la grabación de música innovadora de una calidad previamente no vista.

Entonces, desde las exploraciones de diferentes recursos musicales que harían de la música Rock algo mucho más complejo de lo hasta entonces usual, tales como métricas compuestas, melodías y armonías que se apartan de los clichés del Blues y el R&R, pasando por formas de extensa duración, sin olvidar el eclecticismo de la paleta de influencias musicales que son acogidas, y sin restar importancia al uso de las tecnologías que hicieron posibles nuevos instrumentos (y con ellos nuevos timbres) y técnicas de grabación, es que se llega al nacimiento del Rock Progresivo, cuya recepción de los elementos de la música académica occidental si bien es importante no es capital. Es partiendo de aquí que se procederá a definir una tendencia de instrumentación que, a diferencia de lo dicho anteriormente, pone el elemento de la orquestación tradicional de la música culta en el centro de sus exploraciones tímbricas, a saber, el Rock Sinfónico.

4.4. El Rock Sinfónico:

Existe otro término que es de primera importancia para el presente trabajo, éste es el de Rock Sinfónico, que en ocasiones se utiliza de manera indiscriminada y sin diferenciarlo del Art Rock o el Rock Progresivo, pero que, siendo estrictos, se refiere muy específicamente al elemento instrumental, en concreto, al recurso de utilizar instrumentos musicales, o sonidos afines, tomados prestados del campo sinfónico.

Es por lo anterior que Hedin (2014) nos recuerda que “el Rock Sinfónico toma su nombre de la sonoridad de las sinfonías clásicas, que a partir de entonces se agrega a la paleta de colores del pop. La sonoridad sinfónica se recrea mediante el uso de orquestas, secciones de cuerda o sintetizadores de cuerda, como el *Mellotron*. Los primeros experimentos de este tipo se encuentran en canciones como ‘Yesterday’ o ‘Eleanor Rigby’, de The Beatles” (p. 5). Surge, entonces, como un intento por dotar a la música Rock de unos colores que no eran los propios de sus años mozos en los Estados Unidos, y recurriendo para ello a los instrumentos propios de la música orquestal.

Fueron los mismos Beatles, entonces, quienes ya desde mediados de la década de 1960, según Carrera (2014), “(...) se proponían hacer una obra que rompiera la homogeneidad de timbre característica de sus primeros años (...). Ahora, de la mano del genio del estudio George Martin, buscaron nuevos sonidos fuera de sus cuatro instrumentos de toda la vida, para aportar más color a sus ya de por sí vibrantes composiciones” (p. 42). Este deseo de ampliar la paleta de timbres posibles en la música Rock fue de fundamental importancia para el desarrollo de estas ideas, gracias a la relevancia y popularidad de la

agrupación en cuestión es que a partir de este momento muchos tomaron el mismo camino.

Es de esta manera como se hicieron posibles excelentes ejemplos que se perfilaron como pioneros en esta tendencia de instrumentación en aquella época; por ejemplo, Celnik (2006) nos recuerda que:

The Moody Blues, una banda de Birmingham formada en 1964 y dedicada en sus inicios al R&R y al R&B, empieza las grabaciones en 1967 del disco *Days of Future Passed*. El sello Decca, observando la tendencia que se venía dando en el Rock, quería grabar con alguna de sus bandas la versión Rock de la Sinfonía del Nuevo Mundo de Dvorak. La idea fue robada por el productor Tony Clark, quien, junto con el director de la London Festival Orchestra, Peter Knight, le agrega (...) elementos sinfónicos a sus canciones psicodélicas. Al ser presentado a Decca, los ejecutivos de la compañía no sabían qué hacer, pues el álbum no era del todo clásico ni del todo pop, pero cumplía con su anhelo de sacar un disco sinfónico. Fue gracias al éxito que sabían que les representaría, en listas y ventas, la canción “Nights in white satin”, que Decca decidió apoyar el álbum, y con éste la consolidación del primer disco sinfónico en el Rock (p. 142, 143).

Guerrero (2014) describe su visión del mismo evento y nos brinda una acertada definición de lo que sería el Rock Sinfónico:

La discográfica (...) orgullosa propietaria de novísimos equipos de grabación (...) propuso a The Moody Blues la creación de un disco híbrido de Rock y música clásica. El producto resultante fue *Days of Future Passed* (1967) (...) En el caso concreto del Rock Sinfónico, se trataría de Rock más o menos mezclado con música clásica o que hace uso de orquestas o instrumentos más comunes en ellas que en bandas de Rock (p. 23).

Existen numerosos ejemplos traídos de aquellos años que ilustrarían este concepto de manera adecuada, acá se puede destacar lo sucedido con la agrupación Deep Purple, quienes lanzaron *Concerto for Group and Orchestra* (1970) de su tecladista John Lord, al respecto el periodista musical australiano Bruce Elder opina:

“Allá por 1970, parecía que cualquier grupo británico podría empezar a utilizar elementos clásicos en su trabajo (...) Deep Purple, a instancias del tecladista Jon Lord, cayó brevemente en el campo (...) con el *Concierto para Grupo y Orquesta*. (...) Las influencias clásicas parecen en su mayoría extraídas de los compositores de música de películas Dimitri Tiomkin y Franz Waxman (y Elmer Bernstein), con algunos guiños a Rachmaninoff, Sibelius y Mahler, (...)” (allmusic.com).

Es fácil notar, entonces, la relación que existe entre el Rock Sinfónico y el Art Rock, al aludir ambos directamente el arte musical académico occidental en su haber, sin embargo, siendo claros en la acepción, se puede definir al Rock Sinfónico específicamente como aquel que hace uso de los instrumentos de la orquesta sinfónica en sus producciones con el objetivo de contar con una gama de sonidos mucho más amplia que la que originalmente el R&R con su formato tradicional ofrecía, no necesariamente con el objetivo de ser calificado como arte. Es, sin embargo, necesario señalar que en variados textos este término se utiliza de manera indiscriminada al hablar de Art Rock o incluso de Rock Progresivo.

Para mencionar otro trabajo discográfico de la mayor relevancia, se ha de señalar *Journey to the Centre of the Earth* (1974) del músico de Rock británico Rick Wakeman, álbum grabado con la participación (al igual que Deep Purple en 1970) de la London Symphony Orchestra y el English Chamber Choir. Este es, además de un ejemplo de Rock Sinfónico, también una muestra de Álbum Conceptual (tópico a tratar ulteriormente), con un Elemento Narrativo (tema que también se tratará más adelante) basado en la obra literaria homónima escrita por Jules Verne en 1864, de manera que, dadas todas estas características se puede apuntar a su clasificación como una Ópera Rock, como se detallará en breve.

En este orden de ideas, es pertinente ahora destacar que existe otra tendencia en el Rock Sinfónico, que es la de realizar versiones “sinfonizadas” de álbumes o canciones que previamente han sido producidas para un formato más tradicional de Rock, en este sentido es posible destacar varios ejemplos, entre ellos la versión sinfónica de la que muchos consideran la fundadora de las Óperas Rock, a saber, *Tommy* (1969) de la agrupación británica The Who, obra compuesta por su guitarrista Pete Townshend. Al respecto de esta versión sinfónica intitulada *Tommy, as Performed by the London Symphony Orchestra and Chamber Choir* (1972), el mismo Bruce Elder comenta:

Concebido por el productor Lou Reizner, inicialmente obtuvo el respaldo de Townshend, quien (...) lo vio (...) como la realización de algo que había visualizado cuando escribió la pieza en un principio (la versión original de Who se grabó demasiado apresuradamente para tratar la música como a él le hubiera gustado, con más de tres instrumentos). Otros sintieron que era una interpretación exagerada y plomiza, abrumada por la gran masa de la orquesta de 100 miembros y la vasta orquestación de la música (cortesía de Wil Malone). (...) fue uno de los lanzamientos de Rock más elaboradamente concebidos (...) de su época. (...), ésta es una hermosa interpretación de la pieza y varias de las canciones (...) La majestuosa dirección de David Measham se adapta bien a

"Welcome" y "See Me, Feel Me", mientras que los arreglos de Malone imparten algunos efectos de timbre inesperados y hermosos a "Overture", "Amazing Journey" y "Sparks" (...) (allmusic.com)

Se ve entonces como, desde el anterior ejemplo, la intención primera del compositor fue la de utilizar un formato instrumental más grande de lo común, lo que en un principio no fue posible debido a inconvenientes logísticos, pero que posteriormente fue posible gracias al trabajo de orquestación del productor y al apoyo de una orquesta de renombre y su destacado director de la época. Mencionando a la misma agrupación, es de anotar que realizaron el mismo proceso con su segunda Ópera Rock, *Quadrophenia* (1973) que esta vez tendría que esperar hasta 2015 para ver la luz con *Classic Quadrophenia*, la cual:

(...) es una nueva versión “sinfonizada” de la Ópera Rock grabada originalmente en 1973 por The Who. Pete Townsend es el compositor, y espera que ésta “se convierta en una parte regular del repertorio orquestal e impulse la asistencia a los conciertos clásicos”. Ha dicho que las orquestas están en problemas porque su audiencia se está envejeciendo y las audiencias más jóvenes prefieren un tipo diferente de música (...) piensa que esto podría ser parte de la respuesta. (American Record Guide – 166)

De manera que, se hace pertinente acá una lista con algunos ejemplos de “versiones sinfónicas” de álbumes o selecciones de canciones previamente concebidas, grabadas y producidas para el formato instrumental tradicional de la música Rock, no sin antes aseverar que se intuye, tras lo visto anteriormente, la apreciación e importancia que muchos músicos de Rock han dado y dan a la instrumentación de tradición clásica, e incluso el deseo de que sus creaciones pudieran llegar a ser consideradas dentro del repertorio regular de las orquestas. Es por ello que a lo largo de los años se han presentado varios ejemplos como los que se han de citar.

Agrupación	Trabajo	Orquesta	Año
The Who	Tommy, as Performed by the London Symphony Orchestra	The London Symphony Orchestra and The English Chamber Choir	1972
The Who	Classic Quadrophenia	The Royal Philharmonic Orchestra, London Oriana Choir	2015
Elton John	Live in Australia with the Melbourne Symphony Orchestra	The Melbourne Symphony Orchestra	1983
Metallica	S&M	The San Francisco Symphony	1999
Kiss	Kiss Symphony: Alive IV	The Melbourne Symphony Orchestra	2003

Dream Theater	Breaking the Fourth Wall	Berkley College of Music World Strings and Concert Choir	2014
Scorpions	Moment of Glory	Berliner Philharmoniker	2000
Steve Vai	Steve Vai IV with the Holland Metropole Orchestra	The Holland Metropole Orchestra	2005

Entonces, habiendo profundizado en las definiciones de los anteriores términos, a saber, Art Rock, Rock Sinfónico y Rock Progresivo, es momento de acercarse a la definición de una tendencia compositiva y de forma musical que se relaciona particularmente con el último. Las formas extensas propias del mismo llevarán a la concepción de álbumes que se pueden entender como una sola larga pieza musical, como un todo relacionado o interconectado a través de las ideas musicales, es así que surge la idea del Álbum Conceptual.

4.5. El Álbum Conceptual:

Sobrepasando el paréntesis que supone la definición de Rock Sinfónico y tras pasar por los de Art Rock y Rock progresivo, es momento de hablar de algo que es resultado del advenimiento de estos dos últimos, esto es el Álbum Conceptual, para esto se ha de entender qué es lo que lo diferencia del álbum tradicional, es por ello que Shuker (2002) aclara que:

Un álbum es un trabajo musical de duración extensa, una colección de grabaciones. Se pueden identificar varios tipos de álbum: (entre ellos) los Álbumes Conceptuales, que incluyen a las Óperas Rock, (...) (éstos) se unifican a través de un tema, que puede ser instrumental, compositivo narrativo o referente a las letras. Con esa forma, el álbum pasó de ser una colección de canciones heterogéneas a una obra narrativa con un tema singular al cual se relacionan canciones individuales. Los álbumes concepto surgieron primeramente en los sesenta como música Rock que aspiraba al estatus de arte (p. 5).

El mismo Shuker (2002) afirma que "(...) en música, un álbum conceptual es un álbum que está unificado por un tema, el cual puede ser instrumental, compositivo, narrativo, o lírico" (p. 5). Es decir, se diferencia de la gran mayoría de trabajos en este género porque posee un hilo conductor, que puede ser musical y/o literario, así que, el Álbum Conceptual se ha entonces de basar en una idea central o en una historia particular, y a partir de ésta se desarrolla todo el material musical o narrativo del mismo,

alejándose de la tradicional manera de producir álbumes en la música Rock; a saber, como un conjunto de piezas musicales generalmente inconexas entre sí, de manera que “cohesión” puede ser la palabra o concepto fundamental en este tipo de trabajos, es por ello que la periodista argentina Alma Soledad Carrasco (2016) anota que:

El rasgo básico que diferencia un Álbum Conceptual de uno ordinario es la cohesión argumental o vínculo temático que hilvana todos y cada uno de sus cortes. Esta unificación al momento de pensar el producto musical generalmente se da a través de formas instrumentales o narrativas. Lo esencial aquí es la historia devenida en concepto, en trabajo estratégicamente pensado y concebido como un todo (p. 66).

En el mismo camino, y usando el mismo término, Guerrero (2014) afirma que el elemento “conceptual” se entiende como aquel “(...) que dotaba de cohesión a un puñado de canciones ya no sólo unidas por la secuencia ordenada en los surcos de un disco de vinilo, sino por una idea global de la que las canciones eran pequeños fragmentos o viñetas (p. 21). En éstos, entonces, cada canción o fragmento del trabajo es una parte efectivamente integral del mismo, prescindir de una sola de estas secciones arruinaría el hilo conductos propuesto, incluso reproducirlas en desorden no presentaría claramente la intención del compositor, muy diferente a lo que ocurre con los álbumes tradicionales.

La compositora y literata mexicana Graciela Martínez (2018), en concordancia con los autores ya citados, indica que:

El álbum conceptual es una figura a la que han recurrido diversos artistas para tratar de darle mayor cohesión a sus obras, en lugar de ser canciones sin relación entre sí. Se caracteriza básicamente por tener una idea o concepto central, ya sea narrativo, instrumental o de composición, que atraviesa y unifica toda la obra. Para muchos, el primer álbum conceptual fue el *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de los Beatles (p. 155).

Otros varios autores, sin embargo, han de refutar esta última aseveración ya que existen, como se detallará un poco más adelante, ejemplos dentro de la música Rock y en otras músicas populares, ejemplos que se pueden ajustar a la definición que se ha ofrecido acerca de los Álbumes Conceptuales. De cualquier manera, y como se ha mencionado en apartados anteriores, este álbum ofrece una importancia sinigual en el desarrollo tanto del Art Rock, el Rock Progresivo, el Rock Sinfónico e incluso de los Álbumes Conceptuales, por la gran variedad de elementos, recursos e intenciones artísticas con las

que viene armado y de las cuales ya se han rescatado varias, es este el momento, entonces, de referirnos a su relevancia en el advenimiento de este último campo. Es por ello que Macan (1997), indica que:

Probablemente el primer álbum de gran significancia para esta discusión sea *Sgt. Pepper's* de The Beatles. Éste fue un claro intento de su parte por crear un álbum que contara una historia completa. (...), esta estructura conceptual se convirtió en una marca de su último periodo compositivo y ciertamente estableció un modelo para la experimentación dentro del Rock como una forma de arte (p. 180).

Es de anotar, sin embargo, que este álbum no presentó un hilo conductor desde la parte lírica o literaria, aunque si desde el punto de vista de la producción estético - musical, es por ello que Shuker (2005) aclara que “algunos álbumes como *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967) de The Beatles, se consideran a menudo como álbum concepto más por la cohesión musical que por cualquier unidad temática (p. 234)”. De manera similar opina Martínez (2018) al afirmar que “a pesar de que muchos críticos ponen en duda si el espíritu de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) es realmente conceptual, la innovación tanto estética como de contenidos marcó un cambio de paradigma para los artistas de la época que dieron paso a la exploración de nuevos horizontes creativos” (p. 67).

Es de esta manera como al ser un trabajo discográfico realizado por la agrupación de música Rock probablemente más relevante y popular de la historia, marcó una pauta indeleble para otros músicos que en aquel momento y en años más recientes se toman este género de forma más consciente y desean brindarle una cohesión que no es del todo usual en el mismo.

Ahora bien, es posible remontarse varios años antes de The Beatles para encontrar el origen de los Álbumes Conceptuales, sin embargo, y como anota Gerrero (2014), “(...) no hay un consenso a la hora de situar un primer disco conceptual. Hay quien se remonta a 1940 y menciona el trabajo de Woody Guthrie *Dust Gold Ballads*. (...) algunos discos de Jackie Gleason y Frank Sinatra, en los que el concepto era un cierto humor o sentimiento (el amor, la melancolía) bajo el cual, supuestamente, se grababan las canciones allí reunidas” (p. 21). En los mencionados álbumes, la cohesión radicó en una temática definida, si bien se aleja de la definición estricta de Álbum Conceptual, de cualquier manera, se aproxima a la misma y por ello adquiere relevancia y probablemente influencia en los músicos que llevaron a cabo los primeros experimentos al respecto en la música Rock. Algunos otros acercamientos previos al nacimiento de los Álbumes Conceptuales vinieron desde los Estados Unidos por parte de The Beach Boys e incluso de los mismos Beatles. De esta manera, Gerrero (2014) recuerda que:

The Beach Boys facturaron en 1963 un álbum enteramente dedicado a los coches (*Little Deuce Coupe*), aunque su principal contribución a nuestra historia se debe a *Pet Sounds* (1966), más que nada por su revolucionaria y compleja producción, y por el efecto que causó en la carrera de The Beatles. En efecto, el cuarteto de Liverpool ya había empezado a salirse tímidamente por la tangente con *Rubber Soul* (1965), pero, tras la escucha del trabajo de los americanos, el objetivo fue igualarlo o, incluso, superarlo. *Revolver* (1966) obedeció a nuevos planteamientos, mucho más arriesgados y en consonancia con lo que se gestaba en los ambientes más avanzados (...) (p. 22, 23).

Algunos trabajos discográficos ya propiamente enmarcados en la noción de Álbum Conceptual se citarán a continuación, de la mano de agrupaciones como The Kinks, Jethro Tull, Pink Floyd, Yes, Genesis y Frank Zappa.

En el caso de The Kinks, afirma Macan (1997) “su importancia aquí recae en sus álbumes conceptuales de finales de los 60’s como lo es *The Village Green Preservation Society* (1969), Y *Arthur, or the Decline and Fall of the British Empire* (1969)” (p. 181) Hablando de la siguiente agrupación, Martínez (2018) anota que:

Lanzado en 1972, *Thick as a Brick* fue el quinto disco de la banda inglesa Jethro Tull y es considerado por los críticos como uno de los álbumes conceptuales más importantes de la historia del Rock. (...) El álbum cuenta la historia de un niño prodigio de ocho años llamado Gerald Bostock. La expresión inglesa “thick as a brick” se refiere a un cabeza dura. El pobre Gerald no se salva. En realidad, toca el tema de aquellos que no están preparados para satisfacer el código del éxito general. Probablemente, la historia de Bostock recrea la infancia del propio Ian Anderson (p. 155).

Otra agrupación de enorme importancia en la historia de la música Rock es Pink Floyd, su relevancia en muchos aspectos rivaliza con la de The Beatles. Éstos, por supuesto, se vieron influenciados por los cuatro de Liverpool y lanzaron varios relevantes ejemplos de Álbumes Conceptuales, se hace acá mención de ellos a través de las palabras de Carrasco (2016), al primero en ver la luz, que fue *The Dark Side of the Moon* (1973), del cual confirma que:

(...) aborda desde sus letras la naturaleza humana en todo su esplendor y las diferentes facetas de la vida. El consumismo, la avaricia, la complejidad de las relaciones humanas y el deterioro que lleva a la inevitable muerte son algunas de las aristas que aparecen en este álbum.

Instrumentalmente, cada pieza musical encaja con una perfección que no pareciera posible. Narrativamente, la composición es implacable y cuenta con acidez crítica lo mejor y lo peor de la humanidad (p. 68).

El siguiente Álbum Conceptual de relevancia capital de la agrupación sería *The Wall*, que nace de la intensa situación personal que vivía uno de los miembros (compositor) de la misma y que se ve reflejada en la temática y desarrollo del mencionado trabajo. De esta manera, la misma Carrasco (2016) anota que:

(...) Waters tuvo que afrontar la inesperada separación de su esposa durante una de las giras de la banda. Esa nueva realidad lo llevó a refugiarse en sí mismo y a comenzar a componer nuevo material. Ese sentimiento de abandono, de tristeza inconsolable, de infinito dolor, es el que se extendería a lo largo y a lo ancho de la pared (...)” (p. 68).

Además, confirma que, tras lo acontecido, el resultado es que:

En *The Wall* (1982) la historia gira en torno a Pink, una estrella de Rock ficticia cuyos traumas dominan su existencia. La fama, la adicción a las drogas, la compleja relación con su madre, la pérdida de su padre, el fracaso en el amor, la opresión de un Estado opresor del que fue víctima a través del sistema escolar, son los ejes principales en los que fue construyéndose esa pared que lo aislaba y protegía del hostil mundo exterior (p. 68).

Los anteriores ejemplos fueron concebidos a partir de eventos sucedidos en las propias vidas de los compositores, lo que los convierte de muchas maneras en trabajos altamente introspectivos (típico del Art Rock). La siguiente mención, en otra vía, echa mano de la literatura (tema que se tratará posteriormente) para la creación del concepto del álbum, uno que, además constaba de tan sólo un pequeño grupo de muy largas canciones (algo muy propio del Rock Progresivo). A este respecto, Carrera anota que “Yes, engendraron *Close to the Edge* (1972), que definió el uso de la canción extensa en el progresivo y es para muchos el fruto más sabroso del género. Formó parte de toda una oleada de álbumes que a priori debían constar sólo de dos, tres o una pieza (...) (p. 171). Éste, lo que es aún más relevante “(...) incluye versos entresacados del libro “Siddhartha” de Hermann Hesse, quién pasó algún tiempo en la India de 1910 a 1920 y que introduce en Europa su visión del budismo (musicatranquila.blogspot.com); esta tendencia de crear álbumes de música Rock haciendo alusión a diferentes obras de la literatura universal conecta directamente con el siguiente apartado sobre el elemento literario en este género; no sin antes citar un par de ejemplos extra y realizar una aseveración

final.

Otras agrupaciones que se sumaron a esta tendencia fueron, Genesis, que, según Macan (1997) “desde 1970 hasta 1976 produjeron buenos álbumes en los cuales muchas composiciones encajan juntas en una única historia larga (...) (p. 183), y Frank Zappa and the Mothers of Invention, quienes exponen en “(...) su primer álbum, *Freak Out* (1966), una historia completa en sí misma, que era biográfica del grupo y la escena de la que era parte” (p. 185), otro trabajo de cierta manera introspectivo que fue concebido en aquellos años.

Existen otros muchos ejemplos que se podrían citar al respecto, sin embargo, esto estaría sujeto a la extensión y a las controversias acerca de si algún trabajo en específico es o no un ejemplo de este tema. De lo que no puede a ver duda ni excepción en la mención es de que el advenimiento de los Álbumes Conceptuales fue un evento de gran importancia para el desarrollo de la música Rock con pretensiones más profundas que las tendencias *Pop* tradicionales, ya sea acercándose más al Art Rock o al Rock Progresivo. Es indiscutible, además, que éstos representaron el paso fundamental para el nacimiento de las Óperas Rock, como se detallará más adelante. Por el momento será pertinente cerrar con la opinión de Carrasco (2016), quien acertadamente anota que:

Si bien estos son apenas una mínima fracción de las numerosas expresiones artísticas conceptuales que fueron editándose a lo largo de la historia, son los más significativos e influyentes en cuanto a la elaboración de conceptos y su puesta en escena. Estos álbumes, que exceden los límites físicos del CD, el vinilo o el cassette, se convirtieron en piezas narrativas irrepetibles y de incalculable valor a la hora de entender las ambiciones artísticas que terminaron en una evolución y una revolución musical difícil de superar (p. 68, 69).

Entonces, desde los exitosos experimentos por lograr el desarrollo de álbumes musicales que pudiesen entenderse como una única gran pieza de música interconectada por diferentes recursos fundamentalmente musicales, surge otro elemento de muchas maneras puede entenderse como extra – musical, pero que ha sido, es y será de capital importancia para el desarrollo de la música en todos sus géneros, pero aquí en particular, para los desarrollos del Álbum Conceptual y, como se verá posteriormente, de la Ópera Rock; éste es el Elemento Literario.

4.6. El Elemento Literario:

Los recursos literarios serán de una importancia inamovible para el desarrollo del subgénero del Art Rock, del Rock Progresivo, de los Álbumes Conceptuales y, en última instancia, de la Ópera Rock como descendiente directa y consecuente de éstos. Será necesario recordar acá que, como se ha mencionado anteriormente, durante los años de ascensión del R&R desde mediados de la década de 1950 hasta los primeros años de la década siguiente, éste se caracterizó, desde el punto de vista lírico o literario, por un contenido trivial, pasajero y muy basado en la narración o exposición de una cotidianidad bastante superficial en los mensajes de sus canciones; en general las temáticas abarcaban tramas divertidas, líos amorosos, baile, diversión o cuestiones afines. Todo ello cambiaría radicalmente con la llegada a la música Rock de un personaje que venía de la música *Folk* y que sería de una importancia sustancial en la historia de ésta e incluso de las letras universales. Se trata del cantautor estadounidense Bob Dylan, quien comenzando la década de 1960 revolucionó la manera de expresar y entregar mensajes a través de la música popular. Es con todo ello que Guerrero (2014) recuerda que:

Dylan, con su formación *Folk* y sus letras hondas y comprometidas hasta un extremo impensable para los adolescentes fans de los Everly Brothers o The Beach Boys, era un improbable o vago modelo *Pop*. Cuando dio el salto al Rock electrificado, abandonando el sonido acústico de sus inicios (y siendo duramente criticado por ello desde instancias *Folk*), trajo consigo la reputación ganada, transformando el escenario y abriendo un nuevo abanico de posibilidades líricas en el Rock (p. 14).

De tal relevancia ha sido la figura de Dylan que ha sido galardonado con algunos de los premios más importantes de las letras a nivel internacional. Por ello el mismo Guerrero (2014) anota que “de repente, el Rock tuvo una vertiente elevada en lo intelectual, que con los años se vería sancionada incluso con la concesión de galardones que, como el Premio Príncipe de Asturias en 2007, habían estado tradicionalmente destinados a literatos” (p. 14). Y de la misma manera, Sewell Chan (2016), periodista del periódico estadounidense *The New York Times*, informaba como Dylan:

(...) fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura (...) (por) “haber creado nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense”, en palabras de la Academia Sueca. (...) (Él) solía ser mencionado como un aspirante al premio, (aunque) su trabajo no se ajustara a los cánones literarios tradicionales de novelas, poesía y cuentos que el Nobel ha reconocido tradicionalmente. “El trabajo de Dylan es una apuesta contra lo convencional, carece

de los juicios morales fáciles, el discurso *Pop* o las frecuentes concesiones a la audiencia”, escribió Bill Wyman en un artículo de opinión de 2013 (...). (Así mismo) “su lirismo es exquisito; sus preocupaciones y temas son atemporales; y pocos poetas de cualquier época han tenido una influencia tan universal con su trabajo” (nytimes.com).

La relevancia de Dylan es, sin lugar a discusión, de una magnitud enorme, y saber que ésta se desarrolló dentro del mundo del espectro de la música Rock da pistas de la importancia que cobró el contenido lírico o literario en ésta a partir de la década de 1960. Este cantautor de primerísima clase puso la piedra fundacional para esta manera de enriquecer al Rock desde el mensaje cantado, en su momento y en su caso con una carga sociopolítica inusitada, y que sería influyente de manera descomunal en mucho del Rock venidero. Por ello, Guerreiro (2014) indica que “la revigorizada vertiente lírica que Dylan introdujo fue importante para todo el Rock posterior (...), en su ascensión hacia unas más elevadas cotas de creación artística. Algo que formaba parte de sus ambiciones, tanto o más que la venta de discos” (p. 15). De manera que pronto otros muchos tomaron un camino afín a partir del momento en el que Dylan se “pasa” del Folk al Rock. De esta forma Celnik (2006) afirma que el mismo:

(...) se encargó en 1965 de dar el primer paso con la canción “Like a Rolling Stone”. Tanto el estilo de la canción, como su letra cambiaron la forma de pensar y concebir la música en esos años. Del amor se pasó a temáticas de mayor sensibilidad, a explorar emociones nuevas por fuera del *stablishment*. Eric Burdon, líder de The Animals y concentrado en su natal Newcastle, (...) sucumbió al mundo del Rock inglés con una nueva fórmula para una canción pop, rompiendo la barrera de los 3 minutos en “The house of the rising sun”. Ambas sentaron un precedente muy grande en el mundo del Rock para bandas que se gestaban en ese momento (p. 139, 140).

En su documental “*Inside Pop: The Rock Revolution*” de 1967 el maestro Leonard Bernstein se refiere a la tendencia del momento en la música Rock que propendía por crear un contenido lírico más profundo de lo que era usual en la música R&R y otras músicas populares y cómo ésta se iba encaminando en a una posición cuasi - poética:

El mensaje y la lírica de la mayoría de estas canciones se entrega por implicación, es una de las armas más fuertes de nuestros adolescentes, es casi un lenguaje privado, esta implicación produce también otro efecto, algo bordeando la poesía, muchas de las líricas en ello enlazan ilusiones, finalmente, las metáforas están comenzando a sonar como verdaderos poemas. Y protegidos por

esta armadura de poesía se encuentran jóvenes letristas que pueden decir cualquier cosa que les importe, los derechos civiles, la libertad sexual, la paz; hablan de alienación, misticismo, drogas, etc.

Como se había anotado ya, y que es un hecho de gran importancia, Dylan se había concentrado, por lo menos en un momento temprano, en los mensajes con un profundo contenido social y político; sin embargo, sus colegas británicos en buena medida optaron por un camino algo diferente a la hora de procurar un contenido significativo en las temáticas de sus canciones. Es por ello que Carrera (2014) referencia que “(...) mientras los norteamericanos tendían hacia el radicalismo político (...), los ingleses optaron por el surrealismo, el absurdo, la fantasía y el mantenimiento de unos ciertos cánones de la canción. Eran, a muy grandes rasgos, los hermanos elegantes, aristocráticos, barrocos y refinados de los activistas sociales de pantalones manchados de barro” (p. 57). Se había mencionado ya, hablando del Art Rock, como para el músico de Rock británico el componente de estatus sociocultural poseía gran importancia, acá se vuelve a detallar el mismo aspecto a la hora de decantarse por posibles tópicos a la hora de expresar mensajes cantados a través de la música.

Es por lo anterior que se encontrarán ejemplos como el de la agrupación Pearls Before Swine, quienes, según, Carrera (2014), “(...) en la sombría “Ring Thing” (1968) (...) tiene por letra el ominoso texto de “El Señor de los Anillos” de J.R.R. Tolkien donde se enumeran los distintos anillos creados y sus destinatarios” (p. 95). Y en un hilo similar se encuentra como, asevera Celnik (2006), “en sus inicios, Genesis hacía un tipo de Folk Rock tradicionalista que contaba mitos y leyendas anglosajonas” (p. 145). Otro ejemplo acorde vendría de Rick Wakeman, quien durante, afirma Macan (1997), “(...) su trabajo con Yes a principios de los 70’s, y su trabajo solista, ha ilustrado constantemente influencias literarias y mitológicas sobre las estructuras artísticas de esta banda” (p. 183). Es de destacar, entonces, como de este tipo de historias saldría material invaluable para numerosos ejemplos de Álbumes Conceptuales. Sin olvidar que, según varias opiniones, la música fue la que se llevó la parte más alta del reconocimiento (ese que buscaban los miembros del movimiento Art Rock). En este orden de ideas, Gerrero (2014) afirma que lo más relevante (...):

(...) para conseguir ese halo de respetabilidad que se le negaba una y otra vez, no fue la de la letra, sino la de la música. En rigor, la importancia o calidad de las letras nunca fue abandonada en el Rock Progresivo; (...) Tanto es así que la cohesión temática entre las letras de las canciones de un mismo disco, que dio lugar a los llamados discos conceptuales, es una de las constantes del género

hasta el día de hoy (p. 16).

Algunos, incluso, tomaron el camino de hacerse acompañar de un experto en el asunto para asegurarse de la profundidad y calidad del aspecto lírico o literario de sus composiciones; este es el caso de los ya reiterativamente mencionados King Crimson, agrupación que, en un principio, según Carrera (2014):

(...) se había dedicado a coloridas composiciones sobre absurdecos, contrató a un poeta llamado Peter Sinfield para encargarse las letras, algo inaudito, y decidió hacer música rara, o todo lo raro que les saliera sin necesidad de jugar con las vías habituales para dilatar conciencias. (...) y a lo largo de su carrera la banda llevaría al paroxismo de diversas formas esta máxima de salirse de lo ordinario... (p. 125)

Ya se ha hablado también del álbum *Days of Future Passed* (1967) de la agrupación británica The Moody Blues, y será acá de importante mención por su congruencia música – lírica, pues según Carrera (2014):

(...) está dividido en siete partes: comienzo del día, amanecer, mañana, pausa para el almuerzo, tarde, tarde-noche y noche cerrada. Para llevarlo a buen puerto les echaron una mano el compositor Peter Knight y la Festival Orchestra de Londres, pues lo que estaba previsto era que narraciones y canciones se alternaran con pasajes al más puro estilo *hollywoodiense*. Uno, al escuchar fragmentos del disco, puede pensar en ocasiones que se encuentra ante la banda sonora de alguna producción de unos grandes estudios, (...) (esto) las dotara de cierto tono teatral y un acompañamiento dramático (p. 68, 69).

Es, entonces, desde este mencionado “tono” teatral y “acompañamiento” dramático, además del componente “conceptual” que brinda el hecho de presentar un recurso literario sólido y continuo que desde este último surge un insumo infaltable para el nacimiento de las Óperas Rock.

Es de destacar, entonces, que un gran número de canciones y álbumes pertenecientes al corpus de la música Rock, sobre todo el producido a partir del advenimiento del Art Rock, el Rock Progresivo y la concepción de los Álbumes Conceptuales, se han basado o han sido “inspirados” en piezas de la literatura provenientes de muy disimiles estilos, épocas, autores y tradiciones; desde relatos de la mitología griega, hasta las visiones futuristas de George Orwell. A continuación, se detallará una tabla con algunos ejemplos significativos, sugeridos por Trivedi (2013):

Canción	Compositor	Obra Literaria	Autor
I am the Walrus	The Beatles	"Alice's Adventures in Wonderland" "King Lear"	Lewis Carroll William Shakespeare
White Rabbit	Jefferson Airplane	"Alice's Adventures in Wonderland"	Lewis Carroll
Sympathy for the Devil	The Rolling Stones	"The Master and Margarita"	Mikhail Bulgakov
Tom Sawyer	Rush	"The Adventures of Tom Sawyer"	Mark Twain
2112	Rush	"Anthem"	Ayn Rand
Red Barchetta	Rush	"A Nice Morning Drive"	Richard S. Foster
To Tame a Land	Iron Maiden	"Dune"	Frank Herbert
The Trooper	Iron Maiden	"The Charge of the Light Brigade"	Alfred Tennyson
Lord of the Flies	Iron Maiden	"The Lord of the Flies"	William Golding
Stranger in a Strange Land	Iron Maiden	"Stranger in a Strange Land"	Robert A. Heinlen
The Murders in the Rue Morge	Iron Maiden	"The Murders in the Rue Morge"	Edgar Allan Poe
Flight of Icarus	Iron Maiden	"El vuelo de Ícaro"	Mitología Griega
1984	David Bowie	"1984"	George Orwell
Big Brother	David Bowie	"1984"	George Orwell
We are the Dead	David Bowie	"1984"	George Orwell
Spies	Coldplay	"1984"	George Orwell
Animals (álbum)	Pink Floyd	"Animal Farm"	George Orwell
Tales of Mistery and Imagination (álbum)	Allan Parsons Project	Relatos de Edgar Allan Poe	Edgar Allan Poe
I Robot (álbum)	Allan Parsons Project	"Robot Trilogy"	Isaac Asimov
Ramble On	Led Zeppelin	"The Lord of the Rings"	J.R.R. Tolkien
The Battle of Evermore	Led Zeppelin	"The Lord of the Rings"	J.R.R. Tolkien
Into the West	Annie Lenox	"The Lord of the Rings"	J.R.R. Tolkien
Tale of Brave Ulyses	Cream	"La Odisea"	Homero
Been Down so Long	The Doors	"Been Down so Long it Finally Like up to Me"	Richard Farina
Breath	U2	"Ulysses"	James Joyce
Rejoice	Jefferson Airplane	"Ulysses"	James Joyce
Don't Stand so Close to me	The Police	"Lolita"	Vladimir Navokov
Scentsless Apprentice	Nirvana	"Perfume, the Story of a Murderer"	Patrick Suskind
When the Man Comes Around	Johnny Cash	"Apocalipsis"	La Biblia
Journey to the Centre of the Earth (álbum)	Rick Wakeman	"Journey to the Centre of the Earth"	Jules Verne

Entonces, es de esta manera como, tras el nacimiento y desarrollo de todas las evoluciones ya mencionadas del Rock, así como de los Álbumes Conceptuales y la aparición del imprescindible elemento literario en esta música, que se llega al evento culmen que concierne al presente trabajo, la Ópera Rock; descendiente y portadora de todos los desarrollos y los elementos anteriormente descritos y de la que se hablará en detalle a continuación.

4.7. La Ópera Rock:

Como culmen contenedor de todas las ideas desarrolladas en la música Rock durante la década de 1960, y recogiendo los elementos aportados por el Art Rock y el Rock Progresivo, haciendo recurrente uso de la instrumentación aportada por el Rock Sinfónico, inspirándose en la coherencia que brinda la creación de Álbumes Conceptuales y para ello recurriendo a Elementos Literarios, ya sea creados por los mismos jóvenes músicos de la época o recurriendo a literatura ya escrita de muy diversa procedencia, nace hacia el final de la misma década lo que daría el llamarse Ópera Rock. Se hablará particularmente de la que muchos apuntan como el ejemplo primigenio de este subgénero, *Tommy* (1969) de The Who, aunque es necesario anotar, para empezar, que antes ya algunos aportes pueden considerarse como precursores de ésta, al respecto Carrera (2014) asegura que:

Uno puede remontarse un poco antes, hasta diciembre de 1967, para encontrar una proto-ópera en *The Story of Simon Simopath*, del grupo británico Nirvana, que, sin embargo, está más del lado del disco conceptual, carente de la ligazón profunda entre las partes y de la presentación de “instantáneas” de carácter fuertemente escénico en los temas. (...) Más candidatos son *The Crazy World of Arthur Brown* (1968) o la italiana *Then an Alley* (1967), adaptación escénica de canciones de Bob Dylan. Independientemente de cuál fuera la primera de ellas, The Pretty Things, (...), construyeron con *S.F. Sorrow*, lanzado en diciembre del año anterior, 1968, una ópera arquetípica, en tanto que lo que se relata no es otra cosa que la vida de una persona desde el nacimiento hasta la muerte, incluyendo amores de juventud, guerra, emigración, trabajo explotador en una fábrica llamada “Misery Factory”, decepciones de senectud y, por supuesto, un viaje iniciático al fondo del propio subconsciente de la mano de un demonio haitiano. La historia es relatada en fragmentos disponibles en el libreto original, que en las escasas presentaciones en directo que le rindieron eran leídos por Arthur Brown, genio y figura. (p. 122, 123)

Si bien los anteriores ejemplos son de una importancia muy relevante, carecen de la solidez y claridad narrativa – musical que presenta *Tommy*, razón por la cual ésta es consensuada y generalmente considerada la primera Ópera Rock; esto ya que, asegura Carrera (2014), en otros proyectos “que confían en presentar la historia tras la música sin ayuda de anotaciones al margen suele ser difícil enterarse de lo que está pasando, y *S.F. Sorrow* no se queda atrás. (...) (Pues, a diferencia de) *Tommy*, tiene en su haber una mayor diversidad de ambientes y paisajes musicales, a veces ciñéndose demasiado a la expresividad en detrimento de la solidez (p. 123). *Tommy* presenta, a diferencia, una coherencia y linealidad a la que no habían llegado intentos anteriores, lo que no sorprende ya que The Who llevaba un buen tiempo trabajando en pequeños proyectos al respecto, sin el tamaño de su Ópera Rock, pero procurando lograr una cohesión e inteligibilidad suficientes de los elementos musical y narrativo.

De manera que, los creadores de *Tommy* años atrás habían dado en experimentar con una canción que contenía una pequeña historia narrada a través de 9 minutos de música (y que ya se ha mencionado anteriormente, al hablar de las canciones de larga duración en el Rock Progresivo). Ésta es, en palabras de Carrera (2014), “si bien no una Ópera, al menos una Operetta, (...). Se llama ‘A Quick One, While He’s Away’, salió en 1966 y, como el título insinúa sin mucho rubor, trata sobre una chica que está muy sola porque su amado está lejos, y una amiga le presenta a un maquinista muy simpático (p. 123). Un par de años más tarde la agrupación se tomaría en asunto mucho más en serio hasta encontrarse con la concepción de una Ópera Rock, que habría de ser un camino natural en dicho grupo pues habían venido intentando llevar su música a nuevos horizontes. De manera que, afirma Macan (1997), “algunas de las canciones comenzaron a evolucionar a una estructura bastante complicada y fueron más fuertes en composición. Incluso si las letras eran confusas, la música subyacente era creativa. Era natural que The Who iría por manifestaciones más extensas, y el resultado final fue *Tommy*, hecha en 1969, un gigante entre las composiciones de Rock” (p. 171). Un gigante que lograría encontrar y configurar a su favor los elementos necesarios para ser considerada una obra *sui generis*, y que, tomando muchos de los recursos que ya se han mencionado en el presente trabajo, llega a un resultado de enorme cohesión tanto musical como narrativa. Al respecto, Carrera (2014) opina:

El contenido, firmado casi en su totalidad por Pete Townshend, es sencillo y efectivo en su composición, pero complejo en la articulación de sus partes. Diversos personajes van apareciendo y cantando fragmentos, y la música va recorriendo el tono anímico de la historia. No se puede decir que tenga canciones, dado que la mayoría de ideas se van repitiendo a lo largo del disco, y en dos instrumentales, “Overture” y “Underture”, se recopilan maquinalmente los motivos principales.

Hay muchas tomas de menos de un minuto que representan un avance rápido en la trama, dando al ritmo general un carácter bastante cinematográfico, más incluso que operístico (p. 124).

En consonancia con lo anterior, es de anotar que en *Tommy* se encuentran muchos de los insumos fundamentales de los que se ha hablado al tratar la temática del Art Rock, al contar con formas y técnicas tomadas de la música académica como lo es la “Obertura” o el desarrollo de un número limitado (en el mejor sentido del adjetivo) de motivos e ideas musicales que se presentan a través de toda la obra, que brinda una articulación propia de la música académica occidental; al mismo tiempo, es, asegura Carrasco (2016), “considerado el primero en contar con una narrativa lineal completa que progresa a través de las canciones, llevó a la máxima expresión el término “disco conceptual” refinando y mejorando las técnicas de composición y de producción (...)” (p. 67), presentando, además, una instrumentación influida por el Rock Sinfónico al hacer uso de un corno francés y un órgano en varias de sus partes (sin desconocer su versión “sinfónica” de 1972, ya mencionada en el apartado acerca del Rock Sinfónico), y, por supuesto, sin olvidar el Componente Literario imprescindible que es el que fundamenta la existencia de éste trabajo. El nivel de sofisticación, y el deseo de presentar una pieza más compleja de música, desplegando una gama bastante ecléctica de influencias musicales, de lo que es usual en el género Rock le da el toque Progresivo a este álbum; sin olvidar nunca, por supuesto, los elementos básicos y fundamentales de la música R&R, que están siempre presentes y son la esencia de toda clase de Rock.

Conforme con lo anterior, es claro que en obras como *Tommy* el Rock como género toman distancia con la música popular para acercarse a las formas de la música académica occidental, característica básica del Art Rock; al respecto Macan (1997) opina que:

El concepto de Ópera Rock es intrigante porque este fusiona formas muy tradicionales con Rock, el cual no representa una forma tradicional. *Tommy* es una extensa obra de unos noventa minutos y contiene la mayoría de los elementos tradicionales de una ópera: preludio, secciones recitadas, interludios instrumentales, y una sección conclusiva (p. 171). (...) fue una composición significativa para la experimentación utilizando influencias del arte de la música occidental. Mientras *The Who* claramente tenían una carrera significativa y un estilo distintivo, (...) fueron exitosos en experimentos que sumaron al cuerpo de la música apreciada como arte (p. 181).

Los recursos musicales utilizados en esta producción son variados, como ya se ha detallado, y van bastante más allá de lo que es usual en la música popular, lo que llevó a este álbum a ser considerado inusitado en su momento, al respecto el mismo autor anota:

Tommy es un proyecto musical inusual; este contiene algunos elementos musicales característicos de The Who y algunos que parecen ser demasiado melódicos para ellos. La mayoría de las melodías principales ajustan las letras a lo que ellas están asociadas, lo que es una señal de buena composición. Hay partes ocasionales de música que dan soporte a ciertas palabras, lo cual es llamado *word painting* en música. Éste es raramente encontrado en el Rock, y es fascinante cuando es utilizado (p. 172).

Es, entonces, de primerísima importancia lograr “colorear” la música con las emociones que se desea destacar de un personaje o con la intensidad de las escenas que presenta la obra; Townshend, como compositor lo consiguió y dotó a su obra de la “emocionalidad” requerida en este tipo de trabajos.

En cuanto a la parte narrativa, la historia fue concebida y escrita por el mismo Townshend, al respecto, Carrasco (2016) pone a disposición una muy acertada sinopsis:

Este disco narra la historia de Tommy, un chico que, luego de ser testigo de cómo su padrastro mataba a su padre y ser víctima de un shock traumático quedó ciego, sordo y mudo. A lo largo de las canciones también puede descubrirse que tanto su tío como su primo se aprovecharon de sus problemas físicos para cometer abusos contra él. Sin embargo, a pesar de las adversidades a las que le tocó enfrentarse, Tommy logró explotar el tacto, único sentido que aún podía dominar, y terminó convirtiéndose en una estrella de *pinball* (p. 67).

Es altamente rescatable, entonces, con Townshend a bordo de The Who y a partir de la creación de su singular narración, afirma Macan (1997) “como La música da soporte a la historia y a la evolución del personaje principal. Esta es carnavalesca cuando necesita serlo, es triste cuando la historia es triste, y llena espacio cuando es necesario. (...) La significancia de Tommy es que encaja sus elementos como un todo orgánico, lo cuál es la mejor definición de arte” (p. 172). Esta cohesión que se logra entre la narración y la música es lo que lleva a este álbum a destacarse entre muchos otros y a, de hecho, crear una nueva forma compositiva dentro de la música Rock, esta es una característica usual de la música académica occidental, es por ello que, según el mismo autor, “en la Ópera Rock, The Who fueron exitosos en poner juntas dos formas dispares de música” (p. 172).

No contentos con el éxito de su *opera prima*, cuatro años más tarde lanzan su segunda Ópera Rock, al respecto Carrasco (2016) cuenta que “en 1973, volvieron a hacerlo: compusieron una de las joyas más completas y atrapantes de cuantas nos ha regalado el universo musical titulada *Quadrophenia*. Esta obra

cumbre de los ingleses puede analizarse tanto desde su alto voltaje sonoro como desde las historias que van confluyendo en cada estrofa (p. 67). Ésta cuenta con ciertas diferencias con *Tommy*, principalmente en lo que tiene que ver, según Macan (1997) “con su pesada orquestación y piezas extensas” (p. 171), la cual en la primera fue más ligera más bien por motivos logísticos que por intención. En cuanto a la narración, ésta es algo más compleja que la de su primera obra, al respecto la misma Carrasco (2016) brinda otra acertada sinopsis:

El entramado narrativo de este disco es complejo. Por un lado, se encuentra Jimmy, un joven de la clase obrera británica, adicto a las drogas, que sufre la decepción de encontrarse perdido en un mundo donde no puede hallar su identidad ni imaginar un futuro prometedor. Finalmente, es diagnosticado con *Quadrophenia*, un trastorno de personalidad cuadripolar. Y es ahí donde aparece la otra cara que cuenta este álbum: las personalidades, casi siempre en conflicto entre sí, de los cuatro miembros de la banda (p. 67, 68).

Por supuesto, a partir de estas muestras de nuevas maneras de encarar la música Rock, fueron de gran influencia para agrupaciones posteriores, de manera que, asegura Carrera (2014), “el nuevo formato que instaura tendría una influencia inimaginable, y las Óperas Rock, o cosas que se les parecían, comenzaron pronto a ser escritas por artistas de la talla de Pink Floyd, Frank Zappa, Neil Young, The Kinks, David Bowie, Queensryche, etc” (p. 124).

Otro ejemplo de Ópera Rock que ha sido muy relevante e importante para el desarrollo del subgénero, destacable por su contenido y popularidad, es *Jesus Christ Superstar* (1970) del músico británico Andrew Lloyd Webber y su compatriota, el letrista Tim Rice, cuyas características cuasi - teatrales llevaron a adaptarla rápidamente al formato de “Musical” (tema que se tratará en el apartado inmediatamente posterior). Fue consecuentemente, afirma la dramaturga alemana Dra. Juliane Hirschmann (2019), “uno de los musicales más exitosos, pero a la vez uno de los más controvertidos por su temática. El compositor, que todavía era completamente desconocido en ese momento, les dio vida a principios de la década de 1970” (p. 8), para posteriormente dedicar de lleno su labor musical a este tipo de obras, cosechando éxitos como *Evita* (1978) y *Cats* (1981). En el caso de su *opera prima*, el compositor y el letrista decidieron decantarse por una historia clásica (que llevaron a cierta controversia), la cual desearon acercar a la cultura pop en auge por aquellos años, es por ello que la Dra. Hirschmann (2019) anota que éste:

(...) cuenta los últimos seis días de la vida de Jesús de Nazaret, la historia de la pasión. Comienza con la entrada de Jesús a Jerusalén, (...) continúa con la traición del apóstol Judas, el arresto e

interrogatorio de Jesús ante el sumo consejo judío, la condena por parte del gobernador romano Poncio Pilatos y termina con la muerte de Jesús en la cruz. Webber y Rice basaron su presentación esencialmente en la historia de la Pasión de los cuatro evangelios del Nuevo Testamento, pero también incluyeron la investigación histórico - crítica sobre Jesús. El resultado (...) atrae a la gente y proporciona una visión del alma de los personajes. “Lo que estamos planeando”, explicó el propio compositor, “es el intento de llevar a Cristo entre la gente, hacerlo más comprensible y hacer que descienda de las alturas de los vitrales de la iglesia”. Jesús, por ejemplo, que exuda tantas cosas positivas, se muestra impaciente y enojado al mismo tiempo, no puede calmarse, todo el mundo tira de él. Un lenguaje musical moderno y contemporáneo también permite eliminar la distancia, con Hard Rock a la música Beat, Rap, Soul, Charleston y Folk (p. 8).

De esta manera, el compositor recurre a una gama bastante ecléctica de estilos musicales que se derivan tanto de la música popular como de la música académica occidental, todo ello con el objetivo de lograr un efecto dramático apropiado para una pieza que pretende acercar uno de los más clásicos relatos de la humanidad a la juventud de la época en la que fue compuesto. Este eclecticismo, así como el deliberado uso de recursos de la llamada música culta (uso de una orquesta sinfónica, por ejemplo,) enmarcan esta obra tanto dentro del Rock Progresivo, como del Art Rock y el Rock Sinfónico, y así mismo recurre a muy claros elementos literarios y conceptuales. Los recursos musicales diversos de los que se echa mano en ésta memorable obra, así como su efecto en el oyente, son rescatados por la misma Dra. Hirschmann (2019) cuando afirma que:

(...) deriva su estupendo efecto de los contrastes extremos entre baladas, arias y conjuntos de Rock y Soul y de firmas musicales concisas y fácilmente reconocibles para Jesús, para su resignación, para el término “Superstar”, para Judas, para el pueblo y para María Magdalena. En los temas de Rock, los prefacios de la cantante principal son respondidos o confirmados por el coro del conjunto, como en el tema interrogativo “Simon Zelotes”. La balada conmovedora, casi sentimental de María Magdalena, (...) es seguida inmediatamente por el prólogo Hard Rock del tema central "Damned For All Time", con el alma jadeante de Judas sobre el *ostinato staccato* de la sección rítmica. El bajo profundo del Caifás que contrasta con el agudo nasal de Anás, la decadente frase “he is dangerous” de los sacerdotes es respondida por las interjecciones “hosanna superstar” cantadas fuera de la pantalla, sugiriendo ambas las reacciones del colectivo de sacerdotes y que demanda la eliminación del alborotador. El crescendo de las voces de los comerciantes, a quienes Jesús confronta con el furioso “¡Get Out!”, va seguido de un pasaje a modo de canto como reflejo

de su inseguridad, antes de que se instale la psicosis masiva de los lisiados y cojos (...); todo lo desolado se articula repentinamente en el grupo orquestal. El Rock Soul de Judas se yuxtapone con las frases cantadas por Jesús en falsete en "The Last Supper" y su virtuosa e inquietante aria de Rock "Gethsemane" con sus cambios de tempo, compás y registro. Un extraño *Ragtime* aparece como una burlesca caricatura (...) y también el cínico texto de Herodes en la espectacular "King Herod's Song".

De tal manera que, se vislumbra como Lloyd Webber hace buen uso de diferentes recursos compositivos, resaltando claramente el principio de contraste entre secciones, personajes, situaciones y sentimientos, y lo que es más interesante, y como ya se ha mencionado, utilizando tanto diferentes estilos musicales relacionados con el Rock, como formas, elementos e instrumentaciones propias de la música de naturaleza culta. Motivo por el cual, afirma la Dra. Hischmann (2019) "en el año de su estreno, un crítico musical escribió en la revista "Time": "Gracias a la atractiva y variada partitura de (...) Webber y la letra de Tim Rice, 'Superstar' logra un notable efecto y expresividad (p. 8). Motivo por el cual, además, esta obra será de obligado estudio y análisis en el presente trabajo investigativo – creativo, de la misma manera que lo es *Tommy* (1969) de la agrupación The Who.

Entonces, recogiendo los avances y evoluciones realizados por el Art Rock y el Rock Progresivo, siendo descendiente directo de los Álbumes Conceptuales, haciendo muchas veces uso del formato instrumental propio del Rock Sinfónico y, por supuesto, teniendo al Elemento Literario como un recurso central en su concepción y existencia es que se llega al nacimiento de la Ópera Rock. Ésta, sin embargo, a pesar de llevar el nombre de éste importantísimo género de la música culta, naturalmente no comparte todos los aspectos que son propios de ésta, y simultáneamente comparte una relación importante con otros géneros como lo son el Oratorio y el Musical; estas particularidades ocuparán los siguientes párrafos.

4.8. Ópera Clásica, Ópera Rock, Oratorio, Operetta y Musical:

En este punto se hace pertinente hacer una aclaración acerca de los términos con los que se denomina a algunos de los diferentes géneros y subgéneros musicales que han sido mencionados previamente, ya que, por ejemplo, denominar a la Ópera Rock como tal, no significa que ésta posea exactamente las mismas características que la Ópera Clásica (usualmente simplemente Ópera, pero en este trabajo denominada "Clásica" para diferenciarla de la de tendencia "Rock"), de hecho, en muchos sentidos difiere de las particularidades de ésta última, y, además, posee elementos que la acercan a otras formas que no

se infieren por su nombre, por ejemplo el Oratorio. Es por ello que en los próximos párrafos se especificarán algunos de los mencionados conceptos y la relación que poseen entre ellos y principalmente orbitando el concepto de Ópera Rock.

Para comenzar, es prudente definir qué se entiende por Ópera Clásica, para ello es relevante la aproximación que ofrece la escritora estadounidense Christine Ammer (2004) al respecto:

Una obra en la que los personajes cantan en lugar de hablar sus partes, generalmente acompañados de instrumentos. Al igual que las obras de teatro ordinarias, las Óperas se presentan en un escenario, con vestuario, escenografía e iluminación, y los cantantes representan la historia además de cantar. (...) El texto de una Ópera, que se llama *libretto*, generalmente consta de una o más secciones llamadas *actos*, que a su vez pueden contener una o más *escenas*. Además de la historia, que es cantada en gran parte por el elenco, una Ópera puede incluir *ballets* y otros bailes, así como secciones puramente *instrumentales*. Con frecuencia comienza con una *obertura* instrumental o un *preludio* que normalmente se realiza antes de que se levante el telón en el primer acto; (...) además, las piezas instrumentales, llamadas *interludios*, pueden tocarse en varios momentos del curso de la Ópera. Los números vocales van desde *canciones* solistas (*recitativos* o *arias*) hasta dúos vocales, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc., hasta piezas para un coro completo.

Al respecto, Macan (1997), concuerda, al menos parcialmente, y acierta en relacionarla con *Tommy* que, como se ha dicho, se suele considerar la obra fundadora de la forma Ópera Rock:

Una Ópera es, básicamente, una obra escénica o una historia ajustada totalmente a la música, escenificada o cantada (...). El *preludio*, o pieza instrumental al inicio normalmente contiene los temas de la Ópera, simbólicamente y melódicamente. La historia es entonces contada cronológicamente a través de las *canciones* y secciones *recitadas* que se separan por secciones *instrumentales*. Hay usualmente un tipo de moral o evolución del personaje durante la composición entera. *Tommy* es una Ópera (...) pues posee (...) estos elementos (p. 171, 172).

Otros autores, sin embargo, resaltan las diferencias entre la Ópera Clásica y Rock; es el caso de Sadie (1992), cuando afirma que esta última es “un trabajo operístico en el cual el lenguaje musical es el Rock & Roll. Estos trabajos tienen poco que ver directamente con la Ópera como ésta es entendida tradicionalmente. No utilizan cantantes entrenados en Ópera, el sonido es amplificado, algunos de los más interesantes ejemplos no han sido creados con la intención de ser dramatizados en vivo (vol. III, p.

1364)”. Por lo cual es absolutamente pertinente y necesario tener en cuenta estos elementos disimiles, particularmente el último mencionado, el cual se tratará a continuación.

Es necesario, entonces, realizar una anotación de primera importancia, y es que, si bien en la Ópera Rock los cantantes se apropian de la historia a través de la música y particularmente del canto, ésta, a diferencia de la Ópera Clásica no propone una representación teatral de la narración, prescindiendo de un escenario, vestuario, escenografía e iluminación, además de la dramatización escénica por parte de los cantantes, partes fundamentales de la Ópera Clásica según se ha detallado en la previa definición de Ammer (2004). La Ópera Rock propone, en principio, el uso de algunos de los elementos propios de la forma de Ópera Clásica, más allá de ser simplemente una historia cantada, de manera que suele hacer gala de recursos como un *preludio* u *obertura*, piezas *instrumentales* o *interludios*, y, naturalmente, destacadas secciones vocales, todo ello visible en las obras *Tommy* y *Jesus Christ Superstar*. Otros elementos, como la división de la obra en *actos* y la existencia de un *libretto* de la misma, se pueden apreciar particularmente en *Jesus Christ Superstar* (dos actos y un libretto diseñado por el letrista Tim Rice). Si bien se podría asegurar la existencia de un “libreto implícito” en *Tommy*, éste no existe de manera oficial y no fue diseñado por el autor. Sin embargo, ninguna de las dos obras fue pensada inicialmente por sus autores para ser representada de manera teatral, sino más bien como una expansión de la noción de Álbum Conceptual.

Sin embargo, un elemento que es de capital importancia en la Ópera Clásica y que se rescata en la Ópera Rock es el que rescatan el periodista cultural británico Alan Riding y la dramaturga estadounidense Leslie Dunton-Downer (2006), cuando afirman que “aún más importante es, el uso de la poesía del lenguaje para expresar un espectro de las emociones. El compositor aprovecha todos estos ingredientes del drama humano. Por lo tanto, las mejores Óperas pueden ser sobre violencia, codicia, ambición, intriga, traición, reconciliación y muerte, pero también pueden estar moldeadas por el humor, la alegría, la pasión y el amor” (p. 15). Visión dramática que, como se ha visto anteriormente, es también de fundamental relevancia para los compositores de Óperas Rock.

Entonces, conociendo que la Ópera Rock no es necesariamente representada de manera teatral como sí lo es la Ópera Clásica, se puede aseverar que ésta posee grandes similitudes a otro género de la música académica occidental, a saber, el Oratorio, en donde la música y la literatura son la base del género, más no el arte escénico. Ammer (2004), detalla una acertada aproximación al afirmar que éste es:

(...) una escena musical de un texto largo para solistas, coro y orquesta. El texto a menudo se basa en la Biblia, aunque se han escrito algunos Oratorios seculares. Un Oratorio se realiza sin escenografía, vestuario ni acción. La historia se cuenta a través de la música, que consta de *recitativos* (solo, secciones en forma de discurso), *arias* (solo, canciones), duetos, cuartetos y otros pequeños *conjuntos* vocales y *coros*. El papel principal de la orquesta es acompañar a los cantantes, pero también tiene secciones propias, como *oberturas* e *interludios*. Las secciones y el tipo de música de un oratorio se asemejan a los de una Ópera, pero no hay actuación fuera de la historia. En muchos oratorios se usa un narrador para explicar y conectar los eventos de la historia; esto es particularmente cierto en el tipo de Oratorio llamado PASIÓN, que narra los eventos que llevaron a la muerte de Jesús. En otros aspectos, el oratorio es esencialmente lo mismo que un CANTATA, pero es más largo, más elaborado y por lo general tiene una trama, una característica que generalmente falta en una Cantata.

Tras ésta definición, parecería muy claro que la Ópera Rock tiene mucho que ver en sus características con el Oratorio, al ser éste, desde un punto de vista simplista pero práctico, una suerte de Ópera sin representación teatral; incluso, en el caso de *Jesus Christ Superstar*, conserva una temática que se relaciona con la Pasión de Cristo, por lo que de muchas maneras se podría afirmar que un nombre más apropiado podría ser “Oratorio Rock”, sin embargo, éstos términos ya generalizados e institucionalizados no pretenden ser cuestionados en el presente trabajo. Algún otro elemento del Oratorio, como lo es el uso ocasional de un “narrador” se puede ver en Óperas Rock como la ya mencionada *Journey to the Centre of the Earth* (1974), además de *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* (1975), ambas del músico británico Rick Wakeman.

Siendo la Ópera un género tan amplio y con una historia tan larga y rica en muchos aspectos, existen algunos subgéneros de la misma que de diferentes maneras se pueden relacionar con la Ópera Rock, algunos de estos son: La *Operetta*, en *Singspiel*, la *Opéra Comique*, la *Ballad Opera* y la *Zarzuela*; a continuación, una corta pero sustancial definición de cada una extraídas de The New Grove Dictionary of Opera, enciclopedia especializada editada por el musicólogo británico Stanley Sadie (1992):

La *Operetta* es una Ópera ligera con diálogos hablados, canciones y danzas, enfatizando una música rica en melodía y basada en los estilos operáticos del siglo XIX, la forma nació durante la segunda mitad de ese siglo y la primera mitad del siglo XX, momento en el que evolucionó hacia, y fue ampliamente reemplazada por el *Musical* (a tratar posteriormente). Este término ha sido también comúnmente aplicado de una forma más genera para describir otros trabajos que son más cortos y, de diferentes

maneras, menos ambiciosos, aunque derivados de la Ópera (vol. III, p. 707, 708). *Singspiel* es un término generalmente utilizado para designar una Ópera ligera alemana del siglo XVIII, la cual presenta diálogos hablados y una trama sentimental o cómica (vol. IV, p. 402). *Opéra Comique* es un término para indicar propuestas escénicas francesas de los siglos XVII, XIX y XX con música vocal, instrumental y diálogos hablados, también pudiendo presentar recitativos (vol. III, p. 688). *Ballad Opera* es una forma distintivamente inglesa en la cual el dialogo hablado alterna con canciones ajustadas de melodías de música popular o tradicional cantadas por los propios actores, este género fue inventado como un vehículo para la sátira, tanto sutil como dura (vol. I, p. 289). *Zarzuela* es una forma dramática española caracterizada por la alternancia del canto y la danza con el dialogo hablado, su origen está cercanamente ligado al desarrollo de la Ópera en España en el siglo XVII (vol. IV, p. 1211).

Entonces, según lo especificado, todos los anteriores subgéneros derivados de la Ópera poseen elementos muy familiares a la misma, aunque presentando temáticas relacionado con lo cómico, lo satírico o lo popular; es decir, prescinde de la “seriedad” de las Óperas propiamente así denominadas en diferentes aspectos, desde los tópicos o profundidad literarias a desarrollar, hasta la propia extensión de las obras, otorgándoles un ambiente de “ligereza”, como lo ha definido el mismo autor. Esto claramente se puede relacionar con la Ópera Rock, la cual comparte varios aspectos con la Ópera Clásica, aunque generalmente con un tono más “ligero”, menos serio, menos ambicioso y relacionado ampliamente con la música popular; también la presencia de secciones habladas en estos subgéneros se puede vincular con algunas Óperas Rock; pero, de manera muy resaltante, en cuando a lo indicado acerca de la *Operetta* y su evolución durante el siglo XX hacia el género del *Musical*, lo cual se tratará a continuación.

Dicho lo anterior, es necesario anotar el importante hecho de que es relativamente usual que se propongan representaciones teatrales de diferentes Óperas Rock, sin embargo, éstas se realizan a manera de *Musical* y son diseñados generalmente con posteridad a la concepción y lanzamiento de la obra, y por supuesto al previo éxito comercial de la misma. Éste es el caso del *Musical Jesus Christ Superstar* (1971), lanzado en Broadway un año después del lanzamiento de la Ópera Rock homónima, a saber, 1970, y posible solamente gracias al éxito que la primera obtuvo a corto tiempo de su lanzamiento. Para entender mejor el concepto y su relación con la Ópera, Ammer (2004) anota que es:

Una forma de entretenimiento escénico popular que combina el *diálogo* hablado con *canciones*, *coros* y *bailes*. La trama es casi siempre menos importante que los números musicales. Hoy en día, la comedia musical es esencialmente comercial, (...). Por lo tanto, los compositores tienden a utilizar estilos de música popular actual para complacer a un público lo más amplio posible. Aun así,

el género ha generado algo de música de alta calidad, y en las mejores obras de este tipo, (...), la historia, los personajes y las canciones están interrelacionados y se apoyan mutuamente (p. 253).

Es visible, entonces, que este género al que son y han sido adaptadas algunas Óperas Rock, tiene una relación clara con la Ópera Clásica, al combinar arte escénico y música efectivamente, y más aún cuando la misma autora, afirma que éste “(...) se originó en las Óperas Ligeras u Operetas populares en Europa a finales del siglo XIX e introducidas en América por Rudolf Friml y Sigmund Romberg, ambos nacidos en Europa” (p. 253). Es innegable, de cualquier manera, la vocación comercial y de masas del mismo, convirtiendo al género en una especie de “Ópera Popular” que, sin embargo, e indiscutiblemente, ha generado en numerosas oportunidades música de muy buena calidad, como atestigua la autora.

Ahora, es de anotar que para Shuker (2005), “aunque forman parte de la música popular en un sentido general, sólo una pequeña porción de dichos musicales se basa temáticamente en los géneros de música popular contemplados acá” (p. 256); esto es, de la música Rock. Sin embargo, existen algunos buenos ejemplos, ya que, como se ha mencionado antes y como el propio Shuker recalca, “se han producido espectáculos de éxito basados en Óperas Rock como *Tommy* de The Who” (p. 256), cuya producción en Broadway data de 1993, sin olvidar, por supuesto el ya mencionado ejemplo de *Jesus Christ Superstar* de 1971. Además, según el mismo autor, “a menudo se califica a dichas producciones de ‘Musicales Rock’, para distinguirlos de los ‘Musicales Clásicos’ que dominan los teatros de Broadway (Nueva York) y West End (Londres) (p. 257). Éstos, en muchos sentidos, podrían ser la más cercana aproximación de la música Rock a la Ópera Clásica, dados sus componentes narrativos, dramáticos y musicales, y por supuesto su puesta en escena a través de recursos teatrales. Sin embargo, para el presente trabajo será de primera importancia y relevancia la definición primigenia de Ópera Rock, a saber, aquella que prescinde de la representación teatral.

Entonces, tras haber, concretado las relaciones y distancias entre los géneros en cuestión, todos ellos en particular conexión con la Ópera Rock, y habiendo rescatado los elementos y recursos musicales, literarios, y dramáticos (de diferentes medidas) propios de ésta, es momento de adentrarse en el campo más propiamente musical para poder detallar, de manera más adecuada, los recursos que ésta, como parte integral del género de la música Rock generalmente expone, y que, lejos de separarla de éste enorme género de la música popular, la ponen en una indeleble conexión con el mismo.

4.9. Elementos Musicales Generales del Art Rock – Rock Progresivo:

Existen recursos y elementos utilizados en la música Rock que son transversales a todas sus variantes y/o subgéneros; que son omnipresentes en, desde el más sencillo R&R hasta el más complejo tema de Rock Progresivo. Estos recursos y elementos, por supuesto, son parte fundamental del componente puramente musical de las Óperas Rock, como parte integral del gran género Rock, por lo que son de primer interés para el marco referencial del presente trabajo investigativo – creativo. El maestro Aaron Copland (1939) asegura que “la música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre (entiéndase: instrumentación). Esos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor. (Éste) trabaja con ellos de igual manera que cualquier otro artesano con los suyos” (p. 47). Añade posteriormente otros elementos de importante comprensión que son la textura (p.104) y la estructura musical (p. 114), también entendible como “forma”. Es por ello que, serán presentados en los próximos párrafos, y, además, serán de vital importancia para la presente monografía, toda vez que serán tenidos en cuenta como insumo fundamental para el posterior análisis de las piezas musicales propias del género Ópera Rock y, por supuesto, para la propuesta creativa que se propone en este trabajo. Los ejemplos sugeridos vienen de agrupaciones y compositores de música Rock directamente relacionados con los movimientos Art Rock y Rock Progresivo, que, como se ha descrito anteriormente, son los movimientos musicales que posibilitaron el surgimiento de las Óperas Rock, todos enmarcados en el periodo de tiempo de 1960 a 1979, etapa temporal en la que surgieron, se desarrollaron y consolidaron todas estas ideas musicales dentro de la historia de la música Rock.

4.9.1. Elementos Rítmicos:

El ritmo, como primer escalón de la construcción musical, juega un papel de primera importancia dentro de la música popular. El maestro Aaron Copland (1939) asegura que “la mayoría de los historiadores están de acuerdo en que la música, si comenzó de algún modo, comenzó con la percusión de un ritmo (p. 47)”, lo que lo convierte entonces en el elemento más básico y fundamental de la música. Éste, visto como elemento primitivo de la música, sugiriendo movimiento desde la misma etimología del término, que viene del griego clásico *ῥυθμός* (ritmós), que denota un “movimiento medido (o regular)”, que al mismo tiempo proviene del verbo también helénico *ῥεώ* (reó), que significa “fluir” (Perseus Digital Library). Es entonces entendible que, en la música popular, que es una música que en muchos órdenes se

remite al acto de la danza (incluido todo el Rock con sus raíces en el R&R), este elemento sea cardinal y se presente muy significativamente marcado. Por supuesto, la música Rock en este aspecto posee unas características que son de importante mención en el presente trabajo.

Dentro de los elementos rítmicos se distinguirán los siguientes ítems: Tempo, métrica, acento y unidad métrica.

Tempo: Según el musicólogo francés Claude Abromont (2005), éste puede definirse como “la velocidad o la frecuencia del *tactus*, una medida de la rapidez con la que fluye el pulso” (p. 148). Este suele medirse, además de la notación clásica, a través de PPM (pulsaciones por minuto) y en el caso del Rock se pueden destacar las siguientes generalidades:

Tipo de Rock	Notación Clásica	PPM
R&R	Allegro, Presto	160ppm – 185ppm
Rock (60's – 70's)	Allegro Moderato, Allegro	110ppm – 160ppm
Rock Balada	Moderato, Andante, Adagio, Lento	70ppm – 110ppm

Llama la atención el descenso en las PPM que se sucede desde el viejo R&R, donde la danza era de gran importancia, hacia el Rock de las décadas de 1960 y 1970, momento donde nacen el Art Rock y el Rock Progresivo, y dónde éste se convierte en una música para ser escuchada, más allá de una músicaailable, donde además nace el Rock Balada, donde el tempo cae profusamente.

Métrica: Según el pianista y profesor alemán Ulrich Michels (1985), ésta se entiende como el “compendio de varios pulsos que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y átonas, fuertes y débiles” (p. 67). En este sentido se puede destacar que el Rock posee algunas características que lo emparentan con la más simple música popular, pero también otras métricas más complejas que el común de las músicas populares de la siguiente forma:

Al igual que la cuasi totalidad de la música popular y gran parte de la música académica occidental, la métrica de 4/4 (con ciertas particularidades que se detallarán más adelante) es predominante en la música Rock. En lo que tiene que ver con el R&R es omnipresente, y muy común en el en el Rock de la década de 1960, así como en el Hard Rock de la década inmediatamente siguiente. Es decir, un compás binario con división binaria. Otras métricas como 3/4 y 6/8 son también comunes y aparecen sobre todo

con el surgimiento del Rock Balada en la década de 1960. Es decir, compases ternarios con división binaria o binarios con división ternaria.

Composiciones Rock en métrica de 4/4 existen en gran cantidad, por ello se obviaré aquí ejemplo alguno. Se sugiere aquí, como ejemplo del uso de 6/8, la siguiente canción:

The House of the Rising Sun, de la agrupación británica The Animals. Fragmento, inicio:

Ejemplo Musical 1 – Transcrito por el autor.

The image shows two staves of musical notation for an electric guitar. The top staff is labeled 'Electric Guitar' and the bottom staff is labeled 'E.Gtr.'. Both staves are in 6/8 time and feature a repeating rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various guitar-specific markings such as 'p.' (pizzicato) and '7' (seventh fret).

Ahora bien, con el nacimiento del Rock Progresivo, y como se había mencionado en el apartado que habla sobre este subgénero del Rock, se comienza a hacer uso de métricas algo más complejas, de las cuales se destacan 5/4, 7/4, y, aunque menos frecuentemente, 5/8 y 7/8. Es decir, compases de amalgama o compuestos. A continuación, un ejemplo extraído de una de las Óperas Rock fundadoras del subgénero, en la cual el uso de métricas como las anteriormente descritas es bastante amplio:

Everything's Alright, del compositor británico Andrew Lloyd Webber. Fragmento, inicio:

Ejemplo Musical 2 – The Really Useful Group Limited.

The image shows two staves of musical notation for an electric piano. The top staff is labeled 'Electric Piano' and the bottom staff is labeled 'E. Pno.'. The music is in 5/4 time and features a 'Swing!' tempo marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various piano-specific markings such as 'Swing!', '4', '3', and '3' (triplets). The music consists of a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Además, el intercalado de diferentes métricas es también relativamente frecuente en el mencionado subgénero. El músico y profesor español Eduardo Madrid (2016), en su tesis doctoral acerca de la relación entre la música “clásica” y el Rock Progresivo, sugiere el siguiente ejemplo:

Conan the Barbarian, de la agrupación británica Icarus. Fragmento, inicio. Sección de bajo eléctrico:

Ejemplo musical 3 – Madrid (2016).

Bass Guitar

Otros recursos con algo de mayor complejidad existentes en la música occidental, como la polimetría y la polirritmia, son infrecuentes, aunque no inexistentes en la música Rock. Por ello, Madrid (2016) destaca el siguiente ejemplo:

Polimetría:

Kashmir, de la agrupación británica Led Zeppelin (p. 169). Fragmento, inicio:

Ejemplo Musical 4 – Madrid (2016).

Electric Guitar

Drum Set

E.Gtr.

D. S.

Acentuación: Según el musicólogo estadounidense Don Michael Randel (2003) ésta se puede definir como “un especial énfasis o relieve que se aplica en un determinado pulso. La acentuación musical se suele percibir auditivamente como una sensación de apoyo o de descarga de energía. (...) Por lo general los acentos recaen sobre el primer tiempo de cada compás coincidiendo con el tiempo fuerte, en caso contrario se trata de un ritmo sincopado” (p. 3). Como menciona el autor, la acentuación (fuerte) usual en

la música occidental recae generalmente sobre el primer pulso del compás, asignando una segunda acentuación (semifuerte), normalmente, en el caso de la omnipresente métrica de 4/4 de la música popular, en el tercer pulso del mismo. Esto, sin embargo, no es siempre de esta manera, y en el caso del Rock y de otras músicas que se relacionan con él, es necesario entender el concepto de *backbeat*.

El *backbeat* puede definirse como “un fuerte énfasis (...) en los tiempos 2 y 4 dentro de un compás de 4 tiempos. Muchos patrones de batería de Rock se basan en el bombo (bajo) que se reproduce en los tiempos 1 y 3, con el redoblante sonando en el ritmo de fondo en los tiempos 2 y 4” (sweetwater.com). Además, según el baterista, historiador y educador estadounidense Daniel Glass (2021), éste:

(...) siempre ha sido parte del vocabulario del baterista, (encontrando) (...) ejemplos en los inicios del jazz, swing y beebop. En todos estos casos, sin embargo, el baterista solo establecería *backbeats* cerca del final de una canción, en el punto más alto emocional. En general, se consideraba de mala forma que un baterista tocara alto todo el tiempo, sin mencionar que no era musical (drummagazine.com).

Sin embargo, y según el mismo autor, esta manera de acentuar los pulsos del compás se popularizó de la siguiente manera:

A finales de la década de 1940, algunas de las primeras grabaciones de R&B, la más famosa "Good Rockin' Tonight" de Wynonie Harris, empezaron a romper estas barreras incorporando *backbeats* de principio a fin. El riesgo valió la pena, ya que los chicos en realidad preferían bailar a un ritmo más pesado y mantuvieron a "Good Rockin'" en la cima de las listas durante seis meses seguidos. La suerte estaba echada y, en unos pocos años, los *backbeats* continuos se convirtieron en un elemento definitorio del Rock y de cualquier otro estilo pop que surgiera a partir de entonces. Es una tendencia que todavía seguimos hoy.

Como detalla el autor, esta manera de acentuar los pulsos de compás genera una sensación de movimiento más dinámica que impulsa al movimiento corporal usualmente que determina la danza, aspecto que motivó su popularización a mediados del siglo XX. Si bien no todo el Rock mantiene esta manera de acentuar los pulsos del compás, su extensivo lo hace un recurso de imprescindible importancia. A continuación, se sugerirán algunos ejemplos de lo citado en los párrafos anteriores.

Light my Fire, de la agrupación estadounidense The Doors. Fragmento, inicio. Sección de órgano Hammond y batería:

Ejemplo Musical 5 – Transcrito por el autor.

The image displays two systems of musical notation. The first system is for the Electric Piano and Drum Set. The Electric Piano part is written in 4/4 time, featuring a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The Drum Set part is written on a single staff with a drum kit icon, showing a pattern of eighth notes and rests. The second system is for the E. Pno. (Electric Piano) and D. S. (Drum Set). The E. Pno. part continues the melodic line, and the D. S. part continues the drum pattern. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Se aprecia claramente en este ejemplo como la batería marca los pulsos 2 y 4 del compás con el redoblante, que es usualmente la sección que más resalta en este instrumento musical, lo que genera una acentuación sobre dichos pulsos. La música subyacente, naturalmente, se apoya sobre los mencionados acentos, realizando tanto en el bajo como en la melodía figuras que coinciden con la misma figura rítmica y dirección melódica, a saber, corcheas ascendentes, llevando a cabo, además, saltos que resaltan sobre el resto de la melodía.

Sin embargo, a pesar de su tendencia por utilizar este tipo de acentuación, es necesario anotar que también se utiliza la acentuación común en un buen número de composiciones, y que en muchas oportunidades se utiliza el recurso de utilizar ambas en diferentes secciones de una misma pieza, con una clara intención de resaltar la llegada del *backbeat* como una especie de pseudo-clímax de la misma, ya que, como se ha anotado anteriormente, este recurso de acentuación genera un impulso hacia el movimiento rítmico-corporal que es tan importante en la música popular.

Paint it Black, de la agrupación británica The Rolling Stones. Fragmento, minuto 0:14. Sección de percusión y voz:

Ejemplo Musical 6 – Transcrito por el autor.

The image displays a musical score for the song "Paint it Black" by The Rolling Stones, focusing on the vocal and drum set parts. It is divided into two sections, A and B.

Section A: The vocal line (Tenor) starts at measure 8 with the lyrics "I see a red door and I want it painted black". The drum set part shows a steady 4/4 rhythm with a consistent pattern of eighth notes. A double bar line with a repeat sign and a '2' above it indicates the end of the section.

Section B: The vocal line starts at measure 5 with the lyrics "No colors any more I want them to turn black". The drum set part shows a change in rhythm, with a double bar line and a '2' above it indicating the start of a new pattern. The lyrics continue with "I see the" and "8 girls go by dressed in their summer clothes I have to". The drum set part shows a pattern of eighth notes with 'x' marks above some notes, indicating a specific drum sound. A double bar line with a repeat sign and a '2' above it indicates the end of the section.

Se ve en este ejemplo una clara diferencia entre las secciones de percusión A y B (en las dos secciones se ha utilizado el signo de repetición de compás para distinguir muy claramente los esquemas rítmicos de la batería), la primera realizando una acentuación tradicional y la segunda en *backbeat*. Las dos secciones contrastan notablemente y únicamente utilizando este recurso, la llegada de la sección B, con su acentuación en los pulsos 2 y 4 (marcada por el redoblante, como es usual), es aguardada por el oyente y representa, como se ha mencionado ya, una suerte de pequeño clímax en la canción, las frases melódicas llevadas por la voz (como es muy usual en la música popular), tiende a entrar siempre en el segundo pulso, confirmando la tendencia al *backbeat*.

Unidad rítmica: Este es un concepto importante del aspecto rítmico, y es definido por el teórico musical Allen Winold y su equipo (1975) como “un patrón de duración que se sincroniza (o no) con un pulso o

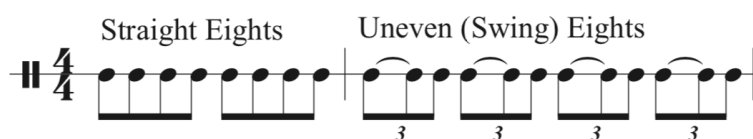
pulsos en el nivel métrico subyacente (p. 238)”. Además, el mismo autor enumera posibles variantes referentes a este concepto de la manera siguiente:

- Métrica: patrones uniformes que coinciden exactamente con la estructura métrica, como una serie continua de corcheas o pulsos.
- Intramétrica: patrones de confirmación, como corcheas o semicorcheas con puntillo y el swing. Se trata de patrones cuyos pulsos confirman los pulsos de la estructura métrica sin ser idénticos.
- Contramétrica: patrones no concluyentes o sincopados, que no siguen el pulso.
- Extramétrica: patrones irregulares con respecto a la estructura métrica de la pieza, tales como los grupos de valoración especial, los tresillos. (p. 238, 244)

En este sentido, es necesario anotar que la música Rock, al igual que muchas músicas populares, no se decanta especialmente por alguna de estas posibles variables de la unidad rítmica; en lugar de eso, se utilizan en diferentes momentos y según las necesidades de alguna composición en especial. Sin embargo, existe entre éstos un elemento que es fundamental y muy particular de músicas como el Blues, el jazz, el R&B el R&R y diferentes variantes del Rock, este elemento es el *Swing*, el cual introduce términos como *Straight Eights* (corcheas rectas) y *Uneven Eights* (corcheas desiguales) o *Swing Eights* (corcheas swing). En este sentido, la educadora estadounidense Bridgett Sumner (2018) entrega ésta acertada aproximación:

Las *Straight Eights* (corcheas comunes o “rectas”) son una práctica de interpretación específica en la música. El término se refiere a corcheas, (...) que dividen un compás común (4/4), en ocho partes iguales. En la práctica más habitual, las corcheas dividen los pulsos de un compás de manera consistente y uniforme. (Sin embargo) a principios del siglo XX, los músicos de jazz comenzaron a alterar la forma en que interpretaban las corcheas en algunas de las músicas que tocaban. Estos músicos crearon un nuevo estilo que incorporaba *Uneven Eights* (corcheas desiguales). Éstas (...) comenzaron a dividir el tiempo no por la mitad, sino en dos tercios y un tercio. A medida que el nuevo estilo se codificó, las corcheas desiguales comenzaron a llamarse *Swing Eights*. Esta nueva práctica coincidió aproximadamente con lo que ahora se conoce como la era del *Swing* en la música estadounidense (enotes.com):

Ejemplo Musical 7 – (enotes.com).



De manera que, como se anotado anteriormente, esta forma de interpretar grupos de dos corcheas se convirtió en común para muchos músicos de Blues y jazz, y de músicas que descienden en diferentes niveles de éstas dos, entre las que se encuentra el Rock. El modo en que se escriben es, sin embargo, igual al de las corcheas comunes (rectas o *Straight Eights*) haciendo una indicación al comienzo de la partitura, indicando que se debe interpretar de forma “*Swing*”. Se sugiere aquí el siguiente, sencillo pero valioso, ejemplo.

Money, de la agrupación británica Pink Floyd. Fragmento, inicio:

Ejemplo Musical 8 - Transcrito por el autor.

Electric Bass

Swing! $\text{♪} = \text{♪}^3 \text{♪}$

The image shows the beginning of the bass line for 'Money' in 7/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation consists of a sequence of eighth notes, with a 'Swing!' instruction and a rhythmic diagram above the staff showing a quarter note followed by a triplet eighth note.

En este ejemplo se denota una “unidad rítmica” de tendencia “métrica” dado el uso de figuras rítmicas de negra que coinciden perfectamente con los pulsos del compás, pero además “intra-métrica” dado el uso de las “corcheas” *Swing* sobre los segundos pulsos del mismo. A continuación, otro valioso ejemplo al respecto:

La Grange, de la agrupación estadounidense ZZ Top. Fragmento, inicio:

Ejemplo Musical 9 – Transcrito por el autor.

Electric Guitar

Swing! $\text{♪} = \text{♪}^3 \text{♪}$

The image shows the beginning of the guitar line for 'La Grange' in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation consists of a sequence of eighth notes, with a 'Swing!' instruction and a rhythmic diagram above the staff showing a quarter note followed by a triplet eighth note.

En este ejemplo se denota una “unidad rítmica” de tendencia “contra-métrica” dado el uso de figuras rítmicas de corchea que no coinciden perfectamente con los pulsos del compás (síncopa), pero además “intra-métrica” dado el uso de las “corcheas” Swing de manera constante.

Es entonces éste, un recurso ineludible a la hora de adentrarse en la composición de música Rock; si bien no ha de ser, ni de cerca, omnipresente, sí ha de ser tenido siempre en cuenta por su relación directa con la música de la que desciende este género, por su particularidad correspondencia con las mismas y por los muchos ejemplos que existen de su uso en este género.

4.9.2. Elementos Melódicos:

La melodía, como ha sugerido el maestro Aaron Copland: “en el firmamento musical (...) sigue inmediatamente en importancia al ritmo. Como un comentarista señaló, si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual (p.60)”, es decir, se encuentra en un estadio superior al elemento básico del ritmo, y juega, al igual que el último, un papel fundamental en la música Rock. Etimológicamente, el término proveniente latín «MELODIA», que, a su vez, provenía del griego clásico μελωδία (meloidía) que significaba "canto" y era una palabra compuesta los vocablos μέλος (melos) que significa "canción" y αοιδή (aoidé) u ὄδῃ (ode) que quiere decir "oda" (Perseus Digital Library); distinguiendo desde ya su origen y continua preferencia (cómo se verá en los próximos párrafos) por la música cantada. Por supuesto, y al igual que con el aspecto rítmico, la música Rock en este sentido posee unas características que son de importante mención en el presente trabajo.

Dentro de los elementos melódicos se distinguirán los siguientes ítems: instrumentos melódicos, frases, motivos y temas, el “Riff” y escalas utilizadas.

Instrumentos Melódicos: En apartados posteriores se tratará con mayor profundidad el tema de la instrumentación en la música Rock, por el momento será pertinente mencionar aquellos instrumentos que muy usualmente llevan las líneas melódicas en este género. Tomando como referencia el documento “Conventions of Pop” originado la página web musicalcontexts.co.uk, es necesario anotar, para comenzar y como ya se ha sugerido, que al igual que el grueso de los géneros de música popular es la voz humana la

que más usualmente lleva la línea melódica principal, para este caso los ejemplos son tan innumerables que sobra anotar o resaltar uno en particular.

Otros instrumentos propios de la música Rock que con amplia regularidad llevan la línea melódica principal son, en primer lugar, la guitarra eléctrica y, en segundo, diferentes tipos de teclados eléctricos, tales como el Hammond Organ o el Moog Organ.

En el caso de la guitarra eléctrica como instrumento melódico en la música Rock los ejemplos son múltiples y acá se presentará el siguiente ejemplo ilustrativo, seleccionado entre muchos otros:

Maybe I'm Amazed, del cantautor británico Paul McCartney. Fragmento, minuto 01:11. Sección de Guitarra Eléctrica:

Ejemplo Musical 10 – Transcripción sin autor.

The musical score consists of four staves of music in G major. The first three staves contain measures 19 through 28. The fourth staff contains measures 29 through 32. Measure 29 is marked with 'let ring -- 4' and 'sl.'. Measure 32 is marked with 'sl.' and a 'D' chord symbol. The notation includes slurs, slides, and vibrato marks.

En el caso de los diferentes tipos de teclado eléctrico que son usados en la música Rock, que serán profundizados más adelante, existen también variados ejemplos en los que los mismos son utilizados como el instrumento que en determinados momentos de diferentes piezas llevan la melodía principal. Entre múltiples ejemplos posibles se ha seleccionado aquí el siguiente:

Child In Time, de la agrupación británica Deep Purple. Fragmento, inicio. Sección de Órgano Hammond:

Ejemplo Musical 11 – Transcrito por el autor.

Eventualmente se encontrarán otros instrumentos que pueden llevar la línea melódica principal, es de rescatar el caso de la armónica, instrumento ampliamente utilizado en la música Blues, que, como se ha detallado, es la raíz de la que nace el R&R. Existen algunos ejemplos relevantes de entre los cuales se destacará aquí el siguiente:

Love Me Do, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, inicio. Sección de Armónica:

Ejemplo Musical 12 – Transcrito por el autor.

En el Art Rock y el Rock Progresivo es común encontrar, como ya se ha resaltado, instrumentos de la música académica occidental, propuestas que preceden la inclusión de más grandes formatos instrumentales en la música Rock, que en muchos casos llevan la melodía principal en diferentes momentos de diversas piezas. Se rescata aquí un interesante ejemplo que presenta un pequeño ensamble de dos flautas.

I Talk To The Wind, de la agrupación británica King Crimson. Fragmento, inicio. Sección de Flautas:

Ejemplo Musical 13 – Transcrito por el autor.

The image shows a musical score for two flutes, Flute 1 and Flute 2, in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is a fragment of the beginning of the piece 'I Talk To The Wind' by King Crimson. Both flutes play the same melodic line. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. There are triplet markings under the eighth and sixteenth notes in the second and third measures. The score is written on two staves, Flute 1 and Flute 2, with a brace on the left side.

Estructura Melódica: En este aspecto, como es natural, la música Rock en general posee unas características bien definidas que muy comúnmente la enlazan con otros géneros de música popular. En este sentido es necesario anotar, como se sugiere en ya mencionado documento “Conventions of Pop”, la repetición de patrones melódicos (y de otros que se revisarán posteriormente), es de uso general en este género musical. Como se ha indicado anteriormente, la voz humana es la que por antonomasia lleva la melodía principal en esta música, y en este sentido es necesario anotar que en general suelen utilizarse dos o tres elementos melódicos para cimentar secciones como versos, puentes o coros (tema que se tratará posteriormente en la sección de “forma”) que se repiten, con regularidad ligeramente modificadas, debido al fraseo propio de diferentes opciones líricas, todo esto según sugiere el músico estadounidense Kliever Vernon (1975, p. 270, 301).

Muchos autores, incluido Schönberg (1989), concuerdan en dividir el elemento melódico, ya sea que provenga de la música popular o de la música culta, en sus elementos, desde el más simple hasta el más extenso de la siguiente forma: motivo, semifrase, frase y periodo. De entre todos los ejemplos posibles, que son innumerables, se tomará el siguiente para ilustrar la existencia de los conceptos anteriormente descritos en el corpus de la música Rock. Se trata de la canción *Behind Blue Eyes*, ésta se compone (en su primera sección, la que se analizará acá) básicamente por dos secciones, que corresponderían a las definiciones de “verso” y “coro” (conceptos que se profundizarán más adelante), y responden a lo sugerido anteriormente en el sentido en el que se toma una melodía para cada sección (una para las estrofas y otra para el coro), que se ven modificadas en las sucesivas repeticiones (práctica común en la música popular y en consecuencia en el Rock) afectadas por el fraseo propio de la sección lírica. Se compara a continuación la primera sección de verso (compuesta por dos frases que forman un periodo) y

la segunda (o respectiva repetición de la primera) y sus diferencias particulares. Se sugiere, además, que cada verso (formado por una frase) se divide en dos semifraes (verde), cada una compuesta por dos motivos (rojo).

Behind Blue Eyes, de la agrupación británica The Who. Fragmento, minuto 0:07 (estrofa I), 0:23 (estrofa II). Sección de voz:

Ejemplo Musical 14 - Transcrito por el autor.

The musical score for 'Behind Blue Eyes' is presented in four systems. The first system shows two Tenor parts (T) in 4/4 time. The first line is labeled 'Frase I' and contains the lyrics 'No ones knows what it's like ___ to be the bad man'. It is annotated with a green box labeled 'Semifrase I' covering the first two measures, and two red boxes labeled 'Motivo I' and 'Motivo II' covering the notes within that phrase. The second line is labeled 'Frase II' and contains the lyrics 'And no one knows what its like ___ to be ha ted', also annotated with a green box and two red boxes. The third system shows two Tenor parts (T) starting at measure 4. The first line contains the lyrics 'to be the sad man be hind blue eyes' and is annotated with a green box labeled 'Semifrase II' and two red boxes labeled 'Motivo III'. The second line contains the lyrics 'to be fa ded to te lling on ly lies' and is annotated with a green box and two red boxes.

Tras una sección de “coro” se retoma otra sección de “estrofas” donde sucede lo siguiente:

Ejemplo Musical 15 – Transcrito por el autor.

The musical score continues with two Tenor parts (T) in 4/4 time. The first system shows 'Frase III' with the lyrics 'No one knows what it's like ___ to feel these fee lings like I do'. The second system shows 'Frase IV' with the lyrics 'No one bites back as hard ___ on their an ger None of may'. The third system shows two Tenor parts (T) starting at measure 5. The first line contains the lyrics 'and I blame you!' and the second line contains the lyrics 'pain and woe can show through!'.

Se manifiesta claramente el uso del esquema de frase (verso) original, en cada repetición con las modificaciones procedentes ajustadas a las características específicas de cada línea lírica. La división en semifrases y motivos es similar a la de la frase original. De igual manera sucede con la melodía escogida para el “coro” y la elegida para la “segunda sección” (contrastante) de la canción; esto es, se toma un modelo original y se modifica en las repeticiones según lo requiera la línea lírica. Éste es un ejemplo claro de la manera en que se manejan las frases melódicas en la música Pop, con el Rock como parte integral de ésta.

En el caso del Art Rock y el Rock Progresivo, estas maneras compositivas referentes al aspecto melódico siguen siendo de uso general, motivo por el cual en los Álbumes Conceptuales y en las Óperas Rock se encontrarán con gran frecuencia. Sin embargo, y cómo se ha anotado anteriormente en el marco referencial, se comienza, con estos sub-géneros, a hacer un tratamiento más serio, coherente y unificador de los motivos musicales a través de la obra (álbum) en su conjunto.

El maestro Arnold Schönberg (1989) asegura que “el motivo generalmente aparece de un modo notable y característico (...). Los elementos que lo configuran son intervalitos y rítmicos, y combinados producen una forma y contorno reconocible.” Anotando además que “usado conscientemente, el motivo debe producir unidad, relación, coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez” (p. 19). Es por ello que un buen uso de estos recursos suele ser entendido como señal de una buena práctica compositiva.

Es por todo lo anterior que Madrid (2016) sugiere que “en el álbum *Thick as a brick* (1972) del grupo Jethro Tull también se hace uso del tratamiento de motivos para mantener la coherencia musical” (p. 185). Y sugiere el siguiente ejemplo:

Thick as a Brick, de la agrupación británica Jethro Tull. Fragmento, inicio. Sección de guitarra eléctrica:

Ejemplo Musical 16 – Madrid (2016).



Anota el autor que el motivo se propone en el primer compás y a partir de allí comienza a utilizarse y desarrollarse, viéndose desde el segundo compás variaciones del mismo. Anota el autor, por ejemplo, una “transformación” que sucede un poco más adelante en la obra (p. 189):

Thick as a Brick, de la agrupación británica Jethro Tull. Fragmento, minuto 01:17. Sección de guitarra eléctrica:

Ejemplo Musical 17 – Madrid (2016)



Resalta el autor, además, que de este motivo se extrae gran parte del material musical de toda la primera sección de la obra. Lo que sugiere un tratamiento mucho más consciente de las ideas musicales por parte de los músicos involucrados en el movimiento del Rock Progresivo.

En el caso de las Óperas Rock, tratándose de una forma de álbum conceptual que procura conservar un hilo conductor que permita que sea percibida como un todo, es necesario hacer un uso consciente de las ideas musicales, haciendo uso de unas cuantas buenas ideas de manera muy efectiva, en lugar de una gran cantidad de ideas desconectadas. Poniendo un ejemplo del caso de *Jesus Christ Superstar* (1970), se puede sugerir el siguiente motivo (entre varios otros) del cual se hace uso repetidamente durante toda la Ópera:

Heaven on Their Minds, del compositor británico Andrew Lloyd Webber. Fragmento, inicio. Sección de guitarra eléctrica.

Ejemplo Musical 18 – Transcripción sin autor.



Mirando hacia el costado de la otra Ópera Rock que se toma como paradigma en el presente trabajo, a saber, *Tommy* (1969), se puede encontrar (entre varias otros) la siguiente frase musical (compuesta de dos motivos) que también se utiliza repetidamente en el transcurso de toda la obra, y presentada por primera vez, y como es debido, en la *obertura* de la misma:

Overture, de la agrupación británica The Who. Fragmento, minuto 00:36. Sección de guitarra y corno (F):

Ejemplo Musical 19 – Transcrito por el autor.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Horn in F' and the bottom staff is labeled 'Electric Guitar'. Both are in 4/4 time and F major. The Horn part features a melodic line with accents and slurs. The Electric Guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Se destaca el manejo que se le da a la anterior frase y sus respectivos motivos en la durante la canción *We're not Gonna Take It*, parte integral de la mencionada Ópera Rock, donde, en el inicio de la canción, y durante las “estrofas” se utiliza esta sección de guitarra, claramente basada en la mencionada en el apartado inmediatamente anterior:

We're not Gonna Take it, de la agrupación británica The Who. Fragmento, inicio. Sección de guitarra eléctrica:

Ejemplo Musical 20 – Transcrito por el autor.

The image shows a single staff of musical notation for 'Electric Guitar' in 4/4 time and F major. It features a rhythmic pattern of chords and eighth notes.

Posteriormente, durante el “coro” se hace use de la siguiente sección de guitarra (minuto 01:05), también claramente basada en la frase original mencionada con anterioridad:

Ejemplo Musical 21 – Transcrito por el autor.

The image shows a single staff of musical notation for 'Electric Guitar' in 4/4 time and F major. It features a rhythmic pattern of chords and eighth notes.

Son claros entonces algunos de los recursos utilizados tanto en el Rock en general como en el Art Rock y Rock progresivo para el manejo del estadio melódico de la construcción musical, desde la selección de un par o algo más de modelos melódicos para el diseño de una pieza sonora y la eficaz simplicidad de su repetición ligeramente variada, hasta el uso de motivos y frases unificadoras en obras de música más extensas como lo son los Álbumes Conceptuales y las Óperas Rock.

N.I.B. de la agrupación británica Black Sabbath. Fragmento, minuto 00:41. Sección de Bajo Eléctrico:

Ejemplo Musical 23 – Transcrito por el autor.



En el ejemplo anterior se hace claro que en ocasiones el “Riff” puede ser presentado por un instrumento como lo es el bajo eléctrico, aun presentando las cualidades que se le han atribuido a éste en los párrafos anteriores. Además, se hace claro que éste puede aparecer ligeramente variado, principalmente en sus sonidos finales; se muestran arriba el “Riff” (compases 1-2) y su repetición (compases 3-4) como se puede apreciar, tenuemente variada en la parte culminante. Este “Riff” se repite insistentemente durante gran parte de la pieza musical. Sobre el mismo, que inicialmente es presentado por el bajo eléctrico, se dibuja, durante las estrofas, la misma melodía, aunque doblada por la guitarra eléctrica y la voz, logrando así un claro ejemplo de textura monofónica, tema que se detallará con posteridad.

A continuación, un ejemplo de “Riff” presentado por un Hammond Organ, un instrumento musical muy utilizado en la música Rock de la década de 1960 y 1970. Como se puede observar, éste se presenta en el registro bajo del instrumento, y se ejecuta insistentemente a lo largo de toda la pieza, muy relacionado, como se ha sugerido anteriormente, con el concepto de “ostinato”.

Riders on the Storm, de la agrupación estadounidense The Doors. Fragmento, minuto 00:16. Sección de Hammond Organ:

Ejemplo Musical 24 – Transcrito por el autor.



Posteriormente (minuto 01:07), se añade una sección en el registro medio del instrumento, y de esta nueva manera se interpreta el “Riff” el resto de la pieza:

Ejemplo Musical 25 – Transcrito por el autor.



De manera que con este ejemplo queda claro que, un “Riff” puede ser presentado e interpretado por una variedad de instrumentos musicales más allá de lo usual de la guitarra eléctrica, además nos aclara que el mismo puede ser variado y complementado a lo largo de la pieza sin que pierda sus características fundamentales, y así continuar con la importante función que posee dentro de la música Rock.

Escalas Utilizadas: La música Rock, como parte integral del universo que se desprende de la tradición occidental, posee algunas características que son ineludibles para la gran mayoría de músicas que la integran. Una de ellas, y de importancia absolutamente capital, es el uso de los doce sonidos que se desprenden del ya pentacentenario sistema de “temperamento igual”, y las escalas que se hacen posibles gracias a este sistema. Es de anotar que el Diccionario Oxford de la Música define la escala como “una serie de notas individuales que progresan ascendente o descendentemente de a un paso. De manera que una serie de notas dentro de una octava se utiliza como base de la composición. Las escalas son arbitrarias, y el número en uso en todo el mundo es incalculable.” Dentro de este número inmensurable de escalas existentes, la música Rock usualmente utiliza algunas que son de uso muy extendido en varios géneros de la tradición occidental. De manera que Madrid (2016), afirma que muy habitualmente éstas son: tonales, modales y pentatónicas, y en menor medida, hexatónicas (p. 138, 149). Cada una de éstas posee unas características y particularidades que las distinguen en estructura y “color”, los cuales son de capital importancia en el proceso compositivo, y que, como es oportuno, han sido usados por los compositores para adecuar sus creaciones al mensaje que quieren expresar o al ambiente que quieren suscitar en el oyente. Las mismas, además, son la base de las estructuras armónicas que se analizarán posteriormente, por ello su relevancia es fundamental y se hará un sucinto resumen de su uso en la música Rock, particularmente de las décadas de 1960 y 1970, a continuación.

En el caso de las escalas tonales, predominantes en la tradición de la música académica europea desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, y en menor medida más allá de este último, han sido ampliamente utilizadas en la música Rock, por supuesto, ligadas a la armonía tonal o funcional, aspecto cuya presencia en el Rock se tratará con posteridad. Éstas pueden ser mayores o menores, por ello se sugerirán ejemplos en este sentido. Siendo, además, la voz el instrumento melódico por excelencia en la música Rock, se presentarán los mismos teniendo en cuenta este aspecto:

Wouldn't it be Nice, de la agrupación estadounidense The Beach Boys. Fragmento, minuto 00:07. Sección vocal:

Ejemplo Musical 26 – Transcripción sin autor.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, key of F major. The first staff starts with a C9 chord, followed by an F chord. The second staff features Bb6, Gm, C9, and F chords. The third staff continues with Bb6, Gm, and C9 chords. The melody consists of eighth and quarter notes.

En el ejemplo precedente se denota el uso de la escala mayor de F durante el segmento completo, por supuesto, soportado por la armonía funcional que acompaña a la sección melódica vocal. Como se ha mencionado, las escalas tonales pueden ser mayores o menores, en el caso de éstas últimas se distinguen la menor natural, armónica y melódica, por esta razón se sugieren los siguientes ejemplos:

Girl, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, inicio. Sección vocal:

Ejemplo Musical 27 – Transcrito por el autor.

The image shows a tenor line of musical notation in 4/4 time, key of F major. The chords are Cm, G7, Cm, Fm, Eb, and G7. A green box highlights the note G4 in the Cm chord. Red boxes highlight the notes F4 and Eb4 in the Fm and Eb chords, respectively. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

En este ejemplo es posible divisar el uso de las escalas menor natural y menor armónica (como se sabe, diferenciadas por el grado VII de las mismas) en una misma frase de la composición, la primera, usada en la parte final de la primera semifrase (anacrusa y compases 1 y 2), y la segunda utilizada durante la segunda semifrase (compases 3 y 4).

Otra escala menor utilizada en la música occidental, académica y popular, es la escala menor melódica, la cual, por supuesto, es también usada en la música Rock. Se sugiere en siguiente ejemplo:

Yesterday, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, inicio. Sección vocal:

Ejemplo Musical 28 – Transcrito por el autor.

Como es sabido, la escala menor melódica se caracteriza por su segundo tetracordio, cuyo movimiento ascendente es calcado de la escala mayor, mientras que en su movimiento descendente es tomado de la escala menor natural. En el ejemplo precedente es visible el uso de este recurso, en el recuadro rojo el movimiento ascendente y en el verde el movimiento descendente. Salta a la vista, además, como la armonía (tema a tratar posteriormente) soporta el uso distintivo de notas diferentes según la del movimiento.

Habiendo pasado de manera muy sucinta por el uso de las escalas tonales en la música Rock, es necesario progresar ahora hacia otro tipo de escalas muy utilizadas en este género, éstas son las escalas modales, las cuales, según Madrid (2016), hemos de llamar “modos modernos” y no deben ser confundidos con los “modos griegos” ni con los “modos gregorianos” (p. 139). El mismo autor cita al compositor, profesor y pianista estadounidense Vincent Persichetti (1985) para teorizar la existencia y uso de estas escalas, al aclarar que “un sonido central con el que están relacionados otros sonidos pueden establecer una tonalidad, y la manera en que estos otros están situados alrededor del sonido central produce lo que llamamos modalidad” (p. 29). Entonces, es sabido que existen los siguientes “modos modernos”: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio; éstos, poseedores de unas características “colorísticas” profundas y bien definidas, han sido ampliamente utilizados por los compositores de música Rock con el objetivo de situar sus creaciones en un ambiente adecuado para el oyente. Algunos autores, más allá de clasificarlos por su grado de “melancolía” o “alegría”, sugieren una gama de “brillo” para catalogar a los mimos. El productor Arthur Fox (2018) llama a esta manera de categorizarlos “Musical Light Spectrum” o “Espectro de Luz Musical” y los ubica en el siguiente orden, desde el más “oscuro” hasta el más “brillante” (arthurfoxmusic.com):

Locrio – Frigio – Eólico – Dórico – Mixolidio – Jónico – Lidio

Este tipo de clasificaciones están, por supuesto, sujetas a un alto grado de subjetividad, sin embargo, son de gran utilidad para el análisis musical y, sin lugar a dudas, para el proceso compositivo, incluido el que se propone en este trabajo. A continuación, ejemplos relevantes del uso de escalas modales en la música Rock:

Modo Jónico:

Let it Be, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:12. Sección vocal:

Ejemplo Musical 29 – Transcrito por el autor.

The musical score for 'Let it Be' is presented in two systems. The first system is for the Tenor voice, written in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The second system continues the melody with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The guitar accompaniment is shown in two systems, also in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system shows chords C, G, Am, G, F, C, and G. The second system shows chords F, C/E, Dm7, and C.

Se puede apreciar en el ejemplo anterior, como se hace uso de la escala estructuralmente idéntica a la escala mayor, sin embargo, las tensiones generadas por el séptimo grado (sensible), u otros que generan una relativa tensión, no son usados a la manera de la armonía funcional, ni en la melodía ni en su soporte armónico, por lo que se considera que se trata del uso de una escala modal.

Modo Dórico:

Breathe (in the air), de la agrupación británica Pink Floyd. Fragmento, minuto 01:20. Sección vocal:

Ejemplo Musical 30 – Transcrito por el autor.

The musical score for 'Breathe (in the air)' is presented in two systems. The first system is for the Tenor voice, written in 4/4 time with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody begins with a whole rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The second system continues the melody with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The guitar accompaniment is shown in two systems, also in 4/4 time with a treble clef and a key signature of two sharps. The first system shows chords Em7, A, Em7, and A. The second system shows chords Em7, A, Em7, and A.

Esta escala, similar en su estructura a la menor natural, cambia en cuanto al sexto grado se refiere, el cual se ve elevado medio tono (C#), lo que le da a misma un color algo más brillante y un tanto menos melancólico que el que posee la primera en mención.

Modo Frigio:

Set the Controls for the Hearts of the Sun, de la agrupación británica Pink Floyd. Fragmento, minuto 00:53.

Sección vocal:

Ejemplo Musical 31 – Transcrito por el autor.

Musical notation for Example 31, Tenor part. The notation is in 4/4 time and features a sequence of notes with chords indicated above: Em, (F), Em, (D), Em, (F), Em, (D), Em. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

Este modo, también cercano a la escala menor natural, difiere de la misma en cuanto al segundo grado, que se ve rebajado medio tono (F), modificación que le otorga un color menos melancólico y algo más misterioso u oscuro, motivo por el cuál ha sido ampliamente utilizado en la música Rock, particularmente en sub-géneros como el Heavy Metal.

Modo Frigio #3:

Walls of Babylon, de la agrupación británica Rainbow. Fragmento, minuto 01:00. Sección vocal:

Ejemplo Musical 32 – Transcrito por el autor.

Musical notation for Example 32, Tenor and Treble parts. The Tenor part is in 4/4 time and features a sequence of notes with chords indicated above: E, Dm, E, E, F, E, Dm. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The Treble part is in 4/4 time and features a sequence of notes with chords indicated above: E, F, E. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

El anterior es una variación del modo Frigio anteriormente descrito, difiere del primero gracias a la elevación de su tercer grado medio tono (G#), lo que lo convierte en un modo mayor, pero además le otorga un color muy misterioso y exótico, un tanto oscuro y con una sensación “medio-oriental”, motivo

por el cual ha sido ampliamente utilizado en la música Rock. Vale la pena anotar que este es el modo V de la escala menor armónica.

Modo Lidio:

Freewill, de la agrupación canadiense Rush. Fragmento, Minuto 00:19. Sección vocal:

Ejemplo Musical 33 – Transcrito por el autor.

Este modo, similar a la escala mayor, aunque con el cuarto grado elevado medio tono (B), difiere de la misma al poseer un color que se a menudo se define como “mágico”, siendo considerado el más brillante de todos. No se encuentra de manera muy habitual en la música Rock (sí en la música cinematográfica) aunque existen algunos ejemplos relevantes.

Modo Lidio b7:

Pretty Ballerina, de la agrupación estadounidense The Left Banke. Fragmento, inicio. Sección vocal:

Ejemplo Musical 34 – Transcrito por el Autor.

Una variación del modo lidio que difiere del original por su séptimo grado rebajado medio todo (Db). Si bien su uso no es muy extendido en la música Rock, se pueden mencionar ejemplos destacados como el propuesto. El maestro Leonard Bernstein, en su documental “Inside Pop, The Rock Revolution”, sugiere el ejemplo aquí referenciado y asevera que éste es un modo resultante de la combinación de los modos lidio y mixolidio, y que su color se acerca al sonido de la música turca o griega. Otro modo de verlo es como el modo IV de la escala menor melódica.

Modo Mixolidio:

You Really Got Me, de la agrupación británica The Kinks, Fragmento, Minuto 00:07. Sección Vocal:

Ejemplo Musical 35 – Transcrito por el autor.

Tenor

Este es un modo muy ampliamente utilizado en la música Rock, debido a su relación con la música Blues de la cual desciende; al relacionarse con la escala mayor, pero difiriendo por su séptimo grado rebajado medio tono (F), da como resultado un acorde fundamental mayor con séptima menor, un acorde de importancia capital en el segundo género mencionado. El resultado de su grado VII rebajado medio tono (si se le compara con la escala mayor) es un nivel menor de brillo que es muy frecuente en la música Rock.

Modo Eólico:

Child in Time, de la agrupación británica Deep Purple. Fragmento, Minuto 00:50. Sección vocal:

Ejemplo Musical 36 – Transcrito por el autor.

Tenor

6

Siendo idéntico en estructura a la escala menor natural, pero utilizado en un contexto libre de la armonía funcional, este modo conserva e incluso resalta el sonido melancólico y color relativamente oscuro propio de la ésta, motivo por el cual ha sido muy ampliamente utilizado en la música Rock.

Modo Locrio:

YYZ, de la agrupación canadiense Rush. Fragmento, inicio. Sección de guitarra y sintetizador:

Ejemplo Musical 37 – Transcripción sin autor.

The image displays a musical score for the song 'YYZ' by Rush, specifically the beginning of the guitar and synthesizer sections. The score is written in the Locrian mode, which is characterized by a tritone interval in the fundamental chord. The time signature is 7/4. The score is divided into two systems. The first system shows the Electric Guitar and Synth Pad parts. The second system shows the E.Gtr. and Pad parts. The guitar part consists of a series of eighth notes, while the synth/pad part consists of a series of half notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

El ejemplo anterior es uno de pocos especímenes existentes en la música popular cuando se habla del modo Locrio. Su color, categorizado como “muy oscuro” ha sido, sin embargo, utilizado con relativa regularidad en la música Rock (principalmente en el Heavy Metal), toda vez que es perfecto para sugerir y evocar en el oyente atmósferas oscuras, enrarecidas y que algunos darían en llamar “malévolas” o “diabólicas”; gracias, principalmente, al uso del intervalo de quinta disminuida (tritonio) en su acorde fundamental, intervalo que en la edad media fue conocido como “diabolus in musica” debido a su muy distintiva y sugerente sonoridad.

Ahora bien, un tipo de escalas muy ampliamente utilizadas en la música Rock, son las escalas pentatónicas mayores y menores. Éstas, si bien se han utilizado en un sinfín de músicas alrededor del mundo, en el caso del género en cuestión son heredadas directamente de la tradición de la música Blues, de la cual desciende directamente como se ha mencionado reiteradamente. Los ejemplos extraíbles del corpus de la música Rock que contienen el elemento de las escalas pentatónicas es extenso por lo que se tomarán acá unos cuantos pocos ejemplos:

Wish you were Here, de la agrupación británica Pink Floyd. Fragmento, inicio. Sección vocal:

Ejemplo Musical 38 – Transcripción sin autor.

The musical notation consists of two staves in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff are chords: N.C. (first measure), Em7 (second measure), G (third measure), Em7 (fourth measure), and G (fifth measure). The second staff continues the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff are chords: Em7 (first measure), A7sus4 (second measure), Em7 (third measure), A7sus4 (fourth measure), and a first/second ending with G (fifth measure). The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'.

Se puede denotar en el ejemplo precedente el uso de la escala pentatónica mayor de G, escala que difiere de la escala mayor natural a causa de la ausencia de los grados IV y VII de ésta última (C, F#), los cuales son los generadores de las disonancias fuertes de la misma; a saber, segundas menores y tritonos, lo que le otorga una usabilidad armónica favorable y una sonoridad en general consonante y agradable.

Moby Dick, de la agrupación británica Led Zeppelin. Fragmento, inicio. Sección de guitarra eléctrica:

Ejemplo Musical 39 – Transcrito por el autor.

The musical notation is a single staff in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The staff is labeled 'Electric Guitar'.

Break on Through, de la agrupación estadounidense The Doors. Fragmento, inicio. Sección de teclado eléctrico:

Ejemplo Musical 40 – Transcrito por el autor.

The musical notation is a single staff in 4/4 time with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The staff is labeled 'El. Piano'.

En los dos ejemplos precedentes, el primero sugerido por Madrid (2016, p. 145), se manifiesta el uso de la escala pentatónica menor, que difiere de la escala menor natural gracias a la ausencia de los grados II y VI de ésta última, los cuales, en concordancia con lo descrito con anterioridad, son los generadores de las consonancias fuertes de la escala. Ésta posee una sonoridad bastante cercana a la que es propia del Blues, música de la que el Rock desciende directamente.

Otra escala que es muy utilizada en la música Rock y que se relaciona ampliamente con la anteriormente descrita, es la que algunos dan en llamar “escala pentatónica Blues”, pero que, al poseer seis notas, y siendo rigurosos con el lenguaje, será preferiblemente llamada “escala hexatónica de blues”. Ésta posee una estructura similar a la escala pentatónica menor, pero con una nota cromática agregada entre la cuarta justa y la quinta justa propias de la escala, es decir, un tritono que ha de ser visto como una cuarta aumentada o quinta disminuida según el contexto:

Sunshine of Your Love, de la agrupación británica Cream. Fragmento, inicio. Sección de guitarra eléctrica:

Ejemplo Musical 41 – Transcrito por el autor.

En este mismo camino, Madrid (2016) afirma que otras escalas hexatónicas pueden ser encontradas en la música Rock; si bien éstas no son de amplio uso, aún existen valiosos ejemplos. El autor menciona la escala de tonos enteros y cita el siguiente ejemplo (p. 146, 147).

Starless and Bible Black, de la agrupación británica King Crimson. Fragmento, minuto 02:53. Sección de guitarra eléctrica:

Ejemplo Musical 42 – Madrid (2016)

Con el ejemplo anterior es posible divisar la clásica atmósfera “enigmática” que proporciona esta escala, de no muy extendido uso en la música Rock, pero de la cual algunos han dado en encontrar una apropiada utilización de su característico color en este género.

La escala cromática, o, para ser más precisos, los movimientos melódicos cromáticos, son de uso relativamente regular en la música que acá se estudia, en general con la función de notas, extrañas a la armonía, de paso entre las que son estructurales de la misma. A continuación, un par de ejemplos:

A Hard Day's Night, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:15. Sección de voz:

Ejemplo Musical 43 – Transcrito por el autor.

Musical notation for the Tenor part of "A Hard Day's Night" by The Beatles. The score is in G major, 4/4 time, and features a chromatic scale. The notes G, A, B, C, D, E, F#, G are circled in red. Chords G, C, and D are indicated above the staff.

Maybe I'm Amazed, del cantautor británico Paul McCartney. Fragmento, minuto 00:25. Sección de piano:

Ejemplo Musical 44 – Transcrito por el autor.

Musical notation for the Piano part of "Maybe I'm Amazed" by Paul McCartney. The score is in G major, 4/4 time, and features a chromatic scale. Chords C and Bb are indicated above the staff.

Habiendo realizado un sucinto recorrido por las características melódicas de la música Rock, y muy particularmente en sus estilos de Art Rock y Rock Progresivo de las décadas de 1960 y 1970, es momento de pasar al siguiente estadio de la construcción musical; uno que está, como ya se ha mencionado, íntimamente relacionado con el último tema tratado (escalas musicales), éste es el elemento armónico.

4.9.3. Elementos Armónicos:

Tras los conceptos de ritmo y melodía, el concepto de armonía es el siguiente en complejidad y profundidad, el maestro Aaron Copland (1939) ha dicho que “comparada con el ritmo y la melodía, la armonía es el más artificioso de esos tres elementos musicales. (...) El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana” (p. 70): Es entonces un estadio superior si se le compara con los dos anteriores. Este término proviene del griego clásico ἁρμονία (armonía) que quiere decir: unión, ensamblaje, acuerdo o concordancia, y esta palabra a su vez proviene del verbo ἁρμόζω (harmotso) cuyo significado es: unir, concertar, afinar o encajar (Logeion.uchicago.edu). El mismo maestro Copland asegura que ésta es una idea de concepción occidental y la más reciente entre las hasta ahora mencionadas, situándola en el siglo IX de la era común (p. 71). Éste es, entonces, un concepto de fundamental relevancia para la música occidental en todas sus variantes, incluida, por supuesto, la música Rock. Motivo por el cual ha de ser sintéticamente revisada en el presente trabajo, con el objetivo de hacer un uso adecuado de este concepto tanto para su utilización en el análisis musical como en el resultado creativo propuesto. Los temas revisados acá serán: clases de acordes utilizados, sistemas armónicos utilizados, modulaciones y ritmo armónico.

Acordes Utilizados: Para comenzar con el apartado inicial, a saber, las clases de acordes utilizados generalmente en la música Rock, es necesario anotar que en el corpus de la música Rock, así como en la gran mayoría de géneros de música popular occidentales, el tipo de acordes mayormente utilizados, y con gran distancia, son los acordes triada; esto es, acordes formados por un sonido fundamental, un intervalo de tercera y uno de quinta (en el caso de los acordes mayores, menores, disminuidos y aumentados), o por una nota fundamental, una segunda o cuarta, y una quinta justa (en el caso de los acordes suspendidos). Al existir cientos de ejemplos en este sentido se sugerirá aquí unos pocos ejemplos ilustrativos:

Oh Darling, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, inicio:

12/8 ||: **Eaug** | **A** | **E** | **F#m** | **D** | **Bm** **E** | **Bm** **E** | **A** ||

En el ejemplo anterior es visible el uso de tres tipos de acordes triada: mayor, menor y aumentado. A

continuación, un ejemplo del uso de acordes disminuidos:

Bennie and the Jets, del cantautor británico Elton John. Fragmento, minuto 00:26:

4/4 ||: Am7 D7 | G G#dim | Am D ||

El anterior, además de ser un ejemplo del uso de acordes disminuidos (con función de dominante), es un ejemplo de utilización de acordes con séptima, que se tratará en párrafos posteriores. A continuación, un ejemplo del uso de acordes suspendidos:

Behind Blue Eyes, de la agrupación británica The Who. Fragmento, inicio:

4/4 ||: Esus4 | B7sus4 | Em | G | D | Dsus4 D | Cadd9 | Asus2 ||

El anterior, es además un ejemplo del uso de acordes con novena añadida, tema a tratar próximamente. En los tres ejemplos precedentes se ha evidenciado la utilización de los diferentes tipos de acordes triada, a saber, mayor, menor, aumentado, disminuido, suspendido en segunda y suspendido en cuarta, todos de uso muy regular en la música que se detalla aquí; principalmente los dos primeros tipos, sin dejar a los demás rezagados.

Otro tipo de acordes muy utilizados en la música Rock, son los acordes tétrada con séptima, principalmente mayor con séptima menor (X7), menor con séptima menor (Xm7), como se evidenció en ejemplos recientes, y mayor con séptima mayor (Xmaj7); y además, aunque en mucha menor medida menor con séptima mayor (XmMaj7).

El acorde mayor con séptima menor es muy ampliamente utilizado en la música Blues; el Rock, como descendiente directo de este género ha hecho también un destacado uso de este tipo de acorde, que como característica propia de estas músicas, cuando adquiere la sonoridad propia del Blues, no ejerce una función de “dominante”:

Soul Kitchen, de la agrupación estadounidense The Doors. Fragmento, minuto 00:28:

4/4||: A D7 | A7 A | A D | A D :||

Sin embargo, este acorde también se utiliza ejerciendo la función de dominante, como se verá a continuación, además se ejemplificará el uso de los demás acordes con séptima:

Old Friends, de la agrupación estadounidense Simon and Gurfunkel. Fragmento, inicio:

9/8||Fmaj7 Cmaj7 | % || 6/8| Dm7 G7 | C Cmaj7/B Am | G ||

Something, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:05:

4/4|| C | Cmaj7 | C7 | F Fmaj7 | D7 | G G/A G7/B || Am AmMaj7 | Am7 D9 | F Eb G/D ||

En los ejemplos precedentes puede notarse claramente un extendido uso del tipo de acordes en cuestión en todas sus variantes, además del uso de acordes invertidos, tema que se tratará en los siguientes párrafos. Otro tema importante a tratar posteriormente es el uso de acordes X9, D9 en el caso del segundo ejemplo; un tipo de acorde también referido del Blues y que se utiliza con cierta regularidad en la música Rock. Con todo esto, una cuestión de gran relevancia en el último ejemplo es el movimiento cromático que une los cuatro primeros compases en una de sus voces:

Ejemplo Musical 45 – Transcrito por el autor.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff, four chords are labeled: C, Cmaj7, C7, and F. The notes on the staff are: C (quarter note), C (quarter note), C (quarter note), and F (quarter note). The bass line shows a chromatic movement: C (quarter note), B (quarter note), Bb (quarter note), and A (quarter note).

Este movimiento melódico entre una de las voces del acorde, por supuesto, crea una suave transición entre ellos, una dúctil conducción de las mencionadas voces; recurso (a veces llamado “Cliché”) que ha sido usado en múltiples géneros musicales, desde la música académica, el jazz y, por supuesto, el Rock, principalmente en sus variantes Art y Progresivo. Este recurso se relaciona con el tema a tratar a continuación, a saber, los acordes invertidos.

Dado lo anterior, es necesario anotar que la conducción de voces es un recurso de importancia irrefutable en muchos géneros musicales, y el Rock no es la excepción, principalmente en sus variantes Art y Progresivo. Es por ello que lograr la articulación de una línea de bajo con sentido melódico, en lugar de saltar entre las notas fundamentales de diferentes acordes, se convierte en una técnica ampliamente utilizada en estos sub-géneros. A continuación, un ejemplo que se relaciona con el citado de manera inmediatamente anterior, en tanto en cuanto la línea del bajo se mueve de manera cromática descendente, haciendo uso de diferentes acordes invertidos para lograr el mencionado movimiento:

Staiway to Heaven, de la agrupación británica Led Zeppelin. Fragmento, inicio:

4/4 | Am E7addb6/G# | C/G D/F# | Fmaj7 | (Em/B) Am/E ||

De manera que, si se exceptúa el rápido acorde de paso que inicia el compás número cuatro, la línea melódica del bajo, gracias al uso de acordes invertidos, queda de la siguiente manera:

Ejemplo Musical 46 – Transcrito por el autor.



La anterior línea posee, sin lugar a dudas, un movimiento mucho más suave y fluido que si se realizara utilizando las notas fundamentales de cada acorde, de la siguiente manera:

Ejemplo Musical 47 – Transcrito por el autor.



Este recurso, es muy ampliamente utilizado en el Art Rock y el Rock progresivo. Si bien el ejemplo anterior denota una línea cromática, en la mayoría de los casos se hace uso simplemente de grados conjuntos, ya que, por supuesto, no todas las armonías son susceptibles a manejar las voces de primera forma.

Retomando, es ahora pertinente anotar que otro tipo de acorde que es de uso relativamente frecuente en la música Rock del periodo que acá se hace mención, es el acorde con sexta añadida, muy principalmente X6 y Xm6, a continuación, un par de ejemplos:

God Only Knows, de la agrupación estadounidense The Beach Boys. Fragmento, minuto 00:18:

4/4 || D/A | Bm6 | Fm7 | B/A ||

The Fool on the Hill, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, inicio:

4/4 || D6 |: D6 | Em/D :| Em7 A7 | D6 Bm7 | Em7 A7 ||

Habiendo realizado un breve repaso acerca de los tipos de acordes que son más ampliamente en la música Rock que se desarrolló en la época que hizo posible el nacimiento de la Ópera Rock, es momento de pasar al siguiente aspecto; a saber, acerca de los sistemas armónicos utilizados principalmente en la música Rock durante el periodo temporal acá referido.

Sistemas Armónicos Utilizados: Es de destacar, primeramente, que este aspecto entra en consonancia perfecta con lo ya descrito en el apartado referente de las escalas que son utilizadas en la música que acá se pretende describir. En este sentido es de destacar el trabajo del teórico estadounidense especializado en música popular Walter Everett (2004), profesor de la universidad de Michigan, quien propone la existencia de seis “sistemas” armónicos bajo los cuales funciona la vasta mayoría de la música Rock, éstos son:

- 1) Sistema que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica (tonalidades mayores y menores con préstamos de la tonalidad paralela).
- 2) Sistema basado en los modos diatónicos (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio).

- 3) Sistema que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica, pero con préstamos de los modos diatónicos.
- 4) Sistema basado en el Blues.
- 5) Sistema basado en la escala pentatónica menor.
- 6) Sistema basado en la escala pentatónica menor, pero con inflexiones cromáticas.

A continuación, se presentará un breve resumen de la manera en la que funcionan estos sistemas armónicos dentro del corpus de la música Rock del periodo que en el presente trabajo se estudia, a saber, aproximadamente de 1960 a 1970, presentando ejemplos relevantes al respecto.

Para comenzar, en el caso del primer sistema mencionado, el cual se basa en un uso de la tonalidad muy similar al que se le ha dado en la música de la práctica común clásica, Everett (2004) señala que en este caso se pueden encontrar “pocas o ninguna desviación de las normas de la armonía y el contrapunto clásicos” (p. 3), implicando esto, por supuesto, la aplicación de los principios de la armonía funcional y la consecuente presencia de las funciones tonales de tónica, subdominante y dominante; en otras palabras, la noción de atracción armónica (o tensión) hacia la tónica. El mismo autor señala, además, que “los ejemplos en tonalidad menor pura son mucho menos comunes que los ejemplos en tonalidad mayor” (p. 3). Se resalta, además, la posibilidad de hacer uso de acordes extraídos de la tonalidad mayor o menor paralela. Son aquí pertinentes los ejemplos ya citados en el apartado donde se ha hablado acerca del uso de las escalas tonales en la música Rock, sin embargo, en seguida se sugerirán un par de ejemplos en relación a lo anterior:

Real Love, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:12:

4/4 || E | G#m | C#m | Gaug | A | F#m B7 | E ||

En el ejemplo anterior, en la tonalidad de E, es claro como la armonía inicia y se dirige a lo largo del pasaje desde y hacia el acorde de tónica (E); de esta manera, tras iniciar es inmediatamente sustituido por otros que por sus notas en común pueden adquirir la misma función tonal (G#m y C#m), haciendo uso, a continuación, de un acorde procedente de la tonalidad paralela menor (Gaug) cuyas características generan una cierta tensión hacia el acorde de subdominante (A), el cual es sustituido en seguida por un acorde bajo la misma función (F#m), el cual, como es tradicional, continúa con el acorde de dominante

(B7), finalizando, como es esperado, en el acorde de tónica (E), generando con estos últimos acordes una progresión SD – D – T (cadencia autentica). De manera que es claro, con este corto pasaje como ejemplo, el uso del tratamiento armónico tonal que es propio de la música de la práctica común de tradición europea, al hacer uso del concepto de función armónica, además de la utilización de acordes tomados de la tonalidad paralela, como lo ha sugerido Everett (2004). Para ilustrar un poco más este último concepto basta con mirar rápidamente la sección siguiente de la misma canción, minuto 00:56:

4/4 || E A | E A || E | Am | E | Am | E ||

En el ejemplo anterior se continúa en la tonalidad de E, esta vez realizando una sencilla progresión I – IV – I (cadencia plagal), la cual es muy usada en la música Rock (otra característica tomada del Blues), con la particularidad de que en la primera sección del ejemplo utiliza el acorde subdominante IV de la propia tonalidad de E (a saber, A), mientras que en la segunda sección hace uso del acorde subdominante iv de la tonalidad paralela Em (a saber, Am), ilustrando el este recurso del que se hizo mención recientemente, generando, además, un contraste en el color (brillo) de ambas secciones, siendo la primera más brillante que la segunda, la cual se puede definir como algo más oscura o melancólica, sin la necesidad de modular a una tonalidad menor.

Vale aquí la pena realizar un corto paréntesis para rescatar un tema de gran importancia, éste es la modulación, ya que en este ejemplo es posible divisar una muy utilizada modulación entre tonalidades paralelas, pues la canción inicia con la siguiente progresión:

4/4 || : E m | B7 : ||

Esta sencilla y muy clásica progresión T – D en la tonalidad de Em da paso a la progresión que se revisó primeramente en este ejemplo, en la tonalidad de E, utilizando el simple pero muy efectivo recurso del acorde de dominante que es común para ambas, a saber, B7, para realiza un suave tránsito entre ellas.

Continuando, y en conexión con lo anterior, es necesario anotar la tonalidad menor es igualmente de recurrente uso en la música Rock del periodo histórico en cuestión, haciendo uso de la misma, generalmente, según los parámetros establecidos por la música de la práctica común de tradición académica occidental.

Good Vibrations, de la agrupación estadounidense The Beach Boys. Fragmento, inicio:

4/4||: **Dm** | **C** | **Bb** | **A7** :||

Esta sencilla pero efectiva progresión ilustra perfectamente lo sugerido por Everett (2004), el acorde de tónica (Dm) es seguido por un acorde de paso (C, procedente de la escala menor natural), el cual, en movimiento descendente da paso a la subdominante (Bb, sustituyendo a Gm), que continuando la misma dirección del movimiento lleva a la dominante (A7, procedente tanto de la escala menor armónica como de la tonalidad paralela) para así completar una clásica progresión T – SD – D – T.

Para retomar brevemente el tema de la modulación, encontramos acá un ejemplo de la muy tradicional modulación a la tonalidad relativa, ya que en el minuto 00:25 sucede la siguiente progresión:

4/4||: **F** **Bb** | **F** **Bb** ||

Una cadencia plagal muy utilizada en el Rock, propia de las tonalidades mayores, y que sucede tras haber ejecutado un acorde de C7, usado tras modificar el final de la progresión presentada en la primera parte de este ejemplo de la siguiente manera (preparando así la transición mediante un acorde que es común para ambas tonalidades, grado VII en Dm y grado V en F) de la siguiente manera:

4/4||: **Dm** | **C** | **Bb** | **A7** **C7** :||

En esta misma pieza se presenta otro tipo muy interesante de modulación, que es de uso relativamente frecuente en la música Rock, esta es la modulación sin preparación, ya que en los minutos 00:38 y 00:44, ocurre, respectivamente, lo siguiente:

4/4||: G C | G C || 4/4||: A D | A D ||

Las anteriores son dos modulaciones sin preparación, tras realizar la progresión I – IV en F, que se revisó anteriormente, asciende inmediatamente un tono entero para realizar la misma progresión, pero en G, y posteriormente, de la misma manera, se dirige a A, realizando la misma sucesión de acordes, para posteriormente regresar a la tonalidad de Dm, utilizando el acorde de A como una dominante para regresar a ésta, que es la tonalidad principal de la canción.

Habiendo revisado sucintamente la utilización del sistema tonal de la práctica común en la música Rock de la época que a este trabajo atañe, es momento de pasar al segundo sistema armónico que propone Everett (2004), a saber, el sistema basado en los modos diatónicos (los cuales se han revisado en el apartado acerca del componente melódico y las escalas utilizadas). En este caso, anota el autor, el sistema se caracteriza por la ausencia de la dominante, de hecho, anota, no existe función armónica alguna, por lo tanto, no se es relevante el principio de tensión – reposo y por supuesto no existen atracciones fuertes hacia la tónica de cada progresión, al menos no con los principios del primer sistema.

Son aquí pertinentes todos los ejemplos citados en el apartado acerca del uso de las escalas modales en la música Rock, sin embargo, se citarán acá algunos otros ejemplos ilustrativos de esta temática:

Modo jónico:

A Day in the Life, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:12:

4/4|| G Bm | Em Em7 | C C/B | Asus2 | G ⇒ ||

En el ejemplo precedente, es claro que, aunque la progresión comienza y finaliza en G, no existen tensiones claras o fuertes hacia el mismo por lo que no se puede afirmar que se encuentre en esta tonalidad, más bien, y ante la ausencia de funciones tonales, no hay duda de que se trata del uso del sistema modal, una progresión en el modo de G jónico.

Modo dórico:

Riders on the Storm, de la agrupación estadounidense The Doors. Fragmento, minutos 00:45 y 00:55 respectivamente:

4/4 || Em A | Em A | Em A ||

4/4 || Am Bm/A | C/A D/A | ⇒ ||

En el anterior ejemplo, que presenta dos segmentos continuos de la misma canción, es posible apreciar el empalme entre dos progresiones en modo dórico, el primero en E (presentando la progresión i – IV, tan característica de este modo) y el segundo en A (presentando la progresión i – ii – III – IV siempre con el bajo en la nota central del modo).

Modo Frigio:

Space Oddity, del cantautor británico David Bowie. Fragmento, minuto 00:12:

4/4 ||: Fmaj7 | Em :||

En el anterior ejemplo, aunque puede ser un tanto ambiguo definir el acorde central de la sencilla progresión, debido a la ausencia de las tensiones propias de los acordes de dominante (razón de ser de este sistema armónico), al escuchar la pieza es notable que la misma se inclina hacia Em, adquiriendo una sonoridad frigia, realizando una progresión IIb – i, la cual es absolutamente característica de este modo.

Una variación de este último, que es utilizada con buena frecuencia en la música Rock, y de la que ya se habló brevemente con anterioridad es el modo Frigio #3, del cual se sugiere el siguiente ejemplo:

Modo Frigio #3:

Sails of Charon, de la agrupación alemana Scorpions. Fragmento, minuto 01:16:

4/4 || B C | B Am :||

El modo descrito en el anterior ejemplo se diferencia del original por el uso de una acorde mayor como acorde central, de manera que se encuentra acá una progresión I – IIb – I – viib – I, donde se evidencia de nuevo el uso de la característica intervalo de segunda menor desde la nota central que es tan particular de este modo.

Modo Lidio:

Friends, de la agrupación británica Led Zeppelin. Fragmento, minuto 00:21:

4/4 || C Cadd#11 | C Cadd#11 :||

En el anterior ejemplo se evidencia el uso del intervalo de cuarta aumentada sobre el acorde central de la progresión (de hecho, el único de la misma), el cual brinda el muy característico color de este modo a esta sección de la pieza musical. Tanto este ejemplo como el siguiente poseen una característica que suele ser indicador del uso de la armonía modal, éste es el uso de un limitado número de acordes, que suele diferir con distancia de lo que sucede en la música tonal o de armonía funcional.

Modo Mixolidio:

Tomorrow Never Knows, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:21:

4/4 || C | % | % | % | Bb/C | % | C | % :||

Como se anotó anteriormente, el anterior ejemplo posee tan solo dos acordes (de hecho, algunos podrían argumentar que se trata de uno solo), que presenta una característica progresión I – VIIb – I, típica del modo en cuestión y muy extensamente utilizada en la música Rock, toda vez que se relaciona ampliamente con la música Blues de la cual ésta desciende directamente.

Modo Eólico:

Child in Time, de la agrupación británica Deep Purple. Fragmento, inicio:

4/4 || G || : Am G | Am F | G | Am G :||

El anterior ejemplo es clara muestra del uso de la que es también llamada “escala menor natural”, la cual no posee la nota sensible hacia la nota de tónica, lo que preserva a esta escala “libre” de tensiones de gran fuerza hacia nota central, la cual conserva esta característica de “central” más por el uso reiterativo de la misma, antes que por la atracción que algún otro acorde genere hacia ésta.

En lo que al modo Locrio concierne, este es de uso muy infrecuente, dentro de la música del periodo que aquí se estudia, siendo mucho más usado en sub-géneros del Rock posteriores a la década de 1970, por ejemplo, en el Hard Rock y el Heavy metal.

Continuando, vale aquí la pena retomar el tema de la modulación, ya que este recurso es de frecuente uso en la música en cuestión. Son comunes las modulaciones a un modo relativo o a uno paralelo del modo principal. A continuación, un par de ejemplos al respecto:

Nowergian Wood, de la agrupación británica The Beatles. Fragmentos, inicio y minuto 00:31, respectivamente:

6/8||: E | % | E D | E :||

6/8||: Em | % | A | % :||

En los anteriores ejemplos, en el primer caso se evidencia una clásica progresión en el modo de E mixolidio (I – VIIb – I) utilizada para la primera sección de la pieza, la cual transcurre hacia una segunda sección que utiliza una tradicional progresión en E dórico (i – IV – i), esto es, una modulación a un modo paralelo. A continuación, otro ejemplo:

The Temple of The King, de la agrupación británica Rainbow. Fragmentos, inicio, minuto 00:23 y 00:48 respectivamente:

4/4| Am | F | G | Am | % | G | Dm | Am ||

4/4| C | G | Dm | Am | F | G | Am | C ⇒ ||

4/4| Dm | Am | G | Am | Dm ⇒ ||

En el ejemplo precedente se observan tres secciones de una misma pieza musical, la primera, correspondiente a una introducción de la misma, se presenta en el modo de A eólico, la segunda, correspondiente a una primera estrofa, se presenta en el modo de C jónico, y la tercera, correspondiente a una segunda estrofa, se presenta en el modo de D dórico. Si bien los acordes centrales de estas progresiones pueden mostrarse un tanto ambiguos, con naturalidad cada una de las secciones inician y se dirigen a los que han sido mencionados. Lo anterior representa un claro ejemplo de modulaciones entre modos relativos.

Tras este breve repaso del segundo sistema armónico usado en la música Rock, de la lista propuesta por Everett (2004), es momento de presentar un sucinto estudio del tercer sistema que propone el mismo autor, éste es el que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica, pero con préstamos de los modos diatónicos paralelos, esto incluye, según el autor, acordes tomados principalmente del modo eólico, en caso de encontrarse la pieza en tonalidad mayor, o del modo jónico, en caso de encontrarse la misma en tonalidad menor. Sin embargo, incluye también múltiples ejemplos en los que se toman acordes de los demás modos existentes, para ser usados ya sea en una tonalidad mayor o menor, son válidos aquí también los préstamos entre modos (p. 14). A continuación, se presentarán algunos ejemplos:

I Talk to the Wind, de la agrupación británica King Crimson. Fragmento, inicio:

4/4 |: E | Cmaj7 | Gmaj7 | F#m7 B7 :||

En el ejemplo precedente, en la tonalidad de E, se aprecia claramente el uso del préstamo de dos acordes del modo eólico, a saber, Cmaj7 y Gmaj7. A continuación, un ejemplo más:

Anthem, de la agrupación británica Deep Purple. Fragmento, minuto 00:11:

4/4 |: Am | Bm E7 | Am C | F Dm E7 | Am C | F Dm | E7 :||

El anterior ejemplo, claramente en la tonalidad de A menor, utilizando las funciones modales propias del sistema armónico tonal, hace uso del acorde de Bm, que es un préstamo ya sea del modo jónico o del modo dórico, ambas opciones son válidas. A continuación, un ejemplo más:

Nights in White Satin, de la agrupación británica The Moody Blues. Fragmento, inicio:

6/8 |: Em | D | Em | D | C | G | F | Em :||

En el ejemplo precedente, se divisa una progresión en el modo de E eólico en la que, en el compás siete, se hace uso de del acorde de F, un acorde tomado del modo de E frigio, brindándole a este momento un color especial, un tanto sorpresivo e inesperado, uno de los objetivos del uso de este recurso musical. Un último ejemplo será sugerido a continuación:

Light my Fire, de la agrupación estadounidense The Doors. Fragmento, minuto 00:11:

4/4 |: Am7 | F#m | Am7 | F#m :||

En el ejemplo precedente, se presenta una sencilla progresión, compuesta por dos acordes, que dado el centro armónico y la melodía se ubicaría en el modo de A dórico, que sin embargo utiliza un sexto grado tomado del modo jónico, brindándoles a esta sección de la pieza musical un color bastante particular, un tanto ambiguo y oscuro, que toma un poco de distancia del modo original.

Continuando, y dando paso a los siguientes sistemas armónicos que propone Everett (2004), es pertinente anotar que éstos están fuertemente influenciados por la música Blues, de la cual el Rock descende directamente. Es así como se propone el cuarto sistema armónico, éste es precisamente el sistema basado fuertemente en el Blues; así, el autor asevera que este género posee, en esencia, una estructura de modo mayor, aunque las melodías vocales y de guitarra (riffs) estén basados en escalas pentatónicas en su mayoría menores. En este sentido, el autor defiende que en este sistema se “toma prestado (elementos) del Blues que colorea un modo mayor estructural con préstamos melódicos pentatónicos menores. A veces, en la música rock basada en blues, las melodías hacen contrastes deliberados de melodías mayores y pentatónicas, todo sobre un acompañamiento de modo mayor” (p. 5). Todo esto es posible pues, según el autor, en este sistema no existe una relación regular o tradicional entre los conceptos de consonancia y disonancia. Todo lo anterior, acompañado de otros elementos tradicionales de la música Blues, como lo son el uso extendido de acordes X7 y de progresiones I – IV – I, muy comunes en esta música.

A continuación, un ejemplo:

Day Tripper, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:17:

4/4 | E7 | % | A7 | E7 ||

En el ejemplo precedente, sugiriendo esta pieza que ya había sido citada con anterioridad, se divisa el uso de una progresión armónica tradicional en la música Blues (I – IV – I), también conocida como cadencia plagal, utilizando, además, acordes mayores con séptima menor; y sobre la armonía se presenta, ejecutada por la guitarra eléctrica (ver página 90 del presente trabajo), una melodía basada en la escala pentatónica menor que se ornamenta con notas del modo mayor sobre el que se ejecuta la armonía; de manera que, se presentan allí el uso de dobles terceras (mayor y menor) sobre un mismo acorde, un elemento muy utilizado en la música Blues.

Pasando directamente a quinto sistema, Everett (2004) anota que, en éste “cada miembro de una escala pentatónica menor es tratado como la nota fundamental de un acorde mayor” (p. 5). De forma que, se encontrarían los siguientes acordes posibles: I – IIIb – IV – V – VIIb, aclarando que también puede ser vista desde la relativa mayor de la misma, es decir, la escala pentatónica mayor; surgiendo de ella los siguientes grados posibles: I – II – III – V – VI; todos, como se puede ver, acordes mayores, y según el autor “no están relacionados de manera funcional” (p. 5), de manera que, se aleja de los estándares de la armonía de la práctica común, en la que existe un centro tonal totalmente claro alrededor del cual giran las demás funciones. A continuación, un par de ejemplos:

Hey Joe, de la agrupación estadounidense The Jimi Hendrix Experience. Fragmento, minuto 00:08:

4/4 |: C G | D A | E | E : ||

En el ejemplo precedente, es posible advertir una progresión compuesta únicamente por acordes

mayores, si bien no existe un centro armónico claro, se podría presumir que se encuentra en C, toda vez que la progresión inicia y se dirige indefectiblemente hacia este acorde. Esta progresión sería: I – V – II – VI, III; conduciendo así, además, un interesante círculo de quintas que vuelve a iniciar la progresión en el grado I. Valga la pena decir que, dada la ausencia de un centro claro, esta progresión también podría ser analizada desde la escala pentatónica menor de A (relativa menor de C) en cuyo caso sería: IIIb – VII – IV – I – V. En ambos casos concuerda con lo citado en la explicación de este sistema. A continuación, otro ejemplo:

I am the Walrus, de la agrupación británica The Beatles. Fragmento, minuto 00:21:

4/4 | A A/G | C D | A A/G | C | D | A ||

La anterior progresión claramente está basada en el uso de la escala pentatónica menor de A, en la que cada grado ha sido tratado como un acorde mayor. Vale la pena aquí aclarar que el mismo autor, Everett (2004) propone que, en ocasiones no muy frecuentes, algunos compositores de música Rock hacen uso del modo eólico completo haciendo uso de cada grado de la escala como la fundamental de un acorde mayor, añadiendo así los grados II y VIb al repertorio de este sistema (p. 5). En la misma canción citada anteriormente se encuentra un claro ejemplo de ello en el minuto 00:39:

4/4 | A A/G | Dadd9/F# F G | A A/G | F | B7 || C | D | E || A ⇒

En el ejemplo precedente, es posible divisar la anexión de los dos grados mencionados anteriormente, presentados con los acordes de F (VIb) y B7 (II), ilustrando así perfectamente lo anotado en el párrafo predecesor. Es entonces, momento de pasar a siguiente y último sistema.

Continuando, para hablar del sexto sistema armónico, se define que, en éste, anota Everett (2004), “la escala pentatónica es liberada de sus ataduras tonales en un proceso de embellecimiento cromático que emancipa a la misma de sugerir relaciones armónicas” (p. 6) Esto es, en otras palabras, el uso de notas cromáticas entre las notas de la escala pentatónica. A continuación, un ejemplo al respecto:

Electric Funeral, de la agrupación británica Black Sabbath. Fragmento, minutos 00:16 y 01:56 respectivamente:

4/4 |: E5 B5 | Bb5 A5 G5 :||

4/4 |: E Eb/E D/E _|_D/E :||

En los ejemplos precedentes, es posible divisar el uso de la escala pentatónica menor como el insumo fundamental de la pieza; ésta, sin embargo, hace amplio uso de inflexiones cromáticas entre los grados naturales que la componen, justo como se ha indicado que funciona el sistema armónico en mención.

Entonces, habiendo realizado un sucinto repaso acerca de los sistemas armónicos utilizados en la música Rock, particularmente en los años en los que surgió la Ópera Rock como sub-género, es momento de revisar muy brevemente un tema de importancia antes de cerrar este apartado acerca del elemento armónico en la música que a este trabajo atañe, este es el ritmo armónico.

En cuanto a éste, basta con revisar todos los ejemplos revisados anteriormente para divisar lo siguiente: muy en general, en la música Rock al igual que en otras músicas populares, no se utilizan más de dos acordes por compás, difiriendo de lo que se podría encontrar en músicas del periodo barroco o en algunos sub-géneros de música Jazz, por citar un par de ejemplos. Es así como, por lo general, se utiliza uno o dos acordes en cada compás, normalmente coincidiendo con los tiempos fuertes del mismo, con algunas excepciones un mismo acorde ocupará dos compases o más, y en muy pocas ocasiones habrá más de tres acordes en un mismo compás. Cualquiera de los todos los ejemplos anteriormente citados serviría como ilustración de esta conclusión, por lo que se considera innecesario referir alguno más.

4.9.4. Textura musical

Tras haber revisado los principales aspectos rítmicos, melódicos y armónicos referentes a la música Rock de las décadas de 1960 y 1970, momento en los que se originó y tuvo su auge la Ópera Rock, es momento de revisar los elementos que, en cuanto a la textura musical, se pueden divisar de ésta. Para comenzar, es pertinente anotar que para según el diccionario OnMusic.org, éste es “un término que se refiere a la estructura vertical de una composición, es decir, cuantas partes o voces se encuentran en ella (... y) como

esas voces interactúan; y en este sentido, el maestro Aaron Copland (1939) sugiere que “hay tres especies de textura musical: la monofónica, la homofónica y la polifónica” (p. 105); otros autores como el musicólogo inglés Nigel Fortune (2008), sugieren, además, una cuarta forma de textura, ésta es, la melodía acompañada (Oxford Music Online).

Así, según Copland (1939) “la música monofónica es (...) consistente en una línea melódica que no tiene acompañamiento” (p. 108). Así mismo sugiere que “en la homofonía las diversas voces se mueven simultáneamente con los mismos valores rítmicos, pero con distintas notas, formando acordes sucesivos” (p. 108), y por último indica que la música escrita “polifónicamente (...) se mueve según hebras melódicas separadas e independientes que, juntas, forman las armonías” (p. 109). Por otra parte, la melodía acompañada, según Fortune (2008), “está formada por una línea melódica principal que es acompañada por voces y/o instrumentos que ejecutan melodías o **acordes** secundarios. En esta textura existen múltiples voces como en la polifonía, pero solo una, la melodía, destaca de manera prominente y las otras forman una base de acompañamiento armónico” (Oxford Music Online). A continuación, se presentarán ejemplos de la presencia de estas formas de textura en la música Rock, con el objeto de demostrar que todos ellos se pueden encontrar en el estilo de la música que al presente trabajo atañe:

Black Dog, de la agrupación británica Led Zeppelin. Fragmento, inicio. Sección de voz:

Ejemplo Musical 48 – Transcripción sin autor.

El ejemplo anterior es claro uso de la monofonía en un fragmento de una pieza musical, en este caso presentado por una melodía vocal, esto es, un único instrumento musical presentando una línea melódica, tarea que acá lleva a cabo la voz humana.

Iron Man, de la agrupación británica Black Sabbath. Fragmento, minuto 00:41. Sección de voz, guitarra eléctrica y bajo eléctrico:

Ejemplo Musical 49 – Transcripción sin autor.

El ejemplo precedente es una clara muestra de textura monofónica, en éste se puede evidenciar tres instrumentos que interpretan una misma línea melódica simultáneamente, aunque en diferentes octavas.

Layla, de la agrupación británica Derek and the Dominos. Fragmento, minuto 00:25. Sección de voz, guitarra eléctrica y bajo eléctrico:

Ejemplo Musical 50 – Transcripción sin autor.

En el ejemplo previo es posible apreciar una muestra de textura polifónica; en éste se presencia la existencia de tres elementos melódicos bastante diferenciados que suenan simultáneamente, constituyendo juntos el nivel armónico (vertical) de la pieza.

Good Vibrations, de la agrupación estadounidense The Beach Boys. Fragmento, inicio. Sección de Voz, piano y bajo:

Ejemplo Musical 51 – Transcripción sin autor.

The image displays a musical score for the beginning of 'Good Vibrations' by The Beach Boys. It consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, starting with a half rest followed by a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The second staff is the piano accompaniment, featuring a series of chords: G major, D major, E major, F# major, G major, A major, B major, and C major. The third staff is the bass line, which is a simple bass line consisting of a half rest followed by a half note G2, then a half note F#2, and finally a half note E2. The score is written in G major and 4/4 time.

En el último ejemplo, es posible apreciar una muestra de la textura de melodía y acompañamiento, en ésta es evidente la existencia de una línea melódica vocal principal muy resaltante, la cual reposa sobre un colchón armónico aportado por el piano, más algún elemento melódico extra que complementa la melodía principal, nunca opacándola. De esta manera culmina este breve repaso acerca del uso de la textura musical en el Rock, propia del momento histórico en el que surge la Ópera Rock.

4.9.5. Elementos de Timbre – Instrumentación:

Continuando, según el maestro Aaron Copland (1939), “después del ritmo, la melodía y la armonía, viene el timbre o color del sonido”, sugiriendo, además, que, “el timbre en la música es análogo al color en la pintura” (p. 84), de manera que, es posible afirmar que el compositor cuenta con una “paleta de colores” de la cual puede hacer libre uso. En lo que a esta “paleta” concierne en la música Rock, es posible realizar acá un muy breve repaso toda vez que los aspectos más relevantes a este respecto han sido ya tocados ampliamente en las primeras partes del marco referencial. En este sentido, vale la pena destacar simplemente que, durante los primeros años de existencia de la música Rock, esta estuvo compuesta por un esquema instrumental que abarcó muy frecuentemente, y con pocas excepciones, los siguientes elementos: voces (1 – 3), guitarra acústica (1 – 2), guitarra eléctrica (1 – 2), bajo eléctrico (1), batería (1) y eventualmente podrán encontrarse, armónica (1) o piano (1), (por ejemplo, en Elvis Presley o The Rolling Stones). Lo anterior entre mediados de la década de 1950 y mediados de la de 1960, a partir de allí es

común encontrar nuevos instrumentos de teclado, como el Hammond Organ o el Mellotron (Deep Purple, The Doors), y ya pasada la mitad de la década emergerían los movimientos Art Rock y Progressive Rock; de manera que se introducirían nuevos elementos instrumentales, tales como instrumentos “clásicos” como maderas (Jethro Tull), instrumentos de cuerda frotada, metales, o algunos otros (King Crimson), para pronto desembocar en la utilización de pequeñas secciones instrumentales, como cuartetos de cuerda, quintetos de madera, quintetos de metales o grupos de cámara (The Beatles), lo que, hacia el final de la década (que es cuando la Ópera Rock tiene su apogeo) desembocaría en el uso de formatos instrumentales extensos, como orquestas completas (Andrew Lloyd Webber, The Who, Deep Purple). En las décadas siguientes, diferentes nuevos movimientos de la música Rock echarían mano de alguna de estas diferentes propuestas instrumentales para el desarrollo de su actividad musical, por ejemplo, en el Hard Rock y el Heavy Metal se haría uso de algo muy parecido al instrumental de la banda básica sumando instrumentos de teclado; en el Symphonic Rock (y Metal) se daría extensivo uso al recurso de la orquesta en su propuesta musical; sin embargo, y recalcando, todo ello se habría desarrollado durante los años que hicieron posible el surgimiento de la Opera Rock.

4.9.6. Elementos de Forma:

Para culminar la totalidad de este apartado acerca de los elementos puramente musicales que han sido usados en la música Rock que se dio en los momentos en los que surgió la Ópera Rock, y de la misma manera dar por finalizado el marco referencial de manera íntegra, es momento de hablar de la forma musical, la cual también puede ser llamada estructura musical, la cual, según el maestro Aaron Copland (1939), “es, sencillamente, la organización del material utilizado por el artista”, así mismo resalta que con el objetivo de analizar la misma “el método usual consiste en tomar ciertos moldes formales bien conocidos y demostrar cómo, en mayor o menor medida, los compositores escriben sus obras dentro de estos moldes”, anotando, sin embargo que “las obras maestras (...) rara vez se amoldan tan limpiamente como se supone a las formas” (p. 114). De lo anterior se divisa que, a pesar de la libertad de la que goza el artista en el diseño de su obra, y que permite que, según el mismo autor, “la forma de toda auténtica pieza de música sea única” (p. 115), sí existen unos cánones o paradigmas estructurales que, tradicionalmente, los mismos toman como base para su trabajo, en los cuales más o menos se ajustan la mayoría de las piezas musicales. Por su puesto, lo mismo aplica para la música de la que se habla en este texto.

Habiendo dicho todo lo anterior, es pertinente anotar dos cuestiones fundamentales, ambas sugeridas por el mismo autor, la primera, que “es costumbre representar las grandes partes con las letras A, B, C, etc.” (p. 118, 119), y la segunda, la cual es de capital importancia, es acerca del concepto de “repetición”, al respecto, el mismo Copland (1939) anota:

Para crear la sensación de equilibrio formal se usa en música un principio importantísimo. Y es tan fundamental para nuestro arte que probablemente no dejará de usarse, de un modo u otro, mientras se siga escribiendo música. Ese principio es el muy simple de la repetición. La mayor parte de la música se basa estructuralmente en una amplia interpretación de ese principio (p. 119).

Dicho lo anterior, Madrid (2016) añade que “la memoria en el oyente juega un papel fundamental a la hora de escuchar música. (...) Si en una obra musical reaparece algún tema que ha sido escuchado previamente, el oyente sea capaz de identificarlo. Esto es lo que le ayudará a reconocer la estructura musical de una pieza” (p. 202). Es de esta manera que, tanto en el Rock como en muchas otras músicas populares, la repetición cuasi-exacta de segmentos o partes es prácticamente una regla, incluso en innumerables ejemplos de Rock Progresivo y de Art Rock. Tras esta breve pero importante aseveración, es momento de pasar a destacar las formas más usuales en usadas en estas músicas.

Habiendo ya destacado que el número real de posibles formas utilizables en la música es inconmensurable, y habiendo aclarado también que a pesar de lo anterior existe un número mensurable de esquemas estructurales que son utilizados como base compositiva en muchos géneros musicales; es posible, entonces, destacar algunos que son de fundamental importancia para la música que se estudia en el presente trabajo. Dicho lo anterior, es pertinente anotar que el director del Institute for Popular Music de la Universidad de Rochester, profesor Dr. John Covach (2005) considera que éstas se pueden dividir en cuatro grandes grupos: 1) AABA, 2) forma Verso – Coro, 3) verso simple, y 4) formas compuestas, aseverando, además que “un amplio rango de variación formal en la música Rock puede ser entendida en términos de estos esquemas básicos, y aunque estos esquemas pueden no ser válidos para la totalidad de la música Rock, ofrecen un fundamento sólido para el análisis formal (de ésta)” (p. 66). A continuación, se describirán brevemente estos postulados.

Para comenzar, el autor habla de la forma AABA, en la que A puede ser también llamada “verso” y B puede ser denominada “puente”, en esta forma “el foco de la música está en la primera sección, es decir, el verso (A), mientras que el puente (B) existe simplemente para ofrecer contraste, haciendo al verso parecer siempre fresco en sus reapariciones” (p. 71). Es decir, esta forma se compone únicamente de dos

secciones que en general son contrastantes, utilizando alguno de los muchos recursos musicales disponibles para lograr esto, en la que la sección A es la que tiende a generar mayor atención por parte del oyente. El autor, además, anota que esta forma descende directamente del esquema de treinta y dos compases usado en el género de “Canción Popular Americana” de principios del siglo XX (p. 69); es decir, cada sección se compone de ocho compases.

Un ejemplo de esta forma se puede encontrar en la canción *Hey Jude*, de The Beatles:

00:00 – A (Verso)

00:26 – A (Verso)

00:52 – B (Puente)

01:32 – A (Verso)



En un segundo caso, se encuentra la forma Verso – Coro, de la cual Covach (2005) asegura que el foco de la canción se encuentra en el segundo de los componentes (en oposición a la forma AABA), en este caso, el verso sirve primordialmente para preparar el ascenso hacia el coro y los retornos al mismo (p. 71). No se debe olvidar que otros componentes pueden acompañar a las dos formas ya estudiadas, por ejemplo, una Introducción, o un Intermedio Instrumental (p. 71)

Un ejemplo de esta forma se puede encontrar en la canción *Smoke On the Water*, de Deep Purple:

00:00 – Intro

00:51 – A (Verso)

01:25 – B (Coro)



Otra forma destacada por el mismo autor es la de “Verso Simple”, en la que “la música es repetida de verso a verso sin que un coro sea presentado” (p. 73) Un ejemplo de esta forma se puede encontrar en *Tomorrow Never Knows*, de The Beatles:

00:00 – Intro

00:11 – A (Verso)

00:27 – A (Verso)

00:41 – A (Verso)



Por último, frente a lo que ha sido llamado formas compuestas, el autor asegura que “los tipos de forma discutidos hasta ahora, o sus características, se pueden combinar para crear formas más complicadas” (p. 74); de manera que en muchas piezas de música Rock se han de encontrar todos los elementos mencionados conjuntamente, a saber, introducción, versos, puentes, coros, intermedios instrumentales (solos), e incluso secciones conclusivas que tentativamente podrían ser llamadas “codas”, utilizando un lenguaje de la música académica. Un excelente ejemplo es la canción *Stairway to Heaven* de la agrupación británica Led Zeppelin:

Sección I – Introducción	Sección II – Desarrollo	Sección III - Ascenso	Sección IV - Coda
A – B – A'♣ – B – A''	C – D – C – D – C – D♦ – C – D	E – F♥ – G♠	F'

♣ Entrada Voz. ♦ Entrada Percusión. ♥ Guitar Solo. ♠ Clímax.

El ejemplo anterior se puede apreciar una pieza con forma compuesta, organizada en cuatro grandes secciones que a su vez se dividen en componentes más pequeños; siendo la principal la Sección II, ésta conserva una estructura relacionada con la forma Verso – Coro de la que se habló con anterioridad, aunque con la particularidad de que, se puede afirmar, ésta comienza con un segmento con características de Coro. Los segmentos E y F conforman un intermedio instrumental que precede al clímax de la pieza.

Es importante también acá anotar la importancia que ha tenido la “forma Blues” en el desarrollo de la música Rock, según Covach (2005):

En términos de patrones organizativos, un modelo claro para mucho R&R – desde la década de 1950 hasta el presente – es el Blues de doce compases. Este patrón deriva principalmente de los

tipos de Blues interpretados por bandas de Blues y Jazz en años anteriores a la segunda guerra mundial; (ya que) mientras los solistas de Blues eran muchas veces más libres en términos de fraseo y métrica, los músicos que tocaban en un formato de grupo se les facilitaba mucho más simplemente seguir el esquema de doce compases” (p. 67).

Así, aunque el esquema exacto fue cayendo progresivamente en desuso, este fue usado eventualmente por numerosas agrupaciones, no siempre de manera exacta, aunque sí con relativa claridad; y se define, en su versión más pura, de la siguiente manera:

Compás:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía:	I	I (IV)	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	V

Un ejemplo de esta forma se encuentra en la canción *Love Me Two Times* de la agrupación estadounidense The Doors, la cual, si bien se basa en la forma Verso – Coro, en su sección de Verso presenta la siguiente estructura:

Compás:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Armonía:	E7	%	%	%	A7	%	E7	%	D7	%	%	C7

El anterior ejemplo muestra como la sección de Verso de esta pieza se compone de doce compases, al igual que la forma tradicional de Blues; en ésta, los primeros ocho corresponden armónicamente al esquema estándar tradicional, mientras que los últimos cuatro difieren, esto puesto que realiza una modulación a G para la sección del Coro.

Es de así como, tras haber realizado una sucinta pesquisa de los elementos propiamente musicales que están presentes en la música Rock del periodo de tiempo que comprende el momento de auge de la Ópera Rock, se da por terminado acá este capítulo, dando paso a los análisis musicales que hacen parte del marco referencial que posibilita, por una parte, corroborar la existencia de los elementos musicales resumidos anteriormente en piezas fundacionales del sub-género Ópera Rock, y por otro lado, la adquisición de los elementos que harán posible la propuesta creativa propuesta en este trabajo.

4.10. Análisis Musicales

Tras haber realizado una pesquisa de los aspectos históricos y socioculturales que en su momento hicieron posible el nacimiento de la Ópera Rock, además de los elementos musicales que son característicos de la música Rock ubicada temporal y estilísticamente en el contexto en el que ésta surgió y que hizo viable el nacimiento y desarrollo de la misma, se hace necesario corroborar la existencia de estos elementos específicamente musicales en piezas ejemplares de ésta; lo anterior, a través de la estrategia del análisis musical, que será de gran utilidad a la hora de verificar y entender aún mejor el uso de los indicados elementos en éste subgénero, los cuales han de ser utilizados en la propuesta creativa que se formula en el presente trabajo.

Para comenzar, será prudente anotar la pertinencia de realizar este tipo de análisis a piezas de música popular, además de especificar las pautas específicas a tener en cuenta para el análisis se llevará a cabo. Y es que, según algunos autores, como el ya citado John Covach (1993), afirman que “los teóricos han estado casi completamente ocupados con el análisis de música que está dentro de la tradición de la música-arte europea, mientras que los estudiosos de la música popular han tendido a enfocar su atención en los contextos culturales, sociales y económicos, y en menor medida en los textos musicales en sí mismos” (p. 120). De manera que, ya habiendo destacado estos contextos en la primera sección del marco referencial, se hace pertinente adentrarse en el aspecto puramente musical, ya introducida en la segunda sección del mismo, pero ahora de manera directa en piezas fundacionales del sub-género Ópera Rock. Además, el mismo autor asegura que “el estudio de la música Rock puede hacer una contribución positiva dentro del discurso teórico-musical (...) y hacer una contribución significativa al campo de los estudios de música popular” (p. 121); además de que “sería insensato hacer habitual el estudio de la música Rock simplemente porque ésta funciona bien de acuerdo a un paradigma más sociológicamente orientado, e insistir en ello de que la música Rock no puede funcionar también de maneras más tradicionales” (p. 131). Así, se hace clara la importancia, necesidad y pertinencia de realizar los mencionados análisis; en el ámbito inmediato, con el fin de comprender los elementos musicales que son utilizados en obras primigenias de la Ópera Rock, y, en un sentido más amplio, con el fin de realizar un pequeño aporte al estudio teórico de la música popular y de la música Rock como integrante de la misma. Lo anterior, apoyado además en la recomendación de Covach (1993) cuando sugiere que “los teóricos deberían prestar más atención a la música Rock, puesto que ésta es interesante, y lo es porque como repertorio desafía las suposiciones disciplinares acerca de lo que es la música, cómo ésta funciona y cómo la experimentamos” (p. 133), y en el mismo camino anota que “la teoría musical se beneficiaría

enormemente a través de un compromiso más cercado con la música popular, y los estudios de música popular igualmente se enriquecerían tremendamente con el tipo de cuidadoso y minucioso análisis musical que los teóricos podrían traer a este campo” (p. 134), haciendo énfasis en como el estudio de la música popular se vería favorecido a través de una apreciación más estructurada y académica, en la que el análisis musical se convierte en un paso fundamental.

Entonces, habiendo ya resaltado la pertinencia de la realización de los mencionados análisis, es momento de adentrarse en la tarea de especificar el modelo que será utilizado para el desarrollo de los mismos. En este sentido hay que anotar que algunos métodos o modelos que son utilizados para el análisis de música culta o de tradición académica europea, no parecen (en general) apropiados para el análisis de música popular, aunque en diversos puntos estos dos tipos de música puedan tener elementos en común. Al respecto, el mismo Covach (1993), haciendo mención al Análisis Schenkeriano (uno de los modelos de análisis musical más difundidos), asegura que “Schenker es principalmente concerniente a la música de un grupo de compositores relativamente limitado, todos los cuales son alemanes, austriacos, o están fuertemente identificados con la música de tradición germana” (p. 122). En este mismo sentido, el musicólogo estadounidense Robert Walser (2003), concuerda al aseverar que este modelo de “análisis musical (...) inevitablemente implica la implementación de modelos ya existentes que han sido originalmente diseñados para demostrar la superioridad de la música instrumental alemana” (p. 16). Incluso, Drew Nobile (2014), doctor en música de la City University of New York, afirma en su tesis doctoral que “en la bien conocida teoría de Schenker, esas piezas son derivadas de un pequeño set de estructuras subyacentes que aplica a la música de un grupo específico de ‘genios’ compositores que escriben en la tradición austro-germana de una era específica” (p. 4). De manera que, a priori, se hace notable que este tipo de métodos no serían apropiados para el análisis de la música popular, y por supuesto de la música Rock, concordando con Covach (1993), quien es completamente explícito y directo al respecto, al declarar que “ya que la mayoría de nuestros paradigmas han sido desarrollados para examinar música de la tradición europea, éstos son inherentemente inadecuado para el análisis de música popular” (p. 129), resaltando la proposición ya acordada.

Sin embargo, y a pesar de lo anterior, el mismo último autor sugiere que “es un error ignorar el análisis de la música Rock (simplemente) porque ésta no se ajusta a los paradigmas analíticos y teóricos musicales (...) (y) rechazar la aplicabilidad de los métodos analíticos existentes es prematuro y, en última instancia, innecesariamente limitante” (p. 131). De manera que, es posible inferir de esto que, si bien el uso estricto de modelos analíticos tradicionales no es recomendado para el caso de la música popular, algunos

elementos de éstos o una suerte de adaptación de los mismos sí podría serlo. En este sentido, el mismo autor se hace la siguiente pregunta: “¿es posible adaptar enfoques analíticos ya existentes a la tarea de analizar música Rock?” (p. 131) y se responde seguidamente cuando revela que algunos autores incluso “han usado enfoques *schenkerianos* en trabajos que examinan la música de Jimi Hendrix, The Beatles, Paul Simon, entre otros” (p. 131). Además, asegura que estos análisis han sugerido que “mientras la música Rock puede, a veces, mantener ciertas características en común con las obras maestras de la literatura de Schenker, ésta tiene también ciertas características musicales que son completamente de su propiedad” (p. 131). En este sentido, Everett (2014) asiente, y especifica que algunos elementos, tales como no limitarse a las tonalidades mayor y menor (p. 11), el uso extendido de acordes mayores con séptima menor, y una aparente preferencia por el movimiento descendente de las notas fundamentales de los acordes, que son propios y característicos de la música Rock que la diferencian de la música académica de tradición europea (p. 2), y además expresa que “éstas comparten tantos principios estructurales que no debemos derribar las técnicas analíticas de la práctica común (...) sino que, en su lugar, debemos modificar y actualizar esta metodología para ser aplicada en este nuevo repertorio” (p. 2). Así, habiendo definido que, si bien no es recomendable el uso estricto de un modelo tradicional de análisis musical, sí se sugiere el uso de algunos de los elementos de ese tipo de análisis o una adaptación del mismo. Surge entonces la pregunta: ¿qué modelo de análisis (o elementos del mismo) es apropiado para ser ejecutado en un género de música popular como lo es el Rock?

Habiendo entonces descartado un modelo tan estricto y específico como el *schenkeriano*, teniendo en cuenta todas las consideraciones anteriores, y para responder la sugerida pregunta, se concreta que en el presente trabajo se adaptarán algunos ítems de propuestas de modelos de análisis musical existentes hasta la fecha, en particular dos que, en la consideración del autor del presente trabajo, se ajustan a las dinámicas tanto de 1) la música Rock (desde aspectos musicológicos) como al 2) enfoque investigativo (desde la hermenéutica) que se ha propuesto para el presente trabajo.

En el primer caso, es de resaltar la relevancia que desde la musicología se ha dirigido a los modelos de análisis musical, es por ello que el compositor, director y pedagogo colombiano Alberto Guzmán (2007) resalta que una de las ramas de esta ciencia se ha preocupado principalmente por la descomposición de piezas musicales en sus segmentos, obteniendo una suerte de taxonomía de la misma (p. 116). Destaca el mismo autor al musicólogo austriaco Guido Adler, quien, afirma Guzmán, “introdujo la noción de estilo como elemento central de la historia de la música” y “centró su trabajo en criterios como la dirección estilística, los cambios estilísticos, transferencias estilísticas, hibridación de estilos, todo esto organizado

científicamente” (p. 116). Esta noción podría ser especialmente relevante en la música Rock, de la cual Covach (1993) afirma:

“(…) es diseminada casi inmediatamente tras ser producida, (por lo cual) el lapso de tiempo en el cual el estilo de la misma cambia puede (...) ser drásticamente corto. Es de considerar, por ejemplo, el impresionante desarrollo de la música Rock proveniente de la invasión británica, del periodo 1964 – 1966, a la psicodelia, del periodo 1967 – 1969, a la explosión de una gama de estilos de Rock ampliamente divergentes a principios de la década de 1970” (p. 132).

De manera que, teniendo muy en cuenta lo anterior, y con el objetivo de comprender mejor su estilo, se hace completamente relevante el análisis de piezas fundacionales del subgénero Ópera Rock, publicadas en el periodo 1969 – 1971, momento en el que, como se ha destacado en momentos previos del marco referencial, surgió esta propuesta dentro de la música Rock, conteniendo, por supuesto, muchos de elementos de todos los desarrollos que tuvo la música Rock desde su nacimiento hasta la fechas indicada, los cuales también han sido destacados en el segmento final del señalado marco.

Continuando, el mismo Guzmán (2007) destaca que Adler propuso dos métodos de análisis musical con el objetivo de lograr la descripción del estilo de una pieza en particular, y los ilustra de la siguiente manera:

“Uno se basa en el examen de varias piezas para encontrar lo que contienen en común y aquello en que difieren (método inductivo), así como establecer vínculos entre obras cronológicamente sucesivas. El otro método (deductivo) consiste en comparar un trabajo determinado con otros contemporáneos o anteriores, y establecer la posición entre ellos. El criterio se basa en el uso de motivos y temas, ritmos, melodías, armonía, notación, etc. Otro criterio se refiere a los medios: música sacra o secular, vocal o instrumental, lírica o dramática, etc.” (p. 116)

De forma que, aquí se denota nuevamente la importancia de examinar un grupo de piezas fundacionales del sub-género Ópera Rock, cronológicamente contemporáneas, comparándolas y estableciendo similitudes y diferencias entre ellas y con otros géneros relacionados, con el objetivo de hallar esos elementos que son transversales, que definen el estilo de las mismas (siguiendo la lógica de Adler) y que deben ser tomados en cuenta para la propuesta creativa del presente trabajo, además de descubrir la relación que pueda con otras músicas, aspecto que, como se ha visto en párrafos previos de este marco referencial, puede ser amplio y de importancia capital para la definición de su estilo.

En el mismo camino, apoyado en estudios musicológicos, el mismo Guzmán (2007) resalta la propuesta del flautista, compositor y profesor alemán Johann-Bernhard Logier en su libro *Système de Science et de Composition* en el que, afirma el primero, “amplía los tópicos del análisis musical: tonalidad, compás, bajo fundamental, modulación, séptimas fundamentales, disonancias, notas de paso, notas auxiliares y armonía secundaria, periodos, secciones e imitaciones” (p 100). Notando entonces que varios de estos aspectos entran en concordancia con los ítems que fueron tratados en la parte del marco referencial del presente trabajo acerca de los elementos musicales fundamentales de la música Rock, de manera que éstos serán tenidos en cuenta para el desarrollo del análisis musical que aquí se propone.

Así mismo, Guzmán (2007), destaca que el afamado pianista y compositor austriaco Carl Czerny en su libro *School of Practical Composition* enumera seis características de lo que éste considera la “forma” (término que podría relacionarse con la taxonomía que ha sugerido el mismo Guzmán con anterioridad) y los enuncia así (p. 101):

- 1) Dimensión y duración de la obra.
- 2) Las modulaciones y los lugares donde se presentan.
- 3) El ritmo del conjunto, así como de cada una de las partes y periodos que conforman la pieza.
- 4) La manera como se introduce una melodía principal o accesoria en el lugar conveniente, y los lugares donde debe alternar con otros elementos formales como la continuidad, un puente o una figura pasajera.
- 5) La conducción y desarrollo de una idea principal o secundaria.
- 6) La estructura y el encadenamiento correctos de los elementos constitutivos de la pieza, de acuerdo con el género de la composición.

Estos aspectos, con algunos nombres variados y en diferentes niveles, entran también en consonancia con los ítems acerca de los elementos de la música Rock que fueron postulados ya en este marco referencial. Por lo que han de ser tenidos en cuenta a la hora de definir los aspectos a tener en cuenta para realizar los análisis aquí propuestos.

Ahora bien, habiendo ya tocado el del análisis musical desde estudios propios del campo de la musicología, es momento de resaltar el segundo de los dos aspectos anotados anteriormente que servirán para la concreción del modelo que se utilizará para los análisis musicales aquí propuestos, éste es, el que tiene que ver con el enfoque investigativo del presente trabajo (ver numeral 3.1), más precisamente en lo referente a la hermenéutica, entendiendo ésta, como se definió allí, como la técnica o

método de interpretación de textos. En este sentido, es muy destacable lo que anota el musicólogo británico Philip Tagg (1982), quien sugiere un Método Hermenéutico-Semiológico de análisis musical, particularmente para la música popular, en el cual articula una “lista de parámetros de expresión musical, (...) (que actúan como) una suerte de transcripción musical, tomando en consideración múltiples factores musicales” (p. 47). La lista contiene los siguientes ítems, en una especie de *checklist*:

- 1) Aspectos de tiempo: duración de la pieza, pulso, tempo, métrica, periodicidad, textura y motivos rítmicos.
- 2) Aspectos melódicos: registro, rango de altura, motivos, vocabulario tonal, contorno, timbre.
- 3) Aspectos de orquestación: tipo y número de voces, instrumentos, partes, aspectos técnicos de la interpretación, timbre, fraseo, acentuación.
- 4) Aspectos de la tonalidad y la textura: centro tonal y tipo de tonalidad (si existe), lenguaje armónico, ritmo armónico, tipo de cambios armónicos, alteración de acordes, relación entre voces, partes, instrumentos, textura y método compositivo.
- 5) Aspectos dinámicos: niveles de intensidad, acentuación, audibilidad de las partes.
- 6) Aspectos acústicos: grado de reverberación, distancia entre la fuente de sonido y el oyente, sonidos extraños simultáneos.
- 7) Aspectos electro-musicales y mecánicos: paneo, filtros, compresión, phasing, distorsión, delay, mezcla, etc; apagados, pizzicato, aleteo de lengua, etc. (p. 47 – 48)

Anotando, sin embargo, que el mismo autor recalca que:

Esta lista no necesita ser aplicada de manera estricta. Ésta es simplemente una manera de chequear que ningún parámetro importante de la expresión musical sea pasado por alto en el análisis y puede ser de ayuda para determinar la estructura procesal de la pieza. Esto se debe a que algunos parámetros estarán ausentes, mientras que otros serán, ya sea constantes durante la pieza completa, o serán variables; (ésta permitirá una mejor comprensión de la obra a analizar) no solo como una pieza en sí misma sino también en relación con otra música (p. 48).

De manera que una vez más se resalta lo innecesario de la aplicación de métodos estrictos y también la importancia de destacar la relación de la música que se analiza con otros géneros o estilos musicales con los que la obra se relaciona, aspecto que, en la Ópera Rock, cómo se ha definido en secciones precedentes del presente trabajo, es de fundamental importancia.

Entonces, y teniendo en cuenta todo lo relatado en los párrafos preliminares de este apartado, se procede a definir concretamente las piezas a analizar y los ítems que serán tenidos en cuenta para el análisis de las mismas:

Se analizarán una pieza de la Ópera Rock fundacional del género, a saber: *Tommy* (1969) y una pieza de una obra de capital importancia para el desarrollo y difusión del este sub-género, a saber *Jesus Christ Superstar* (1971); las cuales permitirán apreciar, destacar y resaltar los elementos musicales propios del mencionado subgénero, además de corroborar que los mismos se corresponden con los que han sido enunciados en el marco referencial del presente escrito. Siendo más específicos, se analizarán las canciones Pinball Wizard (*Tommy*) y Gethsemane (*Jesus Christ Superstar*).

Ahora bien, los ítems a tener en cuenta para el análisis de las piezas propuestas, y que ha sido definido teniendo en cuenta los modelos propuestos por Adler, Logier, Czerny y Tagg (revisados en los párrafos previos), son los siguientes:

- 1) Tiempo: Tempo, métrica, acentuación, unidad rítmica, motivos rítmicos.
- 2) Melodía: Timbre (instrumentos melódicos), motivos (frases y temas), tipos de escalas.
- 3) Armonía: Tipos de acordes, progresiones, sistema armónico utilizado.
- 4) Dinámica.
- 5) Forma/Estructura.
- 6) Timbre: Instrumentación, interpretación.

4.10.1. Tommy

Tommy es una Ópera Rock cuyas canciones detallan etapas de la vida del protagonista. Estructuralmente se compone de una Obertura (Overture), en la que se expone el material musical que se desarrollará en la obra, seguida de ocho canciones, entonces un intermedio instrumental (Underture), seguido de otras catorce canciones. Las canciones varían en forma y duración dependiendo de la complejidad del momento que desean narrar; de manera que, algunas poseen la duración normal de una canción Rock de la época, esto es, de tres a cinco minutos, mientras que otras pueden durar tan solo veinticuatro segundos (*Do You Think it's All Right?*) o incluso diez segundos (*Miracle Cure*). Para el análisis que se detallará acá, se ha seleccionado, como ya se mencionó, el tema *Pinball Wizard*. Una corta sinopsis de esta obra ha sido ya citada en el presente trabajo (p. 63, 64, 65), además de una descripción de su contexto y elementos en diversos aspectos, que se presentan en los párrafos contiguos a ésta.

Pinball Wizard se trata del corte número quince de la Ópera Rock; el argumento de la misma se basa en que la misma es “cantada” por un campeón de pinball asombrado por las habilidades del personaje principal de la obra, Tommy Walker, un niño ciego y sordomudo, que inesperadamente se transforma en ídolo de multitudes por su innata habilidad para este juego. Para comenzar con el aspecto puramente musical vale la pena desatacar la **forma** o **estructura** de esta pieza, la cual es:

Intro – 00:00

Verso (A) – 00:32

Verso (A) – 00:55

Puente (B) – 01:19

Verso (A) – 01:38

Puente (B) – 02:02

Intermedio – 02:14

Verso (A) – 02:29

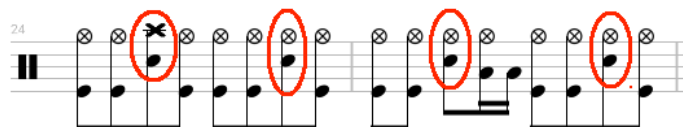
Coda – 02:47

De esta manera, es posible divisar que esta canción se basa en la forma AABA, la cual es muy común en la música Rock según se ha estudiado en el marco referencial, complementada con otras secciones como una introducción, un intermedio y una coda. Conociendo esto se pasará a un análisis de otros elementos musicales que presentan estas diferentes secciones.

Para comenzar, en cuando a los **elementos de tiempo**, se puede empezar por destacar que esta pieza tiene una duración de 03:05 minutos, la cual concuerda con la media de una canción de Rock de la época. En cuanto al Tempo, es de anotar que éste es de $J=132$, o, en términos clásicos, Allegro, igualmente concordante con los estándares de la música Rock que ha sido estudiada en el marco referencia. En cuando a la métrica, se encuentra durante la totalidad de la pieza el uso del 4/4, métrica de uso absolutamente generalizado, no solamente en la música popular, sino en la música occidental en general. En lo referente a la acentuación, esta pieza hace uso del Back Beat, que como se ha recalado en el marco referencia, es de uso muy frecuente en la música Rock; esto es, para recordar, una especial atención a los pulsos dos y cuatro (en una métrica de 4/4), marcada especialmente por el elemento percutivo, es decir,

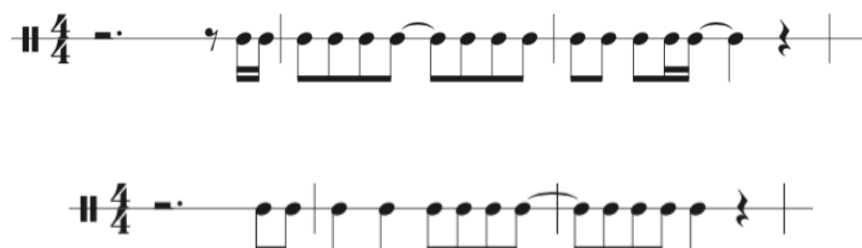
la batería, en su elemento más sonoro, a saber, el redoblante (entrada de este instrumento en el minuto 00:48):

Ejemplo Musical 52 – Transcrito por el autor.



En cuanto a la unidad métrica, es necesario anotar que ésta es, en su mayor parte, *métrica*, es decir, muy en general se utilizan patrones rítmicos que coinciden con los pulsos subyacentes, como ejemplo, el esquema rítmico de las melodías de las secciones A y B, donde las síncopas, si bien se utilizan, no son la regla del mismo:

Ejemplo musical 53 – Transcrito por el autor.



Valga la pena notar que los anteriores tienden a iniciar en una anacrusa respecto del compás donde propiamente inicia el segmento. Para finalizar con la parte rítmica, es de anotar que en esta pieza no se hace uso de las corcheas swing, que son relativamente frecuentes en la música Rock, sino de las corcheas regulares o rectas, como se puede apreciar en el ejemplo anterior. Un interesante ejemplo de unidad métrica *contramétrica* se encuentra en el segmento final de la sección A, acá en una clara transcripción para piano:

Ejemplo Musical 54 – Pipeline Communications Limited.

Para adentrarse en los **elementos melódicos**, es pertinente comenzar con anotar que el instrumento melódico predominante en esta pieza, así como en gran parte del corpus de la música Rock, es la voz humana. Dicho esto, es necesario vislumbrar que en este sentido la pieza se basa en un par de elementos melódicos fundamentales, una para el verso A y otra para el verso B, cada una es una frase compuesta por dos semifrases; estas frases se aprecian en sus respectivas repeticiones con variaciones melódicas ajustadas a la línea lírica:

A

Ejemplo Musical 55 – Transcrito por el autor.



B

Ejemplo Musical 56 – Transcrito por el autor.



En ambos casos, se aprecia en rojo la primera semifrase (antecedente) y en verde la segunda (consecuente); en el caso de la primera al repetirse dos veces (con sus respectivas variaciones) forman un periodo, y dos periodos conforman la sección de verso A; en el caso de la segunda, al repetirse dos veces se da forma a un periodo, el cual, a su vez, representa la sección de verso B. Es de destacar como la primera modula a medida que cambia la armonía en sus sucesivas repeticiones, como se detallará en párrafos posteriores; en el caso de la segunda no será así pues su armonía no varía en cada repetición. En cuanto a las escalas utilizadas, se destaca que en el caso de la sección A, ésta es, aparentemente, una escala mayor (B), sin embargo, como se aclarará más adelante (en el análisis del elemento armónico), se trataría más bien de un modo mixolidio sin el uso del grado bVII del mismo. En el caso de la sección B, ésta efectivamente utiliza una escala mayor (B), que se confirma con la armonía que se revisará más adelante.

Así, es momento de pasar al **elemento armónico**, en este caso es pertinente revisar lo que sucede en cada sección, para comenzar la introducción:

4/4 || Bm/F# | Bmadd11/F# | F#7sus4 | F#7 | F#m7 | Emadd9/F# | Em/G | F# | % ||

La anterior se encuentra en la tonalidad de Bm, haciendo un fuerte énfasis en la nota F# (fundamental de la dominante), el cual facilitará la modulación que se presenta tras finalizar la sección. Es de resaltar el uso (en los compases cuatro y cinco) de los acordes F#7, seguido de F#m7, esto es, el primero tomado de la escala menor armónica de B y el segundo de su modo eólico o escala menor natural, esto denotaría el uso del sistema armónico usado en el Rock que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica, pero con préstamos de los modos diatónicos, estudiado en el marco referencial. Tras finalizar este momento de la sección, se presenta una modulación a un modo paralelo (preparado por el énfasis en el bajo F# que caracteriza a la introducción), presentando la siguiente progresión:

4/4 ||: Bsus4 | B :||

Esta progresión se presenta con un esquema rítmico-armónico que es de capital importancia, no solo para esta pieza, sino para la obra (la Ópera) en general, pues se presenta reiterativamente en varias de las piezas que la componen, tales como *Overture* y *I'm Free*, de manera que hace parte del material que se presenta y desarrolla a través de toda la Ópera Rock:

Ejemplo Musical 57 – Pipeline Communications Limited.



Lo anterior, acompañado de la siguiente sección de bajo eléctrico:

Ejemplo Musical 58 – Transcrito por el autor.



El uso del grado VIIb en el bajo, sugiere que la mencionada modulación se ha dirigido al modo mixolidio, de amplio uso en la música Rock, de allí se parte hacia la sección A de la pieza, cuya progresión es la siguiente:

4/4 || **Bsus4** | **B** | **Asus4** | **A** | **Gsus4** | **G** | **F#sus4** | **F#** || =>

La anterior es una muy interesante progresión, la cual presenta una serie de modulaciones sin preparación de la siguiente manera: compases uno y dos en B mixolidio, compases tres y cuatro en A mixolidio, compases cinco y seis en G mixolidio, y compases siete y ocho en F# mixolidio, culminando así en una pseudo-dominante del modo de la siguiente parte de la sección, que se revisará más adelante. La citada progresión se mueve de manera suave y contundente entre modulaciones gracias a un movimiento cromático descendente intrínseco entre las voces de los acordes que la conforman, de la siguiente manera:

Ejemplo Musical 59 – Transcrito por el autor.

Bsus4 B Asus4 A Gsus4 G F#sus4

F#

De manera que, se hace uso acá del sistema armónico basado en los modos diatónicos, en sucesivas modulaciones culminando en la “dominante” (F#) del segmento final de la sección, cuya progresión se cita a continuación:

4/4 ||: B A D E_ | _E :||

En este pasaje es posible divisar un ejemplo de sistema armónico basado en la escala pentatónica menor; en este caso en la escala pentatónica menor de B, de manera que, se ha tomado cada grado de la escala para estructurar acordes mayores a partir todos ellos, y en este segmento se han utilizado cuatro de los cinco acordes posibles: I – bIII – IV – bVII, faltando únicamente el uso del grado V. Un interesante elemento que se presenta en este momento armónico es la utilización de dos terceras, una menor, en la melodía y una mayor en la armonía, tal como se aprecia a continuación:

Ejemplo Musical 60 – Pipeline Communications Limited.

Este es un elemento de amplio uso en la música Blues, de la cual, como es sabido, desciende la música Rock; de manera que, esto adquiere aún más sentido cuando el sistema armónico que se utiliza en este momento de la composición es uno que se basa en la fuerte influencia que la música primeramente mencionada ha tenido sobre la segunda. Es en este momento donde se accede a la sección B de la pieza, la cual se compone de la siguiente progresión armónica:

4/4 ||: E F# B :|(x3)| G ||⇒

En el anterior segmento, es claro que, en su primera sección se encuentra una progresión IV – V – I,

completamente propia de la práctica común, o de la armonía funcional, dicho de otra forma, SD – D – T, esto en la tonalidad de B. Tras repetir esta progresión tres veces, se presenta una modulación directa, o sin preparación, a la tonalidad de G, desde allí, se encuentra la siguiente progresión:

4/4 || G | D | % | D7 C Gadd9/B | % | D C G | D ||

La anterior progresión se basa en una cadencia V – IV – I, o de otra manera, D – SD – T, también conocida como cadencia plagal, de uso muy frecuente en la música Rock, tradición que viene de su descendencia directa de la música Blues. En pocas palabras, las anteriores dos progresiones se basan en el sistema armónico que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica. A partir de ese momento se inicia una repetición de la sección A, de nuevo en el modo de B mixolidio como se anotó anteriormente, de manera que, sucede otra modulación directa. Tras esta se da paso de nuevo a una sección B, moviéndose esta inmediatamente a un corto intermedio basado en la parte final de la introducción, pero en el modo de D mixolidio:

4/4 ||: Dsus4 | D :||

Paso seguido, se realiza una repetición de la sección A, pero esta vez iniciando en el nuevo modo en el que se ha ubicado la pieza, a saber, D mixolidio y modulando de la manera en la que se ha indicado antes para la parte A de la pieza:

4/4 || Dsus4 | D | Csus4 | C | Bbsus4 | Bb | Asus4 | A || =>

Tras esta repetición de la sección A, se inicia la coda de la pieza, una corta sección que se basa en penúltima progresión analizada, para así cerrar la canción. Valga la pena señalar que el tipo de acorde que predomina en la pieza es el de tipo triada, además del reiterado uso del acorde Xsus4, rescatando

algunos X7 y un par de ejemplos de Xadd9 y Xadd11. Es interesante, como se vio en este corto recorrido armónico, el uso de diferentes sistemas armónicos (de los detallados en el marco referencial) en una sola pieza, logrando así un estilo que es muy propio, y de características muy sincréticas, de la música Rock de la época en la que se realizó esta obra que es pionera en el sub-género Ópera Rock.

En cuanto a la **textura** de la pieza, esta está ampliamente basada en el tipo melodía con acompañamiento:

Ejemplo Musical 61 – Pipeline Communications Limited.

The image shows a musical score for a piece titled "Pipeline Communications Limited". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "since I was a young boy, I played the sil-verball. From So-ho down to Brigh-ton, I". The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs). The score includes measures 19 and 20.

Como se puede apreciar en esta transcripción para piano y voz, la pieza se basa en una melodía principal que destaca muy por encima de otros elementos de la composición, la misma es acompañada por esos “otros” elementos; en términos generales, una textura muy utilizada en la música Rock. Ya que se habla de otros elementos, es pertinente aclarar lo relativo al **timbre** en esta pieza, esto es, en otras palabras, la **instrumentación**. En el caso de esta pieza, y en general de esta Ópera Rock fundacional, este aspecto es relativamente sencillo, pues se trata básicamente de una tradicional agrupación de Rock compuesta de la siguiente manera: 3 voces masculinas, 1 guitarra folk, 1 guitarra eléctrica, 1 bajo eléctrico, 1 batería de percusión. Para ser específicos, es pertinente anotar que a lo largo de la Ópera sólo se encontrarán instrumentos como un corno francés o timbales sinfónicos de manera esporádica, para momentos específicos de la obra, es decir, una instrumentación ligera es la regla de la misma.

En cuanto a la **dinámica** concierne esta también es bastante sencilla, pues con excepción de la introducción de la pieza que se presenta en un aproximado matiz *p* (piano), el resto de la pieza se presenta en un *mf* (mezzoforte).

Entonces, habiendo analizado sucintamente los diferentes ítems pertinentes para la comprensión de los elementos musicales que componen la pieza anteriormente analizada, es prudente afirmar acá que estos concuerdan a la perfección con los que han sido descritos en secciones anteriores del marco referencial

del presente trabajo, de manera que servirán de insumo fundamental para la propuesta creativa que es motivo de este escrito. Ahora, es momento de pasar a la siguiente pieza a analizar, a saber, *Gethsemane* de la Ópera Rock *Jesus Christ Superstar*.

4.10.2. Jesus Christ Superstar

Jesus Christ Superstar es una Ópera Rock cuyas canciones narran los últimos días de la vida de Jesús de Nazareth, historia también conocida como La Pasión de Cristo, con un tono de tragicomedia. Estructuralmente se compone de dos actos (al estilo de la Ópera Clásica), cada uno compuesto de doce piezas, es decir, un total de veinticuatro piezas. El primer acto inicia con una Obertura (Overture), que naturalmente expone buena parte del material musical que ha de ser desarrollado a lo largo de la Ópera; tras lo cual le siguen once canciones que narran diferentes momentos de la historia a contar. El segundo acto se compone de doce canciones, las primeras diez de corte narrativo, y las últimas dos, el cuasi-instrumental corte número once (*Crucifixion*) y el instrumental y conclusivo corte número doce (*John Nineteen: Forty-One*). Las canciones de la obra en general varían en forma y duración, teniendo en cuenta la complejidad de las circunstancias a narrar; así, se encuentran canciones de entre un minuto y medio (*Peter's Denial*) y siete minutos y medio (*The Last Supper*), siendo el promedio de entre tres y cuatro minutos. Una sucinta sinopsis de esta obra ya ha sido presentada en este trabajo (p. 66, 67, 68), con una descripción de su contexto y elementos en diferentes aspectos. Para el análisis que se propone acá se seleccionó la pieza *Gethsemane*.

Gethsemane se trata del corte número dos del segundo acto de esta Ópera Rock, o catorce de la obra en general; el argumento de la misma se centra en un momento introspectivo (un soliloquio o un monólogo según se quiera) basado en la Oración en el Huerto de Getsemaní, suceso narrado en los evangelios del nuevo testamento. El mismo, muestra a un Jesús en su aspecto más humano, el cual puede ser resumido en la siguiente oración pronunciada por Él mismo, extraída del evangelio según San Mateo:

“Padre mío, si es posible, aparta de mi este cáliz; pero no sea como yo quiero, sino sea tu voluntad.”

La canción en general se apoya en esta frase para mostrar a un Jesús solitario que teme, que es humano, y que suplica al Padre por misericordia. Este es el argumento de la pieza a analizar. Para comenzar con el aspecto puramente musical vale la pena desatacar la **forma** o **estructura** de esta pieza, la cual es:

Intro – 00:00

Verso (A) – 00:05

Verso (A) – 00:39

Verso (B) – 01:13

Puente (C) – 01:32

Verso (B) – 01:45

Puente (C) – 02:02

Puente (C') – 02:14

Verso (B) – 02:29

Verso (B') – 03:02

Intermedio – 03:26

Verso (A) – 03:52

Verso (A) – 04:41

Coda – 05:22

Así, se considera acertado asegurar que esta pieza presenta una estructura o forma compuesta, toda vez que no se basa estrictamente en las formas básicas de la música Rock que han sido detalladas previamente en el marco referencial. Se encuentra aquí una forma integrada básicamente por tres secciones A, B y C; en las que A y B pueden ser ambas definidas como versos, ya que, a pesar de ser claramente disímiles, preservan algunos elementos en común, principalmente en el nivel armónico como se detallará más adelante, y que B no presenta las características propias de una sección de coro. C, por otra parte, es una sección de puente que funciona como unión entre dos versos, siempre B. Se presenta además un componente de intermedio instrumental que como se detallará más adelante expone algunos elementos rítmicos relevantes en la pieza.

Continuando, en lo referente a los **elementos de tiempo**, se puede empezar por destacar que esta pieza tiene una duración de 05:35 minutos, la cual se enmarca dentro de la media de una canción de Rock de la

época y con las de las demás piezas de esta Ópera Rock. En cuanto al Tempo, es de destacar que éste es dinámico, ya que en un principio es aproximadamente de $J = 85$ (*Moderato*), realizando un *Rubato* que lo ralentiza a aproximadamente $J = 78$ (*Andante*) en el momento en el que aparece por vez primera la sección de Verso (B) en el minuto 01:13 (compás 27), y un *Rubato* adicional en la sección de intermedio instrumental (D) en el minuto 03:26 (compás 83), la cual, estando en métrica de octavos, presenta un tempo de aproximadamente $J = 145$ o $J = 73$ (*Adagio*), para culminar en un $J = 68$ (continúa *Adagio*) en el verso final (A) de la pieza (compás 97). Entonces, se genera una lenta pero continua ralentización del tempo inicial, lo que genera una sensación cada vez mayor de pesadumbre, aflicción e incluso padecimiento, concordante con lo que narra la línea lírica; a saber, la súplica de un Jesús con miedo, temeroso y por momentos iracundo. Lo anterior entra dentro de los estándares de la música Rock tipo “balada” que ha sido descrita en el marco referencial.

En cuando a la métrica, ésta también es dinámica, ya que durante los versos (A, B) la misma se encuentra en el tradicional 4/4, métrica de uso absolutamente generalizado, no solamente en la música popular, sino en la música occidental en general; sin embargo, al avanzar hacia la sección de puente (C), se utiliza la métrica de 2/2 (genera la sensación de aceleración del tempo al doble del de la sección inmediatamente anterior, a saber, el verso B) y durante el intermedio instrumental (D) se presenta la métrica de 5/8, la cual no es de uso común en la música popular, aunque sí lo es en sub-géneros como el Rock Progresivo; de hecho, en otras piezas de esta Ópera Rock se hace un extendido de métricas compuestas, por ejemplo en las canciones *Evething's Alright* (5/4), *The Temple* (7/8) y *Pilate and Christ* (5/4), corroborando la forma como las Óperas Rock han sido influenciadas fuertemente por los elementos del Rock Progresivo, como se ha sugerido en el marco referencial.

En lo que a la acentuación se refiere, esta pieza hace un uso extendido del Back Beat, recurso muy ampliamente utilizado en la música Rock; esto es, rememorando, una especial atención a los pulsos dos y cuatro (en una métrica de 4/4). Esto es evidente desde la introducción de la pieza, donde la guitarra folk acentúa claramente los pulsos indicados anteriormente; además, tras la entrada de la melodía en el verso A, ésta con frecuencia se introduce en el segundo pulso de diferentes compases, según lo indica la acentuación sugerida. Todo lo anterior se intensifica con la entrada, en el segundo verso A, del elemento percusivo, es decir, la batería, la cual marca en su elemento más sonoro, es decir, el redoblante, los pulsos dos y cuatro continuamente, como se detalla a continuación:

Ejemplo Musical 62 – Transcrito por el autor.

Ejemplo Musical 63 – Transcrito por el autor.

Ejemplo Musical 64 – Transcrito por el autor.

En lo que a la unidad métrica se refiere, es de apuntar que ésta es, en su mayor parte, *métrica*, o sea, muy en general se utilizan patrones rítmicos que coinciden con los pulsos subyacentes; como ejemplo, parte la sección B de la pieza, aquí en transcripción para piano:

Ejemplo Musical 65 – The Really Usefull Group Limited.

La sección de puente (C) presenta, sin embargo, características *contra-métricas*, como se observa a continuación:

Ejemplo Musical 66 – The Really Useful Group Limited.

33

I'd wan - na know I'd wan - na know my God I'd wan - na know I'd wan - na know my God

Bb7 Eb7 Bb7 Eb7

Detailed description: This is a musical score for a song. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line is in a 4/4 time signature and contains the lyrics 'I'd wan - na know I'd wan - na know my God I'd wan - na know I'd wan - na know my God'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a steady rhythmic pattern. Chord symbols Bb7, Eb7, Bb7, and Eb7 are placed above the piano part. The score is numbered 33 at the beginning.

Para adentrarse en los **elementos melódicos**, es pertinente comenzar con anotar que el instrumento melódico predominante en esta pieza, así como en gran parte del corpus de la música Rock, es la voz humana; de manera que, el análisis aquí propuesto se centrará en los detalles que se presentan en este instrumento. Es necesario, entonces, anotar que se presentan tres frases básicas en esta pieza, una para cada sección A, B y C, que se van modificando o variando (también modulando) según se va repitiendo cada una:

Ejemplo Musical 67 – Transcrito por el autor.

A1

A2

Frase I

Semifrase I Semifrase II Semifrase III

A1

A2

Frase II

Semifrase IV

A1

A2

Detailed description: This musical score illustrates the structure of a 12-measure phrase (Verso A) in two parts, A1 and A2. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is labeled 'Frase I' and contains three 'Semifrase' units (I, II, III). The second system (measures 5-8) is labeled 'Frase II' and contains one 'Semifrase IV' unit. The third system (measures 9-12) is labeled 'Frase III' and contains one 'Semifrase V' unit. Red boxes highlight the individual semiphases, and green boxes highlight the full phrases. The score is numbered 6 and 11 at the beginning of the second and third systems, respectively.

Lo anterior, muestra dos presentaciones del verso A, el cual es una frase compuesta por doce compases (un periodo), que a su vez se organiza en dos frases (verde), la primera de cuatro compases y la segunda

de ocho. Se denotan, además, dos semifrases (rojo) que conforman a cada una de estas frases. Son de relevante importancia las variaciones que se presentan al repetir este verso con diferente línea lírica; como se puede observar, se conserva una línea básica de la melodía original con algunas modificaciones que son pertinentes según lo requiere el texto. La sección de verso B, por el contrario, no posee modificaciones relevantes en sus repeticiones:

Ejemplo Musical 68 – Transcrito por el autor.

Esta sección de verso B es una frase de seis compases compuesta de dos semifrases de dos y cuatro compases consecutivos; se observa, además el uso de dos claros motivos ritmo-melódicos que fundamentan esta sección. Es de aclarar, sin embargo, que la fidelidad en la interpretación de la línea melódica escrita, sobre todo en esta sección de verso B, queda a discreción del interprete, ya que en la partitura de la pieza se indica que ha de ser cantada *Ad Libitum* en sus repeticiones; como consecuencia es posible escuchar muchas versiones disimiles de esta pieza (principalmente de esta sección) en diferentes adaptaciones de esta Ópera Rock. Es de resaltar, además, que esta sección es una frase de seis compases que se compone de dos semifrases, una de dos y otra de cuatro compases, cada una basada en un motivo particular, como se ha indicado en la figura.

Ejemplo Musical 69 – Transcrito por el autor.

La anterior figura, muestra la sección de puente C, la cual no presenta variaciones en sus repeticiones. La misma es un periodo de ocho compases compuesto por dos frases (verde) de cuatro compases, que a su

vez se forman de dos semifrases (rojo) de dos compases; todo basado en un motivo que se presenta al inicio de la sección.

En lo que a las escalas utilizadas en esta pieza se refiere, es pertinente indicar que la línea melódica se basa ampliamente en la escala menor natural (o modo eólico), primero de Bbm y posteriormente de Cm (tras la modulación que se detallará más adelante); aclarando que durante la sección de puente C' la armonía sugiere un modo dórico, aunque la melodía no interpreta el sexto grado característico de este modo. Otra excepción es el uso de la escala menor armónica durante el final de la sección de verso A:

Ejemplo Musical 70 – Transcrito por el autor.



Así, es momento de pasar al **elemento armónico**, en este caso es pertinente revisar lo que sucede en cada sección, para comenzar la introducción, sección de dos compases que presenta el acorde de tónica del modo principal de la pieza:

4/4 ||: Bbm | % || =>

A continuación, se presenta la sección de verso A:

Primera Frase:

4/4 || Bbm Bb/Ab | Bb/Gb Bb/F | Eb Eb/Db | Eb/C Eb/Bb |

Segunda Frase:

4/4 || Ab Absus4 Ab | Dbsus4 Db | F Faug F | Bbmsus4 Bbm | Gb | Bb/F | C7 | F Faug
F7 F :|| =>

En el ejemplo anterior se ha dividido la armonía según las dos semi-frases que componen esta sección. En

la primera se destaca el movimiento descendente del bajo que se mueve desde un Bb hasta su respectiva octava inferior utilizando el modo eólico, para luego enlazar con el Ab que inicia la segunda semi-frase, la cual, sin existir una modulación, pero dado el movimiento del bajo, da lugar a una sensación pseudo-resolutiva (de mayor “brillo” al de la semi-frase previa) al modo mixolidio (Ab) que inaugura esta segunda parte, para luego reencaminarse rápidamente al modo original. Esta segunda semi-frase se caracteriza por un extensivo “adorno” de cada acorde mediante el uso de cuartas suspendidas y, en un par de ocasiones, quintas aumentadas. De manera que, frente a todo lo anterior, se sugiere una sucinta reducción de la progresión armónica anteriormente descrita perteneciente a la sección de verso A:

4/4 || **Bbm** | % | **Eb** | % || **Ab** | **Db** | **F** | **Bbm** | **Gb** | **Bbm** | **C7** | **F7** :||

Esta reducción permite analizar la armonía con mayor comodidad, y evidencia de uso del sistema armónico usado en el Rock que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica, pero con préstamos de los modos diatónicos, estudiado en el marco referencial; visto de otra forma:

T – SD ⇒ D – T ⇒ D/D – D – T ⇒

i – iv – VII – iii – V – i – vi – i – V/V – V || i ⇒

Con el ejemplo anterior es claro el uso de la armonía funcional de la práctica común, teniendo dos claras progresiones, la primera: T – SD – D – T (cadencia compuesta), y la segunda: T – D/D – D – T (cadencia auténtica utilizando una dominante secundaria). El uso del acorde Ab (VII), puede ser interpretado como un préstamo del modo eólico, recurso muy utilizado en este sistema armónico.

Continuando con la sección de verso B de esta pieza, se presenta una progresión bastante más sencilla, en la misma tonalidad:

4/4 || **Bbm** **Ab** | **Gb** **F** :||

De la anterior progresión se evidencia el uso de los bajos que son presentados en los primeros dos compases de la primera semifrase de la sección de verso A, pero ahora desplegando los acordes que se forman a partir de cada bajo como nota fundamental. Se encuentra así una progresión $i - VII - VI - V$, también conocida como *cadencia frigia* o a veces como *andaluza*, de reconocido uso en la música flamenca, pero que ha sido ampliamente utilizada en la música de la práctica común occidental desde el periodo barroco, toda vez que se basa en los parámetros de la armonía funcional: $T (i) - SD (VII, VI) - D (V)$. Al igual que en la sección de verso A, el uso del acorde de A_b (VII) se percibe como un préstamo del modo eólico.

Continuando con la sección de puente C, se encuentra la siguiente progresión:

4/4 || **Bb7** (#9) | % **Eb7** :||

La anterior progresión está claramente diseñada según el sistema armónico basado en el Blues, esto es visible gracias al uso de la cadencia plagal $I - IV - I$, además de la extensiva utilización de acordes X7, es tan propia de esta música. Es relevante también el uso de la nota agregada (#9), la cual significa el uso de doble tercera (Mayor y menor) sobre un mismo acorde, un recurso también muy propio de este género:

Ejemplo Musical 71 – The Really Useful Group Limited.

37

I'd wan - na see I'd wan

$Bb7$ (9)

Esta sección de puente C implementa una variación en su armonía cuando se presenta como C', a través de dos modulaciones, la primera ellas:

4/4 || C7 | % F7 :||

La anterior es una modulación a C Blues, conservando las características de su forma original; sin embargo, paso seguido se presenta una nueva modulación:

4/4 || Cm7 | % F7 :||

La anterior es una modulación a C dórico (que se había mencionado anteriormente), presentando una progresión i – IV – i muy característica de este modo, es decir, este segmento está fundamentado en el sistema armónico basado en los modos diatónicos. A partir de estas modulaciones, desde la tonalidad Bbm, pasando por Bb Blues y C Blues hasta llegar a C dórico, la pieza se queda en este último sonido central para las sucesivas repeticiones de las secciones de verso B y A, es decir, ahora en la tonalidad de Cm en lugar del original Bbm, con total fidelidad a las progresiones ya analizadas, de esta manera hasta el final de la pieza, anotando que para la sección de intermedio se utiliza la misma progresión de la sección de verso B, aunque ya modulada a la tonalidad de Cm:

5/8 || Cm Bbsus4 | Ab G :||

En la parte final de la pieza, repitiendo la sección de verso A, ésta culmina de la siguiente manera:

4/4 || Cm | Ab | Cm/G | G7 | Ab :||

El anterior es un interesante ejemplo de cadencia compuesta de segundo orden, utilizando las siguientes funciones: T – SD – T 6/4 (cadencial) – D \Rightarrow , sin embargo el último acorde no es de T, que cerraría esta cadencia de manera tradicional, en su lugar aparece el inesperado acorde SD de VI grado, configurando así en el final de la pieza, una cadencia rota o evitada. Otro claro ejemplo del uso del sistema armónico que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica.

Todas las progresiones anteriormente detalladas dan evidencia de que los tipos de acorde más usados en esta pieza son los de tipo triada: X, Xm y Xsus4, en menor medida los de tipo tétrada X7 y Xm7, y con una única excepción, el acorde de cinco notas X7(#9).

Habiendo analizado sucintamente el componente armónico de esta pieza, es momento de anotar que, en lo referente a su **textura**, esta está ampliamente basada en el tipo melodía con acompañamiento, toda vez que, al igual que en gran parte del corpus de la música popular, esta presta una muy especial atención a las melodías vocales, dando a los demás instrumentos la tarea de dar soporte armónico a este elemento vocal principal. En el caso de esta pieza en particular, con algunas excepciones que se dan gracias a respuestas melódicas de otros instrumentos a la melodía principal, acá en una reducción para piano y voz:

Ejemplo Musical 72 – The Really Useful Group Limited.

The image shows a musical score for a piano and voice. The score is in 6/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The vocal line is written in the treble clef and consists of the lyrics "Now I'm sad and tired". The piano accompaniment is written in the grand staff (treble and bass clefs). The chords are labeled as Ebm, Ebm Db, Ebm C, and Ebm Bb. A red oval highlights the vocal melody, and a green oval highlights the piano accompaniment.

Continuando, en lo referente al **timbre** o, en otras palabras, la instrumentación, esta pieza posee un formato mucho más amplio del que comúnmente presenta la música Pop; en este sentido, ésta se adhiere al concepto de Rock Sinfónico, profundizado ya con anterioridad. De tal manera, se despliega la

siguiente configuración instrumental: 1 voz (tenor), 2 Guitarras Folk, 1 guitarra eléctrica, 1 piano, 1 bajo, 1 batería de percusión y una orquesta sinfónica. Este último elemento, por supuesto, es de la mayor relevancia, ya que no es de uso general en la música Rock, aunque sí lo es en toda la Ópera Rock *Jesus Christ Superstar*, de manera que se convierte en un elemento fundamental para este sub-género y para la propuesta creativa del presente trabajo. Es de resaltar que, en general, la orquesta se utiliza en esta pieza y en la obra en general con el objetivo de acompañar (*Background*) a la melodía principal (*Foreground*), con algunas presentaciones melódicas de segunda importancia (*Middleground*) sin mayor despliegue de virtuosismo instrumental, por supuesto brindando un enriquecimiento tímbrico inusitado en la música Rock, todo esto dando un especial énfasis a las secciones de cuerda frotada y viento metal para llevar a cabo de manera efectiva esta tarea.

Un último ítem a tener en cuenta en el análisis de esta pieza es el referente a la **dinámica**, es de anotar que en este aspecto esta pieza es mucho más variable y de interés comparada con *Tommy*. Es pertinente, entonces, resaltar que, en términos generales, ésta comienza con un matiz *p* (piano), para luego iniciar un cuasi-continuo *crescendo* que lleva al clímax de la pieza en un matiz *ff* (fortissimo), para caer súbitamente de nuevo en un *p* y finalmente crecer hacia un *mf* (mezzoforte) en el que ésta concluye:

	<	<	>	<	>	<	<		Sub <				
	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>			
Intro	A	A	B	C	B	C	C'	B	B'	Inter.	A	A	Coda

De manera conclusiva, y muy brevemente, es de destacar que todos los elementos analizados en los precedentes párrafos concuerdan teóricamente con lo descrito en las líneas del marco referencial dedicadas a la descripción de los elementos musicales que son propios de la música que atañe al presente trabajo; motivo por el cual, tanto las mencionadas descripciones, como el reciente análisis, serán un insumo fundamental para la realización de la propuesta creativa que es objetivo de este trabajo investigativo.

Habiendo culminado los análisis musicales, parte final del marco referencial del presente trabajo, es hora de continuar con el siguiente apartado del mismo, el cual se vislumbra como una acertada descripción del proceso que ha sido llevado a cabo para el desarrollo y satisfactoria culminación de la propuesta creativa que fundamenta el presente escrito. Este apartado es la Auto-etnografía.

5) Auto-etnografía:

En una propuesta de investigación-creación es de ineludible importancia dar cuenta, no solamente de las referencias históricas, teóricas y propiamente sonoras (en el caso del campo musical), y que son desarrolladas en un marco referencial, además de los resultados, y descripción de los mismos, obtenidos al final de este camino, sino también, y de manera muy significativa para la construcción de conocimiento, del proceso llevado a cabo para llegar al resultado. Es por ello que existe y es utilizado para este caso el concepto de “auto-etnografía”, el cual es definido etimológicamente, y de manera muy certera por la académica de comunicación estadounidense Carolyn Ellis (2015) y su equipo, cuando afirman que la misma “es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural (etno)” (p. 250), del investigador-creador que realiza la respectiva propuesta.

En este orden de ideas, para López-Cano (2014), este concepto denota “una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones” (p. 138). Esto sugiere que no existe una única manera de llevar a cabo este trabajo, por el contrario, existe una gama variada de tareas que apoyan el desarrollo de esta descripción-análisis de la actividad creativa; esto, toda vez que la misma está colmada de una nada leve carga de la individualidad del sujeto creador. En este sentido, Ellis et al. (2015) afirman que “la auto-etnografía es uno de los enfoques que reconoce y da lugar a la subjetividad, la emocionalidad y la influencia del investigador en su trabajo, en lugar de ocultar estas cuestiones o pretender que no existen” (p. 252), esto se apoya, además, en el hecho de que “para hacer y escribir etnografía, el investigador aplica los principios de la autobiografía” (p. 250), entendiendo ésta última como: el relato de la vida de una persona escrita por ella misma que narra momentos memorables de uno o varios aspectos de su vida, posee un estilo libre y no tiene una estructura estándar, se tratándose casi de una confesión íntima que realiza el autor, y es escrita con libertad en la estructura y en el lenguaje ya que el autor de la obra no está sujeto a una estructura rígida en momento de escribirla; asegura el escritor paraguayo especializado en el género ensayístico Orlando Cáceres (2019). Es perfectamente entendible, entonces, su fundamento y talante cargados de individualidad y subjetividad; aunque, para ser concretos, será necesario anotar que en ocasiones es más pertinente referirse a la “memoria” en

lugar de “autobiografía” ya que según el mismo autor difieren en tanto que “la autobiografía es completa, (...) cubre toda la vida de la persona hasta el momento de la escritura, (y) por el contrario, la memoria cubre un periodo determinado, unos meses, unos años, pero no toda la vida, y muchas veces un aspecto en específico” (aboutspanol.com). Por ello, tratándose de la descripción de un periodo específico de la vida del sujeto-creador, será mejor referirse a la “memoria” de dicho espacio temporal.

Antes de continuar, se hace pertinente revisar una definición de los que se concibe como etnografía, en este sentido, la antropóloga argentina Rosana Guber (2001) anota que:

“La etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros. La especificidad de este enfoque corresponde al elemento distintivo de las Ciencias Sociales: la descripción. Estas ciencias observan tres niveles de comprensión: el nivel primario o “reporte” es lo que se informa que ha ocurrido (el “qué”); la “explicación” o comprensión secundaria alude a sus causas (el “por qué”); y la “descripción” o comprensión terciaria se ocupa de lo que ocurrió para sus agentes (el “cómo es” para ellos)” (p. 11).

Como se puede detallar, esta es una tarea fundamental en las ciencias sociales, motivo por el cual el individuo es concebido como parte integral de una comunidad-cultura en la cual vive y desarrolla su humanidad, y tal desarrollo del sujeto no debe ser pensado y/o analizado excluyendo al grupo al que pertenece, de todo lo cual se ha de dar noticia a través de diferentes formas de comunicación. Además, la misma Gubert (2001) asegura que “las etnografías no sólo reportan el objeto empírico de investigación - un pueblo, una cultura, una sociedad— sino que constituyen la interpretación/descripción sobre lo que el investigador vio y escuchó. Una etnografía presenta la interpretación problematizada del autor acerca de algún aspecto de la “realidad de la acción humana”” (p. 12), sugiriendo entonces la necesidad de análisis de los datos obtenidos en los previos reportes. Como se detallará en los párrafos venideros, algunas de estas concepciones son tenidas en cuenta para la realización de una auto-etnografía, otras, sin embargo, se remiten más propiamente a la autobiografía o memoria personal.

De manera que, continuando y enlazando con las ideas anteriores, López-Cano (2014), diferencia la auto-etnografía tradicional con la propiamente artística señalando que ésta última “no considera al investigador exclusivamente como representante de una cultura o fenómeno del que éste forma parte, sino que se enfoca en él mismo, en sus motivaciones personales, sus impulsos artísticos, sus deseos y, de

manera muy especial, en su propio quehacer” (p. 142). De nuevo, resaltando el matiz individual y subjetivo de la misma, dejando ciertamente un poco de lado el aspecto social, aunque no del todo, pues es fundamental e ineludible para la etnografía.

Persistiendo en el mismo sentido, y sobre la manera de llevar a cabo éste trabajo, es necesario resaltar que el mismo López-Cano anota que (2014), “algunos autores consideran que para que una investigación tenga el carácter de auto-etnográfico, basta con que describa aquellos acontecimientos relevantes de la vida o experiencia del autor” (p. 139, 140). De manera que ésta:

“(…) puede centrarse en el sujeto mismo, en su interacción con otras personas y en su interacción con objetos materiales o culturales. De este modo, la auto-introspección es la descripción, reflexión y autoevaluación de la experiencia y de la subjetividad personal. La introspección interactiva, por su parte, se refiere al conjunto de interacciones con otros sujetos donde se incorporan las vivencias personales del individuo, pero en relación al grupo, cultura o sector al que pertenece. Por último, la relación e interacción con objetos o procesos es la significación personal dada a ciertos objetos físicos o simbólicos y ciertos procesos que condensan una serie de significados personales como objetos literarios, artísticos y experiencias” (p. 140).

En este orden de ideas, existen algunas “tareas” que resultan de la necesidad de brindar significación a hechos relevantes de la vida y el quehacer del sujeto-creador y de propender por una acertada comunicación de los mismos, tareas que se detallarán más adelante, no sin antes anotar que algunos de estos hechos relevantes son frecuentemente conocidos como “epifanías”, sobre las cuales Ellis et al. (2015) aseveran que:

Los autobiógrafos escriben sobre sus “epifanías”; momentos que se recuerdan como de un impacto significativo en la trayectoria de vida, períodos de crisis existencial que obligaron a poner atención y analizar la experiencia vivida, y acontecimientos después de los cuales la vida ya no pareció ser igual. Una epifanía constituye un fenómeno íntimo que una persona puede considerar como una experiencia transformadora (253).

De forma que estos momentos de gran significación son susceptibles a ser contados o comunicados a través de diferentes medios escritos, ya que hacen parte de la materia fundamental que hace posible la obra, materia que trae una carga cultural innegable, pues el creador está inmerso en y sujeto a una variada gama de influencias sociales, históricas y propiamente culturales, que son muy particulares para

cada individuo; por ello es necesario advertir acerca de estas epifanías, que de muchas maneras son las que posibilitan el resultado obtenido por el sujeto-creador, quién, cuando toma el rol de investigador, adquiere, además, la obligación de dar noticia de las mismas. Al respecto, Ellis et al. (2015) aseguran que: “cuando los investigadores hacen auto-etnografía, escriben retrospectiva y selectivamente sobre epifanías que surgen y que son posibles porque ellos mismos son parte de una cultura y tienen una identidad cultural particular” (p. 253). Sugieren, además, los mismos autores, que es prudente apoyarse en las tareas propias de los autobiógrafos, quienes tienden a “crear textos estéticos y evocadores utilizando técnicas de ‘mostrar’, las cuales están pensadas para llevar a los lectores a ‘la escena’, en especial hacia los pensamientos, las emociones y las acciones para ‘experimentar una experiencia’” (p. 254). Este último aspecto revela la necesidad introspectiva del sujeto-creador-investigador, la cual ha de ser “mostrada” a través de textos que revelen partes importantes o relevantes del proceso creativo, este ítem-tarea será tenido en cuenta en el presente trabajo de investigación-creación.

En el mismo sentido, se sugiere una relación entre el “mostrar” y el “contar”, la segunda como opción más apropiada para el investigador-creador, ya que su relación con la actividad escritural la hace efectiva para abarcar los dos aspectos, es por ello que, Ellis et al. (2015) aseguran que:

El “contar” es una estrategia de escritura que trabaja con el “mostrar”, posibilitando al lector ubicarse a una cierta distancia de los acontecimientos descritos para que pueda reflexionar sobre ellos de una manera más abstracta. Agregar un poco de “contar” a un relato que “muestra” es una forma eficiente de transmitir la información necesaria para entender lo que está pasando, a la vez que una manera de comunicar información que no necesite la inmediatez del diálogo y del involucramiento de los sentidos (p. 254, 255).

Teniendo en cuenta lo anterior, se define el objetivo final del investigador-creador cuando realiza el trabajo auto-etnográfico, el cual, aseguran Ellis et al. (2015) es “producir una descripción densa, estética y evocadora de la experiencia personal e interpersonal” (p. 255). Además, sugieren los ítems a tener en cuenta para lograr el anterior objetivo, los cuales son “en primer lugar, discernir patrones de la experiencia cultural que surgen de las notas de campo, las entrevistas y/o los artefactos. Luego, se describen estos patrones utilizando estrategias propias de la narración, mostrando y contando, y alterando la voz del autor” (p. 255). Lo anterior se ha de tener en cuenta para definir las tareas a llevar a cabo para llegar a una acertada descripción del proceso creativo.

Ahora bien, es necesario apuntar que, dentro de los tipos o enfoques posibles dentro de la auto-

etnografía, las denominadas “narrativas personales” se ajustan a las necesidades de la investigación-creación; éstas, afirman Ellis et al., “son historias de autores que se ven a sí mismos como el fenómeno y escriben narraciones evocadoras específicamente centradas en su formación académica, la investigación y las vidas personales” (p. 258), las mismas “hacen posible ‘dar testimonio’, posibilita a los (...) lectores observar y dar cuenta de un evento, problema o experiencia” (p. 259). Estas “narrativas” serán consideradas para la elección de las tareas auto-etnográficas que se llevarán a cabo en el presente trabajo.

Existen, además, algunos aspectos a tener en cuenta para obtener una descripción acertada del proceso creativo por parte del creador que además toma el rol de investigador, éstas son: la ética relacional, la fiabilidad y la generalización.

En el caso de la “ética relacional”, ésta es definida como el hecho de que cuando se lleva a cabo y se hace investigación, en el uso de la experiencia personal, no sólo se implica a sí misma en este trabajo, sino también a otros que son cercanos de diferentes formas (Ellis et al., p. 260). Esto es, en otras palabras, tener en cuenta la influencia de otras personas en la vida (hecho que puede relacionar este aspecto con las bases de la etnografía tradicional), y, por supuesto, las acciones creativas del sujeto creador, el mismo que, como investigador, ha de clarificar como otros individuos han dejado su marca en su visión del mundo, del arte u otros aspectos a considerar y que pueden resultar relevantes para el proyecto creativo.

Continuando, en el caso de la “fiabilidad”, ésta es concebida por Ellis et al. (2015) como la “búsqueda de la verosimilitud; evoca en los lectores la sensación de que la experiencia descrita es realista, creíble y posible, la sensación de que lo que se ha representado podría ser verdad. La historia es coherente, conecta a los lectores y a los escritores” (p. 262). Esto es, a través del recurso de la escritura, del “mostrar” y “contar”, lograr una comunicación efectiva del contexto general que ha hecho posible la realización de un producto creativo, para esto será necesario una escritura clara y los recursos escriturales (tareas a realizar) adecuados para satisfacer este objetivo.

En el último caso, para hablar de la “generalización”, es necesario anotar que ésta se mueve del escritor hacia los lectores, y siempre está puesta a prueba por los últimos, quienes proporcionan una validación mediante la comparación de su vida con la del investigador-creador, y por la sensación de que las historias les han informado acerca de personas o vidas que les son desconocidas (Ellis et al. p. 262). Esto es, a través de la verosimilitud proporcionada por los recursos de escritura apropiados, lograr tocar las temáticas que son transversales en el proceso de creación, y que son inteligibles para los lectores,

quienes de diversas formas puedan buscar respuestas acerca de generalidades y aspectos cotidianos o significativos del quehacer creativo.

Para hablar de la función de la auto-etnografía, para López-Cano (2014), cuando ésta se sujeta a una función “formadora” (a diferencia de “informadora” o “heurística”) “se concentra en la descripción, análisis o reflexiones obtenidos en los registros auto-etnográficos sin que éstos se sometan a análisis o interpretaciones posteriores y se articulen con información y conocimientos extraídos de otras fuentes. Este tipo de trabajos suelen adquirir el formato de memoria o memoria crítica” (p. 143, 144).

Además, según el mismo López-Cano (2014), cuando ésta es de tipo “descriptiva”, se limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente. En este caso (...) aparece simplemente una transmisión directa de los registros, datos y textos auto-etnográficos” (p. 145), por otra parte, es de tipo “analítica” “cuando reflexiona sobre las acciones realizadas. Su cometido ya no es sólo registrar, sino conocer a fondo la actividad registrada, obtener ideas, reflexionar” (p. 145), y de tipo “crítica”, por último, cuando la misma “observa críticamente, detecta limitaciones, problemas y defectos tanto en lo técnico como en lo creativo y artístico. Su objetivo es descubrir nuevas o diferentes formas de crear y argumentar sobre las limitaciones de las formas creativas convencionales” (p. 145). Es absolutamente pertinente anotar que el autor señala que éstos tipos de auto-etnografía no son excluyentes entre sí, si bien se hace prudente apuntar a que el investigador se suele decantar por unos de estos tipos, siempre se puede complementar y enriquecer con los elementos de otro de ellos.

Es, como consecuencia de todo lo anterior, que se hace pertinente enumerar ahora las “tareas de investigación auto-etnográfica en investigación artística” sugeridas por López-Cano (2014, p. 146) y que se realizarán en el presente trabajo, éstas serán: 1) memoria personal, a través de la cronología, el auto-inventario y la auto-visualización y 2) auto-reflexión, a través de la elaboración de textos y relatos, más exactamente de un texto de intenciones y textos de soporte/desahogo (p. 146, 164). En otras palabras, se realizará una auto-etnografía con función “formadora” principalmente, y de tipo primariamente “descriptivo”, aunque enriquecida con algunas tareas de tipo “analítico”. Se observarán con mayor detenimiento la definición y alcance de cada tarea según se vayan desarrollando en los párrafos venideros.

5.1. Memoria Personal:

Como primer paso para la construcción del trabajo auto-etnográfico, López-Cano (2014) recomienda, como se mencionó en el párrafo anterior, una “Memoria Personal”, acerca de la cual el mismo autor afirma:

“Reconstruir la memoria personal en un proyecto de investigación artística en música puede ser útil para tomar conciencia del propio recorrido artístico del autor, de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer, o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa en determinado momento” (p. 146).

De manera que, teniendo en cuenta lo anterior, el diseño de una Memoria Personal se convierte en una herramienta significativa para la comprensión del camino recorrido para llegar al resultado creativo que se ha propuesto en este trabajo. Éste, por supuesto, nunca exento de logros y obstáculos, cada uno de los cuales es parte de la vida creativa del artista y, claro está, de su obra. Para estructurar esta Memoria, López-Cano (2014) recomienda las tres tareas mencionadas anteriormente, a saber, cronología, el auto-inventario y la auto-visualización.

5.1.1. Cronología:

Según el mismo autor, “la cronología consiste en una línea temporal donde el autor anota los acontecimientos importantes de su vida creativa que sean relevantes para el trabajo que tiene entre manos (...) de manera cronológica, abarcando el período de vida más importante para el proyecto” (147). Estos eventos o acontecimientos que han sucedido a lo largo del proceso creativo, relativo al proyecto en cuestión, son de importante anotación para el conocimiento acerca de cómo se desarrolló el mismo: los pasos que fueron necesarios, las ideas que surgieron, los problemas que se presentaron, los objetivos logrados, los cambios realizados, las circunstancias que en la vida del sujeto creador se presentaron, y otras situaciones de relevantes que probablemente son usuales en el quehacer creativo y que afectan, en un buen sentido, el resultado final del mencionado proyecto. Lo anterior se espera brinde al lector un panorama general desde el punto de vista temporal de todo ese proceso.

Se presenta a continuación una línea de tiempo que describe el proceso creativo y su investigación:

Linea de Tiempo

2011 - 2013



2011 - II

-Curso: Orquestación - Cuerdas, con el maestro Roberto Rubio.



2012 - II

-Curso: Orquestación - Orquesta.
-Tarea inconclusa: Orquestar una pieza de música de nuestra preferencia.

-Escucho el álbum *Tommy* (The Who), y su versión orquestal.

-Surge idea: Banda de rock + orquesta, estructura **Anteproyecto de Grado**:

-Opción 1: Orquestar un álbum de Rock existente

-Opción 2: Componer una obra conceptual - Rock Opera.

-Escucho ejemplos de Rock Orquestal: Deep Purple, Metallica, Scorpions, Kiss, *Rick Wakeman* (recomendado por el maestro Alberto Leongómez).

-Decisión: Opción 2 - Rock Opera.

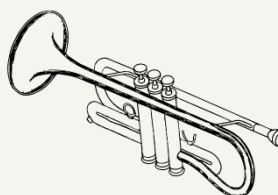
-Maestro Alberto sugiere un relato de *Anton Chejov* como insumo para la obra, en principio acato la recomendación.

-El Anteproyecto es Aprobado.



2012 - I

-Curso: Orquestación - Vientos



2013

-Retiro de la Universidad por período de un año.

-Escucho *Jesus Christ Superstar* (Andrew Lloyd Webber), obra referida a la historia de los últimos días de la vida de Jesús (Pasión de Cristo).

-Decido cambiar pieza literaria base para la composición propuesta.

-Encuentro el libro "Las Memorias de Sherlock Holmes", el cual fue de gran importancia en mi adolescencia. Hallo relevante su último capítulo, "El Problema Final", referente a los últimos días de la vida de Holmes.

-Encuentro analogía entre "La Pasión de Cristo" y "**El Problema Final**", así que me decanto por **éste** último como insumo para la obra.

-Comienzo a trabajar en algunas ideas musicales.

2014 - 2015



2014 - I

- Regreso a la Universidad.
- Estructuración del trabajo escrito.
- Modifico *pregunta de investigación*.
- Modifico *objetivos*.
- Comienzo a *trabajar en marco teórico* (o referencial). Pregunta: ¿Cuáles son los conceptos más relevantes a tener en cuenta?.
- Continúo trabajando en algunas ideas musicales para la obra, realizo un compendio de las más relevantes.
- Aún no comienzo el trabajo formal de composición.



2014 - II

- Búsqueda exhaustiva de conceptos relevantes para el *marco referencial*.
- Invierto largas horas en la BLAA.
- Encuentro importante información (principalmente en lengua inglesa) acerca de R&R, Rock, Art Rock, Progressive Rock, Symphonic Rock, Concept Album y Rock Opera.
- Comienzo proceso formal de composición.
- Elección del formato instrumental adecuado para la obra:** Banda de Rock (¿1 o 2 guitarras?, ¿teclado?, ¿número de cantantes?) y Orquesta (¿Grupo de Cámara?, ¿Orquesta Clásica?, ¿Orquesta moderna?, ¿Coro?).
- Composición del primer tema: "Holmes Visits Watson"
- Composición del segundo tema: "Watson's Letter".




2015 - I

- Continúo búsqueda bibliográfica exhaustiva.
- Traducción y organización del material hallado.
- Información relevante trae importantes ideas para la composición: Art Rock, Prog. Rock, Symphonic Rock.
- Busco, encuentro y leo la versión original en inglés de la obra: "The Final Problem".
- Objetivo: Lograr una versión fidedigna de la lírica basada en el texto original.
- Decisión: La obra será escrita en lengua inglesa.**
- Acelero proceso compositivo.
- Comienzo composición de los temas: "About Moriarti", "A Peacefull Time", "A Plan to Scape", "On the Train", "I haven't Lived in Vain" y "An Unexpected Meeting" (en ese momento no tenían título).

2015 - II


- Retiro de la Universidad durante 5 años
- Abando del Proyecto.




2021 - 2022


2021 - I


- Regreso a la Universidad.
- Reubicación, reunión y organización de información, documentos y partituras extraviadas.
- Recuperación del trabajo adelantado, anteproyecto y avances del proyecto.
- Reestructuración de aspectos tales como: pregunta de investigación, objetivo general y objetivos específicos.
- Reestructuración de la obra basada en una re-lectura y **división de la narración en 16 momentos**.
- Lectura de algunos conceptos importantes como: los elementos literarios en la música Rock, la ópera clásica, el oratorio clásico, el musical y elementos musicales del Rock. Inclusión de los mismos en el marco referencial.
- Re-lectura de algunos capítulos del libro "el estudio de la orquestación" de Samuel Adler, con el objetivo de retomar la composición.
- Hallazgo de **referentes orquestales**: Vasily Kalinnikov, Hector Berlioz.
- Retomo trabajo compositivo, temas nuevos: "Moriarty has Scaped", "Holmes Visits Watson pt. II", "A New Plan" y "Holmes Letter".
- Retomo las composiciones iniciadas en los años 2014-2015.





2021 - II

- Análisis de piezas de Rock Opera ya estudiadas empíricamente, con el objetivo de corroborar la presencia de los elementos presentes en el marco referencial (particularmente los elementos propiamente musicales) y que han de ser utilizados en el trabajo creativo.
- Continúo trabajo compositivo: "At Reichenbach Falls", "It's a Trick".
- Realización del trabajo Auto-etnográfico.



2022 - I

- Culminación del proceso compositivo.
- Edición final del Score.
- Edición final del trabajo escrito.
- Entrega del trabajo.

Ahora bien, según el mismo autor, existen dos tipos fundamentales de hechos que se anotan en una línea temporal autobiográfica: hitos (hechos extraordinarios que han marcado la vida de una persona) y rutinas (actividades recurrentes) (p.147), los cuales han sido listados en la anterior línea de tiempo y se corresponden con lo que el mismo autor llama “hechos” y “hábitos”, los cuales se definirán en el apartado a seguir; a saber, acerca del auto-inventario.

5.1.2. Auto-inventario:

Según López-Cano (2014) “es la rememoración de hechos, hábitos, (...) personas (mentores), objetos (utensilios), (...) relevantes, cuyo objetivo es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, afectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que estamos realizando. A diferencia de la cronología, aquí no se organizan en una línea temporal (...), sino que se articulan temáticamente” (p. 148). A continuación, se presenta un resumen de los Hechos Relevantes (hitos o también identificable con las ya mencionadas “epifanías”) y las Rutinas (hábitos) que han sido fundamentales para la realización del trabajo creativo aquí propuesto:

H	Cursos de armonía y contrapunto con el maestro Alberto Leongómez.
E	Cursos de orquestación con el maestro Roberto Rubio.
C	Curso de armonía moderna con el maestro Néstor Rojas.
H	Escuchar <i>Tommy</i> , versión original por The Who.
O	Escuchar <i>Tommy</i> , versión orquestal por la London Symphony Orchestra.
S	Escuchar <i>Concerto for Group and Orchestra</i> por Deep Purple y la Royal Philharmonic Orchestra.
	Escuchar <i>Jesus Christ Superstar</i> por Andrew Lloyd Weber.
R	Lectura de <i>Las Memorias de Sherlock Holmes</i> .
E	Surgimiento de primeras ideas musicales para la propuesta compositiva.

L	Revelaciones sobre historia y elementos socioculturales del Art Rock, Prog. Rock y Symphonic Rock.
E	Revelaciones sobre los elementos musicales propios de la música Rock.
V	Escuchar compositores tales como Vasily Kalinnikov y Hector Berlioz.
A	Presenciar el material educativo y documental sobre música pop del maestro Leonard Bernstein.
N	Retomar tras varios años la escucha de Rock Clásico, en particular The Beatles.
T	Escuchar <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> por The Beatles.
E	Escuchar <i>Magical Mystery Tour</i> por The Beatles.
S	Escuchar <i>Journey to the Centre of the Earth</i> por Rick Wakeman.

H	Búsqueda de referentes sonoros, tanto de música Rock como de música académica.
A	Búsqueda de ideas musicales para la propuesta creativa, utilizando guitarra y teclado.
B	Búsqueda de información teórica acerca de la música Rock, historia y elementos musicales.
I	Lectura de teoría musical, y teoría de la instrumentación y la orquestación.
T	Escritura y arreglo de ideas musicales software editor de partituras: <i>MakeMusic Finale</i> .
O	Redacción y organización del trabajo escrito o propiamente investigativo.
S	Análisis de piezas de música Rock pertinentes para la comprensión del género Rock Opera.

Continuando, según López-Cano (2014), “los mentores son las personas que hemos conocido directa o indirectamente y que han ejercido una influencia importante en nuestras vidas” (p. 149). A continuación,

una breve lista de personas cuyo conocimiento y enseñanzas han inspirado directamente la vocación creativa del autor del presente trabajo, además de haber brindado muchos de los elementos que han hecho posible la existencia de la misma propuesta:

↓	Alberto Leongómez.	Por sus invaluable enseñanzas acerca de la armonía, el contrapunto y la música antigua. Por su gigantesco conocimiento acerca de la música culta, así como de la música Rock. Por su erudición en múltiples y variados temas, tales como artes, literatura, sociedad, ciencia y lenguas.
↓	Maestro UPN	
M	Roberto Rubio.	Por sus invaluable enseñanzas acerca del estudio de la orquestación, sus claras ilustraciones sobre grandes orquestadores y compositores, sus efectivos ejercicios propuestos para la materia y su muy amplio conocimiento de la música antigua.
E	Maestro UPN	
N	Néstor Rojas.	Por sus enseñanzas acerca de la armonía moderna y sus aplicaciones en la música Pop, Rock y Jazz. Por su excelente orientación acerca de la instrumentación para Big Band.
T	Maestro UPN	
O	Luis Ramírez.	Por su efectiva introducción al estudio de la teoría musical, la armonía, la composición y la instrumentación.
R	Maestro AAG	
E	Claudia Velázquez.	Por su influyente orientación acerca del estudio formal de la música. Por la admiración que causo en mí su habilidad en la orquestación (himno del colegio) y en los arreglos corales (coro institucional).
S	Maestra CMSB	

A continuación, una breve lista de personas cuyos aportes al desarrollo y difusión de las artes musicales han influido indirecta, pero muy profundamente en la vocación creativa del autor del presente trabajo, además de hacer posible la existencia de los géneros de su preferencia, en los cuales se enmarca el estilo de la propuesta creativa aquí propuesta:

↓	Paul McCartney	Por su inigualable contribución al desarrollo de la música Rock mucho más allá de sus fronteras fundacionales. Por sus siempre sorprendentes composiciones e innovaciones dentro de la música pop. Por su infinita creatividad, por el impacto que su música ha tenido en mi vida.
↓	John Lennon	
	George Harrison	
↓	Peter Townsend	Por su audacia compositiva, sus ideas acerca de la música y la literatura, por su enorme trabajo musical y sus contribuciones al desarrollo de la música Rock. Por la sorpresa que ha causado en mí siempre ha causado en mí su inteligencia compositiva, el uso de nuevos instrumentos (dentro de la música Rock) y recursos tecnológicos en su trabajo.
↓		
↓		
M	Jon Lord	Por sus innovaciones al procurar enlazar la música Rock con la música académica, por su maestría en el teclado y el uso inigualable que hace del mismo en la música en cuestión. Por introducir nuevos formatos y formas compositivas en el Rock, por lo sorprendente de sus obras, siempre frescas, siempre grandes, aunque sin inútiles pretensiones.
E		
N		
T	Andrew Lloyd Webber	Por su invaluable contribución al desarrollo y popularización de la Ópera Rock y de las formas largas de música Pop, tales como el Musical, en este género; además del uso de formatos instrumentales propios de la música académica dentro de esta música. Por el uso que ha hecho de recursos narrativos claros y contundentes en sus creaciones.
O		
R		
E	Rick Wakeman	Por su interesante trabajo que hace uso de clásicos de la literatura tales como "Journey to the Centre of the Earth" y clásicos de la historia de su nación como "The Six Wives of Henry VIII", mezclando, además, la música Rock con instrumentación y recursos clásicos, y haciendo uso de su maestría en el teclado para enriquecer su trabajo compositivo.
S		
↓		
↓	George Martin	Por enriquecer con sus invaluable conocimientos sobre instrumentación clásica, composición y producción musical a la música Rock, principalmente en su trabajo con The Beatles, siendo, indudablemente, un pionero en ello, logrando un sonido inusitado para aquellos años,
↓		
↓		

	cuyo reconocimiento perdura hasta hoy.
Samuel Adler	Por su muy pertinente libro acerca del estudio de la orquestación, el cual ofrece los elementos básicos y más avanzados que han de ser conocidos por el aspirante a compositor o arreglista para escribir música en una gran variedad de formatos instrumentales posibles.
Leonard Bernstein	Por su singular apreciación y difusión (tratándose de un grande y reconocido maestro de la música académica) de la música Pop, principalmente del Rock de las décadas de 1960 y 1970, esto a través de la radio, la TV y en magnos eventos educativos como en muy interesantes documentales. Por divisar el potencial musical-artístico de estos géneros dentro del panorama de la música popular.

Paso seguido, y en referencia a los “artefectos”, según López-Cano (2014) “son objetos culturales como novelas, cuadros, músicas, instrumentos o cualquier otro tipo de utensilio que posee un valor cultural específico y es significativo para el autor (...) (por ejemplo), el vínculo sentimental con una obra musical determinada, pueden ser elementos de primera importancia dentro del auto-inventario de un músico” (p. 149). A continuación, se presenta una lista de artefactos que han sido de invaluable importancia para la realización del trabajo creativo aquí propuesto:

L I B R O S	Las Memorias de Sherlock Holmes. Sir Arthur Conan Doyle	Causó en mí un impacto significativo cuando lo leí en mi adolescencia en 2001, su trama cautiva y llama a adentrarse en el mundo literario. Al reencontrarlo en 2014 lo encontré perfecto para la obra que tenía en mente.
	El Estudio de la Orquestación. Samuel Adler	Un libro que ha sido de gran utilidad para comprender los principios de necesario conocimiento para adentrarse en el mundo de la instrumentación y la orquestación de música académica.

M	Tommy. The Who	Por su inventiva manera compositiva, mezclando literatura y Rock en una forma larga que la hace pionera en su género. Por sus ideas y desarrollos musicales que la convierten en un “todo” musical
Ú S I	Tommy, as Performed by the London Symphony Orchestra. The London Symphony Orchestra.	Versión orquestal de la obra anteriormente mencionada, por el acercamiento de la música Rock a la música académica que promovió en su momento, haciendo uso de recursos que en aquella época la hicieron pionera en este aspecto, presentando un formato instrumental bastante amplio que incluye incluso un coro.
C A	Jesus Christ Superstar. Andrew Lloyd Webber.	Por ser una de las obras pioneras del género Ópera Rock, haciendo, además, uso de una orquesta sinfónica, además de un gigante clásico de la literatura como lo es la Biblia, en particular de los Evangelios. Es además pionera en el campo de los Musicales Pop.
S	Concerto for Group and Orchestra. Jon Lord.	Por ser un magno ejemplo de la fusión de la música Rock con la música académica de tradición occidental. Compuesto y orquestado en su totalidad por uno de los más grandes músicos y compositores de la historia del Rock, como lo es el gran Jon Lord, es pionero en el lenguaje orquestal dentro de este género musical.
	Journey to the Centre of the Earth. Rick Wakeman.	Uno de los ejemplos mejor estructurados de Ópera Rock, con una Obertura, Recitativos, Arias, momentos instrumentales y el uso de una orquesta sinfónica, además del singular sintetizador del maestro compositor de esta obra, sin duda uno de los más grandes de la música Rock.
	Revolver, Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band, Magical Mystety Tour, The Beatles, Abbey Road.	Esta agrupación musical ha sido de fundamental e inigualable inspiración para mí desde la adolescencia, teniendo a algunos de los más grandes compositores de música Pop y Rock en sus filas, sus álbumes, principalmente los escritos entre 1966 y 1970, los cuales abarcan una gama de recursos y sonidos inusitados, éstos desplegaron casi todos los elementos fundacionales de la música Rock y Pop de las décadas

The Beatles.	recientes.
Shades of Deep Purple, The Book of Taliesyn, Deep Purple. Deep Purple.	Por su uso magnifico de recursos tomados de la música académica dentro de la música Rock, piezas de larga extensión, temas instrumentales, fugas, instrumentación clásica y canciones tradicionales de Rock enriquecidas con todos estos elementos gracias a maestros de este género como lo son los compositores Jon Lord y Ritchie Blackmore.

Otros utensilios con valor cultural importantes para la existencia de la propuesta creativa referida en el presente trabajo:

U T E N S I L I O S	Guitarra Eléctrica y Guitarra Acústica.	He utilizado estos instrumentos musicales, los cuales interpreto desde los 13 años de edad, como herramienta para componer y arreglar ideas musicales.
	Teclado Eléctrico.	He utilizado este instrumento musical, del cual tengo un conocimiento práctico desde los 17 años, como herramienta para componer y arreglar ideas musicales.
	Recursos Bibliográficos.	La bibliografía utilizada en el presente trabajo investigativo me ha brindado importantes herramientas, me han sugerido compositores que ignoraba e historias fascinantes que no advertía. Además, y por supuesto, el libro de orquestación de Samuel Adler y la novela en la cual se basa la propuesta compositiva, Las Memorias de Sherlock Holmes.
	Recursos Tecnológicos.	Ante la imposibilidad de tener acceso a una orquesta real, hoy en día tenemos la ventaja tecnológica de poder acceder a software que nos acerca a esta práctica, como MakeMusic Finale, además de bancos de sonido gratuitos como BBC Symphony Orquesta de Spitfire Audio, Virtual Playing Orchestra de Versilian Studios, KeyZone Classic de BitSonic y Upright Piano también de Versilian Studios, los cuales han sido de vital importancia para el desarrollo de la propuesta compositiva objeto de esta investigación.

5.1.3. Auto-Visualización:

Según López-Cano (2014) “son las técnicas que usan imágenes, gráficos, diagramas o esquemas para conceptualizar algunos aspectos de la vida personal con los cuales se desea trabajar. (...) En investigación artística en música pueden ser útiles para establecer relaciones de afinidad o rechazo con otros artistas, corrientes o estilos” (p. 149, 150). De manera que, teniendo en cuenta lo anterior, es visible que a través de este recurso sería posible detectar algunos de los aspectos puramente musicales que motivan al artista a dirigirse hacia un estilo particular y original en su trabajo creativo.

En medio del cuasi infinito mar de géneros, tendencias y propuestas musicales existentes, es prácticamente imposible decantarse por uno solo de ellos y en ese sentido siempre escuchar y crear; de manera que, para la gran mayoría de la humanidad, para todo aquel que aprecie algo de música, siempre habrá una gama variada de géneros de los cuales se tiene noticia, de entre los cuales se tiene preferencia por unos sobre otros, o gran afinidad por unos, indiferencia por otros y rechazo por otros más. Los mecanismos socioculturales, incluso naturales o intelectuales que puedan fomentar estas preferencias son del mayor interés, aunque no hacen parte del desarrollo del presente trabajo.

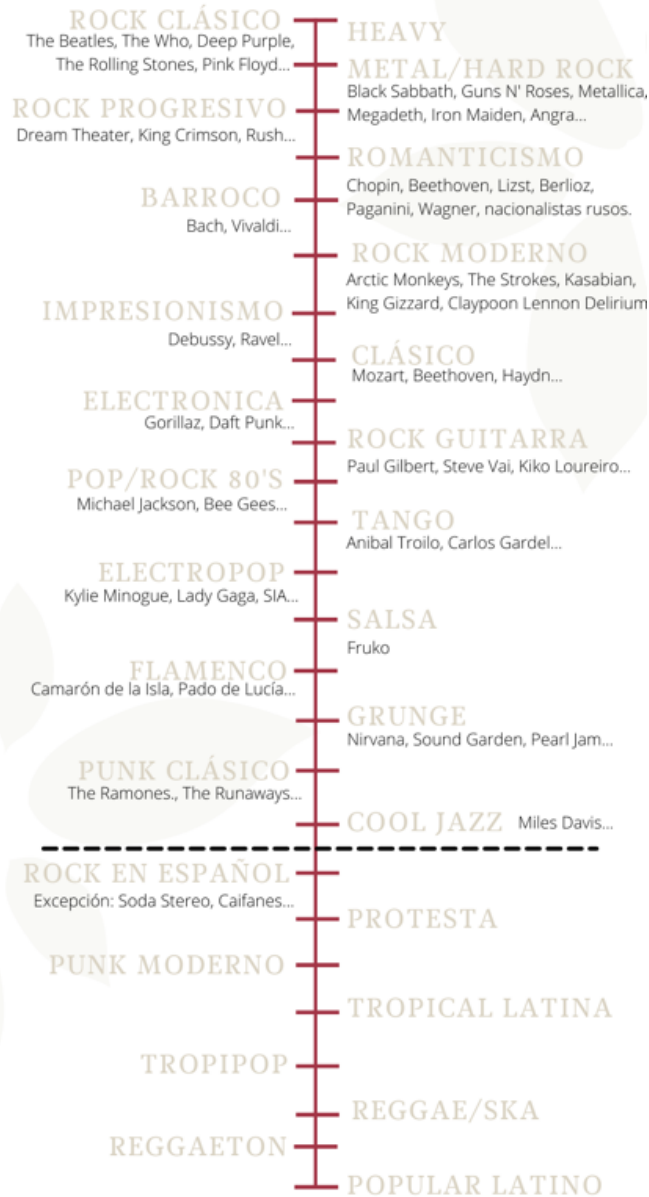
Entonces, teniendo en cuenta lo anterior, y poniendo el foco sobre el sujeto creador, en este caso el compositor de música, esas relaciones de afinidad y rechazo hacia diferentes géneros y propuestas musicales son de importancia capital para el entendimiento o la comprensión de su trabajo creativo, pues puede arrojar luz sobre los elementos y materiales musicales que han permitido el desarrollo de su estilo particular; de forma que, el divisar cuales son esos géneros que el compositor aprecia o rechaza puede ser de interesante conocimiento para el presente trabajo, motivo por el cual se utilizará este recurso que puede ser de utilidad para el lector de mismo.

A continuación, un esquema de afinidad-rechazo con diferentes géneros musicales con los que se ha relacionado el autor del presente trabajo, y de los que indefectiblemente ha obtenido los insumos y la inspiración fundamentales para la realización del proyecto creativo que acompaña a éste:

AUTO-VISUALIZACIÓN

AFINIDAD - RECHAZO MUSICAL

Afinidad



Rechazo

5.2. Auto-Reflexión:

Según López-Cano (2014), este concepto denota:

Un proceso que se lleva a cabo fuera del tiempo de las acciones artísticas. Nos aislamos de la práctica para pensar en ella retrospectivamente y poner atención en todos sus ecos cognitivos, emotivos, sociales (...) Es otra manera de aproximarse al qué y cómo de nuestro quehacer artístico, (...) (una de) las principales técnicas de autorreflexión que se suelen usar en antropología (...) (es) la elaboración de relatos y textos (p. 159).

Esto, analizando las palabras del autor, se refiere a la necesidad por parte del artista, sujeto creador o, en este caso, compositor, de alejarse momentáneamente de las actividades propias de la creación artística, para reflexionar acerca de diferentes aspectos concernientes a la misma y al proceso que hace posible la existencia del sujeto y de la obra. El mismo autor confiere a la escritura, o al “contar” (como se ha descrito en párrafos anteriores) una importancia ineludible en este aspecto de la investigación creativa. De manera que, se recomienda la elaboración de relatos y textos para llevar a cabo esta tarea, al respecto, el mismo López-Cano (2014) afirma que:

La elaboración de relatos y textos auto-etnográficos es una técnica muy difundida. Se trata de relacionar por medio de la escritura, y en los términos que consideremos pertinentes, aquellos aspectos más relevantes del proyecto que estamos trabajando con aspectos de nuestra vida profesional, personal, inquietudes políticas, sociales, estéticas, íntimas, etc. Es muy importante abrirnos a nosotros mismos y ser completamente honestos (p. 160).

Esto es, a través de las propias maneras escriturales o literarias, sin ataduras formales o funcionales, y de manera más bien directa, aportar sendos textos que funcionen como evidencia de diversos aspectos que hayan sido fundamentales para el quehacer creativo. El autor recomienda básicamente dos clases de los mismos, a saber, textos de intenciones y textos de soporte.

En cuanto al primero de ellos, es decir, textos de intenciones, el mismo autor aclara, en muy pocas palabras que “en ellos plasmamos lo que nuestro proyecto artístico quiere lograr” (p. 161), en otras palabras, es una declaración y aclaración directa de los alcances que se espera tenga el resultado artístico cuyo proceso creativo es sujeto de análisis y descripción; se entiende, más allá de los objetivos

especificados en el presente trabajo.

En cuanto al segundo tipo, a saber, textos de soporte, el autor aclara que éstos son pertinentes pues es de capital importancia “construir un vínculo personal con la música que hacemos. Sólo si la obra tiene determinada resonancia en nuestras propias vidas y valores, seremos capaces de conmover a los oyentes, de conquistar su atención y proporcionar una experiencia artística de primer orden” (p. 162). De manera que este tipo de texto nace como una vía para despertar o fortalecer esa consonancia entre la vida del artista y su obra, éste aclara que:

Una posibilidad para activar esta relación es la elaboración de textos en torno a la música con la que estamos trabajando. Puede ser un texto narrativo, autobiográfico, de ficción, en prosa o verso, etc. Lo importante es que nos sirva para mapear y negociar entre el contexto de la obra, nuestra memoria o vivencia personal, y el resultado del proyecto artístico (p. 162).

De lo anterior se resalta que, a través de textos de formas más bien libres, que estimulen la acción de “contar”, y que, en general, poseen tintes autobiográficos o de “memoria”, es posible describir diferentes y significativos momentos, personas, escenarios, ideas y reflexiones respecto de la actividad creativa, que han causado una determinada influencia o impacto en el sujeto creador, y, por lo tanto, en la obra que el mismo presenta.

Estos textos pretenden abordar los temas que, desde el punto de vista del autor, son los más importantes a tener en cuenta para comprender el camino recorrido durante el proceso creativo, y que definieron el camino que ha llevado a un resultado tan específico en el proyecto propuesto; especificando tiempos, lugares, personas, situaciones, reflexiones, ideas, problemas, aprendizajes, intuiciones, y otros que puedan proporcionar al lector la posibilidad de adentrarse un poco en la historia del desarrollo del mismo, en las sensaciones, ideas y situaciones por las que pasó la persona que desvela su quehacer creativo, y que puede ser de importancia para la comprensión de este particular desarrollo y de otros proyectos creativos.

Es tras realizar una pequeña síntesis acerca de la pertinencia de la elaboración de los descritos tipos de texto que, en las páginas siguientes, se presentan un texto de intenciones y seis textos de soporte; escritos todos en primera persona, pues es la intención del autor del presente trabajo lograr contacto cercano con sus propias experiencias significativas acerca del proceso creativo y brindar al lector interesado en ellos un acercamiento a la memoria de los mismos.

5.2.1. Texto de Intenciones

Más allá de los objetivos de este trabajo de investigación, es de gran relevancia para mi persona realizar una declaración acerca de los alcances que espero pueda tener el trabajo creativo que deviene como resultado de todo este proceso. Es por ello que en los próximos párrafos describiré brevemente mis pensamientos y deseos en este respecto, que espero sean de claridad y utilidad para el lector.

En primer lugar, este trabajo se presenta ante mi como un gran reto de aprendizaje, por ello mi principal intención es esa, aprender, principalmente en todo lo referente al trabajo compositivo, de arreglos y de orquestación. No es un secreto que no me presento como un compositor experto o un orquestador experimentado; por el contrario, me considero un sujeto en formación en ambos campos, aún lejos de ser verdaderamente versado en alguno de ellos y, en consecuencia, aún con muchos posibles errores en mi quehacer; por ello, este trabajo se presenta como una oportunidad para dar un paso en mi camino formativo, construyendo el mayor de mis intereses en el campo musical, poniendo en práctica los conocimientos que he adquirido a lo largo de los años y, así mismo, los que he adquirido en los últimos meses, muchos de los cuales se dan como consecuencia de la realización de la presente investigación. Es además una oportunidad para construir este camino a través de la música que más me ha influenciado a lo largo de mi vida, a saber, el Rock en casi todas sus variantes.

Habiendo mencionado esto último, es justo anotar que la realización de este trabajo de investigación se presenta ante mí como una oportunidad inigualable para descubrir muchos aspectos que he ignorado acerca de la música de mi preferencia por largos años, a pesar de estar ésta presente en mi vida durante una gran porción de mi vida, estos aspectos pasan desde la parte histórica y sociocultural, hasta la propiamente teórico-musical, lo cual ha de representar un gran crecimiento en mi haber, bagaje y recorrido musical, sin duda un crecimiento personal de gran importancia en mi vida.

Continuando, otra clara intención, la cual es inherente a este trabajo, es la de indagar en, reconocer y aprehender varios de los quehaceres de la labor investigativa, campo en el cual soy un verdadero neófito (y probablemente todos los que estamos en este punto de la actividad académica), que se presenta no solamente como una tarea-requisito para alcanzar el subsecuente grado profesional, sino como una verdadera herramienta de aprendizaje-aporte continuo de conocimiento, particularmente en el campo de la investigación-creación, el cual es del mayor interés para mi persona, toda vez que desde este punto de vista se hace posible la comprensión de variados aspectos de la actividad creativa, los factores de la

vida del artista que la hacen posible y la fomentan, así como la evaluación tanto de los mismos como de los resultados del mismo proceso, esto se presenta, sin duda alguna, como la oportunidad de adquirir invaluable aprendizajes en mi vida profesional y creativa.

Un último aspecto que deseo destacar dentro de las intenciones que me mueven a realizar el presente trabajo es el referente a la difusión, esto es, a manera de pregunta, ¿qué tan lejos espero que llegue el resultado del trabajo en cuestión? En este sentido, debo anotar que en lo referente al trabajo investigativo mi intención primera es que pueda ser un aporte significativo al destacado repositorio de nuestra alma mater, y esto solo puede ser posible en la medida en la que éste sea del interés de otros estudiantes, tanto de nuestra universidad como de otras en nuestro medio, de manera que es mi propósito dirigir la presente investigación a todos aquellos cursantes de estudios musicales que, al igual que yo, sean apasionados de este bello, y a veces incomprendido, universo musical llamado Rock, y que sientan que este género posee todos los pergaminos necesarios como para ser estudiado y valorado en la academia musical, lugar en el cual no siempre tiene cabida, sobre todo en nuestro medio local. Si me es posible llegar al conocimiento de algún puñado de colegas que se vean en el mismo camino, daría por culminado este objetivo.

En lo referente al resultado creativo del presente trabajo, he de admitir que sería de mi entera complacencia verlo interpretado alguna vez por una orquesta y por una banda reales, en un auditorio adecuado y siendo apreciado por entusiastas de estos experimentos musicales, sin embargo, he de ser realista y aceptar que, al menos por el momento, esto no es posible. De esta forma, y aún con mucha exaltación, es mi intención, tras finalizar la composición, poder producirla apropiadamente, haciendo uso de las herramientas que actualmente hacen esto posible, por ejemplo, instrumentos virtuales, estaciones de trabajo de audio digital, un estudio musical casero, entre otras, de manera que me sea posible no solamente presentarlo como resultado de mi trabajo de grado, sino también como parte de mi “portafolio” como compositor en formación, esto a través de su publicación en medios digitales que permitan a personas interesadas poder acceder, además de evaluar, el mismo; todo esto esperando que el sueño primeramente relatado alguna vez se pueda hacer realidad.

Habiendo relatado estos últimos párrafos, creo haber realizado todas las consideraciones pertinentes en lo que a intenciones con el presente trabajo se refiere. Queda a consideración del respetado lector evaluar si las mismas han llegado, aunque sea en parte, a buen puerto, como es el deseo del autor de estas páginas.

5.2.2. Textos de Soporte:

I. ¿Porqué crear una Ópera Rock?

Una buena pregunta que puedo hacerme en este texto reflexivo es la que está expuesta en el título, por lo cual me dispongo y propongo a responderla en los párrafos siguientes.

Desde la adolescencia he sido un entusiasta de la música Rock en todas sus líneas, desde la parte histórica hasta la propiamente musical-teórica, fue a través del aprendizaje de mi instrumento, la guitarra eléctrica, a través de este género y mis primeros aprendizajes acerca de la música por medio del mismo, que tomé la decisión de vida de dedicarme al estudio de este arte, decisión que hasta el día de hoy continúo edificando. De manera que, fue así como, tras culminar mis estudios de bachillerato, decidí ingresar a nuestra alma mater con el objetivo de cumplir ese objetivo. Sin embargo, fue una sorpresa para mi notar que este género no tenía, en general, una buena apreciación dentro de la academia musical, sabía con absoluta certeza que la música académica de la tradición occidental (más conocida como “clásica”) sería la reina en estos estudios, lo cual me parecía absolutamente pertinente y necesario, más no me esperaba, por ejemplo, que para el aprendizaje de la guitarra eléctrica se recurriera más al jazz que al Rock, lo mismo que para el estudio de la armonía moderna, y que incluso un pequeño ejemplo musical referido a la música Rock acerca de cualquier tema fuera escaso y casi anecdótico. Aun así, continué mis estudios con la mayor normalidad que podía ofrecer.

En este camino, fortalecí inmensamente mi apreciación y gusto por la música académica occidental, principalmente la de los periodos barroco y romántico, adquiriendo invaluable aprendizajes en el campo de la teoría musical, aunque, con entera sinceridad, debo admitir que no fue así mismo, sobre todo en los primeros años, en lo referente a la música jazz, la cual actualmente posee gran presencia y reconocimiento dentro de la academia musical; así que continué siempre preguntándome los motivos de fondo por los cuales la música Rock no es tomada seriamente en tan significativos espacios, por lo menos en lo que al medio local se refiere.

De esta manera transcurrí largos años en la universidad, descubriendo grandes aprendizajes, como el estudio de la armonía de la práctica común europea, así como el contrapunto, por mencionar algunos, de la mano de grandes personas como el maestro Alberto Leongómez Herrera, por quien profeso un enorme

respeto y admiración, y de quien, para mi gran alegría, pude descubrir que, en medio de su erudición en múltiples campos, aprecia la música Rock, siendo, de hecho, quien me recomendara escuchar compositores como Rick Wakeman, uno de los grandes de este género como tecladista y creador. Para mencionar otro destacable maestro del que puedo recordar grandes aprendizajes, he de mencionar al profesor Néstor Rojas, de quien adquirí sendos conocimientos en el campo de la armonía moderna, y por quien pude adquirir cierta apreciación por la música jazz; todo esto de la mano de un maestro cuya vocación por la música Rock es de buen conocimiento en nuestra alma mater; es pertinente anotar todo lo anterior incitó grandes intereses e inquietudes musicales en mi persona.

Ahora bien, me es de gran relevancia anotar que durante esos años había despertado una gran admiración e interés por la música orquestal de los grandes compositores europeos como Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner, Tchaikovsky o Rimsky-Kórsakov, por mencionar algunos que se habían convertido en mis favoritos. De manera que tuve grandes inquietudes acerca de los principios fundamentales a conocer para poder llevar a cabo la tarea de la orquestación, fue entonces cuando tuve la fortuna de acceder a las tres cátedras de instrumentación y orquestación impartidas por un gran conocedor en la materia, el maestro Roberto Rubio, de quién adquirí muy invaluable conocimientos en la materia, los cuales deseé poder aplicar de manera apropiada y destacada algún día, objetivo que aún hoy tengo en la mira y para cuya consecución el presente trabajo se presenta como un paso muy relevante. Por aquellos días hubo una tarea propuesta por el maestro Rubio que tuvo que quedar inconclusa con motivo de uno de los muchos paros estudiantiles que suelen suceder en nuestras universidades públicas, ésta se trataba de orquestar una pieza de música de la preferencia del estudiante, por supuesto yo tuve la idea inmediata de orquestar una obra de música Rock, sin embargo, en su momento esto no fue llevado a cabo por los motivos mencionados; sin embargo, este pensamiento continuó rondando mi cabeza por bastante tiempo.

Fue por la misma época, un poco después de culminar satisfactoriamente las mencionadas cátedras, que se presentó ante mí una obra que, aun siendo ampliamente reconocida en el mundo de la música Rock, no había pasado hasta ese momento por mis manos y aún por mis oídos, se trataba de *Tommy* de la agrupación británica The Who, de amplia mención en este trabajo, una obra que abarca el aporte de importantes aportes musicales a este género musical, creada en las postrimerías de la década de 1960. Ésta ajusta en su contenido música y literatura, Rock y formas clásicas, desparpajo popular y seriedad académica, agrupando esto en un sub-género que darían en denominar Rock Opera, del cual poco había escuchado anteriormente, pero que en su momento se presentó ante mí como una gran revelación, toda

una epifanía. Este sentimiento se reforzó al escuchar *Tommy, as Performed by the London Symphony Orchestra*, una versión para orquesta de la misma obra, realizada por Wil Malone y dirigida por David Measham en los albores de la década de 1970, con la participación de múltiples y reconocidos cantantes de Rock para la representación de los personajes de la Ópera. Ya anteriormente había escuchado algunos arreglos de música Rock para orquesta, pero de entre todos esos ejemplos éste se presentó ante mí como muy significativamente relevante y bien logrado, entre otros motivos porque el arreglista había descartado por completo el uso de una banda de Rock en su trabajo, dejando todo el trabajo a la orquesta, decisión que no eliminó el sonido Rock en la obra, por el contrario lo mantenía y era omnipresente en toda ésta, cuestión que llamó grandemente mi atención y me llevó a interesarme aún más en estos temas, tanto de la composición de piezas de Rock de largo aliento y el uso de elementos orquestales en las mismas. Esto representó, además, la revelación de que entender que en otras latitudes este género ha sido tomado en cuenta en ámbitos de la música académica desde hace ya largo tiempo.

Es de esta manera, como por aquellos días llega el momento de proponer mi anteproyecto de grado, en ese momento decidí que me decantaría por un trabajo que abarcara los intereses que traía de años atrás y los que se habían despertado en mí en los meses previos al momento de realizar la mencionada propuesta. En un primer momento consideré como propuesta la realización de arreglos orquestales a un álbum de Rock ya existente, pero pronto comprendí que mi deseo era adentrarme en el campo de la investigación-creación, por lo que decidí diseñar y construir una obra inédita, fue en ese momento cuando, habiendo escuchado *Tommy* recientemente, solventé que esta debería ser una Ópera Rock, donde, además pudiese poner en práctica los conocimientos que recién había adquirido en el tema de la orquestación e incursionar en el campo de la composición de obras de larga duración. Todo esto como una manera de promover el estudio y apreciación de la música Rock en ámbitos académicos locales. Es muy pertinente anotar aquí que, en los meses subsiguientes a los hechos aquí descritos, tuve la oportunidad de escuchar otras magníficas Óperas Rock, resaltando principalmente *Jesus Christ Superstar*, la cual significó otro momento revelador que trajo a mí importantes ideas que serán reflexionadas en textos posteriores.

Continuando, es de importante anotación que, en aquel momento no tenía presente en qué basaría el texto de la obra, este aspecto lo reflexionaré en el próximo escrito.

II. Elección de la Obra Literaria

Un aspecto de capital importancia para la realización de mi trabajo creativo ha sido la elección de la obra literaria que serviría como base fundamental para el diseño de la misma, pues ésta sería la directora de todos los giros musicales y dramáticos que pudiesen darse en el transcurrir de la pieza. En ese sentido es importante aclarar que en un principio tuve dos opciones, la primera fue crear yo mismo una historia y musicalizarla (al mejor estilo de *Tommy*), la segunda era tomar una obra literaria ya existente para situarla en el campo musical (al mejor estilo de *Jesus Christ Superstar*).

Teniendo estas dos opciones en las manos, en un principio tuve fuertes dudas, sin embargo, fue claro para mí que probablemente mi fuerte no era la creación literaria, y estaría muy lejos de serlo, por lo cual prontamente me decanté por la segunda opción, es decir, encontrar una obra literaria, que además poseyera las credenciales necesarias de un verdadero autor en todo el sentido de la palabra, y que pudiese servir como insumo elemental para el esbozo de la obra que tenía en mente. Fue claro para mí, desde un primer momento, que esta debía cumplir unas características básicas para que fuese útil para mis propósitos; por ejemplo, no debía ser una obra muy larga, y aun siendo corta debería presentar claros giros dramáticos para potenciar el nivel musical, además, en lo posible debía ser una obra al menos relativamente conocida para generar un mayor interés en una futura posible audiencia, y en lo posible ser una historia que encajara dentro de la cultura Pop que suele estar asociada a la música Rock.

Continuando, he de admitir que en los primeros momentos no tuve una opción clara al respecto, sin embargo, recibí una valiosa recomendación de mi maestro Alberto Leongómez, se trataba de alguno de los muchos geniales cuentos del gran autor ruso Antón Chéjov, la elección del mismo estaría a mi discreción. En primera instancia, tras recibir esta recomendación, decidí leer una variedad de cuentos del mencionado escritor, seleccionando finalmente uno de ellos, del cual a día de hoy me es imposible dar noticia, pues el transcurso de los años ha eliminado parte de esos recuerdos. Es de esta manera como presenté mi anteproyecto de grado, siendo mi única duda personar la obra literaria escogida para mis propósitos compositivos; ya que la elegida, aunque cumplía con casi todos los parámetros que me había auto-asignado para la elección de la obra literaria, no parecía encajar bien con los propósitos “Pop” de las ideas que tenía en mente, por ello continué barajando algunas otras opciones.

Es en aquel momento en el que me vi forzado a retirarme de mis estudios universitarios por periodo de un año, de manera que fue durante aquellos largos meses que tuve la sencilla idea de revisar mi pequeña,

aunque querida, biblioteca casera con el objetivo de, tal vez, hallar algo que me fuera útil para mis intenciones creativas. Es en aquel momento cuando encuentro un libro que para aquel momento ya tenía en el olvido: “Las Memorias de Sherlock Holmes” del gran escritor británico Sir Arthur Conan Doyle. Allí mismo pasaron por mi mente claros recuerdos del momento en que lo había leído, durante mi adolescencia mientras cursaba el primer grado de bachillerato en el Colegio Mayor de San Bartolomé: aunque había sido una asignación académica, en la cual había de leer unos capítulos específicos del libro, recordé que tras leer el primero de ellos hube quedado tan atrapado en aquellas enrevesadas historias detectivescas que decidí leer el libro completo, culminando así la lectura de una de las obras literarias que ha marcado mi existencia, en años en los que la vida es, en general, más sencilla, más fascinante y “fascinable”.

Continuando, y tras emerger de aquellos bellos recuerdos, decidí dar una rápida revisión a la obra, en la que redescubrí que la misma se compone de capítulos que en sí mismos son pequeñas historias aparte, por lo que entendí que alguna de ellas podría llegar a ser perfecta para ser musicalizada en el proyecto que tenía en mente. Es así como, tras revisar rápidamente la composición de la obra literaria en cuestión, llegué al capítulo culminante: “El Problema Final”, el cual se configura como una narración de los últimos días de la vida de nuestro protagonista, el señor Sherlock Holmes, sucumbiendo ante los malévolos planes del malvado profesor James Moriarty, todo ello narrado por voz de la incondicional compañía del afamado detective, el Dr. John H. Watson. En aquel lapso, siendo una verdadera revelación, comprendí que aquella narración cumplía con los requisitos que había propuesto, incluyendo el ser una obra que se presentara como atrayente para la cultura “Pop” de la cual la música Rock hace parte, y más aún cuando en tiempos recientes a los acontecimientos había escuchado la gran Ópera Rock Jesus Christ *Superstar* del compositor británico Andrew Lloyd Webber, la cual, basada en los evangelios de la Biblia, narra los últimos días de la vida de Jesús de Nazareth en un tono Pop, por lo que de inmediato encontré un claro paralelismo entre ambas obras, de manera que elegir la obra del genial Sir Conan Doyle, sería también, de alguna manera, un pequeño guiño a una de las más importantes Óperas Rock escritas, además de una de las más difundidas y mejor logradas en toda la historia del sub-género.

Es así como cierro estas cortas palabras que reflexionan sobre los momentos clave para la elección de la obra literaria en la que se cimienta mi propuesta creativa, considerando que, habiendo ya resuelto este ítem, quedarían otros tantos de vital importancia para la realización del mencionado trabajo, de manera que los más relevantes de ellos serán descritos en próximos párrafos.

III. La Instrumentación

Ha de ser, ya en este punto, más que obvio para el lector del presente trabajo, que he sido un ferviente seguidor y entusiasta de la música Rock desde mi niñez, de forma que he estado bastante relacionado con la clásica instrumentación con la que se suele relacionar a este género musical, a saber, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado eléctrico, batería y voces; de manera que es posible que para el lector de estas líneas pueda parecer, a priori, un tanto extraña la intención de aventurarse a realizar este tipo de “experimentos”, es por ello que en los próximos párrafos he de reflexionar un tanto acerca de las motivaciones que me han llevado a tomar las decisiones que me permiten presentar a usted el presente trabajo.

Quisiera comenzar por relatar una anécdota que hoy entiendo como muy significativo para mi haber musical, se trata de un día, sucedido mientras cursaba cuarto grado de bachillerato en el Colegio Mayor de San Bartolomé; aquello, allá en el año 2004, año en el cual celebrábamos los 400 años de fundación de nuestro claustro educativo, sucedida en el año 1604. Entre los “obsequios” que se entregarían al Colegio en esta celebración hubo uno que fue de particular relevancia para mi persona, se trataba de una versión orquestal del himno del mismo, que hasta ese momento había existido únicamente en versión para piano y voz; la encargada de la concepción y realización de aquella nueva manera de existir de nuestro himno fue nuestra profesora de música, la maestra Claudia Velázquez, a quién desde aquel momento admiré de grande forma, y la inauguración de nuestro renovado cántico fue realizada en magno evento con la presencia de toda la comunidad educativa, naturalmente era muy complicado asegurar la presencia de una orquesta que lo interpretase, sin embargo, en su lugar un buen sistema de sonido realizó el trabajo de manera adecuada.

Para aquel momento, en mi bagaje musical se encontraba nada o muy poco conocimiento acerca de música culta o académica, de manera que aquel instante fue particularmente emocionante para mi persona, acostumbrado a escuchar el bello pero solitario piano de nuestro himno, fue especialmente reveladora esta nueva manera en la existían y coexistían tales sonidos, recuerdo estar escuchando con entera atención, lo cual suele ser complicado para una persona de la edad que tenía en aquel momento, rememoro mayormente la inusitada intensidad de los momentos finales de la pieza, en verdad me abordó una poderosa sensación que con certeza comenzó en mis oídos pero invadió mi cuerpo entero. Sólo me queda anotar que, tras tan revelador momento, siendo un joven aspirante a músico totalmente enfocado en la música Rock, supe que en alguna parte de mi vida habría de aprender el tan mágico arte

de poder escribir música para tan maravilloso grupo de instrumentos, sabía que desde luego no sería pronto, pues aún tenía todo por aprender, pero supe que en algún momento lo llevaría a cabo.

Tras aquel momento, comencé a escuchar un poco de aquella bella música, comenzando por Niccolò Paganini, de gran estima para los guitarristas eléctricos, seguido por Franz Liszt, sin olvidar a Claude Debussy, motivado por el obsequio de cumpleaños que recibí de una estimada amiga en aquellos años, un CD de su *Fantaisie pour Piano et Orchestre*, Vivaldi, también de gran estima para los eléctricos, un poco de Bach, Beethoven e incluso Orff, según lo que a día de hoy puedo recordar, todos aquellos grandes compositores causando con su inmensa obra gran conmoción en mi alma de músico. Por aquellos años también habría de descubrir interesantes grabaciones de conciertos realizados por bandas de Rock acompañadas por orquestas, valiendo la pena mencionar a Metallica (una de mis agrupaciones favoritas por aquella época) con su *S&M*, acompañados por la Orquesta Sinfónica de San Francisco, ejemplo que encontré muy original y de interesante factura. Sin embargo, y a pesar de todo lo anterior, habrían de transcurrir largos años hasta el momento en el que me adentré en el estudio de la orquestación.

Tras mucho tiempo de grandes aprendizajes, en el campo instrumental, teórico, y apreciativo, fue, como ya lo he mencionado con anterioridad, gracias al maestro Roberto Rubio, por quien profeso gran respeto, admiración y agradecimiento, que tuve la oportunidad de aprender los conceptos que me han permitido iniciarme en este noble arte. Orquestando a Mozart para cuerdas, a Debussy para maderas, a Ginastera para metales, de nuevo Mozart para orquesta clásica y Prokófiev para *full* orquesta, adquirí los invaluable conocimientos básicos que hacen posible acercarse a esta bella tarea, aun estando mi persona, lo ratifico, muy lejos de ser un orquestador experimentado en casi todos los sentidos, he considerado poseer los conocimientos suficientes para arriesgarme a este algo osado experimento, el cual ha de tener seguramente muchos aspectos por mejorar, pero el cual presento de la mejor manera que mis capacidades y el tiempo disponible me avalan.

Es de mencionar que por aquellos días en los que cursaba aquellos invaluable cursos de instrumentación y orquestación, que escuche una obra que ya he mencionado, pero que he de rememorar por su inmensa significación, se trata de *Concerto for Group and Orchestra*, una obra que desde el primer momento encontré de magistral factura, realizada por el gran maestro Jon Lord, tecladista y miembro fundador de la agrupación Deep Purple y uno de los más destacados compositores de música Rock de todos los tiempos. Esta es una obra concebida para ser interpretada por una orquesta y una banda de Rock, originalmente grabada por la mencionada banda acompañada de la Royal Philharmonic Orchestra de

Londres, dirigida por el gran maestro compositor y director Malcom Arnold, no creo necesario aclarar con aun más palabras el impacto e interés que esta escucha causó en mí.

De manera que, con lo ya mencionado en este texto y en anteriores, estaba decidido que la obra se tratara de una Ópera Rock, basada en el último capítulo del libro “Las Memorias de Sherlock Holmes” y que la misma sería diseñada para el formato instrumental de banda de Rock y orquesta. Ahora bien, en este último aspecto faltaba resolver una importante cuestión, esta sería: ¿qué tipo de orquesta sería la apropiada para este propósito? Es de ésta manera como se me presentan tres posibilidades, 1) un formato pequeño, 2) un formato de mediano tamaño, y 3) un formato extenso. He de reconocer en este punto dos cuestiones, la emoción me motivaba a aventurarme con un gran formato, la tentación que surge tras escuchar a los más grandes orquestadores, como Richard Wagner o Nicolái Rimsky-Kórsakov no es menor; sin embargo, y como segundo punto, mi maestro Alberto Leongómez me motivó a escuchar la gran obra *Historie du Soldat* de Igor Stravinsky, con el objetivo de sugerirme la idea de que con un pequeño formato que contuviera todos los grupos de la orquesta tradicional es posible lograr geniales resultados. He de aceptar que, si tuviera que tomar esta decisión el día de hoy, probablemente me decantaría por la recomendación de mi maestro. Sin embargo, en aquel momento decidí simplemente mermar mis grandilocuentes pretensiones y tomar una opción intermedia, a saber, una orquesta de corte clásico: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 1 fagot, 2 cornos, 2 trompetas, 2 trombones, 1 tuba, violines I, violines II, violas, cellos, contrabajos. En cuanto a la percusión, e intentando aminorar al máximo el formato, decidí que fuera tarea completa de la batería de Rock, añadiendo únicamente los infaltables timbales sinfónicos y un instrumento que es de mi entera predilección, el glockenspiel. En cuanto a la banda, la decisión fue sencilla, además de la batería, una guitarra eléctrica sería suficiente y llevaría, en general, un rol acompañante (no solista), el infaltable bajo eléctrico y un teclado eléctrico que tomara en ocasiones el sonido de un grand piano completarían la cuestión.

Para terminar, faltaría el caso de las voces, para ello es necesario tener en cuenta que en el relato de Sir Arthur Conan Doyle en el cual se basa mi propuesta compositiva, existen tres personajes, a saber, Sherlock Holmes, John Watson y el villano James Moriarty, así que simplemente harían falta tres cantantes masculinos, de manera que, y de forma bastante chiché, decidí que los primeros dos serían interpretados por tenores, y el último, el malvado Profesor Moriarty, por un bajo. Es de destacar en este punto, que otra de mis decisiones opté por no siempre usar el formato completo, es decir, en ocasiones aparecerá únicamente la orquesta, a veces con voces, en una oportunidad un quinteto de maderas con bajo, batería y voz, o una orquesta de cuerdas que brinda un pequeño descanso-intermedio, y, para

resaltar, siendo un gran admirador de la maravillosa obra pianística del gran Frédéric Chopin y de los *Lieder* de Robert Schumann, para las secciones más introspectivas, simplemente pasajes para piano (interpretado en un teclado eléctrico) y voz solista. Así, Cierro de esta manera la sucinta reflexión acerca de la elección del formato instrumental utilizado en mi propuesta compositiva.

IV. Sobre el Diseño del Texto

A continuación, desarrollaré algunas breves líneas acerca de las consideraciones que han sido tenidas en cuenta para la concepción y diseño del texto en el que se basa mi propuesta compositiva.

Para comenzar, y ya estando decidido que la obra se basaría en el último capítulo del libro “Las Memorias de Sherlock Holmes”, capítulo intitulado “El Problema Final”, es de anotar que, ya habiendo leído la obra durante mi adolescencia, y un par de veces más (el capítulo indicado) tras tomar la decisión de utilizarlo como insumo para mi obra, supe que sería necesario leer su versión original en lengua inglesa, llamado “The Final Problem”, así que, teniendo en mi haber un muy buen conocimiento de dicha lengua, desarrollado desde temprana edad, y en parte fomentado por mi profuso consumo de música Pop británica, fue una tarea que no requirió mayor consideración.

Continuando, y considerando lo anterior, he de indicar que casi inmediatamente supe que el texto de la obra tendría que diseñarse en lengua inglesa; los motivos, dos de ellos: el primero, la obra fue escrita en tal lengua, el segundo, la vasta mayoría de la música Rock está escrita en la misma, además de haber nacido y haberse desarrollado junto y a través de ella. Un tercer motivo más personal, a pesar de existir la posibilidad de desarrollar esta tarea en lengua española, nunca he sido un gran seguidor de la música Rock en español, más allá del excelente trabajo de bandas como Soda Stereo o Caifanes, y algunos compositores argentinos como el gran Luis Alberto Spinetta, es poco lo que tengo en grande estima, probablemente por mi propia ignorancia acerca del tema; sin embargo, es tras estas consideraciones que he tomado la decisión de decantarme por el uso de la lengua inglesa para la realización de mi trabajo. Esto no significa, bajo ninguna circunstancia, que considere a la lengua española inferior a la inglesa, de ninguna manera, al contrario, pienso que nuestra lengua materna posee una belleza y riqueza superiores a la de la lengua británica, los motivos por los que he tomado esta decisión son exclusivamente los narrados anteriormente.

Tras esta decisión, quedaba la tarea de procurar mantener una línea narrativa en mi propuesta, esto preservando, bajo mi consideración, la mayor cantidad de texto original posible de la obra literaria. De manera que me propuse dos empresas para lograr esto, la primera era lograr un resumen claro y acertado del texto elegido, la segunda se trataba de dividir la totalidad del texto en un número bien definido y concreto de “momentos” que hiciesen posible ubicarlos en piezas musicales. Es de las siguientes maneras como resolví las tareas sugeridas:

Para la primera tarea, decidí simplemente releer el texto e ir resaltando las ideas puramente principales, prescindiendo de descripciones complejas o reiteraciones que alargaran la lírica, que noté que podrían ser un importante inconveniente a la hora de musicalizar las ideas de la historia. Para la segunda tarea, sencillamente me propuse dibujar líneas rojas sobre el texto cada vez que notara algo que se pudiese considerar como el fin de una escena y el inicio de otra, de tal manera encontré quince momentos o escenas, de los cuales decidí que uno no contenía suficiente importancia como para otorgarle una pieza musical, de tal manera que lo dimití a catorce momentos que me propondría musicalizar. Acto seguido, transcribí el resumen dividido en el número de secciones indicadas, procurando que las líneas transcritas se asemejaran lo más posible a versos de un poema o de una canción. Es en este punto donde noté algún problema más y una apropiada solución, las cuales narraré a continuación.

Culminada la tarea anteriormente descrita, noté que la mayoría de los momentos se estructuran a manera de dialogo, lo cual encajaba perfectamente con la intención de mi propuesta compositiva, sin embargo, un número de estos momentos se dispone a manera de un narrador equisicente; el problema surgía en que ni en *Tommy* ni en *Jesus Christ Superstar*, obras que son fundamento de mi propuesta, se encuentra este tipo de narrador, por lo que tuve que evaluar como sobrellevar este aspecto. Es en ese momento, cuando recuerdo una de las recomendaciones musicales de mi maestro Alberto Leongómez, quién me había sugerido escuchar *Journey to the Centre of the Earth*, del afamado compositor de Rock británico Rick Wakeman, una Ópera Rock inspirada en la obra de Jules Verne, en la cual sí se hace uso de un narrador, de estilo recitado mas no cantado, de manera que entendí que ese recurso sería ideal para ajustar esas escenas que además darían en otorgar completa claridad al texto.

Es así como obtuve las líneas narrativas adecuadas para mi propuesta compositiva, ya sean cantadas, ya sean recitadas. Posteriormente al adaptar dichas líneas a los esquemas melódicos habría de realizar algunos pequeños ajustes, eliminar alguna palabra, cambiar una por otra más corta, desplazar alguna línea a un lugar más apropiado, etc., todo ello con el objetivo de que estas dos se fusionaran natural y fluidamente. De manera que tras la descripción y reflexión acerca de este proceso he de cerrar estas

líneas, anotando que es tras tener un argumento lírico base, es que se vislumbran algunas consideraciones más, consideraciones compositivas que se aclararán en los párrafos del próximo texto de soporte.

V. Consideraciones Esenciales para el Diseño Compositivo.

Tras haber seleccionado el género de obra que realizaría, la obra literaria en la que se apoyaría, un esquema instrumental apropiado para la misma, e iniciado el diseño del texto narrativo de ésta, se presentarían algunas nuevas cuestiones y consideraciones, en esta ocasión particularmente referentes al diseño de la composición propiamente. De manera que, en las líneas venideras es mi deseo describir y reflexionar acerca de estos aspectos, esperando que sea algo constructivo para quien lea este documento.

Para comenzar el desarrollo de este aspecto, he de apuntar que, desde mi punto de vista, el trabajo compositivo (en el que, he de aclarar, soy aún un aprendiz) se trata de muchas maneras de un trabajo de diseño, de hacer un uso efectivo de las estructuras y recursos existentes y disponibles, para un fin constructivo-artístico, en este caso musical; en este sentido, se hace absolutamente necesario conocer los mencionados recursos, es por ello que el trabajo investigativo en este campo se convierte en un aspecto indispensable. Ahora, y teniendo en cuenta lo anterior, he de resaltar un aspecto imprescindible, y este es el hecho de que adentrarme en la tarea de realizar una exhaustiva pesquisa investigativa acerca de todos los fundamentos, históricos, sociológicos y propiamente técnico-musicales, que permitieron el desarrollo de la Ópera Rock, me permitió encontrarme con los interesantes conceptos que son propios de las evoluciones histórico-musicales del género Rock, como lo son el Art Rock, el Rock Progresivo, el Rock Sinfónico, los aspectos literarios de la música Rock, y por supuesto, todos los aspectos puramente musicales que caracterizaron a estas propuestas musicales, y que posibilitaron el nacimiento del género musical en el cual se basa mi propuesta compositiva. Es de esta forma como diversas ideas y fórmulas compositivas surgen en mi mente, algunas de las cuales resaltaré en los próximos párrafos.

Continuando, es necesario anotar que, tras realizar la mencionada pesquisa, además de sendos análisis a las obras fundadoras de la música Rock, tomé algunas decisiones que son de fundamental importancia a la hora de comprender la misma. Ya habiendo decidido dividir la obra en catorce momentos, decidí que sería conveniente añadir una Obertura, toda vez que las obras analizadas poseen una, las mismas ya han

sido mencionadas reiterativamente, se trata de *Tommy*, *Jesus Christ Superstar* e incluso *Journey to the Centre of the Earth*, de manera que la obra tendría quince piezas musicales.

Otras decisiones, por ejemplo, acerca de las características rítmicas, melódicas y armónicas que habría de utilizar en mi propuesta compositiva, se derivan, igualmente, de la investigación que realicé al respecto de la presencia de las mismas en el corpus de la música Rock referente a los años del desarrollo primario de la Ópera Rock, es decir, desde los mediados y las postrimerías de la década de 1960 y los albores de la década de 1970, esto, teniendo muy en cuenta que las obras mencionadas fueron lanzadas en 1969, 1971 y 1974 respectivamente. Allí encontré que términos como *Back Beat*, compases compuestos, escalas tonales, escalas modales, armonía funcional, armonía modal, armonía blues, para mencionar tan solo algunos, aplican para el entendimiento de estas obras; de forma que, ineludiblemente habrían de ser tenidos en cuenta como materia fundamental para la concepción de mi propuesta. Todos estos conceptos y la manera en que se presentan en la música Rock de la época en cuestión pueden ser consultados en el apartado de “elementos musicales” en el capítulo del Marco Referencial del presente trabajo.

Es de resaltar, que algunos recursos que son muy utilizados en este estilo de composiciones, pero en la música académica, por ejemplo, en la Ópera, o en el Poema Sinfónico, como por ejemplo el *Leitmotiv* no son de uso común en la música Rock, de la misma manera en un sub-género de la misma como lo es la Ópera Rock. Por otra parte, en esta última sí es de uso muy común, por ejemplo, la técnica de favorecer un número limitado de temas (material ritmo-melódico principalmente) y desarrollarlos a lo largo de toda la obra, variándolos en armonía, instrumentación, extensión, entre otras, y utilizados con el objetivo de preservar una cohesión estructural a lo largo de la obra. De manera que, en mi propuesta compositiva este aspecto será tenido en cuenta a cabalidad, es por ello que el recurso del *Leitmotiv* no será utilizado, en cambio, el recurso la variación temática será el que impere en mi propuesta creativa.

Tras las anteriores consideraciones, las que mi maestro Alberto Leongómez llamaría “planeación de obra” (frase que siempre me acompaña en mi aprendizaje en esta labor), inicié propiamente con las tareas compositivas. Esta, por supuesto, no es una tarea sencilla, y ha requerido de muchas horas de lectura, estudio, aprendizaje, y, aun siendo un aprendiz en la materia, de ensayos y errores. En el próximo texto narraré algunos de los aspectos que fueron de relevante importancia en este proceso.

VI. Sobre el Proceso Compositivo.

El quehacer compositivo es, en casi todos los casos, una labor significativamente individual, subjetiva y personal. Sin importar todos los tratados que existan acerca de este tema, cada compositor seguirá sus propios caminos y sus particulares maneras; en muchas ocasiones, con seguridad, recurrirá a las formas ya establecidas y acreditadas, pero, en general, la obra tiende a surgir como parte del ser, el pensar y el sentir del compositor; casi siempre única, irreplicable y de su propio género. De forma que, en el caso de mi proceso en específico, he sido participe de estas cuestiones y algunas otras que me propongo a narrar en las ulteriores líneas.

Siendo un adolescente, con trece años de edad, emprendí mi camino personal en la música, siempre de la mano de ese gran universo musical que es el Rock; de forma que en ese mismo momento decidí que era mi objetivo comenzar a aprender a interpretar a mis agrupaciones favoritas en la guitarra acústica para pasar posteriormente a la guitarra eléctrica. Esos primeros años fueron de un aprendizaje muy técnico, siempre con el reto en mente de lograr ejecutar piezas cada vez más complejas. En el campo de la composición di mis primeros pasos a eso de los dieciséis años, culminando una pieza completa a los diecisiete, por aquellos años muy influenciado por el Heavy Metal Progresivo, una composición instrumental llamada "The Valley of Kings", para el formato de banda de Rock (escrita en el software musical Guitar Pro), la cual a día de hoy se encuentra extraviada. Sin embargo, lo relevante de la anécdota es como en aquel momento comencé a interesarme por este campo de la práctica musical.

En los años siguientes, y como era de esperar, continué mi labor compositiva centrado completamente en la música Rock; sin embargo, tras haber sido admitido para cursar la licenciatura en música en la UPN, comencé a sentir gran admiración por diferentes compositores de música académica y una enorme inquietud por comprender los principios musicales y las formas que harían posible adentrarse en la creación de tales estilos musicales. De manera que fueron para mí de gran relevancia algunas asignaturas que tuve la oportunidad de cursar y que tenían que ver con armonía, análisis, contrapunto, orquestación y arreglos, teniendo la fortuna de que éstas fueron impartidas por grandes maestros, como Alberto Leongómez, Roberto Rubio y Nestor Rojas. Fue durante esos años que adquirí muchos de los conocimientos que hacen posible adentrarse en la composición de música académica; una vez más aclarando que no me considero un compositor versado en este arte, más uno en construcción, en un proceso extenso e inconcluso, con todavía mucho recorrido pendiente.

A través de ese proceso comencé a escribir algunas piezas que se enmarcaban dentro de los estilos propios del periodo barroco y clásico, como fugas y algunas piezas para piano, y a orquestar piezas originalmente escritas para piano de grandes maestros de la historia de la música occidental. De manera que fue tras todo ello que, en el punto de decidir una temática para mi trabajo de grado, decidí decantarme por el campo de la composición (creación) y la respectiva investigación acerca de la misma.

Así, en el momento de iniciar la labor compositiva, y tras las consideraciones previas que he narrado anteriormente, comencé a buscar los ingredientes musicales que harían posible la obra. De esta forma, decidí utilizar algunos motivos de pequeñas piezas que había compuesto con anterioridad y que consideraba de buena factura, en una suerte de reciclaje musical, y escribir otros nuevos para completar el material básico. Es así como surge un grupo de motivos en los cuales se basa esta Ópera Rock y que serán detallados posteriormente en este trabajo en la descripción-análisis de la misma. Los mismos brindan unidad a la composición y se van presentando con variaciones en rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas o dinámicas según lo requiera el momento que se esté narrando; de tal manera que, a través del uso de, por ejemplo, diferentes tempos, dinámicas, modos o de la armonía funcional, se pueda sugerir un ambiente propicio para la línea lírica de cada lapso de la composición.

Sin embargo, y más allá de lo anterior, también se presentan elementos esporádicos que únicamente suenan en una pieza, y cuyo propósito es dotar de novedad a algunos momentos de la obra, algo muy común en las obras analizadas en este trabajo. Igualmente, y en relación con lo anterior, decidí no siempre utilizar el mismo esquema instrumental; de manera que, si bien la obra se basa en una banda de Rock acompañada de una orquesta sinfónica, en algunas de las piezas se presenta tan solo piano y voz solista, con el objetivo de dotar a estos momentos de, en mi opinión, una carga introspectiva, solitaria y melancólica; en otros se presenta solo la orquesta, con la meta de lograr un ambiente de mayor solemnidad; alguna vez un quinteto de vientos (duplicado) con batería, contrabajo y voz, con miras a lograr una sonoridad jazz; un intermedio de orquesta de cuerdas, con el fin de asegurar un ambiente muy neo-clásico. De manera que, existiera novedad en cada una de las piezas de la composición en el aspecto tímbrico.

Acá, considero de absolutamente pertinente anotar la importancia de las nuevas tecnologías en el quehacer creativo de los compositores modernos; en mi caso, el software musical MakeMusic Finale así como los instrumentos virtuales (VST), BBC Symphony Orchestra de Spitfire Audio, Virtual Playing Orchestra de Versilian Studios, KeyZone Classic de BitSonic y Upright Piano también de Versilian Studios, han sido de capital importancia para mi proceso creativo; sin estas herramientas sería imposible para

muchos músicos en la actualidad, incluyéndome, escuchar su obra interpretada por una orquesta, de manera que se ha convertido en un instrumento irremplazable.

Entonces, con las decisiones y herramientas anteriormente mencionadas es que comencé con el trabajo compositivo, con unas ideas fundamentales ideadas *a priori* y otras que fueron surgiendo en el camino; esto es, más allá de la “planeación de obra” que realicé antes de comenzar con el mismo, siempre surgen algunas nuevas ideas en el proceso, ideas que han sido de valor inmensurable para la construcción de esta obra y probablemente de toda obra, pues pareciera, a manera de pequeña conclusión, que la tarea compositiva tiene un nivel racional (organizativo) bien definido, pero también un nivel “accidental”, o de pequeñas epifanías que van surgiendo a lo largo del proceso y que enriquecen el resultado final de la misma.

Es aquí pertinente señalar una idea que con seguridad ronda a la mayoría de compositores y creadores artísticos e otras disciplinas, esta es la de la obra “in-terminada”; y esto es la eterna sensación de que la obra, en teoría finalizada, siempre se puede “mejorar”, complementar, corregir o “aclarar”; de forma que muchas veces, tras aparentemente haber finalizado una pieza, o la obra completa, intempestivamente aparece una nueva idea, en cualquier momento, mientras se realiza cualquier actividad diferente a la propiamente creativa, que nos obliga a aplicarla a lo que ya creíamos culminado, y así una y otra vez. De manera que pareciera que toda obra siempre está sujeta a nuevas modificaciones, aún hoy, cuando aparentemente he culminado este trabajo creativo, dejo abierta la puerta a aplicar nuevas ideas a la misma.

Finalmente, quiero anotar que la planeación, realización y finalización del trabajo creativo acá descrito, fue para este caso un proceso bastante fragmentado, aunque satisfactorio, debido a que se realizó en los periodos 2014-2015 y 2021-2022, es decir con una pausa de cerca de 6 años, tiempo en el que me vi forzado, ya muy cerca de finalizar mis estudios, a permanecer fuera de la Universidad. Sin embargo, fue una pausa en la que aprendí diversos temas del arte musical y otros extra-musicales que me permitieron que el retomar el trabajo que había pausado fuera algo relativamente fácil y apacible. Culmino este texto asegurando que me siento grandemente complacido con el resultado obtenido y con todos los aprendizajes que han quedado para mi persona tras el largo proceso que llevó a la finalización del proyecto que se presenta en este trabajo.

6. Descripción – Análisis del Resultado:

Escuche los audios de la obra y aprecie su partitura completa en el siguiente enlace público: <https://drive.google.com/drive/folders/1v238Yx0RCuaM0wxlPz9nXAMFta2k7Bnq?usp=sharing>

La obra se intitula *Holmes: The Final Problem – A Symphonic Rock Opera*. Ésta, como ya se ha detallado anteriormente, se basa en el último capítulo del libro *Las Memorias de Sherlock Holmes*, obra del escritor británico Sir. Arthur Conan Doyle. Esta propuesta compositiva está diseñada para ser interpretada por una banda de Rock y una orquesta Sinfónica, compuestos de la siguiente manera:

Banda de Rock: 3 cantantes (2 tenores y 1 bajo), 1 guitarra eléctrica, 1 teclado eléctrico y 1 batería de percusión.

Orquesta: 2 Flautas, 2 oboes, 2 clarinetes Bb, 1 fagot, 2 cornos franceses, 2 trompetas Bb, 2 trombones tenor, 1 tuba, 1 glockenspiel, set de 5 timbales sinfónicos, violines I (10), violines II (8), violas (6), cellos (4), contrabajos (2).

Lo anterior describe el **aspecto tímbrico** de la obra.

En cuanto a la estructura o **forma** general de la obra, ésta se divide en quince momentos que han sido definidos según lo narrado en los textos de soporte, y se componen de la siguiente manera:

	Nombre	Acción	Personajes	Instrumentación
1	<i>Overture</i>	-	-	Orquesta
2	<i>Watson's Letter</i>	Watson escribe la carta donde pretende narrar los hechos sucedidos.	Watson	Piano + Voz
3	<i>Holmes Visits Watson</i>	En retrospectiva. Holmes visita inesperadamente a Watson tras largo tiempo ausente y con un aspecto algo demacrado con el fin de informarle sobre sus descubrimientos respecto del Profesor James Moriarty.	Holmes, Watson	Orquesta + Rock Band + Voces
4	<i>About Moriarty</i>	Una descripción por parte de Holmes y del mismo Moriarty acerca de las capacidades intelectuales, la carrera y la maldad de este último.	Moriarty, Holmes	Quinteto de Maderas (duplicado)+ Bajo + Batería + Voces

5	<i>An Unexpected Meeting</i>	El Prof. Moriarty visita inesperadamente a Holmes, e intenta convencerlo de desistir de sus intenciones de llevarlo a él y sus organización ante la justicia, por supuesto, infructuosamente.	Moriarty, Holmes	Orquesta + Rock Band + Voces
6	<i>Holmes Visits Watson pt. II</i>	De regreso al tema III, Holmes convence a Watson de acompañarlo a Europa en un intento por refugiarse mientras su plan para capturar al Prof. Moriarty surte efecto y es finiquitado por parte de las autoridades en Londres.	Holmes, Watson	Orquesta + Voces
7	<i>A Plan to Scape</i>	Holmes detalla a Watson el plan para escapar.	Holmes	Orquesta + Rock Band + Voces
8	<i>On the Train</i>	Tras seguir las indicaciones de Holmes, Watson arriba al tren convenido pero no encuentra al detective, en su lugar, un anciano ocupa su asiento, finalmente este detalla que se trata de Holmes disfrazado.	Watson, Holmes	Orquesta + Rock Band + Voces
9	<i>A New Plan</i>	Al notar la presencia del Prof. Moriarty en el tren, Holmes decide hacer un rápido cambio de planes.	Holmes	Orquesta + Voz
10	<i>Moriarty has Scaped</i>	Estando ya alojados Holmes y Watson en Suiza, el primero recibe una carta, esta indica que la banda del Prof. Moriarty ha sido capturada, todos a excepción de su líder. El detective sabe que el profesor procurará cobrar venganza a toda costa.	Holmes	Piano eléctrico + Voz
11	<i>Fugitives - A Peacefull Time in Europe</i>	-	-	Orquesta de cuerdas
12	<i>I haven't live in vain</i>	Holmes comprende que aún si no lograra su cometido y cayera víctima de manos de Moriarty, su vida y carrera no han sido en vano pues ha librado a Londres y Gran Bretaña de la malicia de muchos delincuentes importantes.	Holmes, Watson	Orquesta + Rock Band + Voces
13	<i>At Reichenbach Falls</i>	Estando en las famosas y magnificentes cataratas, un joven corre hacia ellos llevando un mensaje de Peter Stieler (administrador del Hotel donde se hospedan) para Watson, una ciudadana inglesa se encuentra enferma en el hotel y necesita un médico, Watson regresa apresuradamente.	Watson, Holmes	Orquesta + Voces
14	<i>It's a Trick</i>	Al llegar de vuelta al hotel, Watson recibe una notica de espanto: Peter Stieler no ha enviado mensaje alguno, no existe tal mujer enferma; todo parece una trampa del Prof.	Watson	Orquesta + Rock Band + Voces

		Moriarty. Watson se apresura de regreso a las cataratas, sólo para encontrar que no queda más rastro de Holmes que una carta cerca del precipicio, tal parece que el héroe y el villano han perecido en el acto.		
15	<i>Holmes Letter</i>	Carta de despedida de Holmes.	Holmes	Piano Eléctrico + Voz

El anterior cuadro ha detallado una sucinta descripción de la estructura de la obra, puntualizando el nombre de las diferentes piezas, así como la acción que se desea narrar, y la instrumentación que ha sido utilizada. Se define también una estructura macro de la obra:

Obertura

9 piezas narrativas

Intermedio instrumental (*Fugitives*)

4 piezas narrativas

Es de destacar que durante la obra se hace uso de seis cortas secciones narradas, utilizados con el objetivo de añadir claridad a la estructura narrativa de la misma.

En lo referente al material temático musical, la obra se basa en un número limitado de éste, que se desarrolla y varía a lo largo de la misma, a continuación, un compendio de este material presentado en modos de C:

Tema A:



Tema B:



Tema C (compuesto y divisible):



Tema D:



Tema E:



Los anteriores temas o material ritmo-melódico, NO tienen función alguna como *Leitmotiv*, estos son material temático – musical que conecta las diferentes piezas de la obra, el cual se desarrolla y varía en instrumentación, tonalidad-modo, aspectos rítmicos y otros, según la necesidad de los momentos de determinada pieza. Es esencialmente material unificador y cohesionador, toda vez que la obra es un “todo” y no piezas separadas.

Otra cantidad de material musical se presenta con menor frecuencia, a veces en una única ocasión o pieza, serán acá llamados “temas especiales”:

Tema Especial I: *About Moriarty*Tema Especial II: *An Unexpected Meeting*Tema Especial III: *Moriarty Has Scaped*

Continuando, es de anotar que se ha hecho extensivo uso de otros elementos hallados y definidos en el marco referencial; a continuación, se detalla general y sucintamente:

En cuanto a los **elementos de tiempo**, las piezas tienen una duración no muy amplia, de entre 2 y 4 minutos en general, concordando con la música Rock de la época del nacimiento de la Ópera Rock. Se ha realizado un uso general de la métrica de 4/4, como es de común uso en la mencionada música, usando, además, algunas piezas y secciones en la métrica de 5/4 y 7/4. En lo referente a la unidad rítmica, ésta es, en general *métrica*, con algunos visos *contramétricos*, utilizando principalmente *corcheas comunes*, aunque una de las piezas (*About Moriarty*), hace uso de unidad *intramétrica*, mediante el uso de las “corcheas swing”. En lo que tiene que ver con la acentuación, es de destacar el reiterativo uso del *Backbeat*, elemento rítmico muy común en toda la música Rock.

En el **aspecto melódico**, el instrumento melódico por excelencia es la voz humana, más aún, tratándose una Ópera Rock, sin embargo, en varias ocasiones otros instrumentos toman su lugar, principalmente miembros de la orquesta como la sección de cuerdas o de viento madera. En cuanto a las escalas utilizadas, es de anotar que han sido tonales, modales y pentatónicas principalmente, muchas veces con

inflexiones cromáticas, esto entra en consonancia con el nivel armónico. Es de apuntar acá, reiterando, que la obra, en general, se basa en un número muy limitado de material melódico que brinda unidad y que, a través de diferentes variaciones, también ofrece una singularidad a cada pieza. Se puede señalar acá también que cada pieza de basa en un número limitado de frases que componen, una o dos, que componen cada sección de la composición, según lo que se ha analizado y detallado en el marco referencial.

En el **aspecto armónico**, se empieza por aclarar que los tipos de acordes que han sido más utilizados son los tipo triada (X, Xm, Xsus4, Xdim principalmente), según lo definido en el marco referencial para este tipo de música, acordes con más de tres notas (X7, Xmaj7, X7sus4 X(#11), entre otros) son utilizados aunque en menor medida. Ahora, es necesario anotar que se ha hecho uso de los diferentes sistemas armónicos especificados en el marco referencial, principalmente (según la numeración sugerida en el marco referencial): 1) Sistema basado en la tonalidad clásica, por ejemplo, en el tema *Moriarty has Scaped* (en C menor); 2) sistema basado en los modos diatónicos, por ejemplo, en el tema *On the train* (en F Lidio); 3) sistema que se asemeja fuertemente a la tonalidad de la práctica común clásica, pero con préstamos de los modos diatónicos; 6) sistema basado en la escala pentatónica menor con inflexiones cromáticas, por ejemplo, en *At Reichenbach Falls* (en A menor pentatónico). El uso de diferentes modos modernos se ha diseñado en consonancia con lo descrito en el marco referencial acerca del concepto de “Musical Light Spectrum” o “Espectro de Luz Musical”; esto es, utilizar un modo en particular dependiendo del “ambiente” que se quiera lograr en una pieza en específico o sección particular de la misma.

En lo referente a la **forma**, ya se ha determinado cual es esta en el aspecto general de la obra; en cuando a cada pieza, es de anotar que se han basado principalmente las formas 1) ||: A (verso) – B (verso/puente) :|| – C (coro), 2) A (verso) – B (verso), 3) A (verso) – B (coro), resaltando que la mayoría de piezas contienen una *introducción*, un *intermedio* y una *coda*, convirtiéndolas en formas compuestas, aunque basadas en las formas simples ya mencionadas. Algunas piezas proponen formas diferentes, como *Overture* que en general podría encuadrarse en la forma *potpurri* o *medley*, exponiendo, a través de diferentes secciones, el material musical que ha de ser desarrollado durante toda la obra; y la pieza *Fugitives* que se basa en la forma de *fuga*.

Entonces, tras esta muy breve descripción general de los aspectos musicales que han sido utilizados en el trabajo creativo aquí presentado, se propone ahora una muy breve descripción o aclaración de estos

elementos para cada una de las piezas que componen la obra:

I.

Título		Overture	
Forma		Intro – A – B – C – D – E	
Tiempo	Duración	2:54	
	Tempo	Moderato $\text{♩} = 100$	
	Métrica	4/4, 7/8 (sección D), 5/4 (sección E).	
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida).	
Melodía	Temas	Tema A, Tema B, Tema C, Tema D, Tema E.	
	Escalas	Tonales (Mayor, menor), Modales (Locrio, Mixolidio, Lidio), cromática.	
Armonía	Tipos de Acorde	X, Xm, Xm(#11), X(#11), Xdim.	
	Sistema Armónico	1) Tonalidad, 2) Modos diatónicos.	
	Tonalidad/Modo	G (Intro), E locrio (sección A), E mixolidio (sección B), Bb – G – E lidios (Sección C), Am (Sección D), Cm (Sección E).	
Timbre		Orquesta.	

II.

Título		Watson's Letter	
Forma		Intro – A (verso) – B (puente) – A – B – C (coro) - Coda	
Tiempo	Duración	2:10	
	Tempo	Adagio $\text{♩} = 80$	
	Métrica	4/4	
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida).	
Melodía	Temas	Tema B.	
	Escalas	Tonales (menor), Modales (Frigio #3).	
Armonía	Tipos de Acorde	X, Xm, X7, X7sus4.	
	Sistema Armónico	1) Tonalidad, 2) Modos diatónicos..	
	Tonalidad/Modo	Cm (general), G frigio #3 (sección B).	
Timbre		Piano, voz.	

III.

Título		Holmes Visits Watson	
Forma		Intro – A (verso) – B (puente) – A – B – C (coro) – Intermedio – C	
Tiempo	Duración	2:52	
	Tempo	Allegro $\text{♩} = 150$	
	Métrica	4/4, 7/4 (4/4 + 3/4 en secciones A y B)	
	Unidad Métrica	Métrica.	
Melodía	Temas	Tema B, Tema A.	
	Escalas	Modales (mixolidio, frigio #3, jónico, dórico), cromática.	

Armonía	Tipos de Acorde	X, Xm
	Sistema Armónico	2) Modos diatónicos.
	Tonalidad/Modo	E mixolidio (sección A, intermedio), E frigio #3 (sección B) C jónico/mixolidio (sección C), dórico (intermedio).
Timbre	Orquesta, Rock Band, voces.	

IV.

Título	About Moriarty	
Forma	Intro – A (verso) – B (coro) – A – B – Intermedio – B	
Tiempo	Duración	2:16
	Tempo	Allegro $\text{♩} = 120$
	Métrica	4/4
	Unidad Métrica	Intramétrica (swing).
Melodía	Temas	Tema especial I, Tema C .
	Escalas	Tonales (Mayor, menor), cromática.
Armonía	Tipos de Acorde	X, Xmaj7, X7, Xm, Xm7, Xdim.
	Sistema Armónico	1) Tonalidad.
	Tonalidad/Modo	F (secciones A y B), Bm (intermedio).
Timbre	Quinteto de maderas (duplicado), contrabajo, percusión, voces.	

V.

Título	An Unexpected Meeting	
Forma	Intro – A (verso) – A – B (coro) – Intermedio - A	
Tiempo	Duración	3:35
	Tempo	Larghetto $\text{♩} = 60$ (intro), Allegro $\text{♩} = 120$
	Métrica	4/4
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica.
Melodía	Temas	Tema E, Tema especial II.
	Escalas	Cromática, Tonales (Mayor, menor).
Armonía	Tipos de Acorde	X, X7, X(b9), Xm7, Xdim.
	Sistema Armónico	2) Modos diatónicos, 3) Préstamos modales, 1) Tonalidad.
	Tonalidad/Modo	F + E frigio (intro), E frigio/locrio + A jónico/eólico (sección A), Em (sección B), E frigio #3 + G jónico/eólico (intermedio).
Timbre	Orquesta, Rock Band, voces.	

VI.

Título	Holmes Visits Watson pt. II	
Forma	A (verso) – B (puente) – C (coro)	
Tiempo	Duración	01:08
	Tempo	Allegro $\text{♩} = 120$
	Métrica	4/4

	Unidad Métrica	Métrica.
Melodía	Temas	Tema B, Tema A.
	Escalas	Modales (mixolodio, frigio #3, jónico, dórico).
Armonía	Tipos de Acorde	X, Xm.
	Sistema Armónico	2) Modos diatónicos.
	Tonalidad/Modo	E mixolodio (sección A), E Frigio #3 (sección B), C jónico/mixolodio (sección C).
Timbre	Orquesta, voces.	

VII.

Título	A Plan to Scape	
Forma	Intro – A (verso) – A' – B (verso) – B' - Coda	
Tiempo	Duración	02:48
	Tempo	Allegro $\text{♩} = 120$
	Métrica	4/4
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida)
Melodía	Temas	Tema C
	Escalas	Modales (eólico, frigio, locrio), cromática.
Armonía	Tipos de Acorde	Xm(add9), Xm(b9) Xsus4, Xsus2, X7, Xm(#11) Xaug(6).
	Sistema Armónico	2) Modos diatónicos, 3) Préstamos modales, 1) Tonalidad (en menor medida).
	Tonalidad/Modo	G eólico/frigio (intro), G eólico/locrio (sección A), Am (final sección A y sección B completa).
Timbre	Piano eléctrico, orquesta, Rock Band, voces.	

VIII.

Título	On The Train	
Forma	Intro – A (verso) – B (coro) – A – B	
Tiempo	Duración	03:46
	Tempo	Andante $\text{♩} = 100$
	Métrica	4/4
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida).
Melodía	Temas	Tema especial II, Tema C.
	Escalas	Modales (lidio, jónico), tonales (menor), cromática.
Armonía	Tipos de Acorde	X, X#11, Xmaj9, X9, Xm, Ddim.
	Sistema Armónico	2) Modos diatónicos, 1) Tonalidad.
	Tonalidad/Modo	C lidio/jónico (intro), F lidio (sección A), Cm (sección B).
Timbre	Orquesta, Rock Band, voces.	

IX.

Título		A New Plan	
Forma		A (verso) – B (verso) – A – B – C (puente) – Intermedio - Coda	
Tiempo	Duración	02:04	
	Tempo	Allegro $\text{♩} = 110$	
	Métrica	4/4	
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida).	
Melodía	Temas	Tema C.	
	Escalas	Cromática, tonales (menor).	
Armonía	Tipos de Acorde	X, X6, X6add9, X7, X7sus4, X7add11, Xm, Xmadd11.	
	Sistema Armónico	1) Tonal.	
	Tonalidad/Modo	Fm (inicio sección A), Dm (sección A), F (puente, intermedio, coda).	
Timbre		Orquesta, voces.	

X.

Título		Moriarty Has Scaped	
Forma		Intro – A (verso) – B (verso) – A – B – Coda	
Tiempo	Duración	02:54	
	Tempo	Lento $\text{♩} = 50$	
	Métrica	4/4	
	Unidad Métrica	Métrica, extramétrica (tresillos).	
Melodía	Temas	Tema especial III.	
	Escalas	Tonales (menor), cromática.	
Armonía	Tipos de Acorde	Xm, Xm7, Xm6, Xm (add11), Xm(#11), X, Xadd11, X7, Xmaj7, Xdim, Xsus2.	
	Sistema Armónico	1) Tonalidad.	
	Tonalidad/Modo	Cm.	
Timbre		Piano, voz.	

XI.

Título		Fugitives – A Peacefull Time in Europe	
Forma		Forma de Fuga: Exposición – Divertimento – Stretto – Pedal	
Tiempo	Duración	01:31	
	Tempo	Andante $\text{♩} = 100$	
	Métrica	4/4	
	Unidad Métrica	Métrica.	
Melodía	Temas	Tema A.	
	Escalas	Tonales (mayor, menor)	
Armonía	Tipos de Acorde	X, X7, Xm, Xdim.	
	Sistema Armónico	1) Tonalidad.	
	Tonalidad/Modo	G .	
Timbre		Orquesta de cuerdas.	

XII.

Título		I Haven't Lived in Vain	
Forma		Intro – A (verso) – B (verso) – A – B – Intermedio – A – B – Coda	
Tiempo	Duración	02:16	
	Tempo	Andante $\text{♩} = 90$	
	Métrica	4/4	
	Unidad Métrica	Métrica.	
Melodía	Temas	Tema A.	
	Escalas	Modales (jónico, lidio, mixolidio, dórico, frigio, frigio #3).	
Armonía	Tipos de Acorde	X, Xmaj7, X6, Xm, Xdim, Xm(add11).	
	Sistema Armónico	2) Modos diatónicos, 5) Escala pentatónica menor (extendido).	
	Tonalidad/Modo	G jónico/mixolidio + E dórico (intro), G jónico/lidio (sección A), E dórico/frigio (sección B), E –acordes mayores sobre escala mayor- (principio del intermedio), B frigio #3 (final de intermedio).	
Timbre		Orquesta, Rock Band, voces.	

XIII.

Título		At Reichenbach Falls	
Forma		Intro – A (verso en forma Blues de 12 compases) – A – Coda	
Tiempo	Duración	02:15	
	Tempo	Andante $\text{♩} = 80$	
	Métrica	4/4	
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida).	
Melodía	Temas	Tema A, Tema B.	
	Escalas	Pentatónica menor, cromáticas, modales (locrio).	
Armonía	Tipos de Acorde	Xm, Xdim.	
	Sistema Armónico	5) Sistema Blues, 6) Sistema escala pentatónica con inflexiones cromáticas, 2) Modos diatónicos.	
	Tonalidad/Modo	Am Blues (sección A), G# locrio (coda).	
Timbre		Orquesta, voces.	

XIV.

Título		It's a Trick	
Forma		Intro – A (verso) – A – B (coro) – B' – B'' – Puente – Coda	
Tiempo	Duración	03:02	
	Tempo	Allegro $\text{♩} = 120$	
	Métrica	7/4	
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida).	
Melodía	Temas	Tema E, Tema C.	
	Escalas	Tonales (menor), modales (frigio #4, locrio).	
Armonía	Tipos de Acorde	X, X7, Xm, Xdim, A7.	

	Sistema Armónico	1) Tonalidad, 2) Modalidad.
	Tonalidad/Modo	Dm (Intro, sección A, coda), Bb, C# y G# frigio #4 (secciones B), G# locrio (puente).
Timbre	Orquesta, Rock Band, voces.	

XV.

Título	Holmes' Letter	
Forma	Intro – A (verso) – B (puente) – A – B – C (coro) - Coda	
Tiempo	Duración	02:29
	Tempo	Adagio $\text{♩} = 70$
	Métrica	4/4
	Unidad Métrica	Métrica, contramétrica (en menor medida).
Melodía	Temas	Tema A.
	Escalas	Tonales (menor), modales (frigio #3).
Armonía	Tipos de Acorde	X, Xm, X7, X7sus4.
	Sistema Armónico	1) Tonalidad, 2) Modalidad.
	Tonalidad/Modo	Cm (intro, sección A), G frigio #3 (sección B), Eb mixolidio (coda).
Timbre	Piano, voz.	

Los anteriores esquemas han sido diseñados para exponer, de manera muy específica y resumida, los elementos musicales que fueron utilizados en la realización de la propuesta creativa que es motivo principal de este trabajo; es posible divisar allí con claridad que han sido tenidos en cuenta todas las características de la música Rock que han sido precisadas y analizadas tanto en el Marco Teórico como en la sección de Análisis Musicales, de manera que, el estilo de esta propuesta se corresponde con el que es propio del subgénero Ópera Rock, como parte de la música Rock que se desarrolló durante las décadas de 1960 y 1970, para de esta manera asegurar que la obra aquí propuesta se enmarca dentro de las características del género en cuestión, y se desarrolla como un pequeño aporte al desarrollo del mismo, explorando las posibilidades creativas que pueden desprenderse del mismo, alcanzando uno de los objetivos específicos del presente trabajo.

Es así como se cierra este capítulo que ha especificado de sucinta manera los aspectos principales a tener en cuenta para la comprensión de los detalles puramente musicales del resultado creativo surgido del presente trabajo. De esta manera se procede a introducir la parte terminante de este escrito, a saber, las conclusiones del mismo.

Conclusiones:

Para clausurar el presente trabajo, es pertinente realizar un conciso listado de conclusiones que surgen tras la culminación de todo el proceso creativo-investigativo, en los consecuentes párrafos se detallarán las que, a consideración del autor, han emanado del mencionado proceso.

En primer lugar, es necesario resaltar la invaluable ganancia intelectual que ha surgido a partir de la actividad indagatoria y de búsqueda o pesquisa bibliográfica, pues la información obtenida a través de múltiples fuentes y un significativo número de autores de diferentes disciplinas y provenientes de todos los lugares del orbe, ha permitido al autor del presente trabajo profundizar en diferentes temáticas de las que apenas poseía noticia, y en no pocos casos, enterarse de gran cantidad de información que ignoraba por completo. Esto, por supuesto, implica un trascendental crecimiento personal, además de, en este camino, fomentar la rigurosidad en la búsqueda y revisión de información clara y verídica en diferentes temas, principalmente referentes al campo histórico-musical y analítico-musical.

En segundo lugar, es pertinente destacar la manera como toda la información recogida a través de los conceptos que surgieron durante la pesquisa bibliográfica y su posterior ordenamiento, análisis y reflexión, sirvieron como insumo fundamental para la consolidación de la propuesta creativa que es razón principal del presente trabajo. No es exagerado afirmar que sin todo el conocimiento adquirido en el proceso de consolidar un sólido marco referencial para la propuesta, ésta probablemente no existiría, y de hacerlo, lo sería en términos que distan enormemente de lo que finalmente ha resultado.

En tercer lugar, es prudente resaltar la manera como la actividad propiamente compositiva que emana como razón fundamental de ser del presente trabajo ha representado un gran crecimiento en cuanto a diferentes conocimientos técnicos, teóricos y prácticos, referentes a este quehacer, de los cuales el autor de esta propuesta carecía o en los cuales se encuentra en proceso de, aún, continua formación.

En cuarta posición, es sensato anotar como el trabajo auto-etnográfico ha servido enormemente al autor de este proyecto para testificar un auto-conocimiento del propio proceso creativo o compositivo, entendiendo y reflexionando acerca de los muchos factores que posibilitan y afectan la existencia de una obra artística y las especificidades con las que la misma vive; comprendiendo que son numerosos los factores vitales que definen la manera como se crea una propuesta y todos ellos están cargados de una importancia significativa, desde personas, momentos y afinidades, hasta objetos materiales.

9) Bibliografía:

Abromont, C. (2005). Teoría de la Música. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Amaya García, N., Castillo Ballén S., Prieto A. (2016) Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB. Bogotá D.C.: Sección de Publicaciones UD.

Ammer, C. (2006). The Facts On File Dictionary of Music. New York: Facts On File Inc.

Arnold, D. (1983). The New Oxford Companion Music, Volume 1: A-J. Oxford: Oxford University Press.

Barriga Monroy, M. (2011). Estado del arte y definición de términos sobre el tema: “La investigación en educación artística”. El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas. #8, 2011. Universidad de Pamplona. A partir de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3763086>

Blumer, H. (1969). El Interaccionismo Simbólico, Perspectiva y Método. Editorial Hora S.A.

Carrasco, A. (2016). Discos Conceptuales: El más allá de la Música. Revista Letras, #4, 2016.

Carrera, O. (2014). Malas Hierbas. Madrid: T&B Editores.

Celnik, J. (2006). Rock progresivo. The Musical Box. Revista La Tadeo (Cesada a Partir De 2012). Recuperado a partir de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/532>

Copland, A. (1939). ¿Cómo Escuchar la Música? México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Covach, J. (1993). We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis. Interdisciplinary Studies in Musicology #5, 2005.

Covach, J. (2005). Form in Rock Music: A Primer. Egaging Music. Essays in Music Analysis. Oxford: Ed. D. Stein (Oxford University Press).

Curtis, J. M. (2003). Rock Eras: Interpretations of Music and Society. (1954-1984.) Madison: Popular Press

Ellis, C. Et al. (2015). Autoetnografía: Un Panorama. Revista Astrolabio, Nueva Época, #14, 2015.

Everett, W. (2004). Making Sense of Rock Tonal Systems. Music Theory Online, vol. 10. diciembre 2004. Society for Music Theory.

Garofallo, R. (2016). Rockin' Out: Popular Music in the USA. Londres: Pearson Education.

Goubert Burgos, B. (2009.) Estado del Arte del Área de Música en Bogotá D.C Bogotá: Panamericana.

Guber, R. (2001). La Etnografía: Método, Campo y Reflexividad. Siglo XXI. Bogotá D.C.: Editorial Norma.

Guerrero, A. (2014). Forma y Fondo en el Rock Progresivo (Trabajo de grado). Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Guzmán, A. (2007). *Historia Crítica de las Teorías de la Música y los Modelos de Análisis Musical*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Harrington, J. S. (2003). *Sonic Cool: The Life & Death of Rock 'n' Roll*. Milwaukee WI: Hal Leonard Corporation.
- Hedin, L. (2014). *Sinfonía, el Rock y el Rock Sinfónico (Monografía)*. Rosario (Arg.): Instituto Superior del Profesorado en Música “Carlos Gustavino”.
- Hirschmann, J. (2019). Programmheft Nr. 21 der Thüringer Schlossfestspiele Sonderhausen. https://theaternordhausen.de/files/theaternordhausen/uploads/Programmhefte/SZ%2018_19/web_TSFS_master_programmheft_jesus_20190620.pdf
- Laing, D. (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume II: Performance and Production*. New York, NY: Continuum.
- Madrid, E. (2016). *Música Clásica y Rock Progresivo de los años 70: Un Enfoque Funcional e Innovador para la Enseñanza de Música en Secundaria (Trabajo de Grado)*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Macan, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press.
- Martinez, G. (2018). *Álbumes Conceptuales*. Revista de la Universidad de México, #2, 2018.
- Michels, U. (1985). *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Moreno Vargas, C. El arte de la investigación creación. *Revista Pesquisa*. 20, p:15 junio – agosto 2012.
- Moore, A. (1993). *Rock, The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Maidenhead (UK): Open University Press.
- Nobile, D. (2014). *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music (Trabajo de Grado)*. New York: City University of New York.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Posada, A. (1993). Influencia de la Música Folklorico – Popular en Música Clásica o Académica. *Universitas Humanística. Revista Científica Universidad Javeriana*.
- Prieto, A. *et al.* (2016). *Dialogos sobre investigación – creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios artísticos de la Facultad de Artes ASAB*. Bogotá D.C.: Fondo de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Randel, D. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Riding, A. Dunton-Downer, L. (2006). *Opera*. New York: DK Publishing.
- Sadie, S. (1992) *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Maximilian Press Limited.
- Scaruffi, P. A. (2003). *History of Rock Music*. Lincoln NE: iUniverse.
- Schönberg, A. (1989). *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical.

- Shuker, R. (2002). *Popular Music: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Shuker, R. (2005). *Diccionario del Rock y la Música Popular*. Barcelona: Ma non Troppo.
- Studwell W.E. and Lonergan D. F. (1999) *The Classic Rock and Roll Reader: Rock Music from its Beginnings to the mid-1970s*. Abingdon: Routledge.
- Tagg, P. (1982). *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tatarkiewicz, W. (1976). *Historia de Seis Ideas: Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética*. Madrid: Tecnos (Grupo Anaya).
- Trivedi, A. (2013). *References to Literature in Rock Music*. SC. SE.
- Unterberger R. (2002). *All Music Guide to Rock: The Definitive Guide to Rock, Pop, and Soul*. Milwaukee WI: Backbeat Books.
- Vernon, K. (1975). *Melody: Linear Aspects of Twentieth-Century Music. Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Walser, R. (2003). *Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances. Capítulo en: Moore, A. (2003). Analysing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wicke, P. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winold, A. (1975). *Rhythm in Twentieth-Century Music. Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall.

Partituras: *Tommy, Piano Conductor Score*. Pipeline Communications Limited.

Jesus Christ Superstar, Vocal Score. The Really Useful Group Limited.

Recursos Electrónicos:

Baez, D., Dávalos, F. (2016). (3 de julio de 2021). Diferencia entre Música Popular y Culta ya no Existe: Artistas. **UV.MX**. <https://www.uv.mx/universo/cultura/diferencia-entre-musica-popular-y-culta-ya-no-existe-artistas/>

Bernstein, L. (1967). *Inside Pop: The Rock Revolution*. **YOUTUBE**. <https://www.youtube.com/watch?v=vyiGFRj5b-k&t=609s>

Cáceres, O. (2019) (3 de octubre de 2021). *La Autobiografía*. **ABOUTESPANOL**. <https://www.aboutspanol.com/la-autobiografia-concepto-caracteristicas-ejemplos-2879746>

Cila, D. (2021) (7 de agosto de 2021). *Mellotrón*. **OUTOPHASE**. <https://www.outofphase.fr/en/introduction-mellotron-en/>

- Chan, S. (15 de julio de 2021). Bob Dylan Gana el Premio Nobel de Literatura 2016. **NYTIMES**. <https://www.nytimes.com/es/2016/10/13/espanol/cultura/bob-dylan-gana-el-premio-nobel-de-literatura-2016.html>
- Elder, B. (11 de Julio de 2021). Tommy: As Performed by The London Symphony Orchestra & Chamber Choir Review by Bruce Elder. **ALLMUSIC**. <https://www.allmusic.com/album/tommy-as-performed-by-the-london-symphony-orchestra-chamber-choir-mw0000200074>
- Fox, A. (2018). (15 de septiembre de 2021). Musical Light Spectrum: Brightness and Darkness. **ARTHURFOXMUSIC**. <https://arthurfoxmusic.com/brightness-darkness/>
- Fortune, N. (diciembre 2 de 2021). *Monodia*. **OXFORDMUSICONLINE**. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>
- Glass, D. (12 de agosto de 2021). *Birth of Rock Backbeats & Straight Eighths*. **DRUMMAGAZINE**. <https://drummagazine.com/birth-of-rock-backbeats-straight-eighths/>
- Matt, E. (8 de septiembre de 2021). *Hooks vs Riffs: What's the Diff?*. **SCHOOLOFCOMPOSITION**. <https://www.schoolofcomposition.com/hooks-and-riffs-in-music/>
- Tousend, B. (2013). (28 de julio de 2021). *Phrase, Motif and Theme*. **THEMUSICSSALON**. <http://themusicssalon.blogspot.com/2013/01/phrase-motif-and-theme.html>
- Sumner, B. (2018) (2 de agosto de 2021). *What is a Straight 8 in Music*. **ENOTES**. <https://www.enotes.com/homework-help/what-straight-8-music-371075>
- S.A. (14 de Julio de 2021) *Conventions of Pop*. **MUSICALCONTEXTS**. <https://www.musicalcontexts.co.uk/gcse-music-resources>
- S.A. (13 de Julio de 2021) *Ritmo, Melodía*. **PERSEUS DIGITAL LYBRARY**. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>
- S.A. (14 de Julio de 2021) *Armonía*. **LOGEION**. <https://logeion.uchicago.edu>
- S.A. (25 de julio de 2021). *Backbeat*. **SWEETWATER**. <https://www.sweetwater.com/insync/backbeat/>
- S.A. (29 de julio de 2021). *Conventions of Pop*. **FORESTHILL**. <https://foresthill.lewisham.sch.uk/wp-content/uploads/2018/07/pop-music-Revision-Table-mat.pdf>
- S.A. (8 de septiembre de 2021). *Tocar la Guitarra: ¿Qué es un Riff?* **ALHAMBRA GUITARRAS**. <https://www.alhambraguitarras.com/es/tocar-la-guitarra-que-es-un-riff>
- S.A. (12 de septiembre de 2021). *Escala*. **OXFORDREFERENCE**. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-7995?rskey=TVIX8E&result=7901>
- S.A. (25 de noviembre de 2021). *Textura*. **ONMUSIC**. <https://dictionary.onmusic.org/terms/3544-texture>
- S.A. (30 de agosto de 2021). *¿Qué hay en común entre Hermann Hesse y Yes?* **MUSICATRANQUILA.BLOGSPOT**. <https://musicatranquila.blogspot.com/2010/05/que-hay-en-comun-entre-herman-hesse-y.html>

Holmes:

The Final Problem

A Symphonic Rock Opera

Music Score

Music: Henry Barbosa
Lyrics: Sir Arthur Conan Doyle

2022

Instrumentación:

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes Bb

1 Fagot

2 Cornos F

2 Trompetas Bb

2 Trombones

1 Tuba

Timbales (32", 28", 25", 23", 21")

1 Glockenspiel

2 Tenores

1 Bajo

1 Teclado Eléctrico

1 Guitarra Eléctrica

1 Bajo Eléctrico

1 Batería de Percusión de Rock

10 Violines I

8 Violines II

6 Violas

4 Cellos

2 Contrabajos

Secciones Narradas

Sección Narrada I – *Holmes Visits Watson*

After my marriage, the very intimate relations which had existed between Holmes and myself became to some extent modified.

It was with some surprise, therefore, that I saw him walk into my consulting room upon the evening of April 24th. It struck me that he was looking paler and thinner than usual.

Sección Narrada II – *On the Train*

In the morning, I obeyed Holmes's injunctions to the letter.

So far all had gone admirably, my only source of anxiety now was the non-appearance of my friend.

The Victoria Station clock marked only seven minutes from the time we were due to start, and there was no sign of him.

Sección Narrada III – *On the Train*

I spent a few minutes in assisting a venerable Italian priest. The porter, in spite of the ticket, had given me my Italian friend as a traveling companion. It was useless for me to explain to him that his presence was an intrusion, for my Italian was even more limited than his English, so I shrugged my shoulders resignedly and continued to look out anxiously for my friend.

Sección Narrada IV – *Moriarty has Scaped*

We made our way to Brussels that night and spent two days there, moving on upon the third day as far as Strasburg. On the Monday morning, Holmes had telegraphed to the London Police, and in the evening, we found a reply waiting for us at our hotel.

Sección Narrada V – *I Haven't Lived in Vain*

It was hardly an appeal to be successful with one who was an old campaigner as well as a good friend. We sat in the Strasbourg *salle-à-manger* arguing the question for half an hour, but the same night we had resumed our journey and were well on our way to Geneva, Valley of the Rohne, Leuk, Gemmi Pass, Interlaken to Meiringen, Alpine villages

Sección Narrada VI – *At Reichenbach Falls*

It was on the third of May that we reached the little village of Meiringen, where we put up at the *Englischer Hof*, then kept by Peter Stieler, the elder. Our landlord was an intelligent man, and spoke excellent english, having served for three years as waiter at the Grosvenor Hotel in London.

At his advice, on the afternoon of the fourth, we set off together with the intention of crossing the hills and spending the night at the Hamlet of Rosenlauri. We have strict injunctions, however, on no account to pass the falls of Reichenbach which are about half-way up the hill, without making a small detour to see them.

Overture

I.

Moderato ♩ = 100

Flute I, II

Oboe I, II

Clarinet in B \flat I, II

Bassoon

Horn in F I, II

Trumpet in B \flat I, II

Trombone I, II

Tuba

Timpani

Glockenspiel

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

The score is for a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 100 beats per minute. The instruments listed are Flute I, II; Oboe I, II; Clarinet in B \flat I, II; Bassoon; Horn in F I, II; Trumpet in B \flat I, II; Trombone I, II; Tuba; Timpani; Glockenspiel; Violin I, II; Viola; Cello; and Contrabass. The score shows the first five measures of the piece. The Horn in F I, II part begins with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2.*) marking. The Trumpet in B \flat I, II part also begins with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2.*) marking. The Trombone I, II part begins with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2.*) marking. The Tuba part begins with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2.*) marking. The Timpani part begins with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2.*) marking. The Glockenspiel part begins with a forte (*f*) dynamic and a second octave (*a2.*) marking. The Violin I, II, Viola, Cello, and Contrabass parts are currently silent.

Overture

Fl. *f* *a2.*

Ob. *f* *a2.*

B \flat Cl. *f* *a2.*

Bsn. *f*

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Overture

16

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

16

Timp.

Glk.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

pp

Overture

22

loco
a2.
tr

Fl.

f

a2.
tr

Ob.

f

a2.
tr

B♭ Cl.

f

Bsn.

f

Hn.

Con sord.
mf

B♭ Tpt.

Con sord.
mf

Tbn.

Con sord.
mf

Tuba

mf

22

Timp.

Glk.

f

22

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

Cb.

Overture

rit.

8^{va}

a tempo loco

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *f* Senza sord.

B♭ Tpt. *f* Senza sord. a2.

Tbn. *f* Senza sord.

Tuba *f*

Timp.

Glk. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz.* *mf*

Overture

Musical score for Overture, page 7, measures 32-39. The score is arranged in systems for various instruments:

- Fl.** (Flute): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord marked *a2.*
- Ob.** (Oboe): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord marked *a2.*
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord marked *a2.*
- Bsn.** (Bassoon): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord.
- Hn.** (Horn): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest.
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest.
- Tbn.** (Trombone): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest.
- Tuba**: Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest.
- Timp.** (Timpani): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measure 36 has a whole rest. Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest.
- Glk.** (Glockenspiel): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measure 36 has a whole rest. Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest.
- Vln. I** (Violin I): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord.
- Vln. II** (Violin II): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord marked *Div.*. Measure 39 has a half note chord marked *Div.*
- Vla.** (Viola): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord.
- Vc.** (Violoncello): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord.
- Cb.** (Cello): Measures 32-39. Measures 32-35 have a whole rest. Measures 36-37 have a half note chord. Measure 38 has a half note chord. Measure 39 has a half note chord.

Overture

40

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

p

p

p

a2.

a2.

p

p

p

Div.

Div.

Div.

8

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Overture', contains measures 40 through 47. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds, brass, and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The brass section includes Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *p* (piano) and *rit.* (ritardando). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The woodwinds and strings are marked with *p* in measures 44-47. The brass and percussion are marked with *p* in measures 44-47. The woodwinds and strings are marked with *rit.* in measure 47. The woodwinds and strings are marked with *Div.* in measures 41-43. The woodwinds and strings are marked with *Div.* in measures 41-43. The woodwinds and strings are marked with *Div.* in measures 41-43.

Overture

49

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

p

a tempo

a2.

49

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

49

Timp.

Glk.

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p

arco

pizz.

p

pizz.

p

Overture

55

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

p

pizz.

p

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Overture', contains measures 55 through 62. The score is arranged in a system with 15 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a melodic line starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with a similar pattern. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the staff at measure 58. The Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn, B♭ Trumpet, Trombone, and Tuba parts are mostly silent, with some whole notes in the first few measures. The Timpani and Glockenspiel parts are also silent. The Violin I part has a melodic line starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with a similar pattern. A 'p' (piano) marking is placed below the staff at measure 60. The Violin II part is mostly silent. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes starting on a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4, and continues with a similar pattern. A 'pizz.' (pizzicato) marking is placed above the staff at measure 55. The Violoncello and Contrabass parts have a rhythmic pattern of eighth notes starting on a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and continues with a similar pattern. A 'p' (piano) marking is placed below the staff at measure 60. The page number '10' is centered at the bottom.

Overture

a tempo

63

Fl. \wedge

Ob.

B♭ Cl.

Bsn. *f*

Hn. *mf*
a2.

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

63

Timp. *f*

Glk.

63

Vln. I *f* *spic.*

Vln. II *f* *spic.*

Vla. *f* arco Unis.

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco

Overture

rit.

Musical score for Overture, page 12, measures 70-72. The score is in 4/4 time and B-flat major. The instruments and their parts are:

- Fl.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Ob.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- B^b Cl.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Bsn.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Hn.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- B^b Tpt.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Tbn.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Tuba**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Timp.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Glk.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Vln. I**: Rests in measure 70; plays a melodic line starting in measure 71, marked *spic.* in measure 72.
- Vln. II**: Rests in measure 70; plays a melodic line starting in measure 71, marked *spic.* in measure 72.
- Vla.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Vc.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.
- Cb.**: Rests in measures 70 and 71; plays a chord in measure 72.

The dynamic marking *ff* (fortissimo) is indicated for all instruments in measure 72. The score concludes with a repeat sign at the end of measure 72.

Watson's Letter

II.

Adagio ♩ = 80

Watson (Tenor)

Piano

Pno.

Pno.

The musical score is set in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is Adagio, with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is divided into three systems, each with a Tenor (T) part and a Piano (Pno.) part.

System 1 (Measures 1-4): The Tenor part consists of whole rests. The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

System 2 (Measures 5-8): The Tenor part remains silent. The Piano part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand maintains a steady accompaniment.

System 3 (Measures 9-12): The Tenor part has a whole rest in measure 9, followed by a long note in measure 10. In measure 11, the Tenor part has the vocalization "Uh!". The Piano part continues with dynamics of *p*, *mf*, and *p* across the measures, with the right hand showing a more complex rhythmic pattern in the final measure.

Watson's Letter

12

T

8

p It's with a heavy - heart that I take up my
The English papers show a perversion of the

Pno.

12

mf p

mf p

15

T

8

pen facts to write the last words 'bout my friend I have to give some a
lies to me to tell what really took place It was my in ten tion

Pno.

15

f

f

18

T

8

count of my strange ex pe rience in his com pa ny _____ Tell
to stop there and to have said no thing of that e vent _____

Pno.

18

p

p

Watson's Letter

22

T

what took place bee tween my friend and

Pno.

mf

Arpeggiato

mf

Detailed description: This system covers measures 22 to 25. The vocal line (T) starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It features a melodic line with lyrics: "what took place", "bee", "tween my friend", and "and". The piano accompaniment (Pno.) consists of two staves. The right hand plays chords and an arpeggiated figure in measure 25, while the left hand plays a steady bass line. Dynamics include *mf* and *Arpeggiato*.

26

T

Pro fe ssor Mo ria ar ty —

Pno.

p

p

Detailed description: This system covers measures 26 to 29. The vocal line (T) continues with lyrics: "Pro fe ssor", "Mo", and "ria ar ty —". The piano accompaniment (Pno.) features a more active right hand with arpeggiated chords and a steady bass line. Dynamics include *p*.

30

rit.

T

Pno.

Detailed description: This system covers measures 30 to 33. The vocal line (T) is silent, indicated by a whole rest in each measure. The piano accompaniment (Pno.) continues with a steady bass line and a right hand playing chords. The tempo marking *rit.* is present above the vocal staff. Dynamics include *p*.

Holmes Visits Watson

III.

Allegro $\text{♩} = 140$

Flute I, II: *a2.*, *p*, *f*

Oboe I, II: *a2.*, *p*, *f*

Clarinet in B \flat I, II: *a2.*, *p*, *f*

Bassoon: *p*, *f*

Horn in F I, II: *mf*

Trumpet in B \flat I, II: *mf*

Trombone I, II: *a2.*, *mf*

Tuba: *mf*

Timpani: *f*

Glockenspiel: *f*

Holmes (Tenor): *mf*
Yes I have been u sing my self up to
stu pid re fuse ___ to re cog _

Watson (Tenor):
Sección Narrada I (antes de iniciar la música)

Electric Guitar: (*tx* = light overdrive), *mf*, *let ring*

Electric Bass: *mf*

Drum Set: *mf*

Violin I: *f*

Violin II: *f*

Viola: *f*

Cello: *mf*, *f*

Contrabass: *mf*, *f*

Holmes Visits Watson

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

T

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

free ly nize a dan ger when pressed of late It's ___ close

Are you a fraid of some thing my friend?

Div.

Div.

Div.

mf

a2.

a2.

Holmes Visits Watson

Fl. *mf* a2.

Ob. *mf* a2.

B. Cl. *mf* a2.

Bsn. *mf*

Hn.

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp. *mf*

Glk. *p*

T. *mf*

T. *mf*

E. Gr. *p*

E. B. *p*

D. S. *p*

Vln. I *mf*

Vln. II *p* Div.

Vla. *p* Div.

Vc. *p*

Cb. *p*

I'm by no means a Ner vo us man riar but ty is
Have you heard 'bout Mis ter Mo man riar ty ?
Ne ver, I ha ven't heard _____ Who's that has
You're not ner vous _____ man _____ What has

Holmes Visits Watson

26

Fl. *a2.*

Ob. *a2.*

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. *p* *f*

Tbn. *p* *f* *mf* *a2.*

Tuba *p* *f*

Timp.

Glk.

T

T

E. Gr. *man you say? —*
he done then? —

E. B.

D. S.

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Holmes Visits Watson

45

Fl. *f* a2.

Ob. *f* a2.

B♭ Cl. *f* a2.

Bsn. *f*

Hn. *mf*

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

Timp.

Glk.

"If I could beat that man, if I could free society of him, I should feel that my own career had reached its summit..." "He is walking the streets"

T. 1

T. 2

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Vln. I *p* Div.

Vln. II *p* Div.

Vla. *p* Div.

Vc.

Cb.

About Moriarty

IV.

Allegro ♩ = 120

Swing! ♩ = ♩³ ♩

Flute I, II

Oboe I, II

Clarinet in B \flat I, II

Horn in F I, II

Bassoon

Holmes (Tenor)

Moriarty (Bass)

Double Bass

Drum Set

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

T

B

D.B.

D. S.

I'm the Na po leon of cri me the or ga ni zer of e vil I am a ge nious a thin ker
crime to be do ne? a pa per to be abs trac ted? Is there a house to be ri ffl ed?

About Moriarty

15

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

T.

B.

D.B.

D.S.

f He sits — mo — tion — less
The word is passed to him

f He does li — ttle him self
He or — ga — nized it all

I'm a phi lo so pher —
a man to be re — moved? —

f Like as pi der in the cen tre of my

21

Go To Measure 44

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

T.

B.

D.B.

D.S.

f His a gents are a lot
The ma — ter's ca rried out

mf splen di dy or ga nized

p we eb I on ly plan I or ga nize e vil yeah! Is there a crime?

p

mf

About Moriarty

28

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

T

B

D.B. *mf*

D.S. *mf*

35

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Hn. *f* Senza sord.

Bsn. *f*

T

B

D.B. *f*

D.S. *f*

The musical score is for the piece 'About Moriarty'. It is written for a woodwind and brass ensemble with percussion. The score is divided into two systems. The first system covers measures 28 to 34, and the second system covers measures 35 to 40. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The woodwind parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The brass parts include Trumpet (T) and Trombone (B). The percussion parts include Double Bass (D.B.) and Snare Drum (D.S.). The score features various dynamics, including *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also performance instructions such as 'Senza sord.' (without mutes) for the Horn and 'a2.' (second octave) for the Flute, Oboe, and Bass Clarinet. The percussion parts feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

About Moriarty

Go To Measure 18

41

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

T

B

D.B.

D. S.

crime? _____

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'About Moriarty'. It features eight staves for different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Horn (Hn.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (T), Bass (B), Double Bass (D.B.), and Double Bassoon (D. S.). The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B \flat). The music begins at measure 41. The Flute part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Oboe and Bass Clarinet parts have melodic lines with slurs. The Horn and Bassoon parts play sustained notes. The Trumpet and Bass parts are silent. The Double Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bassoon part has a melodic line with slurs. The text 'Go To Measure 18' is written above the Flute staff. The text 'crime?' is written below the Double Bass staff.

An Unexpected Meeting

V.

Larghetto ♩ = 60

The score is for a 4/4 piece in G major. It features a vocal ensemble (Holmes, Moriarty) and a full orchestra. The woodwinds (Flute I, Oboe I, Clarinet in Bb, Bassoon) have melodic lines starting in the first system. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass) provide harmonic support, with a *pp* dynamic marking in the second system. The vocalists (Holmes and Moriarty) have empty staves throughout. The piano and electric instruments (Electric Guitar, Electric Bass, Drum Set) also have empty staves.

Flute I, II *p* a2.

Oboe I, II *p* a1.

Clarinet in B♭ I, II *p* a1.

Bassoon *p*

Horn in F I, II

Trumpet in B♭ I, II

Trombone I, II

Tuba

Timpani

Glockenspiel

Holmes (Tenor)

Moriarty (Bass)

Piano

Electric Guitar

Electric Bass

Drum Set

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola *pp*

Cello *pp*

Contrabass

An Unexpected Meeting

a tempo

13

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

B♭ Cl. *p* *f*

Bsn. *p* *f*

Hn. *mf* *f*

B. Tpt. *mf* *f*

Tbn. *mf* *f*

Tuba *mf* *f*

Timp. *f*

Glk. *f*

T. *f*

B. *f*

Pno. *f* *f* *

E. Gtr. (fx = light overdrive)

E. B.

D. S.

Vln. I *p* Div.

Vln. II *p* Div.

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz.* *f*

An Unexpected Meeting

Allegro ♩ = 120

a.2.

Fl. *mf* a.2. *pp* Ω

Ob. *mf* a.2. Ω

B♭ Cl. *mf* a.2.

Bsn. *mf*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T. *f* Is e vi dent ly don't know me Dan ger is

B. *f* You e vi dent ly don't know me You must drop it Mis ter Hol mes

Pno. *mf*

E.Gtr. *f* *mf*

E.B. *f* *mf*

D. S. *mf*

Vln. I *mf* Ω

Vln. II *mf* Ω

Vla. *mf* simile

Vc. *mf* simile

Cb. *mf* arco simile

An Unexpected Meeting

Fl. 28 *f* *mf* *f* *mf* *f* *loco* *a2*

Ob. *f* *mf* *f* *mf* *f* *a2*

B♭ Cl. *f* *mf* *f* *mf* *f* *a2*

Bsn. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T. *f* *mf* *f* *mf* *f*

B. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Pno. *f* *mf* *f* *mf* *f*

E. Gtr. *f* *mf* *f* *mf* *f*

E. B. *f* *mf* *f* *mf* *f*

D. S. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vln. I *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vln. II *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vla. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vc. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Cb. *f* *mf* *f* *mf* *f*

dent that I do
part of my trade

Then all my ans wers crossed yours?
Have you su ges tions to make??

Then all I have to say crossed your mind
That is des truc tion not dan ger

You By crossed the my path on the fourth of janua ry
the mid Fe bruary I was in con venienced

An Unexpected Meeting

35

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T.

B.

Pno.

E. Gr.

E. B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

On the twenty third you in go date me *f* I am in dan ger of lo sing my y free dom You forced

In March I was iam pered in my plans

f let ring

f let ring

f spic.

Div. spic.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is for measures 35 through 40. It includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn, Trumpet in B-flat, Trombone, Tuba, Timpani, Glockenspiel, Tenor, Bass, Piano, Electric Guitar, Electric Bass, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal soloist part is written in bass clef with lyrics. The score features various dynamics such as *f* (forte) and *f* *a2.* (fortissimo), and articulations like *let ring*, *spic.*, and *Div. spic.*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics: "On the twenty third you in go date me I am in dan ger of lo sing my y free dom You forced". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chordal textures.

An Unexpected Meeting

Fl. *tr*

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. *a2*

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T.

B.

Pno.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

An Unexpected Meeting

62

Fl. *loco a 2.* *mf*

Ob. *mf* *a 2.*

B♭ Cl. *mf* *a 2.*

Bsn. *mf*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T.

B.

Pno.

E. Gr.

E. B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Holmes Visits Watson pt.II

VI.

Allegro ♩ = 120

Flute I, II *mf* a2.

Oboe I, II *mf* a2.

Clarinet in B \flat I, II *mf* a2.

Bassoon *mf*

Horn in F I, II

Trumpet in B \flat I, II

Trombone I, II

Tuba *mf*

Timpani *mf*

Glockenspiel *mf*

Watson (Tenor) *f* Have you been assaulted? will you spend the night here? Then, how can I help you? What you're going to

Holmes (Tenor) *f* That was my interview with Professor and I'm a dangerous guest _____ I have my plans laid

Violin I *mf* pizz.

Violin II *mf* pizz.

Viola *mf* pizz.

Cello *mf*

Contrabass *mf*

Holmes Visits Watson pt.II

7

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

do? how they're going to work? how can it don't need your help?

T

And they're goint to work with o ut my help _____ In Ox ford S treet I was a ttacked by hor

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

3

3

3

Holmes Visits Watson pt.II

13

Fl.

Ob. *a2.*
mf

B \flat Cl. *a2.*
mf

Bsn. *mf*

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp. *p*

Glk. *p*

T. 8

T. 8
— ses then in VereS treet a brick came down to me All what

Vln. I *arco*

Vln. II *arco*
Div. 3

Vla. *arco*
Div. 3

Vc. V 3

Cb. V 3

Holmes Visits Watson pt.II

19

Fl. *mf* a2.

Ob. *mf* a2.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

T

I can _____ do _____ Is get a way for a few days to

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphonic work. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section includes woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The middle section includes brass: Horn (Hn.), B-flat Trumpet (B \flat Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. Below the brass are the percussion: Timpani (Timp.) and Gong (Glk.). The bottom section includes strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A vocal line is also present, with lyrics: "I can _____ do _____ Is get a way for a few days to". The score begins at measure 19. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The flute and oboe parts have a first octave (a2.) marking. The flute and oboe parts are marked *mf*. The string parts feature triplet markings (3) in measures 20-24. The vocal line has a fermata over the first measure and a breath mark (b ∞) in measure 24.

Holmes Visits Watson pt.II

25

Fl. *mf* a2.

Ob. *mf* a2.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T. 8 I shoul be glad to go!

T. 8 Eu rope Woud you come with _____ me? _____ And give the po lice

Vln. I

Vln. II *sfz p*

Vla. *sfz p*

Vc. *sfz p*

Cb. *f p*

Holmes Visits Watson pt.II

31

Fl. *a2.*
mf *f*

Ob. *a2.*
mf *f*

B \flat Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

T
8
li ber ty to act NOW LIS TEN!

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

A Plan to Scape

VII.

Allegro ♩ = 120

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments are listed on the left side of the page, with their corresponding staves. The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of Allegro at 120 beats per minute. The instruments included are:

- Flute I, II
- Oboe I, II
- Clarinet in B \flat I, II
- Bassoon
- Horn in F I, II
- Trumpet in B \flat I, II
- Trombone I, II
- Tuba
- Timpani
- Glockenspiel
- Holmes (Tenor)
- Electric Guitar
- Electric Bass
- Electric Piano (fx = hammond organ)
- Drum Set
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Contrabass

The Electric Piano part is the only one with musical notation, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line features a steady eighth-note pattern. The score is otherwise blank, indicating that the other instruments have their parts on subsequent pages.

A Plan to Scape

15

Fl. *mf* a2.

Ob.

B \flat Cl. *mf* a2.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

15

Timp.

Glk.

15

T

15

E.Gtr.

E.B.

15

E. Pno. *mf*

15

D. S.

15

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

A Plan to Scape

29

Fl. *mf* a2.

Ob.

B \flat Cl. *mf* a2.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt. *mf* a2.

Tbn. *mf* a2.

Tuba

Timp.

Glk.

T
In the mor ning you'll send for a han som di rec ting your man To take nei ther the first nor the se cond which ma y present In this han som you will jump and you'll drive to the strand End of the Low ther Ar cade hang

E. Gtr. *mf* let ring

E. B.

E. Pno.

D. S. *mf*

Vln. I Div.

Vln. II Div.

Vla.

Vc.

Cb.

A Plan to Escape

FL. *f* *sfz*

Ob.

B> Cl. *f* *sfz*

Bsn.

Hn. *f* *ff*

B> Tpt. *f* *ff*

Tbn. *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

Timp. *ff*

Glk.

T. *f* *ff*

ing the a dress to the cab man u pon a slip of pa per with a re quest that he will not throw it a way

E.Gtr. *f* *ff* gliss.

E.B.

E. Pno.

D. S. *f* *ff*

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

A Plan to Escape

50

Fl. *mf* *a2*

Ob.

B♭ Cl. *mf* *a2*

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T. *f*
ins tant that your car stops dash through The Ar— cade ti ming your self to reach the *f*o ther side at quar ter past nine

E.Gtr. *f*

E.B. *f*

E. Pno.

D. S. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A Plan to Escape

FL. *mp* *f*

Ob. *mp* *f*

B♭ Cl. *mp* *f*

Bsn. *mp* *f*

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

Timp.

Glk.

T. *mp* *f*
You'll find a broug ham wai ting close to the curb that's dri ven by a fe flow with a hea vy black cloth there you will step you'll reach Vic to ria in time

E. Gr. *mp* *f*

E. B. *mp* *f*

E. Pno.

D. S. *mp* *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

A Plan to Escape

64

Fl. *loco*
a2. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

B♭ Cl. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

Hn. a2. *f*

B♭ Tpt. a2. *f*

Tbn. a2. *f*

Tuba *f*

Timp.

Glk. *mf* *f*

T. 8
for the Con ti nen tal Ex press "The second first-class carriage will be reserved for us."

E. Gr.

E. B.

E. Pno. *mf*

D. S.

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

A Plan to Scape

71 *rit.*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

E.Gtr.

E.B.

E. Pno.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

On The Train

VIII.

Andante ♩ = 100

This musical score is for the eighth movement of 'On The Train'. It is written in 4/4 time and marked 'Andante' with a tempo of 100 beats per minute. The score includes parts for a full orchestra and vocal soloists. The woodwind section (Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet in Bb I & II, Bassoon) features intricate melodic lines with 'a2' (second octave) markings and a forte (*f*) dynamic. The brass section (Horn in F I & II, Trumpet in Bb I & II, Trombone I & II, Tuba) provides harmonic support with sustained chords and a forte (*f*) dynamic. The percussion section includes Timpani, Glockenspiel, and Drum Set. The string section (Violin I & II, Viola, Cello, Contrabass) plays pizzicato (*pizz.*) with a forte (*f*) dynamic, transitioning to arco (bowed) in the final measure. The vocal soloists (Watson (Tenor) and Holmes (Tenor)) have a section labeled 'Sección Narrada II' and are currently silent. The Piano and Electric Guitar/Bass parts are also silent.

On The Train

Fl. *f* *a2.*

Ob. *f* *a2.*

B♭ Cl. *f* *a2.*

Bsn. *f*

Hn. *ff* *f*

B♭ Tpt. *ff* *f*

Tbn. *ff* *f*

Tuba *ff* *f*

Timp.

Glk. *ff* *f*

T

T

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Vln. I *ff* *f* Div.

Vln. II *ff* *f* Div.

Vla. *ff* *f* Div.

Vc. *ff* *f*

Cb. *ff* *f* arco

On The Train

Fl. *a2.* *mf* *p*

Ob. *a2.* *mf* *p*

B♭ Cl. *a2.* *mf* *p*

Bsn. *p*

Hn. *mf*

B♭ Tpt. *a2.* *mf*

Tbn. *a2.* *mf*

Tuba *mf*

Timp. *p* *f*

Glk. *mf* *p*

T. *Sección Narrada III*

T. *Sección Narrada III*

E.Gtr.

E.B.

Pno. *p* *f* *subito p*

D. S. *p* *f* *subito p*

Vln. I *mf* *Div.* *pp*

Vln. II *mf* *Div.* *pp*

Vla. *mf* *Div.* *pp* *pizz.*

Vc. *mf* *pp* *pizz.*

Cb. *mf* *pp* *pizz.*

On The Train

48

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

8 he de sired to have the train s topped

T

8 It's too late!

E.Gtr.

E.B.

Pno.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2.

p ————— *f*

simile

simile

simile

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'On The Train'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Tenor 1 (T), Tenor 2 (T), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), Double Bass (D. S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 48. The woodwinds (Fl., Ob., B♭ Cl., Bsn.) have melodic lines with accents marked 'a2.'. The brass section (Hn., B♭ Tpt., Tbn., Tuba) is mostly silent, with a dynamic change from piano (p) to forte (f) indicated for the B♭ Trumpet. The vocalists (Tenors 1 and 2) have lyrics: 'he de sired to have the train s topped' and 'It's too late!'. The guitar and bass play a rhythmic accompaniment. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a steady accompaniment with 'simile' markings. The page number '7' is centered at the bottom.

A New Plan

IX.

Allegro ♩ = 110

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Tuba

Timpani

Glockenspiel

Holmes

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

My dear Watson you evidently don't realize my meaning when I said that this man may be taken

mf

p

pizz.

A New Plan

5

Fl. *mf* a2.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp. *f* *f*

Glk. *p*

T
as being quiet on the same intellectual plane as my self What will he do?

Vln. I Div. pizz. *pp*

Vln. II Div. pizz. *pp*

Vla. pizz. *p*

Vc.

Cb.

A New Plan

21

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

pizz.

p

We shall get out at Can ter bu ry then we must make a cross choun try jour ney to New ha ven and so

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A New Plan'. The score is arranged in a grand staff format with multiple systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn (Hn.), B♭ Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The fourth system features a vocal line (T) with lyrics: 'We shall get out at Can ter bu ry then we must make a cross choun try jour ney to New ha ven and so'. The fifth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pizz.* (pizzicato). A rehearsal mark '21' is placed at the beginning of each system.

A New Plan

26

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

o ver ___ to Dieppe What will ___ he do? go on ___ to Pa ris

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

8va

Detailed description: This page of a musical score, titled "A New Plan", covers measures 26 through 30. It features a large orchestral ensemble including Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn, Trumpet in B-flat, Trombone, Tuba, Timpani, Glockenspiel, and strings. The vocal line is written in tenor clef with lyrics: "o ver ___ to Dieppe", "What will ___ he do?", and "go on ___ to Pa ris". The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics such as *mf* and *8va* are indicated. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

A New Plan

rit.

a tempo

31

Fl. *a2.*
p

Ob. *a2.*
p

B♭ Cl. *a2.*
p

Bsn. *p*

Hn. *a1.*
Con sord.
p

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p*

Cb. *p*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'A New Plan', covers measures 31 through 38. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Gong (Glk.), and Tom (T). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 31 with a dynamic marking of *p* (piano). The woodwinds play a melodic line with some grace notes. The strings play a rhythmic accompaniment. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present above the first measure, and *a tempo* is present above the last measure. The page number 7 is centered at the bottom.

A New Plan

8^{va}
a2.

39

Fl.

f

Ob.

f 3 3 a2.

B♭ Cl.

f a2. 3 3

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

39

Timp.

f

Glk.

39

T

8

39

loco
Spicc.

Vln. I

f

Spicc.

Vln. II

f

Spicc.

Vla.

f arco

Vc.

f arco

Cb.

f arco

A New Plan

42 *sf* *sf*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Senza sord.

sfz *ff*

mf *ff*

mf *f*

mf *f*

8

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony orchestra. It begins at measure 42. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts feature rapid sixteenth-note passages with triplets and accents. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts have similar rhythmic patterns. The Horn (Hn.) and Trumpet (Tpt.) parts are mostly silent until measure 44, where they enter with sustained notes. The Trombone (Tbn.) and Tuba parts play a steady eighth-note accompaniment. The Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.) parts provide rhythmic support. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts play a complex rhythmic pattern with many accents. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts play a simple eighth-note accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *sfz*, *mf*, and *ff*, and performance instructions like *Senza sord.* and *a2.*

A New Plan

47 *loco* *a2.*
Fl. *p*

47 *a2.*
Ob. *p*

47 *a2.*
B♭ Cl. *p*

47 *p*
Bsn.

47 *a1.*
Hn. *Con sord.* *p*

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

47
Timp.

47
Glk.

47
T
8 Make our way at _____ ou ur lei sure _____ in to Swit zer land

47
Vln. I

47
Vln. II

47
Vla.

47 *pizz.*
Vc. *p*

47 *pizz.*
Cb. *p*

A New Plan

rit.

53

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk. *mf*

T

8 vi a Lu xen bourg and Basle.

Vln. I *mf* Div.

Vln. II *mf* Div.

Vla. *mf* Div.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'A New Plan', covers measures 53 to 56. It features a vocal soloist (T) and a full orchestral ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal soloist part begins at measure 53 with the lyrics 'vi a Lu xen bourg and Basle.' The score includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) for several instruments and a *rit.* (ritardando) marking at the top. The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs, while the brass instruments have rests. The vocal line consists of a series of quarter notes.

Moriarty Has Scaped

X.

Lento ♩ = 50

Holmes (Tenor)

Sección Narrada IV (Watson - Antes de iniciar la música)

Piano

p *espress.*

p *Red.* *

4 *rit.* *a tempo*

T

Pno.

mf *p*

mf *Red.* *3* *

7 *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

T

mp *espress.* He has scaped! They've se
My dear friend! You find

Pno.

f *p*

f *Red.* *3* *

Moriarty Has Scaped

10
T
8
cured the whole gang ——— except him now He gave them the slip.
me a dan gerous - com pa nion now His busi ness has gone

Pno.
10
Ped. * Ped. * Ped. 3 *

13
T
8
f Of course when I left the coun try ——— There was no one to cope with him —
He's lost if he goes to Lon don ——— He will de vo te to re ven

Pno.
13
f Arpeggiato
f *p* *f* 3 *

16
T
8
p Re ven ging him self

Pno.
16
p 3 * Ped. * Ped. *

rit. *a tempo*

19
T
8
u pon me ———

Pno.
19
f Ped. * Ped. * *f* Ped. *

Moriartiy Has Scaped

22 *rit.*

T

Pno.

22

22

22

Ped.

*

Ped.

*

Ped.

25

T

Pno.

25

25

Ped.

Fugitives - A Peacefull Time in Europe

XI.

Andante ♩ = 100

Musical score for measures 1-5. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Andante (♩ = 100). The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. Violin I plays a melodic line starting with a *mf* dynamic. Viola enters in measure 3 with a *mf* dynamic. Cello and Contrabass are silent.

Musical score for measures 6-10. The score continues in 4/4 time with a key signature of one sharp. Violin I has a measure rest in measure 6. Violin II enters in measure 7 with a *p* dynamic. Viola and Cello continue with their respective parts, both marked *mf*. A *Div.* (divisi) marking appears above the Violin II staff in measure 8. The Contrabass remains silent.

Musical score for measures 11-15. The score continues in 4/4 time with a key signature of one sharp. Violin I and Cello play with a *f* dynamic. Violin II plays with a *p* dynamic. Viola and Cello play with a *mf* dynamic. The Contrabass plays with a *f* dynamic. The score concludes with a double bar line in measure 15.

Fugitives - A Peacefull Time in Europe

16

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf *p*

Detailed description: This system covers measures 16 to 20. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The viola (Vla.) part has a more melodic line with some rests. The violin II part has a rest in measure 17 and then enters with a piano (*p*) dynamic. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts provide a steady bass line. The dynamic *mf* is marked at the beginning of the system.

21

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p *mf*

Detailed description: This system covers measures 21 to 25. The first violin (Vln. I) part has a complex, fast-moving melodic line. The second violin (Vln. II) part has a rest until measure 24, then enters with a piano (*p*) dynamic. The viola (Vla.) part continues with a melodic line. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts have a steady bass line. The dynamic *mf* is marked at the beginning of the system.

26

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f *p*

Detailed description: This system covers measures 26 to 30. The first violin (Vln. I) part has a melodic line with some rests. The second violin (Vln. II) part has a rest until measure 29, then enters with a piano (*p*) dynamic. The viola (Vla.) part has a melodic line with some rests. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts have a steady bass line. The dynamic *f* is marked at the beginning of the system.

Fugitives - A Peacefull Time in Europe

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 32. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola part provides a rhythmic accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts play a sustained bass line with long notes and ties.

I Haven't Lived in Vain

XII.

Andante ♩ = 90

The score is for a 4/4 piece in G major, marked Andante with a tempo of 90 beats per minute. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds (Flute I, Oboe I, Clarinet in Bb, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass) play melodic and harmonic lines. The brass section (Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone I, Tuba) provides harmonic support. The percussion includes Timpani, Glockenspiel, and Drum Set. A vocal section for Holmes (Tenor) and Moriarty (Bass) is present, with a narrated section for Holmes.

Flute I, II

Oboe I, II

Clarinet in B♭ I, II

Bassoon

Horn in F I, II

Trumpet in B♭ I, II

Trombone I, II

Tuba

Timpani

Glockenspiel

Holmes (Tenor)

Moriarty (Bass)

Electric Guitar

Electric Bass

Electric Piano

Drum Set

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Sección Narrada V (Watson - Antes de iniciar la música)

p, *mf*, *8va*, *a2.*

I Haven't Lived in Vain

15

Fl. *mf* *a2.*

Ob. *a2.*

B♭ Cl. *mf* *a2.*

Bsn.

Hn. *mf* *a2.*

B♭ Tpt. *mf* *a2.*

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

Timp.

Glk.

T. *mf*

B. *mf*

E. Gtr. *mp* *mf*

E. B. *mp* *mf*

E. Pno.

D. S. *mp* *mf*

Vln. I *f* *Div.* *mf*

Vln. II *f* *arco* *pizz.* *Div.* *arco* *mf*

Vla. *arco* *pizz.* *arco* *mf*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *mf*

Cb. *arco* *pizz.* *arco* *mf*

8

that I have not live in vain not who lly at least!
O ver a thou sand og cases I de fea ted dark side

I Haven't Lived in Vain

Musical score for the piece "I Haven't Lived in Vain". The score is arranged for a large orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Bass Clarinet (B♭ Cl.)
- Bassoon (Bsn.)
- Horn (Hn.)
- Bass Trombone (B♭ Tpt.)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Glockenspiel (Glk.)
- Trumpet (T)
- Bass (B)
- Electric Guitar (E. Gtr.)
- Electric Bass (E. B.)
- Electric Piano (E. Pno.)
- Drum Set (D. S.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score begins at measure 22. The Flute part features a series of sixteenth-note runs, marked with *f*, *a2*, *6^{ma}*, *loco*, and *tr*. The Bass Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Guitar and Electric Bass parts play a driving, syncopated rhythm. The Drum Set part features a complex, syncopated pattern. The Violin I part has a melodic line with a *f* dynamic and a *tr* marking. The Violin II part plays a sustained chord. The Viola and Violoncello parts play a melodic line. The Double Bass part plays a rhythmic pattern. The Timpani and Glockenspiel parts are mostly silent, with the Glockenspiel playing a few notes at the end of the section.

I Haven't Lived in Vain

29

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T. *f* Your me __ moirs'll draw to an end

B. *f* Holmes, you won't cap tured me ne ver I won't bein jail I will des troy you fi irst!

E. Gtr. *f* *mf*

E. B. *f* *mf*

E. Pno. *mf*

D. S. *mf*

Vln. I *f* *mf* arco

Vln. II *f* *mf* arco

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

I Haven't Lived in Vain

36

Fl. *mf* *a2.*

Ob. *mf* *a2.*

B♭ Cl. *mf* *a2.*

Bsn.

Hn. *mf* *a2.*

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T. *mf*
u pon the day Wat son when I crown my ca reer by the cap ture of him the most dan ge rous cri mi nal in Eu rope!

B.

E. Gtr.

E. B.

E. Pno.

D. S.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

At Reichenbach Falls

5

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

T

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

loco

8va

tr

a2.

tr

sfz

ff

sfz

ff

The Ru nning with a swollen by the mel ting his snow hand
It plunges in toa tre men dous a bby's tel
bore the mark of the ho tel

At Reichenbach Falls

7

Fl. *loco*

Ob.

B^b Cl. *tr*

Bsn.

Hn. *sfz* *ff*

B^b Tpt. *sfz* *ff*

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

What a mag ni fi cent place! Like the smoke from a bur ning
 En glish la dy in the last hours of her live! Would be a great con so la tion to see a

T

From which the spra y rolls up
 She could hard ly live few hours

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

At Reichenbach Falls

13

gr
tr

Fl.

Ob.

B^b Cl.

Bsn.

Hn.

B^b Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

T

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tr

tr

tr

sfz *ff* *sfz* *ff* *sfz* *ff*

cur tains of sprae ay for e ver
I'll be back in a few ho urs

boi ling pit tre mend dously deep roa ring for e ver down
wal ling king o ver the hill I'll be for wai ting for you

subito p
p

At Reichenbach Falls

31

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

B \flat Cl. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

Hn.

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp. *mf* *f*

Glk. *mf*

T

T

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'At Reichenbach Falls'. The score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn (Hn.), B-flat Trumpet (B \flat Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and Glockenspiel (Glk.). The fourth system includes two Tenors (T). The fifth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The score starts at measure 31. Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*f*). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The strings and woodwinds have long, sustained notes in the later measures, while the brass and percussion have more rhythmic patterns.

It's a Trick

5

Fl. *mf* a2.

Ob.

B♭ Cl. *mf* a2.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T. *p*
Well _____ Herr _____ Stie _____ ler I hope _____ she's no
Why _____ the sur prise _____ in your face? _____ who wrote

E.Gtr. *p*

E.B. *p*

D. S. *p*

Vln. I *p* pizz.

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Vc. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

It's a Trick

10

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

worse Where is she? tell me *ff* TRAP? *f* I'll come back to
this? Is It fake? IT'S A

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'It's a Trick'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Tenor (T), Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Double Bass (D. S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line (T) includes lyrics: 'worse this? Where is she? Is It fake? tell me IT'S A TRAP? I'll come back to'. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings such as *ff* and *f*. A rehearsal mark '10' is present at the beginning of several staves. The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 4/4.

It's a Trick

15

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T
Rei chen bach!!

E.Gtr. *loco*

E.B.

D. S.

Vln. I *f* *arco spicc.*

Vln. II *f* *arco spicc.*

Vla. *f* *arco*

Vc. *f*

Cb. *f* *arco*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'It's a Trick'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the title 'It's a Trick' is centered. The score begins at measure 15, indicated by a '15' above the first staff. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Gong (Glk.). A vocal line (T) enters at measure 15 with the lyrics 'Rei chen bach!!'. The string section includes Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Double Bass (D. S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The electric guitar is marked with a *loco* instruction. The violins and viola are marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *arco spicc.* (arco spiccato). The double bass and contrabass are marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *arco*. The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

It's a Trick

20

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'It's a Trick'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), and Tom-tom (T). The string section includes Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), Double Bass (D. S.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 20. The woodwinds and strings are mostly silent until measure 24, where they enter with various rhythmic patterns. The electric guitar and electric bass play a driving, rhythmic accompaniment throughout the section. The double bass and other strings provide a steady bass line. The percussion instruments play a consistent, rhythmic pattern. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C).

It's a Trick

24

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. *f* *a2.*

B♭ Tpt. *f* *a2.*

Tbn. *f* *a2.*

Tuba *f* *a2.*

Timp.

Glk.

T

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

It's a Trick

Adagio ♩ = 40

30

Fl.

Ob. *pp* a1.

B♭ Cl. *pp* a1.

Bsn. *pp*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

T.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

Vln. I *pp* Div.

Vln. II *pp* Div.

Vla. *pp* Div.

Vc. *pp*

Cb. *pp*

pp

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'It's a Trick'. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 40 beats per minute. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe (first alternative), B♭ Clarinet (first alternative), Bassoon, Horn, B♭ Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Glockenspiel, Triangle, Electric Guitar, Electric Bass, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwind and string sections have melodic lines starting at measure 30, marked with a piano (*pp*) dynamic. The brass and percussion sections are mostly silent, with some rests. The string parts include a 'Div.' (divisi) instruction for the violins and viola. The page number '7' is centered at the bottom.

Holmes' Letter

XV.

Adagio ♩ = 70

Holmes (Tenor)

Piano

T

Pno.

T

Pno.

T

Pno.

espress.

I write these few lines through the courts of Moriarty
I'm pleased to think that I shall be a noble to free society

Holmes' Letter

15
T 8 He has been giving me sketch of the methods by which he voided the police and
from a any further effects of his presence in London It's the con

Pno. 15 *f*

18
T 8 kept him self in formed of him o ur this move ments
clu tion of me, of him and this sto

Pno. 18

21
T 8 ry

Pno. 21 Arpeggiato

29
T 8

Pno. 29 *rit.*