

*uda.*

AUTOR

Martin Iturralde Maldonado

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

ANÁLISIS DE LA PARTE DE BATERÍA DE LA OBRA TARKUS, DE EMERSON  
LAKE & PALMER, COMPUESTA POR KEITH EMERSON E INTERPRETADA  
POR CARL PALMER, APLICADO A UN RECITAL FINAL

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con  
Especialización en Performance

Profesor Guía

Raimon Rovira Tibau

Autor

Martin Iturralde Maldonado

Año

2019

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **Análisis de la parte de batería de la obra *Tarkus*, de Emerson Lake & Palmer**, compuesta por **Keith Emerson e interpretada por Carl Palmer**, aplicado a un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Martin Iturralde Maldonado**, en el semestre **2019-2**, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Raimon Rovira Tibau

CI. 1706558705

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **Análisis de la parte de batería de la obra *Tarkus*, de *Emerson Lake & Palmer*, compuesta por Keith Emerson e interpretada por Carl Palmer**, del estudiante **Martin Iturralde Maldonado**, en el semestre **2019-2**, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Roberto Morales

CI. 1715922116

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

---

Martin Iturralde

CI. 1716517238

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis panas de la U, Jefferson Correa, Francisco Barahona, Francisco Ramos, Dante Albarelli, Paul Andrade, Andrés Espinoza, Samuel Mena, Ikiam Zurita, Luis Mejía, Patricio Muñoz, y Alexis Castelo. Gracias por toda la buena onda, la joda y por venir a mis parrilladas. Les deseo lo mejor en sus futuros proyectos y éxitos. ¡Para eso fue hecho!

## **DEDICATORIA**

Dedicado a Keith Emerson y Greg Lake, grandes músicos y aún más grandes influencias. Que en paz descansen.

## RESUMEN

El grupo Emerson Lake and Palmer en 1971, lanzó una obra legendaria llamada *Tarkus*, la cual es una pieza de rock progresivo con una duración de veinte minutos, con muchas complejidades armónicas, melódicas y rítmicas. Dentro de estos veinte minutos, este trío de rock se encuentra con compases irregulares, secciones de solos e inclusive marchas y fanfarreas. Esto es especialmente relevante en el caso del baterista Carl Palmer, que es exigido a su máximo nivel en cuanto a técnica y estilo. Como consecuencia a esto, sus influencias son puestas en evidencia.

A través de una transcripción de la obra, el objetivo de este trabajo ha sido analizar estos elementos, en cuanto a la técnica y estilo que posee Carl Palmer al ejecutar la obra, como base para aplicar esta transcripción y este análisis a un recital final. Para lograr esto, el presente documento presenta en primer lugar un contexto biográfico, no solo de la banda, sino también de la historia del rock progresivo. Esto contribuye a la comprensión de la obra desde un punto de vista más amplio y no musical.

Adicionalmente, el trabajo contiene un análisis musical en dos partes. La primera parte es un análisis general de los tres elementos principales de la música: armonía, melodía y ritmo. A partir de este análisis se pone en contexto musical a la obra y se cumple con el objetivo principal de analizar los recursos técnicos y estilísticos de la parte de batería de *Tarkus*, ejecutada por Carl Palmer. Todo esto será puesto en práctica en un recital final, posterior a la realización de este estudio.



## **ABSTRACT**

In 1971, the group Emerson Lake and Palmer released a legendary musical masterpiece called Tarkus, which is a progressive rock song with a duration of twenty minutes, and many harmonic, melodic and rhythmic complexities. This rock trio demonstrates all its prolixity when executing this work. This is especially relevant in the case of drummer Carl Palmer, who through the twenty minutes of the work, bumps into irregular bars, solo sections and even marches and fanfares. This demands Palmer at its highest level in terms of technique and style, highlighting his major influences.

For these reasons, and through a transcription of the song, the objective of this work has been to analyze these elements in terms of Carl Palmer's technique and style when executing the work, as a basis for applying this transcription and this analysis to a final recital. To achieve this, this document presents initially a biographical context, not only of the band, but also of the history of progressive rock. This contributes to the understanding of the work from an external and non-musical point of view.

Additionally, the work contains a musical analysis in two parts. The first part is a general analysis of the three main elements of music: harmony, melody and rhythm. Based on this analysis, the work is put into a musical context and the main objective is to analyze the technical and stylistic resources of the Tarkus drum part, played by Carl Palmer. All this will be put into practice in a final recital, after the completion of this study.

## ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN.....	1
2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	2
2.1 Biografía de los integrantes de la banda Emerson Lake & Palmer.....	2
2.1.1 Biografía de Carl Palmer .....	3
2.1.2 Biografía de Keith Emerson.....	7
2.1.3 Biografía de Greg Lake.....	9
2.2 Contexto histórico .....	13
2.2.1 Rock progresivo.....	13
2.2.2 <i>Tarkus</i> .....	14
3 ANÁLISIS MELÓDICO, ARMÓNICO Y RÍTMICO DE LAS SIETE PARTES DE LA OBRA <i>TARKUS</i> .....	18
3.1 <i>Eruption</i> .....	18
3.1.1 Análisis Armónico .....	18
3.1.2 Análisis rítmico.....	19
3.1.3 Análisis melódico .....	20
3.2 <i>Stones of Years</i> .....	23
3.2.1 Análisis Armónico .....	24
3.2.2 Análisis Rítmico .....	31
3.2.3 Análisis Melódico.....	32

3.3	<i>Iconoclast</i> .....	33
3.3.1	Análisis Armónico .....	34
3.3.2	Análisis Rítmico .....	36
3.3.3	Análisis Melódico .....	39
3.4	<i>Mass</i> .....	42
3.4.1	Análisis Armónico .....	43
3.4.2	Análisis Rítmico .....	47
3.4.3	Análisis Melódico .....	47
3.5	<i>Manticore</i> .....	51
3.5.1	Análisis Armónico .....	51
3.5.2	Análisis Rítmico .....	52
3.5.3	Análisis Melódico .....	54
3.6	<i>Battlefield</i> .....	58
3.6.1	Análisis Armónico .....	59
3.6.2	Análisis Rítmico .....	62
3.6.3	Análisis Melódico .....	62
3.7	<i>Aquatarkus</i> .....	63
3.7.1	Análisis Armónico .....	63
3.7.2	Análisis Rítmico .....	64
3.7.3	Análisis Melódico .....	67

4 ANÁLISIS DE LOS RECURSOS TÉCNICOS Y ESTILÍSTICOS EMPLEADOS POR CARL PALMER EN <i>TARKUS</i> .....	69
4.1 <i>Eruption</i> .....	69
4.1.1 Análisis de Recursos Técnicos.....	69
4.1.2 Análisis de los Recursos Estilísticos.....	71
4.2 <i>Stones of Years</i> .....	72
4.2.1 Análisis de los Recursos Técnicos .....	72
4.2.2 Análisis de los Recursos Estilísticos.....	73
4.3 <i>Iconoclast</i> .....	74
4.3.1 Análisis de los Recursos Técnicos .....	74
4.3.2 Análisis de los Recursos Estilísticos.....	77
4.4 <i>Mass</i> .....	77
4.4.1 Análisis de los Recursos Técnicos .....	77
4.4.2 Análisis de los Recursos Estilísticos.....	79
4.5 <i>Manticore</i> .....	81
4.5.1 Análisis de los Recursos Técnicos .....	81
4.5.2 Análisis de los Recursos Estilísticos.....	83
4.6 <i>Battlefield</i> .....	84
4.6.1 Análisis de los Recursos Técnicos .....	84
4.6.2 Análisis de los Recursos Estilísticos.....	85
4.7 <i>Aquatarkus</i> .....	85

4.7.1	Análisis de los Recursos Técnicos .....	85
4.7.2	Análisis de los Recursos Estilísticos.....	86
5	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	87

## 1 INTRODUCCIÓN

En 1971 la banda *Emerson Lake & Palmer* lanza su segundo disco, *Tarkus*, el cual contiene siete canciones. El primer tema *Tarkus*, es una suite de veinte minutos dividida en siete partes, que contiene cambios de compás y tonalidad, melodías bizarras y muchos otros elementos que hacen de este tema, una extraordinaria pieza musical. La obra fue compuesta en una época donde la música rock que se escuchaba era de los *Beatles*, *Jimi Hendrix*, *Led Zeppelin*, etc. Ninguna de estas bandas de rock había hecho algo tan elaborado.

La obra tiene además un concepto mitológico épico inédito para ese entonces. Esta obra fue un punto de partida para el desarrollo de más suites como *Close to the Edge* de *Yes*, *Supper's Ready* de *Genesis* o *Shine on You Crazy Diamond* de *Pink Floyd*. Por eso y muchas otras razones la obra *Tarkus* es legendaria y su legado es incuestionable. Estos son los motivos por los que se ha escogido a esta obra para realizar el presente estudio, y así rendirle tributo.

Este estudio pretende cumplir con tres objetivos principales. El primero es la elaboración de un marco teórico para analizar el tema. Esto incluye: i) conocer sobre los miembros de la banda *Emerson Lake & Palmer*, ii) sistematizar y analizar un contexto histórico general sobre el rock progresivo en el mundo, y iii) generar una explicación apropiada de la historia y significado detrás de la obra *Tarkus* de la agrupación. Una vez tenemos ubicada a la obra en un contexto conceptual e histórico, podemos proceder a la elaboración de nuestro segundo objetivo.

El segundo objetivo consiste en un análisis general de los tres elementos principales de la música de toda la obra (melodía, armonía y ritmo), dividiéndola por partes. Esto permite darle un sentido organizacional a la obra, para poder realizar un análisis apropiado de la parte de batería de esta obra. Esto involucra el análisis de tres aspectos:

- Análisis Armónico: Esto nos permitirá tener una idea de la progresiones y cadencias armónicas que suceden y dan forma a la canción, atravesando por diferentes tonalidades. Además, se observarán las armonizaciones de las melodías y sus respectivos intervalos.

- Análisis Rítmico: Esto involucra una recopilación de todas las figuras rítmicas incluyendo desplazamientos, modulaciones métricas polirritmias, etc., puestas en contexto con la previamente analizada armonía de la obra.
- Análisis Melódico: Este análisis abarca todas las melodías de esta extensa obra, incluyendo la dirección y los intervalos que suceden en cada melodía, y dejando un registro de qué instrumento toca cual melodía.

Finalmente, el tercer objetivo consta de un análisis de los recursos técnicos y estilísticos que el baterista Carl Palmer utiliza en la ejecución de esta obra. Este objetivo requiere de una transcripción, que será puesta en práctica en un recital final. Así, se pretende aplicar todos los conceptos estudiados en este análisis. Este trabajo cobra relevancia una vez los análisis melódicos, armónicos y rítmicos sean realizados, ya que darán sentido a los elementos que se presentaría en dicha transcripción.

Una vez cumplidos los tres objetivos se habrá analizado a profundidad todos los aspectos técnicos y estilísticos de la obra *Tarkus* de *Emerson Lake & Palmer*, y se dejaría planteado un marco teórico para analizar las influencias de los tres integrantes de la banda, dando una perspectiva contextual sobre la escena musical del rock progresivo a comienzo de los años 70, y de la obra *Tarkus* y su concepto. Adicionalmente, este trabajo cumpliría con analizar los componentes básicos de la obra, como marco o base estructural sobre la cual aplicar esta transcripción. Esto, llena un vacío de análisis existente y es por lo tanto de utilidad para todos aquellos bateristas que deseen indagar en la obra y entender su parte de batería a profundidad.

## **2 CONTEXTO HISTÓRICO**

### **2.1 Biografía de los integrantes de la banda Emerson Lake & Palmer**

Esta sección describe los tres componentes del análisis cumplir con nuestro primer objetivo (elaborar un marco teórico): conocer y analizar las biografías de

los miembros de la banda Emerson Lake & Palmer, analizar el concepto de Tarkus, y realizar una descripción de la historia del rock progresivo.

### 2.1.1 Biografía de Carl Palmer

Palmer nació en el oeste de Inglaterra en 1950. Es uno de los músicos más jóvenes de su generación. Según Castiglioni de la revista *Drumer World*, cuando era niño Palmer descuidó la escuela y el colegio, e invirtió mucho tiempo estudiando y practicando la batería. Desde esa edad y con el apoyo de sus padres tuvo acceso a clases particulares y permanentes de música. Durante su adolescencia, la fiebre Beatles estaba apenas comenzando y él se convirtió en un admirador de la banda. Sin embargo, antes de que lleguen los *Beatles*, Carl Palmer ya tenía otros referentes musicales a los cuales admiraba y que pertenecían al mundo del jazz; entre ellos Buddy Rich, Art Blakey, Philly Joe Jones, Gene Krupa y muchos otros más.

Palmer era identificado como un melómano, ya que además de ser un admirador de los *Beatles* y el jazz, resguardaba un interés especial por el *R&B* de aquella época; tanto así, que a los 16 años formó parte de un grupo llamado *King Bees*, con el cual grabó su primer EP interpretando música *R&B*. Mucha gente lo comparaba ya en esa época con el aclamado Keith Moon (*The Who*), quien estaba en un punto alto de su corta pero exitosa carrera (Castiglioni, s.f., parr 1).

Una prometedora carrera como sesionista le esperaba, con numerosas ofertas de productores para grabar discos, augurando que podría tomar la misma ruta que grandes bateristas como John Bonham, Clem Cattini y Bobby Graham. Él, sin embargo, se vio impulsado por su padre para rechazar la carrera como sesionista, y buscar espacios para su propio elemento creativo (Castiglioni, s.f., párr 1).

A finales de los sesentas, Palmer comenzó a tocar con una agrupación de blues y soul llamada *Thunderbirds*, y con este pianista fundó su primera banda *Atomic Rooster* en 1970. Palmer inicia su camino en el rock psicodélico/progresivo con esta banda, incluyendo desde entonces muchos elementos que más tarde iban a formar parte del sonido de la agrupación



*Emerson Lake & Palmer*. Esto afirmó el interés de Palmer por tocar en agrupaciones pequeñas, como tríos o cuartetos, y no en agrupaciones numerosas como es una *Big Band*. En 1970 después de retirarse de la banda *Atomic Rooster*, conoció a Greg Lake quien se separó de la banda *King Crimson* después de la primera gira, y a Keith Emerson que pertenecía a una banda llamada *The Nice* la cual se desintegró tras la quiebra de su empresa discográfica. Lake era un gran fan de los *Beatles* y del mundo pop mientras que Emerson era un fanático del jazz y del piano clásico. Según Castiglioni, Palmer se consideraba a sí mismo el punto medio y por lo tanto el que juntó a los dos músicos para formar el trío *Emerson Lake & Palmer* (Castiglioni, s.f., párr 2).

*Emerson Lake & Palmer* debutó en el verano de 1970, y un año después Carl Palmer ya era un ídolo dentro del gremio mundial de la batería. Tras sacar su primer disco con la banda, el público ya lo comparaba con Keith Moon, John Bonham y Charlie Watts, debido a su estilo y la complejidad técnica y musical que demostraba al tocar la batería. Sobresale en este sentido el tema llamado *Tank*, donde Palmer toca un solo de batería que luego sería rendido en tributo por grandes bateristas alrededor del mundo, incluyendo a Mike Portnoy de la banda *Dream Theater*, que toca una parte de ese solo transcrito en la canción *Ytse Jam* del álbum en vivo *Once in a Lifetime* (Victor, s.f., parr 8-10).

La forma de tocar la batería de Palmer atrajo a varios músicos de rock, pero también atrajo a una gran audiencia de jazz, debido a que usaba muchos recursos estilísticos pertenecientes al género. Además de esto, en sus giras con la agrupación fue muy valorado por el público ya que, a diferencia de muchos otros bateristas de la época, demostraba el mismo nivel de prolijidad en sus presentaciones en vivo que en sus discos. Al grabar su segundo disco con la banda llamado *Tarkus*, él demostró un lado más creativo como baterista y como músico. En este disco, se encuentra la obra también llamada *Tarkus*, la cual tiene 20 minutos de duración aproximadamente, y contiene varias complejidades técnicas y métricas que desafiaron a Palmer en su momento. Además, es una composición de muy alto nivel creativo por parte de Keith Emerson; esta obra se volvió una parte fundamental de la carrera de ambos intérpretes. Para este entonces, se crea una rivalidad de Palmer con los

bateristas Michael Giles (*King Crimson*) y Bill Bruford (*Yes*). Sin embargo, por su personalidad, Palmer captaba la atención del público con más facilidad. Su popularidad llegó a tal punto que se lo comparaba con su ídolo Buddy Rich (Castiglioni, s.f., párr 3 y 4) (Victor, s.f., párr 8-10).

Tabla No. 1: Discografía de Carl Palmer

<b>Álbum</b>	<b>Año</b>	<b>Banda</b>
<i>I Must Be Bad</i>	1966	<i>The Craig</i>
<i>Love Light</i>	1966	<i>The Chants</i>
<i>Moanin'</i>	1967	<i>Chris Farlow and The Thunderbirds</i>
<i>Atomic Rooster</i>	1970	<i>Atomic Rooster</i>
<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>	1970	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Tarkus</i>	1971	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Pictures At An Exhibition</i>	1971	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Trilogy</i>	1972	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Brain Salad Surgery</i>	1973	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Welcome Back My Friends</i>	1974	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Works, Volume I</i>	1977	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Works, Volume II</i>	1977	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>Love Beach</i>	1978	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<i>In Concert</i>	1979	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>

<b>1:PM</b>	1980	<i>PM</i>
<b>Five Miles Out</b>	1982	<i>Mike Oldfield</i>
<b>Asia</b>	1982	<i>Asia</i>
<b>Alpha</b>	1983	<i>Asia</i>
<b>Astra</b>	1985	<i>Asia</i>
<b>Under a Raging Moon</b>	1985	<i>Roger Daltry</i>
<b>To the Power of...</b>	1988	3
<b>Black Moon</b>	1992	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<b>Live at the Royal Albert Hall</b>	1993	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<b>Live at the Isle of Wight Festival</b>	1997	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<b>Then and Now</b>	1998	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
<b>Live in the Hood</b>	2000	<i>Qango</i>
<b>Do ya wanna play, Carl?</b>	2001	<i>Carl Palmer Anthology</i>
<b>Working Live, Volume I</b>	2003	<i>Carl Palmer Band</i>
<b>Working Live, Volume II</b>	2004	<i>Carl Palmer Band</i>
<b>In Concert</b>	2006	<i>Carl Palmer Band</i>
<b>Fantasia: Live in Tokyo</b>	2007	<i>Carl Palmer Band</i>
<b>Phoenix</b>	2008	<i>Asia</i>
<b>Omega</b>	2010	<i>Asia</i>

<b><i>Spirit of the Night - Live in Cambridge 2009</i></b>	2010	<i>Asia</i>
<b><i>Working Live, Volume III</i></b>	2010	<i>Carl Palmer Band</i>
<b><i>Drum Solos</i></b>	2011	<i>Carl Palmer</i>

Adaptado de: Castiglioni (s.f.)

### 2.1.2 Biografía de Keith Emerson

Para poner en contexto musical esta transcripción y análisis, se debe conocer a los integrantes de la banda con la que Carl Palmer grabó esta pieza. Especialmente a Keith Emerson que es el compositor de la obra *Tarkus*, objeto de este proyecto.

Emerson es considerado una de las figuras más importantes del rock emergente de los sesentas y setentas. Es muy conocido, especialmente en la rama del rock progresivo, por su carácter compositivo en el cual fusiona al rock con varios géneros como el jazz, la música clásica y todo lo que se considera *world music*. Es considerado un virtuoso de los teclados electrónicos, especialmente del órgano y el sintetizador. Con la banda *The Nice*, Emerson ha compuesto algunas de las obras más interesantes del rock, y ha logrado llegar a las masas, principalmente por su alto nivel de performance y virtuosismo (Keith Emerson, 2010, parr 1).

Nació el 2 de noviembre de 1944 en el pueblo Todmorden, Inglaterra. Logró ser reconocido en su pueblo por su virtuosismo en el piano a los 14 años. Luego se mudó a Londres, donde se unió a las bandas *The V.I.P's* y después *Garry Farr and the T-Bones*, con los que giró por todo Europa. Sus mayores influencias al inicio de su carrera fueron artistas de jazz como Fats Waller, Oscar Peterson, Dave Brubeck, Jack McDuff, Big John Patton, etc. Además, entre sus referentes se encontraban grandes artistas clásicos como, J.S. Bach, Aaron Copland, Dimitri Shostakovich, Bela Bartok, Aberto Ginastera, etc (Keith Emerson, 2010, parr 2).

En su adultez formó la banda *The Nice*, que innovó a través de la fusión del jazz con la música clásica y el rock. A partir de este momento, Keith Emerson, usó el *Hammond* y ganó distinción por su sonido con este instrumento, producto de su alto nivel de performance y virtuosismo. Luego, inspirado en una pieza llamada *Switched on Bach* de Walter Carlos, decidió unirse a la tendencia experimental del teclado Modular MOOG, y fue el primer artista en hacer una gira internacional con estos teclados con la ayuda del Dr. Robert Moog, inventor de este teclado análogo (Keith Emerson, 2010, parr 3).

En 1970 la banda *The Nice*, se separó y Emerson formó la legendaria banda *Emerson Lake & Palmer*, con el ya mencionado Carl Palmer y el bajista/guitarrista/vocalista Greg Lake. Esta banda logró fama instantánea con su debut en el *Isle of Wight Festival* en 1970. La obra, que los colocó dentro de la escena fue el arreglo de una obra clásica de Mussorgsky, llamada *Pictures at an Exhibition*. Su primer sencillo fue la canción *Lucky Man* que formó parte de su primer álbum llamado *Emerson Lake & Palmer*. Esta canción se caracteriza por incluir un solo de Moog que se convirtió en su sello. Este single disparó la banda al mercado, a partir de lo cual lograron 6 álbumes platino entre 1970 y 1977. Entre estos álbumes platino, se encuentra el disco *Tarkus*, con la obra *Tarkus*, objeto de este proyecto (Keith Emerson, 2010, parr 4).

Tabla No. 2: Discografía de Keith Emerson hasta *Tarkus* (1971)

Álbum	Año	Banda
<i>The Thoughts of Emerlist Davjack</i>	1967	<i>The Nice</i>
<i>Ars Longa Vita Brevis</i>	1968	<i>The Nice</i>
<i>Nice</i>	1969	<i>The Nice</i>
<i>Five Bridges</i>	1970	<i>The Nice</i>
<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>	1970	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>

<b><i>Elegy</i></b>	1971	<i>The Nice</i>
<b><i>Tarkus</i></b>	1971	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>

Adaptado de: Emerson (2010).

### 2.1.3 Biografía de Greg Lake

Como mencionado anteriormente, hay que conocer a los integrantes de la banda que grabó la obra junto a Carl Palmer, para poder hacer el análisis correspondiente. Greg Lake es uno de ellos, pieza fundamental de *Emerson Lake & Palmer* como su bajista/guitarrista/cantante, ganándose la fama del multiinstrumentalista del grupo.

Greg Lake, debido a sus grandes esfuerzos como cantante músico y productor, ha sido grandemente reconocido por el mundo de la música. Se le ha descrito como la voz de una generación.

Su primer reconocimiento mundial se dio cuando él formó *King Crimson* junto con Robert Fripp. El primer álbum de esta banda llamado *In Court of the Crimson King* y es coproducido por Greg Lake, dentro de este disco está *21st Century Schizoid Man*, que es una pieza icónica de la banda. *King Crimson* fue la banda pionera del Rock Progresivo y gracias a ellos existieron bandas como *Yes*, *Génesis* y hasta los *Red Hot Chili Peppers*.

Fripp y Lake se conocieron debido a que tenían el mismo profesor de guitarra, con el cual estudió bastante música clásica como Paganini y música posguerra. Al mismo tiempo Elvis oía bastante rock estadounidense, y se inspiraba tanto de lo clásico como de artistas como Elvis Presley.

Según Greg "Hay un hilo común en toda la música. Las formas pueden ser diferentes, pero cada una de ellas se inspira en el pasado. Estoy tan orgulloso de haber estado tan influenciado por personas como Elvis y Little Richard como lo estoy por compositores como Copland y Prokofiev, y me siento honrado cuando otros músicos me consideran una de sus inspiraciones".

Lake conoció a Keith Emerson en un tour en el cual Emerson giró con *The Nice* y Greg Lake giró con *King Crimson*. Los dos tenían dos intereses en común los

cuales eran sus diversas influencias musicales y reinterpretar clásicos cambiándolos de género y así crear nuevos clásicos en otro género musical. Además de eso, tenían una actitud extremadamente perfeccionista, la cual les hacía que se desafiaran el uno al otro, incluyendo sus proyectos en ese entonces que eran *The Nice* y *King Crimson*.

Luego de esa gira estadounidense, ambos regresaron a Inglaterra y conocieron al baterista de *Atomic Rooster*: *Carl Palmer*, gracias a *Robert Stigwood*. Poco tiempo después se había formado la banda *Emerson Lake & Palmer*.

Estos tres crearon una experiencia única y “teátrica” que se ganaba ovaciones por parte del público. Una de sus primeras históricas presentaciones fue en el festival de *Isle of Wight*. Ese concierto marcó un antes y después, para que luego *Emerson Lake & Palmer* se convirtieran uno de los primeros “super grupos” de la época.

El primer álbum debutó ganando un disco de platino. Fue producido por Lake y tenía una canción que Greg Lake había escrito cuando aún estaba en el colegio llamada *Lucky Man*, la cual era ejecutada en la guitarra acústica y se convertiría en el primer *single* de la banda, por ende, una canción icónica de la agrupación. Esta canción llegó hasta tal punto que salió en la radio en aquella época en la que era complicado. Esta canción es sinónimo de Greg Lake, tanto así que Greg Lake le puso el título de esa canción a su autobiografía.

Según Greg Lake “soy tanto bajista como guitarrista”. Además, dice, “Muchos de los bajistas realmente buenos también tocan la guitarra. McCartney y Sting, por ejemplo, ambos tocan la guitarra y ciertamente crecí con ella. Pero, debido a que *King Crimson* no necesitaba dos guitarristas, me hice cargo de tocar el bajo”.

Además, fue pionero de una manera distinta de tocar el bajo: "Conseguí una gran cantidad de placer tocando el bajo en parte, creo, porque lo toqué de una manera diferente a la mayoría de la gente en ese momento. El estilo que desarrollé fue un enfoque más percutivo y más sostenido, que casi con toda seguridad provino de todos mis Años en la guitarra. Me sentí frustrado por el sonido sordo normal de las guitarras bajas en ese momento y estaba buscando

un sonido más expresivo. Descubrí que la clave era usar las cuerdas de bajo de alambre, que tienen mucho más sostenido, más bien como la baja. Fin de un piano de cola *Steinway*. Creo que fui el primer bajista en usarlos de esta manera ".

Sin embargo, fue su prolijidad en la guitarra acústica la que dio pauta para que se compongan las baladas históricas de *Emerson Lake & Palmer*. Greg Lake es principalmente reconocido por estas baladas. Entre esas están baladas como: *C'est La Vie*, *From The Beggining*, *Still...You Turn Me On*, *Watching Over You* y *Lucky Man*. Inclusive, una de las canciones de navidad más famosas, fue escrita por Greg Lake llamada *I Believe in Father Christmas* y ha sido rendida tributo por artistas desde la música clásica hasta el rock, entre ellos *U2*, Sarah Brightman, y Jordan Rudess (*DreamTheater*). Greg la ha tocado en vivo con Ian Anderson (*Jethro Tull*), con el fin de recaudar fondos. Lake confiesa que el componía estas baladas para no dejar de tocar la guitarra acústica en *Emerson Lake & Palmer*, sin dejar de ser el bajista de la banda, que era lo que le daba el sonido característico a la banda al mezclarse perfectamente con la batería de Carl Palmer y la extremadamente hábil mano izquierda de Keith Emerson.

Según Greg Lake "Me encantan las guitarras acústicas. Son delicadas y ligeras y, al mismo tiempo, son increíblemente poderosas. Son realmente un instrumento extraño desde ese punto de vista, pero hay algo muy especial en ellas". También dice "Solo tienes que ver algunas de las canciones realmente geniales escritas en la guitarra acústica *Scarborough Fair*, *Forever Young*, *Yesterday*; canciones realmente icónicas que provienen de una pequeña pieza de madera con finas cuerdas de acero atadas a cada final."

La guitarra acústica se mezclaba perfectamente con la voz de Greg Lake. Era como si esa voz haya sido hecha para cantar con una guitarra acústica. La revista *Record Collector* califica la voz de Greg Lake como "Extraordinario, alternando cómodamente entre angelical y magisterial ".

La voz de Lake, además de quedar de maravilla con una guitarra acústica, hacia un gran papel en las canciones más eléctricas de *Emerson Lake &*



*Palmer* como por ejemplo *Karn Evil #9*, que es una de las canciones más adoradas por los fans de la banda. La frase que abre la letra de esa canción dice "*Welcome back my friends to the show that never ends*", que se traduce en español a "Bienvenidos de nuevo mis amigos al espectáculo que nunca termina", es una frase internacionalmente reconocida, que incluso llegó a ser usada como tema de varios espectáculos de televisión.

Hasta el día de hoy, la banda Emerson Lake & Palmer, ha vendido más de 48 millones de discos. De los cuales los que han sido producidos por Greg Lake son: *Pictures at an Exhibition*, *Trilogy*, *Brain Salad Surgery*, *Works* Volúmenes uno y dos, dos álbumes en vivo y nada más ni nada menos que *Tarkus*. Todos estos discos fueron platino y tenían una serie de *singles* que eran *hits* (disco o canción que tiene un gran éxito de popularidad y venta), de los cuales la mayoría son escritos por Greg Lake y absolutamente todos son cantados por él. Lake agradece su éxito a su constante búsqueda de perfección y su gran corazón.

Tabla No. 3: Discografía de Greg Lake hasta *Tarkus* (1971)

Álbum	Año	Banda
<i>Too Old to Go 'Way Little Girl'/Dreams Don't Bother Me</i>	1967	<i>The Shame</i>
<i>Reputation/Love</i>	1968	<i>Shy Limbs</i>
<i>In The Court Of The Crimson King</i>	1969	<i>King Crimson</i>
<i>In The Wake of Poseidon</i>	1970	<i>King Crimson</i>
<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>	1971	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>

<b><i>Tarkus</i></b>	1971	<i>Emerson Lake &amp; Palmer</i>
----------------------	------	----------------------------------

Adaptado de: Lake (s,f)

## 2.2 Contexto histórico

### 2.2.1 Rock progresivo

Para tener claro el contexto musical de la obra *Tarkus*, se debe tener un entendimiento de la historia del rock progresivo y su importancia a nivel mundial.

El rock progresivo, tuvo gran influencia de artistas contemporáneos como Bartok, Debussy, Stravinsky, Maurice Ravel, Karlheinz Stockhausen. También desde un punto de vista lírico, contiene gran influencia de Bob Dylan (Romero y Taylor, 2019, parr 1).

Según Mark Paytress en el libro *La Historia del Rock*, se podría considerar que los pioneros del rock progresivo son bandas como *The Beatles*, *Pink Floyd*, *Genesis* y *Yes*. Sin embargo, de todos estos, los que sentarían bases para este género de manera más destacada son los *Beatles* con canciones como *Happiness Is A Warm Gun*, *Lucy In The Sky with Diamonds*, *I Am The Warlus*, y *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (Álbum).

*Pink Floyd*, por el otro lado, evolucionó el rock progresivo, logrando sonidos y estilos nunca experimentados en el rock mediante sus álbumes *Dark Side Of The Moon*, *Wish You Were Here* y *The Wall*. En este punto de la historia, el rock progresivo estaba por fusionarse con la psicodelia y tomar otra perspectiva. (Paytress, 2016, pag 61)

El rock progresivo también contiene elementos del jazz en cuanto a lo instrumental. Las grandes obras instrumentales del rock contienen improvisación y compases extraños, con claras influencias de jazz. En esa época el único género musical que jugaba con las métricas irregulares y la improvisación era el jazz (Romero y Taylor, 2019, parr 2).

Entre las bandas de rock progresivo más importantes están agrupaciones del Reino Unido como *Yes*, *Genesis*, *King Crimson*, *Rush*, *Emerson Lake &*

*Palmer, Van der Graff Generator, Electric Light Orchestra, Jethro Tull, Supertramp, Gentle Giant, Queen, The Who, Deep Purple, Peter Gabriel, Phil Collins, Marillion, UK y Camel* (Paytress, 2016, pag 146-147). El rock progresivo también ha logrado tener influencias en otros países europeos, con muchas agrupaciones italianas exitosas como PFM, *Le Orme, Banco del Mutuo Soccorso, Vangelis, etc* (Romero y Taylor, 2019, parr 3). En España, en los años sesenta, tuvo mucho éxito el rock progresivo con agrupaciones reconocidas como Módulos, ¡Maquina! y Smash. En Andalucía existió una tendencia de fusionar el rock con el flamenco, consiguiendo un sonido al que se podría considerar progresivo. Entre las bandas más importantes de esta tendencia estaban Triana, Goma, Guadalquivir, Tabletom, Cai, Imán, Medina Azahára, etc. (Romero y Taylor, 2019, parr 4).

El rock progresivo llegó hasta Latinoamérica y contribuyó con varias bandas históricas de la escena latinoamericana como Crucis, Sui Géneris, La Máquina de Hacer Pájaros, Serú Girán, Invisible, Chac Mool, Iconoclasta, Alux Nahual, La Caja de Pandóra, Aquelarre, Color Humano, Vox Dei, etc. En el año 1970 se creó el Tango Rock como antecedente a este movimiento progresivo. La banda que experimentó con esta fusión fue Alas, integrada por Charly García, Luis Alberto Spinetta y Gustavo Moretto, dándole identidad al rock progresivo latinoamericano, específicamente al argentino (Romero y Taylor, 2019, parr 5).

### **2.2.2 Tarkus**

Para poder realizar un efectivo análisis de la parte de batería de la obra, hay que ponerla en contexto, y la manera más efectiva de hacerlo es investigando sobre la obra, su significado e impacto en miembros de la banda.

La obra *Tarkus* de *Emerson Lake & Palmer* está dividida en 7 partes:

- *Eruption*
- *Stones of Years*
- *Iconoclast*
- *Mass*

- *Manticore*
- *Battlefield*
- *Aquatarkus*

La letra de la obra narra la historia de un vehículo militar llamado *Tarkus*, que es un tanque de guerra con forma de armadillo. Según nos da a entender la canción, esta criatura nace de un huevo que se encuentra a un lado de un cráter volcánico, que está en erupción. Los cañones de las torretas de *Tarkus* destruyen a una futurística y poderosa maquina cibernética que, una vez destruida se convierte en una criatura llamada *Iconoclast*, que es una mezcla entre pterodáctilo y avión. Esta criatura no es tan fuerte como *Tarkus* y pierde la batalla con mayor facilidad (Victor, s.f., parr 1).

A continuación, aparece otra criatura llamada *Mass* que es una mezcla entre un lagarto, un cangrejo y un lanzacohetes. Luego de ganar a *Mass* en tres peleas sangrientas, *Tarkus* se enfrenta a una criatura mitológica llamada *Manticore*, que tiene cara de humano, cuerpo de león y cola de escorpión. En plena batalla *Manticore* pica a *Tarkus* en el ojo con su cola de escorpión y lo obliga a huir, pero muere mientras huía y su cuerpo cae en un río, sin que se sepa si realmente está muerto ya que sus torretas siguen intactas (Victor, s.f., parr 2 y 3).

Según una entrevista a Greg Lake, que es el compositor de las letras de la canción:

“La inspiración inicial para este disco vino de la música que Keith (Emerson) había escrito. Después de esto escribí varias canciones y trabajé junto con Keith y Carl (Palmer) como productor para crear el disco que ahora escuchas. *Tarkus* ha sido la pieza principal en cuanto a rendimiento para ELP y ciertamente ha superado la prueba del tiempo. Es uno de los mejores ejemplos del genio musical de Keith Emerson como compositor y de la banda ELP trabajando y tocando juntos en el punto cumbre de sus carreras " (Lake, s.f).

La portada del disco muestra un retrato de *Tarkus* y fue diseñada antes de componer sus canciones, a diferencia del proceso común en el que la portada se diseña al final. Es decir, la portada sirvió como inspiración para Keith Emerson a la hora de componer la música de la obra. En palabras de Greg Lake:

“La carátula del álbum le dio una especie de concepto visual a un álbum que en realidad no tenía ningún concepto de vinculación. Antes de que se diseñara la funda del álbum, todo era solo una serie de varios conceptos musicales y líricos unidos en un solo arreglo " (Lake, s.f).

A la hora de escoger el nombre de esta obra, Keith Emerson trató de indagar en la mitología griega, pero no encontró una etimología apropiada. La palabra *Tarkus* le surgió repentinamente mientras viajaba con la banda, e inmediatamente tuvo la idea de crear una criatura mitológica que combine a un tanque con un armadillo (debido a su armadura). Según lo que manifiesta Keith Emerson en una entrevista, la palabra es totalmente original y no la había escuchado antes (Emerson, s.f).

*Emerson Lake & Palmer* siempre fue una banda “teatral” y sus conciertos incluían una recreación de *Tarkus*, que en ciertos momentos claves botaba espuma. Una anécdota de la misma banda cuenta que durante un concierto la criatura lanzó espuma en la dirección equivocada, encima del piano de Keith Emerson. Según cuenta Carl Palmer: “Tuvimos que detener el espectáculo y vinieron los asistentes con las recogedoras de polvo para limpiarlo" (Palmer, s,f).

En la misma entrevista Carl Palmer habla de la obra *Tarkus* y dice:

“La mejor pieza en conjunto como una banda, que realmente fue un plan para muchos grupos emergentes de rock progresivo a seguir, habría sido *Tarkus*. La música en *Tarkus* era muy, muy simple. Fue un ritmo de 10/8, que toqué para Keith, y dije: 'Podríamos contar esto en 5/4, aquí es donde están los acentos'. Escribí, entonces, una línea principal que iba dondequiera que estuvieran los acentos, y teníamos la melodía. Esta fue una fantástica pieza de música, increíble. Lo único malo de 'Tarkus' era

que probablemente no era tan maduro como un concepto líricamente como debería haber sido. Era solo un grupo de canciones unidas, pero la música en sí era excepcional. Simplemente no tenía los matices políticos que *Pink Floyd* tenía con *The Wall*. No fue tan profundo. Pero la música era superior, era absolutamente fantástica. Simplemente nunca llevamos a cabo un estudio intelectual. Así que un gran álbum, una gran música, simplemente no lo apruebo por completo. Pero muy orgulloso de ello ".

*Tarkus* es una obra que ha llegado a trascender a lo largo de su vejez. Un gran ejemplo de esto es la enorme cantidad de tributos que se le ha rendido a esta obra, especialmente pianistas, debido a la complejidad y ejecución de la obra. Llegó hasta tal punto que la filarmónica de Tokio (Japón), hizo un arreglo de la obra y lo adaptó para sinfónica. El arreglista fue Takashi Yoshimatsu y el conductor fue Sachio Fujioka.

A continuación, una tabla que muestra las partes de la obra *Tarkus* y las divide en intervalos de tiempo (Palmer, s.f) (Victor, s.f., parr 4-6).

Tabla No. 4: Partes e Intervalos de *Tarkus*

#	Título	Intervalo
1.	<i>Eruption</i>	0:00-2:43
2.	<i>Stones of Years</i>	2:43-6:27
3.	<i>Iconoclast</i>	6:27-7:43
4.	<i>Mass</i>	7:43-10:55
5.	<i>Manticore</i>	10:55-12:47
6.	<i>Battlefield</i>	12:47-16:39
7.	<i>Aquatarkus</i>	16:39-20:35

### 3 ANÁLISIS MELÓDICO, ARMÓNICO Y RÍTMICO DE LAS SIETE PARTES DE LA OBRA *TARKUS*

“La música es armonía, melodía y ritmo” dice Charly García en una entrevista para La Nación, en agosto del 2015. Por eso mismo, para poder cumplir con el objetivo principal de este trabajo, se aborda en las siguientes secciones los análisis para cumplir con el segundo objetivo específico que es hacer un análisis general de la obra y sus melodías, progresiones armónicas y figuras rítmicas. Así lograremos tener una base sobre la cual se podría aplicar la transcripción con un contexto debido.

#### 3.1 *Eruption*

Esta es la primera de las 7 partes de la obra *Tarkus* de *Emerson Lake and Palmer*, compuesta en 1971 por el pianista Keith Emerson. La obra es parte del segundo disco de *Emerson Lake and Palmer*, que forma parte de la época de oro de la banda, en la cual se lanzaron los primeros tres discos del famoso trío inglés.

Esta primera parte tiene una duración de 2:43 (mm/ss.). Es instrumental, es decir no contiene letra, pero se interpreta como una musicalización de una erupción volcánica en la que nace *Tarkus*, una criatura que se asemeja a un armadillo/tanque de guerra. Según el portal [songfacts.com](http://songfacts.com): “Esta criatura emerge de un huevo que está al lado de un cráter volcánico que está haciendo erupción”. Esta parte es la que da pauta para el desarrollo de la obra, y la que llama la atención de la audiencia y la desafía a escuchar la obra completa (20 minutos).

##### 3.1.1 Análisis Armónico

La obra comienza con una introducción en *fade in* ejecutada por Keith Emerson, en la cual toca el acorde Fa en muchas de sus cualidades (m7,7sus4,sus4,6,triada). Esto lleva a un *ostinato* que pasa por tres distintas tonalidades: primero en Fa menor modal, luego en Do menor modal y finalmente pasa a Mi menor modal, que se puede interpretar como un Mi7(Alt)(b13/#9). Esto se puede observar en el *vamp* principal de la canción,

que se repite tres veces y propone la nueva tonalidad cada vez que se repite. A continuación, se muestran los tres *vamps*:



Figura 1: Vamp en Fa menor modal. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

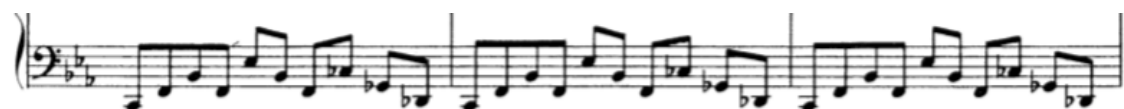


Figura 2: Vamp en Do menor modal. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 3: Vamp en Mi menor modal

### 3.1.2 Análisis rítmico

La pieza cambia de compás continuamente de 5/4 a  $\frac{3}{4}$ , a 6/8, a 7/8, 2/4 y muchos más como se presenta más adelante. Esto destaca la dificultad interpretativa que tiene esta obra, que exige al interprete mental y técnicamente.

Una vez que la introducción termina de hacer *fade in* y logra su *crescendo* hasta el punto final, es cuando (en el sexto compás) entran los demás miembros del trio (Greg Lake y Carl Palmer), con mucha intensidad tocando un *groove* en 5/4 que es la temática (parte A) de esta parte de la composición (ver Figura 5).

Luego, es seguido por un motivo rítmico en  $\frac{3}{4}$  que lleva a un remate de batería en negras con la intención de hacer la transición a 5/4 nuevamente en el



compás 22. Después, la pieza va a la parte B (compás 26), en la cual el piano toca un *ostinato* rítmico, y la sección rítmica acompaña atrás en 4/4. Esto produce un desplazamiento, ya que el *ostinato* tocado por Emerson tiene como motivo a la negra con punto. (Ver Figura 6)

La pieza sigue hasta llegar a otra parte en el compás 38, que también es 4/4, pero que tiene un motivo rítmico más a tierra, que no produce un desplazamiento y acentúa los tiempos fuertes, dándole reposo a la intensidad y complejidad rítmica. Este motivo rítmico lo interpreta la batería y el bajo, mientras que el teclado interpreta una melodía paralela que lleva a un *shout*, que sucede en el compás 48. Este *shout* termina en un silencio, que luego da la pauta para una melodía que lleva a la parte A nuevamente (compases 55 y 56). Luego, se producen una serie de cambios de compás, que inician en el compás 64, con *kicks* en la batería y bajo, que finalmente en el compás 71, llevan a un *break* de piano en subida usando triadas, para llegar a otro *shout* que lleva nuevamente a la parte A (compás 75), esta vez con mayor intensidad. A continuación (compás 83), la canción vuelve al cambio constante de compás, esta vez con un motivo en 7/8 que lleva a una marcha en 3/8, y que finalmente desemboca en un *crescendo* (compás 96). Luego, en el compás 102, llega a un motivo en 3/4 con un compás de 4/4 como interludio que lleva otra vez al *crescendo* previamente mencionado. Este *crescendo* ubicado en el compás 114, es la transición entre la primera parte (*Iconoclast*) y la segunda (*Stones of years*).

### 3.1.3 Análisis melódico

Como toda obra de rock progresivo, *Tarkus* es muy compleja y poco repetitiva melódicamente. Comienza con una melodía en el *vamp* en fa menor que es el gancho del tema, y por lo tanto una de las más memorables. Esa melodía es la siguiente:

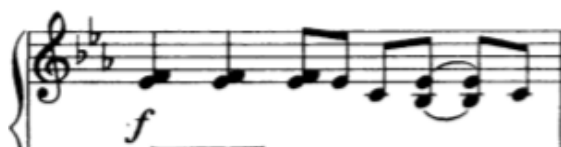


Figura 4: Melodía Parte A 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 5: Melodía Parte A 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Acompañando a esta melodía está el *vamp* en fa menor que contiene intervallos de cuarta perfecta. Como se muestra a continuación, este *vamp* pasa a tritonos y termina en cuartas perfectas nuevamente. Este *vamp* es tocado en unísono, entre el *Hammond* y el piano. Las melodías por el otro lado son interpretadas por Keith Emerson en el famoso *moog*, instrumento en cuya creación participó Emerson (ver capítulo 1).



Figura 6: *Vamp* que acompaña a la melodía. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego, en la parte B viene el *ostinato* rítmico previamente mencionado y que se muestra de la siguiente manera:



Figura 7: *Ostinato* parte B. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Se puede observar que el *ostinato* es un desplazamiento de un tiempo y medio (negra con punto), que en el último *beat* del segundo compás resuelve durando solo un tiempo (negra).

Inmediatamente después el tema pasa a otro motivo en 4/4, con una melodía encima, que es la siguiente:



Figura 8: Motivo en 4/4. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego la pieza lleva a la parte A nuevamente, pero esta vez con una melodía distinta y mucho más compleja, pero que mantiene sin embargo características de la primera melodía descrita previamente.



Figura 9: Melodía parte A 3. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 10: Melodía parte A 4. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 11: Melodía parte A 5. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego de varios motivos rítmicos y *kicks*, la pieza llega al *break* de piano, que son *arpeggios* en cuartas formando varios acordes y que finalmente resuelve al *shout*. Podemos ver el *break* en el siguiente extracto:



Figura 12: *Break* de piano. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Enseguida llega a la pieza una sección en 7/8 que pasa a 10/8. Esta sección es el interludio al puente, que es un motivo en cuartas, que pasa a la marcha y termina en la segunda parte del tema llamada *Stones of years*.

### 3.2 *Stones of Years*

Esta es la segunda de las siete partes de la obra. Dura 3:37 (mm/ss.), del minuto 2:44 hasta el minuto 6:27. En esta parte de la obra hay una melodía cantada con letra y una larga parte improvisada de piano.

La letra de esta parte está en inglés, y es como sigue:

*“Has the dawn ever seen your eyes?*

*Have the days made you so unwise?*

*Realize, you are*

*Had you talked to the winds of time*

*Then you'd know how the waters rhyme*

*Taste of wine*

*How can you know where you've been?*

*In time you'll see the sign*

*And realize your sin*

*Will you know how the seed is sown?*

*All your time has been overgrown*

*Never known*

*Have you walked on the stones of years?*

*When you speak, is it you that hears?*

*Are your ears full?*

*You can't hear anything at all'*

(Emerson Lake, 1971, pista 1)

La letra describe como una criatura cibernética es destruida por las torretas de *Tarkus*. De las frases: “*Have you walked on the stones of years? When you speak, is it you that hears? Are your ears full? You can't hear anything at all'*”, que en español se traduce como: “¿Has caminado en las piedras de los años? ¿Eres tú el que escucha? ¿Están tus oídos llenos? No puedes escuchar nada en absoluto”, se puede interpretar que el autor se refiere a una batalla de ruidos (cañones).

Esta parte baja la intensidad de la obra después de una agitada introducción (*Eruption*), dándole contraste dinámico y manteniendo la atención del oyente.

### **3.2.1 Análisis Armónico**

Esta pieza no tiene introducción; inicia directamente con el verso. La forma de la obra se podría calificar como un ABAC, con un interludio en solo de piano. La tonalidad de este tema es Cm. Lo primero en ser ejecutado de esta obra es un Cm7, que es el primer acorde del verso y es el centro tonal, es decir el primer grado. Luego, en el compás dos, la canción va a un Db. Para resolver al siguiente acorde que es un A/D, hace una progresión de Bmaj7, Emaj7, Amaj7, Dmaj7, que va en círculo de quintas y que no es diatónico a la tonalidad de la canción; es decir, existe intercambio modal en esta parte. Esto, que se muestra musicalmente a continuación, se conoce en armonía tradicional como una estructura constante.

13D<sup>5</sup> 144 Bmaj7 Emaj7 Amaj7 Dmaj7

your eyes?  
of time,

132 132 146

Figura 13: Estructura constante. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

De aquí en adelante veremos varios tipos de cadencias que resuelven a Cm. En el siguiente compás (tercero), hay una cadena de II-V que resuelve a Cm, seguido de Cm con bajo en Bb, en el quinto compás. La cadena de II-V comienza con un Ebm7 (II), Ab7(V) seguido de un Dm7 (no 5) [II], G7, la cual es una cadencia típica de tonalidad menor.

145 A/D 146 Ebm7 Ab7 Dm7(no 5th) G7

Have the days... made you so un-wise? Re-al-ize...  
then you'd know... how the wa-ters rhyme, taste of wine...

133 134 135 136

Figura 14: Cadencia típica de tonalidad menor que resuelve a Cm. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

El siguiente compás (sexto), es un Abmaj9 seguido de un II-V que llevaría nuevamente a un Cm7, Cm7/Bb, en el séptimo compás. El II-V mencionado, es de D7sus4(9)[II] y G7aug(9)[V] como se muestra a continuación:

The musical score for Figure 15 consists of three staves. The top staff shows a guitar staff with three chords:  $A\flat\text{maj}9$ ,  $D7+9\text{ sus}4$ , and  $G7+9 +5$ . The middle staff shows a melodic line with slurs and a flat sign. The bottom staff shows a bass line with handwritten fret numbers: 1, 2, 3, and 4. Handwritten notes include "2 e + A", "3 e + A", and "140 (4)".

Figura 15: II-V que resuelve a Cm. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego, en el octavo compás, tenemos un  $A\flat 7$  seguido de otro II-V ( $D7[9]$ ,  $G7$ ). Este  $G7$  resuelve luego a el  $Cm7$  del comienzo como podemos ver a continuación donde se incluye una barra de repetición al final de este compás (octavo).

The musical score for Figure 16 consists of three staves. The top staff shows a guitar staff with four chords:  $A\flat 7$ ,  $D7+9$ ,  $G7$ , and  $G7\text{ sus}4$ . The middle staff shows a melodic line with slurs and a flat sign. The bottom staff shows a bass line with handwritten fret numbers: 1, 2, 3, and 4.

Figura 16: II-V que resuelve a Cm 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

En el segundo casillero (compás 9), la canción comienza con un Cm pero luego pasa a un Ab(VI), Fm(IV), Bb/D(VII) [en negras].

2. Cm Ab Fm Bb/D

How can you know\_ where you've

*mf*

53

Figura 17: Ab(VI), Fm(IV), Bb/D(VII) [en negras]. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

En el décimo compas, tenemos el mismo recurso que sucede en el compás dos de la canción, pero esta vez en una cadena de acordes diatónicos que va en círculo de quintas. Esto lleva luego a un III, VI, II, V, que resuelve al Cm del siguiente compás. Esta progresión es diatónica, a pesar de contener una estructura constante. Los acordes de esta progresión suceden en corcheas y son: Gm7, Cm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Abmaj7. Esto luego resuelve a un II-V (Dm7, G7) de Cm, que se transforma en m(maj7).



Gm7 Cm7 Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$  maj7 A $\flat$  maj7 Dm7 G7

been? In

Figura 18: Progresión en conrcheas que resuelve a Cm. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

A continuación, en el siguiente compás (once) encontramos un *line cliché* descendiente que va desde la tónica (Cm) hasta Ab, con los acordes Cm7, Cm6, resolviendo a F7 en el siguiente compás (doce).

Cm Cm(maj7) Cm7 Cm6

time you'll see the sign and

Figura 19: Line cliché descendiente. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Este compás luego tiene otra estructura constante en círculo de quintas dominantes, que son: F7 Bb9 Eb7 y Ab7:

The image shows a musical score for the song "Realize Your Sins" by Greg Lake & K. E. (1971). The score is divided into two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "re - al - ize your sin." and a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a bass line and a right-hand line. The bass line has a crescendo and a series of chords in the right hand. The chords are F7, Bb9, Eb7, and Ab7. The piano accompaniment is in a 4/4 time signature and features a series of chords in the right hand that move in a circle of fifths: F7, Bb9, Eb7, and Ab7. The bass line has a crescendo and a series of chords in the right hand.

Figura 20: Estructura constante 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Lo particular de esta segunda casilla es que tiene dos compases más de duración, en los cuales hay un *crescendo* a la sección del solo de piano, que es acompañado por *kicks* de la sección rítmica. En este *crescendo* sucede una progresión en tiempo de negras, con un intercambio tonal especial ya que asciende diatónicamente en la escala de C mayor desde re (es decir: Dm7 Em7 Fmaj7 G7), pero en el siguiente compás va a Cm y sube ascendente y diatónicamente desde Fm7 (es decir: Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7). Esto se da en un *crescendo* y lleva a los solos.

Chord progression: Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7

Vocal line: Ah.

Piano accompaniment: f

Figura 21: Intercambio tonal mayor/menor. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego de esto viene el solo de teclado de Keith Emerson que se muestra en la figura a continuación. Es una improvisación de 1:41 (mm/ss), con una progresión armónica de Cm(add D), Cmsus2/Bb, Abmaj9, Ab7/D, Eb/G. Esto, da paso a la parte A nuevamente, pero con una diferencia: al momento de ir al segundo casillero, resuelve haciendo Cm, Cm/Bb y Ab6(add G) y luego termina en un silencio, que lleva a la parte tres de la obra (*Iconoclast*).

Cm(add D) Cm sus2/B $\flat$  A $\flat$  maj9 A $\flat$ 7/DE $\flat$ /G

*\*Improvise ad lib over pattern*

*sub. mp*

Figura 22: Solo Keith Emerson. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

<sup>2.</sup> Cm Cm/B $\flat$  A $\flat$ 6(addG) (♩ = ♪)

You can't hear an - y - thing at all.

*mf*

Figura 23: Resolución a *Iconoclast*. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

### 3.2.2 Análisis Rítmico

Rítmicamente, *Stones Of Years* no tiene mucha complejidad ya que está todo en 4/4, y el ritmo que ejecuta la sección rítmica de la banda (batería / bajo / mano izquierda del piano) es de una clásica balada de rock. El único momento del tema en el cual sucede una particularidad rítmica, es durante el solo de Keith Emerson, donde la batería y el bajo van a un *Double Time*, que aumenta la intensidad del solo. Esto sucede durante las dos últimas vueltas (últimos cuatro compases) del solo.

### 3.2.3 Análisis Melódico

La principal portadora de la melodía en esta pieza es la voz de Greg Lake, quien participó de la composición de las letras de esta pieza y en general de toda la obra *Tarkus*. El motivo principal de la melodía es:

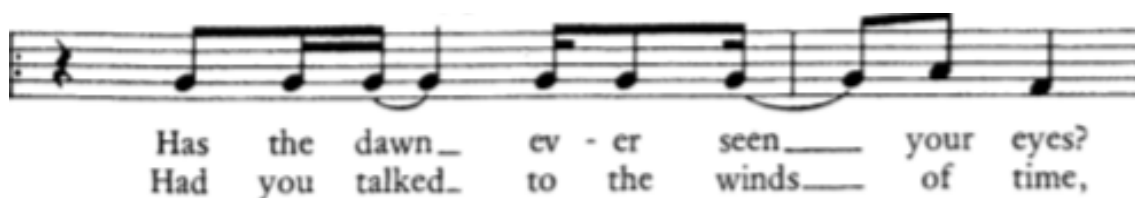


Figura 24: Motivo principal del verso. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Este motivo es la base de todo el verso, el cual se canta en registro bajo. Sin embargo, a la hora de ir al casillero dos, la voz sube de registro dando pauta a los solos. Lo mismo sucede después de los solos, subiendo de registro nuevamente, pero esta vez para dar fin a la pieza y dar inicio a la siguiente parte (*Iconoclast*).

Cabe mencionar que aparte de la melodía de la voz, existen *breaks* que hace el piano al final de ambos casilleros uno, que resuelven al comienzo del verso nuevamente. El solo de Keith Emerson de la mitad de la pieza es muy importante melódicamente, ya que presenta muchos motivos melódicos, que son producto de la gran prolijidad de Keith Emerson a la hora de improvisar.

Figura 25: *Break* de piano 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 26: *Break* de piano 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 27: *Break* de piano 3. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Chord progression: Cm/B $\flat$       A $\flat$  maj9      D7+9 sus4      G7+9 +5

Figura 28: *Break* de piano 4. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

### 3.3 Iconoclast

Esta es la tercera de las siete partes de la obra. Comienza en el minuto 6:28 y se extiende hasta el minuto 7:43, siendo la parte más corta de la obra. Esta parte de la canción es instrumental y contiene cambios de compás, ritmo armónico inusual, y figuras rítmicas avanzadas.

A pesar de que la canción no tiene letra, se conoce a *Iconoclast* como el nombre de la segunda criatura a la cual *Tarkus* se tiene que enfrentar. Esta criatura es una mezcla entre un pterodáctilo y una avioneta de guerra. Esta criatura pelea con *Tarkus*, pero su fuerza, no se compara a la de *Tarkus* y su intento de vencerlo fracasa.

Esta parte de la canción vuelve a subir la dinámica de la obra, siendo ejecutada con mayor fuerza y con un tiempo más rápido que *Stones of Years*, la cual es la parte previa a *Iconoclast*. Esta es, una vez más, una gran manera de dar contraste a la canción y seguir captando la atención del oyente.

### 3.3.1 Análisis Armónico

Esta tercera parte de la obra *Tarkus* de *Emerson Lake & Palmer*, comienza con una escala formada por distintos patrones de cuatro notas cada uno, de la siguiente forma:



Figura 29: Escala formada por distintos patrones de cuatro notas cada uno.

Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto desemboca al *vamp* o motivo inicial de *Tarkus*. En este caso Emerson está ejecutado este motivo con las dos manos cada una a distancia de un tritono. Este *vamp* es el mismo de *Eruption*, pero está al doble del tiempo, lo cual le da un paso más acelerado a la pieza y dificulta grandemente su ejecución. Luego, el tema va a una sección B en la cual Emerson mantiene el *ostinato* de su mano derecha mientras Lake hace una línea de bajo ascendente, como se muestra a continuación:



Figura 30: Sección B. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Este segmento de la pieza luego conduce a la tonalidad de La menor en medio de varios cambios de compás. Esta parte concluye con un patrón pentatónico de semicorcheas que modula a Mi menor y a Fa menor, de la siguiente manera:



Figura 31: Patrón pentatónico de semicorcheas que modula a Mi menor y a Fa menor. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



### 3.3.2 Análisis Rítmico

Rítmicamente, *Iconoclast*, tiene muchos elementos para analizar. Especialmente si luego queremos hacer un apropiado estudio de los recursos técnicos y estilísticos que Carl Palmer usa en esta parte de la obra. Luego de la introducción cromática que hace Keith Emerson en los primeros tres compases, entra toda la banda a una dinámica fuerte tocando el mismo *vamp* de *Eruption*, pero al doble de tiempo (nótese que el *vamp* de *Eruption* está en 5/4 y el de *Iconoclast* en 5/8). Este *vamp*, a esa dinámica y con esa velocidad, se puede considerar como uno de los elementos predecesores del rock pesado y el *heavy metal*, que en ese tiempo ya estaba comenzando a emerger con bandas como *Deep Purple*, *Led Zeppelin* y *Black Sabbath*. A continuación, se muestra el mencionado *vamp*:



Figura 32: *Vamp* en 5/8. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Después de 8 compases de este *vamp*, entra una melodía interpretada por Keith Emerson con un fuerte componente de improvisación, acompañada por este mismo *vamp*. Esta parte del tema representa el transcurso de la épica batalla que estaba sucediendo entre *Tarkus* e *Iconoclast*, mientras que la parte B representa el desenlace de la batalla.

Luego de 6 compases de melodía, Lake y Palmer hacen una pausa, dejando a Keith Emerson haciendo el *vamp* y tocando la melodía solo durante 2 compases. Inmediatamente, vuelve a entrar la banda y tocan el *vamp* durante 8 compases más, y luego vuelven a interrumpir por 2 compases, dejando a Emerson solo nuevamente. Aquí continúan batallando *Tarkus* e *Iconoclast* y la pelea sube de intensidad ya que se aproxima el épico desenlace de la disputa.

Después tenemos 10 compases más de *vamp* con la sección rítmica y la melodía, que finalmente culminan en la parte B. Cuando la pieza llega a la parte B, que vendría a ser en el compás 40, inicia el desenlace de la batalla

donde *Tarkus* finalmente vence a *Iconoclast* reivindicándolo como la bestia más feroz. En esta parte el bajo se mueve en lo que parece ser un *ostinato*, que marca la clave de 5/8. Sin embargo, no llega a ser un *ostinato* ya que no marca constantemente esta clave, dándole una sensación más libre y de improvisación a la pieza. La batería rellena y acompaña al bajo, tocando la clave y subdividiendo en semicorcheas. Finalmente le agrega una corchea más en la quinta repetición de este motivo, haciendo que la percepción del *beat* uno sea más confusa. Esto debido a que el compás 44 en vez de durar 5/8 dura 3/4, algo que a esa velocidad hace perder la percepción del tiempo fuerte (*beat* uno), hasta para el más sofisticado de los oyentes. Finalmente, en el compás 45, concluye en una melodía que está en un compás de 2/4, pero que no se siente a tierra debido a los acentos de la melodía. Aquí podemos observar esta sección de la parte B del tema, que sin duda es una de las partes más complejas en ejecución de la obra:



Figura 33: Parte B. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego de esto, a partir del compás 47, el tema se mantiene en 2/4, sin embargo, atraviesa una serie de secciones complejas y repletas de síncopa. A la velocidad que se ejecutan estas secciones, crean un poco de confusión y desafían al oyente a no perder tierra mientras escucha el tema. A continuación, podemos observar esta sección.



Figura 34: Sección compleja y repleta de síncopa. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Finalmente, todo esto desemboca en un patrón melódico/rítmico en 2/4, que podemos observar en el compás 55, pero que comienza en síncopa; es decir, comienza en la segunda semicorchea del compás a la cual se le puede conocer como 1 a, o ka, en el mundo del solfeo:



Figura 35: Patrón melódico/rítmico que comienza en síncopa. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto hace que se pierda el *beat* uno del compás, pero luego de cinco compases y como se muestra a continuación, toda la banda junta vuelve a caer en el *beat* uno, y así, se vuelve a restaurar el tiempo fuerte. Esto apenas dura 4 compases ya que la banda vuelve a aquel motivo rítmico desplazado y otra vez se pierde la gravedad de la pieza.



Figura 36: Melodía que comienza en el *downbeat*. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Finalmente, en el último compás de la pieza, el tema se resuelve con un motivo melódico en 5/8 que da al *downbeat* y a la siguiente parte de la obra llamada *Mass*.



Figura 37: Motivo melódico en 5/8. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

### 3.3.3 Análisis Melódico

Principalmente, la melodía de esta canción es ejecutada por la mano derecha de Keith Emerson, en el famoso órgano *Hammond* con distorsión. Después de ocho compases de *vamp* en 5/8, Emerson procede a tocar unos motivos melódicos/rítmicos dispersos en el teclado, que se repiten durante gran parte de esta *vamp*. Sin embargo, luego se presentan melodías que están improvisadas ya que carecen de sentido melódico. Esos motivos son los siguientes:



Figura 38: Motivo 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 39: Motivo 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 40: Motivo 3. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 41: Motivo 4 (Improvisado). Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971).

Finalmente, llega la sección B en la cual el bajo y la mano izquierda de Keith Emerson, llevan la melodía. Luego esta parte de la canción concluye con una melodía en 2/4 que termina en un *cluster* que va de La a Do sostenido, en blanca y marcando el *downbeat* que es el nuevo compás:



Figura 42: Sección B. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto da una sensación conclusiva al oyente. Sin embargo, la pieza sigue con una serie de melodías nada repetitivas, en 2/4, pero que concluyen en un motivo melódico particular por su característica rítmica de comenzar en la síncopa:



Figura 43: Melodías nada repetitivas en 2/4. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971).

Finalmente, y como se muestra a continuación, hay otra melodía más alegre que vuelve al *downbeat*, pero que no dura mucho y vuelve al motivo melódico/rítmico anterior. Esta parte de la obra cierra con una melodía transitoria en 5/8 que lleva a la siguiente parte de la obra (*Mass*):

### 3.4 Mass

Esta es la cuarta de las siete partes de la obra *Takus*. Comienza en el minuto 7:44 y dura 3:11 (mm/ss.), hasta el minuto 10:55. Esta parte tiene algo de *rock & roll* por el ritmo medianamente acelerado con el que es ejecutado, y también por varios componentes armónicos que se analizarán más adelante.

La letra de esta parte es en inglés, como sigue:

*“The preacher said a prayer  
Save every single hair on his head  
He's dead*

*The minister of hate had just arrived too late to be spared  
Who cared?*

*The weaver in the web that he made*

*The pilgrim wandered in  
Committing every sin that he could  
So good*

*The cardinal of grief was set in his belief he'd saved  
From the grave*

*The weaver in the web that he made*

*The high priest took a blade  
To bless the ones that prayed  
And all obeyed*

*The messenger of fear is slowly growing, nearer to the time  
A sign*

*The weaver in the web that he made*

*A bishops rings a bell  
A cloak of darkness fell across the ground  
Without a sound*

*The silent choir sing and in their silence  
Bring jaded sound, harmonic ground  
The weaver in the web that he made"*

(Emerson, Lake; 1971, pista 1)

*Mass* hace referencia a la segunda criatura a la cual tiene que enfrentarse *Tarkus*. Esta bestia es más elaborada que la anterior (*Iconoclast*), ya que es una mezcla entre tres elementos: un lagarto, una langosta y un lanzacohetes. *Tarkus* vence a *Mass* en una pelea muy sangrienta. En la letra se describe de forma burlesca esta victoria, dejando claro la indudable superioridad de *Tarkus* sobre sus rivales.

### 3.4.1 Análisis Armónico

Esta pieza tiene una introducción ejecutada por Keith Emerson, en la con un motivo que da un ambiente de *rock & roll* a la obra. Esto se debe a la armonización quintal/cuartal, que utiliza para armonizar esta melodía y que se muestra a continuación:

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Tarkus'. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Moderately' and the instruction 'No chord' is written above the first staff. The melody in the treble clef is composed of eighth and quarter notes, while the bass line consists of a steady eighth-note pattern. The harmonic structure is based on intervals of a fifth and a fourth, creating a 'rock & roll' atmosphere.

Figura 44: Motivo con ambiente a *rock & roll*. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego, la pieza pasa al verso donde la melodía (voz de Greg Lake) es acompañada por una variación entre Am y Amsus4. Esto, finalmente resuelve a E en el *beat* 4y que lleva al quinto compás del verso, una característica común



del *rock & roll*, así como del blues y el jazz. Este E dura dos compases, a partir de lo cual se repite esta progresión. Una particularidad interesante de este verso es que todos los acordes mencionados son ejecutados poniendo la tercera, con lo cual se podría asumir que deja de ser menor o mayor. Sin embargo, la melodía denota la tercera del acorde y es la que define la calidad de este. A continuación, podemos observar la sección descrita:

Figura 45: Verso 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Figura 46: Verso 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esta cadencia finalmente resuelve a un interludio corto que concluye la frase del verso, dejando a la batería tocar un *break* de dos compases. Este interludio corto hace una cadencia de bVI-bVII-I, con los acordes F, G y Am. Estos

acordes, al igual que en la sección anterior, son ejecutados sin tercera. Nuevamente la melodía es la que pone en evidencia la calidad de estos acordes.

Figure 47 shows a musical score with a vocal line and accompaniment. The vocal line has the lyrics "weav-er in the web that he made...". Above the vocal line, three chords are indicated: F(no 3rd), G(no 3rd), and Am (no3rd). The accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a bass line.

Figura 47: bVI-bVII-I. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Figure 48 shows a musical score for a "Break" section. It features three staves: a vocal line labeled "The", a percussion line, and a bass line labeled "(Bas)". The vocal line has a "Tacet" marking. The percussion line shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 48: Break. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto se repite tres veces, la última de las cuales es instrumental y resuelve a un *vamp* que permite al *Hammond* solear libremente. Este solo crece motivicamente hasta llegar a su punto cumbre, que lleva a una sección de este solo que contiene los acordes Am y E. A este solo se suman la guitarra y la batería. Esto finalmente resuelve en la progresión que es en Am y E

correspondiente, seguido del mismo interludio. El tema cambia al ir nuevamente al verso, cuando la banda sube un tono entero, dándole la nueva tonalidad de B al tema. Aquí podemos ver el verso entero con su respectivo interludio armonizado un tono entero arriba:

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of music. The first system shows the vocal line and guitar accompaniment for the first two lines of the verse. The second system continues the verse. The third system shows the vocal line and guitar accompaniment for the third line of the verse. The fourth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the fourth line of the verse. The fifth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the fifth line of the verse. The sixth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the sixth line of the verse. The seventh system shows the vocal line and guitar accompaniment for the seventh line of the verse. The eighth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the eighth line of the verse. The ninth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the ninth line of the verse. The tenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the tenth line of the verse. The eleventh system shows the vocal line and guitar accompaniment for the eleventh line of the verse. The twelfth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twelfth line of the verse. The thirteenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirteenth line of the verse. The fourteenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the fourteenth line of the verse. The fifteenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the fifteenth line of the verse. The sixteenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the sixteenth line of the verse. The seventeenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the seventeenth line of the verse. The eighteenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the eighteenth line of the verse. The nineteenth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the nineteenth line of the verse. The twentieth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twentieth line of the verse. The twenty-first system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-first line of the verse. The twenty-second system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-second line of the verse. The twenty-third system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-third line of the verse. The twenty-fourth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-fourth line of the verse. The twenty-fifth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-fifth line of the verse. The twenty-sixth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-sixth line of the verse. The twenty-seventh system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-seventh line of the verse. The twenty-eighth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-eighth line of the verse. The twenty-ninth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the twenty-ninth line of the verse. The thirtieth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirtieth line of the verse. The thirty-first system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-first line of the verse. The thirty-second system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-second line of the verse. The thirty-third system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-third line of the verse. The thirty-fourth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-fourth line of the verse. The thirty-fifth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-fifth line of the verse. The thirty-sixth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-sixth line of the verse. The thirty-seventh system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-seventh line of the verse. The thirty-eighth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-eighth line of the verse. The thirty-ninth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the thirty-ninth line of the verse. The fortieth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the fortieth line of the verse. The forty-first system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-first line of the verse. The forty-second system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-second line of the verse. The forty-third system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-third line of the verse. The forty-fourth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-fourth line of the verse. The forty-fifth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-fifth line of the verse. The forty-sixth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-sixth line of the verse. The forty-seventh system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-seventh line of the verse. The forty-eighth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-eighth line of the verse. The forty-ninth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the forty-ninth line of the verse. The fiftieth system shows the vocal line and guitar accompaniment for the fiftieth line of the verse.

Chord annotations: Bm(no3rd), Bmsus4, Bm(no 3rd), Bmsus4, F#(no3rd), F#7sus4/E, Bm(no 3rd), Bmsus4, Bm(no3rd), Bmsus4, F#7(no 3rd), G(no 3rd), A(no 3rd), Bm(no 3rd), Tacet, Percussion.

Lyrics: bish - op rings a bell. A cloak of dark - ness fell a - cross the ground with - out a sound... The si - lent choir... sing and in their si - lence, bring jad - ed sound, ... har - mon - ic ground... The weav - er in the web that he made... (Bass)

Figura 49: Verso entero con interludio armonizado. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

### 3.4.2 Análisis Rítmico

Rítmicamente, en un principio pareciera que esta parte de la obra no tiene mayor complejidad, pero conforme avanza esto va cambiando, especialmente durante el solo de órgano, sección en la cual podemos encontrar bastantes particularidades rítmicas. El tema durante el verso (compás 5), inicia con un ritmo de *rock & roll* muy típico, a un *tempo* moderado. La dinámica y la melodía de la canción son también moderadas. Además, la melodía y el acompañamiento tienen bastante sincopa en su contenido.

Durante la sección de solos, que se ubicaría entre los compases 20 y 21 junto con un tercer verso instrumental, la banda acompaña a Keith Emerson con un *vamp* muy sencillo, que contiene un *kick* en el primer tiempo de cada dos compases. El fraseo de Keith Emerson al solear en esta parte es bastante rítmico, con frases en semicorcheas que requieren de gran agilidad en la ejecución. La batería se va uniendo al solo de a poco, haciendo remates, hasta que finalmente el solo llega a su cumbre antes de resolver al verso que es en el compás 22, con el mismo *vamp*, pero en Am y E, y a través de dos notas largas (redondas) y ligadas, en vez de marcar el uno de cada dos compases.

### 3.4.3 Análisis Melódico

Este tema contiene tres melodías principales, analizadas a continuación. La primera melodía es la introducción. Esta se parece mucho a la segunda melodía, que es el motivo principal del tema. Esta introducción es la melodía que se encarga de poner a la pieza en contexto, haciendo al oyente sentir ese aire a *rock & roll* desde el principio. Esta melodía esta armonizada cuartalmente y se escribe así:

Moderately  
No chord

Figura 50: Melodía principal 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego, inicia el verso y entra la voz, que es la principal portadora de la melodía en este tema. La melodía de este verso es la principal de la pieza, y es la que da el motivo en el cual va a estar basada toda esta parte de la obra. La armonización de esta melodía también es cuartal, como se muestra a continuación:

Am(no 3rd) Amsus4 Am(no 3rd) Amsus4 E(no3rd)

preach-er said a prayer. Save ev-'ry sin-gle hair on his head...  
min-is-ter of hate had just ar-rived too late to be spared...

Bass)

Figura 51: Melodía principal 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Enseguida, se presenta la melodía del interludio que resuelve el verso. Esta melodía funciona como una respuesta al motivo principal y es la siguiente:

1. 2. F(

He's dead... The The w  
Who cared?...

Figura 52: Melodía principal 3. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Finalmente, esto se repite varias veces, con la última repetición a un tono más arriba, incluyendo la melodía que se transporta también un tono más arriba (diatónicamente), de la siguiente manera:

Bm(no3rd) Bmsus4 Bm(no 3rd) Bmsus4  
 bish - op rings a bell. A cloak of dark - ness fell a - cross the

F#(no3rd) F#7sus4/E Bm(no 3rd) Bmsus4 Bm(no3rd)  
 ground with - out a sound. The si - lent choir sing and

Bmsus4 F#7(no 3rd)  
 in their si - lence, bring jad - ed sound, har - mon - ic ground. The

G(no 3rd) A(no 3rd) Bm(no 3rd) Tacet  
 weav - er in the web that he made.

Percussion

Figura 53: Melodía principal 3 un tono más arriba. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

### 3.5 *Manticore*

Esta es la quinta parte de la obra, que se extiende desde el minuto 10:56 hasta el minuto 12:47. Esta parte de la canción, al igual que *Eruption* e *Iconoclast*, es instrumental. Está en una métrica de 9/8, en su mayoría, pero también cambia a 12/8 y 4/4, esporádicamente. Las figuras rítmicas en esta canción son bastante repetitivas pero complejas en su interpretación.

Por más de que la canción no tenga letra, el autor Keith Emerson, en varias entrevistas ha descrito a *Manticore* como la criatura mitológica que mató a *Tarkus*. *Manticore* tiene la cara de un humano, el cuerpo de un león y la cola de un escorpión. Sin embargo, esta criatura mitológica en particular no es parte de la imaginación de Emerson o Lake, ya que proviene de la mitología persa y guardaba mucha similaridad con la esfinge egipcia. (Aligheri, s.f.). En esta parte de la obra, *Manticore* usa su cola de escorpión y clava su aguijón en el ojo de *Tarkus*. Esto obliga a *Tarkus* a huir, hasta que se cae en un río, acto en el cual se le presume muerto.

La canción sube un poco la dinámica en esta parte, después del *rock & roll* tocado en la parte previa (llamada *Mass*). Esto se da sobre todo debido a la aceleración del tempo y la complejidad rítmica en sí, más que a la fuerza con la que es ejecutada la pieza. Este contraste no solo mantiene la atención del oyente, sino que da una dinámica a la historia que está siendo contada, haciéndola tener sentido no solo líricamente, sino también desde una perspectiva musical.

Esta pieza dura 1:51 (mm/ss.) y da la pauta para que inicie la siguiente parte de la obra, que es la más larga.

#### 3.5.1 Análisis Armónico

Esta quinta parte de la obra *Tarkus* va directamente al motivo o gancho de la canción, en dinámica fuerte, en la cual el piano con ambas manos toca triadas sus 4 que van ascendiendo en terceras. Posteriormente, esto lleva a un shout en el cual toda la banda toca un motivo rítmico que está basado en un Gb7sus4. Luego vuelve a la secuencia de triadas, en una sección en la que



hace *trades* con una melodía, lo cual concluye en Keith Emerson planchando el acorde Bsus4 durante dos compases. Después de esto hay una marcha y la pieza vuelve al motivo principal en 9/8 con arpeggios, pasa por una sección melódicamente compleja, y termina en aquel motivo en 12/8 con Gb7sus4 nuevamente, dando el cue para un solo de batería que desenvuelve en la siguiente parte de la canción.

### 3.5.2 Análisis Rítmico

Rítmicamente, *Manticore*, tiene ciertas partes complejas, pero al ser repetitivo, suaviza la densidad del análisis sin necesariamente suavizar la densidad rítmica del tema. Como se muestra a continuación y se ha mencionado anteriormente, el tema inicia con un vamp en 9/8 con un motivo ternario y lo toca toda la banda desde el compás uno y sin parar.



Figura 54: Compás de 9/8 con un motivo ternario. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego y como se ve en la partitura a continuación, llega a un *shout* en 12/8, ubicado en el compás 13, que suena a desplazamiento, pero en realidad no lo es ya que es un motivo en negras. Sin embargo, como el tema era ternario, se convierte en binario inmediatamente dando la sensación de que se estuviera tocando en tresillo de negras. Es más, si el tema hubiese sido escrito en 3/4, en vez de 9/8 (lo cual podía fácilmente haberse hecho), se escribiría aquella parte de la canción en tresillo de negra sobre un compás de 4/4.



Figura 55: *Shout* en 12/8. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

A continuación, en el compás 14, la banda entra ferozmente al motivo anterior, con pausas de dos compases, en las cuales suceden melodías cortas. Esto concluye en un *break* de dos compases, que se da en el compás 37, en el cual no se toca más que notas largas y motivos rítmicamente difusos.



Figura 56: *Break* de dos compases. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Seguido de esto, en el compás 40, tenemos una marcha en 9/8 que dura 7 compases y la melodía tanto como la caja de la batería de Palmer, la ejecutan con un lenguaje ternario:



Figura 57: Marcha en 9/8 (1). Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

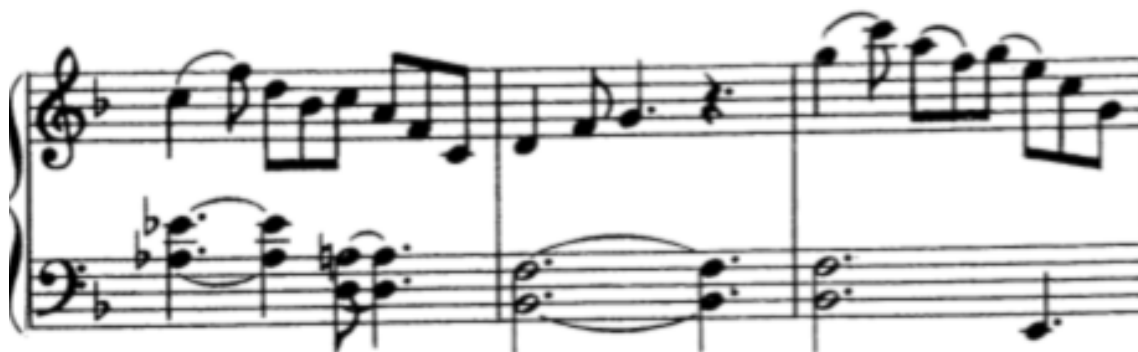


Figura 58: Marcha en 9/8 (2). Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego de esto, en el compás 47, seguimos en el motivo principal en 9/8, hasta que llegamos a un interludio en el cual el bajo y la batería golpean los *kicks* en los *beats* 1 y 7 (o 1 y 3 si pensamos en la negra con punto como la unidad de tiempo), y hacen un *crescendo* hasta dejar solo a el piano en el compás 67, en el que se ejecuta una melodía modal en bajada durante dos compases, dejando el tercero en silencio, después del cual entra toda la banda en el motivo original nuevamente.



Figura 59: Interludio. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Finaliza con el previamente mencionado motivo en negras sobre 12/8, ubicado en el compás 98, que lleva a un solo de batería, el cual comienza en el compás 100, conectando así con la siguiente parte de la canción (*Battlefield*).

### 3.5.3 Análisis Melódico

Las melodías de esta canción son principalmente ejecutadas por Keith Emerson y su mano derecha con el *moog*. Las primeras melodías las podemos observar en los cuatro *breaks* de dos compases que hay luego de la introducción del tema. Estas cuatro melodías son distintas y son las siguientes:



Figura 60: Melodía. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 61: Melodía 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 62: Melodía 3. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

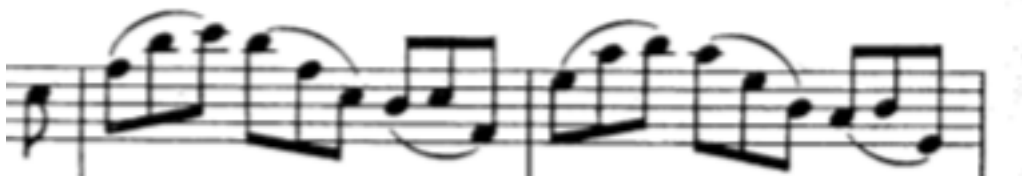


Figura 63: Melodía 4. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego del volver al *vamp* y hacer el *break* de dos compases, llegamos a la marcha que tiene una melodía parecida al de una trompeta en una banda de guerra tradicional:



Figura 64: Marcha 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

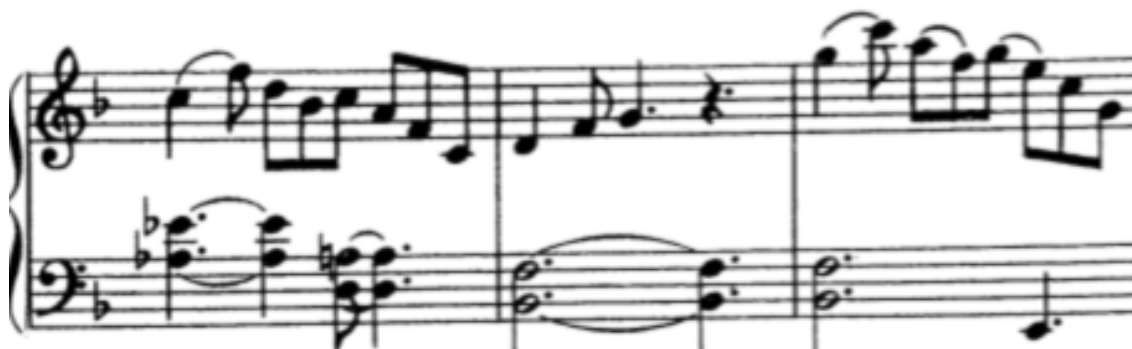


Figura 65: Marcha 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Después volvemos al *vamp* que es el motivo principal de la pieza, pero esta vez acompañado de una melodía no muy pegajosa y bastante compleja (ejecutadas por Emerson):



Figura 66: Melodía no muy pegajosa y bastante compleja. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto es seguido por el interludio modal. Después de seguir el motivo rítmico de la sección rítmica llega a un silencio de la banda en el cual Keith Emerson toca una escala descendente modal durante dos compases (de 9/8):



Figura 67: Escala descendiente modal. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego vuelve a unirse al motivo y comienza a tocar las siguientes melodías dispersas:



Figura 68: Melodía 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 69: Melodía 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 70: Melodía 3. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Finalmente va al motivo principal (9/8), que es ejecutado por toda la banda junta, lo cual culmina en el motivo rítmico en 12/8, y el solo de batería que nos prepara para la siguiente parte de la obra llamada *Battlefield*.

### 3.6 *Battlefield*

Esta es la sexta de las siete partes de la obra. Es la parte más larga con una duración de 4:06 (mm/ss.), desde el minuto 12:48 hasta el minuto 16:54. Es cantada y contiene una sección de improvisación para la guitarra.

La letra de esta parte está en inglés, y es la siguiente:

*“Clear the battlefield and let me see  
All the profit from our victory.  
You talk of freedom, starving children fall.  
Are you deaf when you hear the season's call?  
Were you there to watch the earth be scorched?  
Did you stand beside the spectral torch?  
Know the leaves of sorrow turned their face,  
Scattered on the ashes of disgrace.  
Every blade is sharp; the arrows fly  
Where the victims of your armies lie,  
Where the blades of brass and arrows reign  
Then there will be no sorrow,  
Be no pain.”*

(Lake, 1971, pista 1)

La letra de esta parte de la obra es una reflexión *post-mortem* de *Tarkus*, que habla con ironía de la caída de un héroe, y cuestiona sobre el beneficio de haberlo matado. Además de continuar con la historia mitológica que inventan Greg Lake y Keith Emerson, la letra critica la actitud egoísta y autodestructiva del ser humano, al buscar matar a sus héroes y tratar de vencerlos, en vez de dejarlos ser y beneficiarse de su existencia. Esto permite afirmar que esta parte de la obra toma cierto tinte político.

Musicalmente, esta parte de la canción tiene un ritmo más calmado de balada de rock; sin embargo, tiene la dinámica de un himno ya que su intención es glorificar a *Tarkus* y su legado.

### 3.6.1 Análisis Armónico

Al ser compuesta únicamente por Greg Lake, esta pieza no incluye los complejos conceptos armónicos de Keith Emerson; tiene una armonía simple y repetitiva, distinta a la del resto de la obra. Inicia con un movimiento contrario en negras, en el cual la mano derecha de Emerson toca acordes en forma descendiente por tonos enteros de C a G (maj7), mientras la mano izquierda sube en este intervalo. En el segundo compás la pieza va de C# a D7 en inversiones muy cerradas. Luego, va a G7 y en lugar de resolver a C va a Gmaj7, estableciendo la tonalidad (Mi menor); todo esto en los compases dos y tres.

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Tarkus'. It is written for piano and is in 4/4 time. The tempo is marked 'Slowly' and the instruction 'No chord' is present. The score consists of three measures. The right hand plays descending whole notes: C4, B3, A3, G3. The left hand plays ascending whole notes: C3, D3, E3, F3. The key signature is one sharp (F#). The first measure is in 4/4 time, and the second and third measures are in 2/4 time.

Figura 71: Introducción. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto, desemboca al compás 4 donde Carl Palmer establece el ritmo de la canción. La progresión que predomina en toda la pieza comienza en Em7 y se mantiene así durante cuatro compases, pasando por una cadencia de IV-V-I que siempre vuelve a Em7. Lo que sucede en esta parte introductoria de la pieza, se conoce popularmente en el mundo musical como un *call & response*, que se traduce al español como pregunta y respuesta. En esta pieza, los motivos melódicos de los compases uno y dos son respondidos inmediatamente en los compases tres y cuatro.



The musical score is written in G major and consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure. The middle staff is the guitar part, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bottom staff is the bass line, consisting of a simple bass line with eighth notes. Chord symbols 'Em7' and 'A/E B' are placed above the first and second measures. Dynamics 'pp' and 'f' are indicated below the guitar staff.

Figura 72: Call & Response. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Al finalizar esta introducción de siete compases, comienza la forma del tema, que se va a repetir 5 veces (3 para cantar los versos y dos para los solos de guitarra). En esta progresión armónica se desarrolla el verso.

Como se muestra a continuación, el tema en esta parte de la pieza está en Em y sigue una serie de cadenas V-IV-I que regresan a Em repetidamente. Cabe recalcar que esta no es la misma progresión anterior (la que domina toda la pieza), ya que esta comienza con el quinto grado (B7sus4) y la otra en el cuarto grado (A/E). Estas van luego al cuarto y quinto grado respectivamente (Am7, B), resolviendo ambas a Em (primer grado).

Figure 73 shows a musical score for a V-IV-I cadence. The score is in G major and 4/4 time. The first system has a vocal line with lyrics "Clear the bat - tle - field and let me see" and guitar accompaniment with chords Emsus4 and B7sus4. The second system has a vocal line with lyrics "all the prof - it from our vic - to - ry." and guitar accompaniment with chords Am7 and Emsus4. The guitar part features parallel sus4 chords.

Figura 73: Cadencias V-IV-I. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto, es seguido de una melodía en tono épico armonizada con acordes paralelos en sus4 (éste es el motivo de la siguiente parte de la obra *Aquatarkus*), concluyendo con el motivo de la introducción, que es en la cadena de IV-V-I mencionada previamente. Luego, la pieza nos lleva a Emsus4 nuevamente, se repite la progresión hasta el final, y concluye en Em7sus4. Esto le da a la pieza una forma de A, A, Interludio, B, como se muestra a continuación:

Figure 74 shows a musical score for a melody in an epic tone. The score is in G major and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features a series of parallel sus4 chords and a triplet of eighth notes.

Figura 74: Melodía en tono épico. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

### 3.6.2 Análisis Rítmico

Rítmicamente *Battlefield* es muy parecido a *Stones Of Years*, en la poca complejidad que presenta: está principalmente en 4/4, con una introducción en la cual los primeros tres compases están en 2/4. Adicionalmente, todo el tema está ejecutado por toda la banda, con el ritmo de una clásica balada de rock, y con un toque épico debido a las dinámicas y efectos de sonido usados por Keith Emerson, además de los versos de Greg Lake. El ritardando que presenta la pieza al final, en el compás 38 podría resaltarse como una particularidad, sin embargo, es un recurso cliché bastante común en la música popular en general.

### 3.6.3 Análisis Melódico

Como en todas las partes cantadas de la obra, el principal portador de la voz de esta pieza es Greg Lake. Sin embargo, en la introducción, se ejecuta el motivo principal, que es instrumental y el más tocado en esta pieza. Este motivo es ejecutado por Keith Emerson (mano derecha) en un órgano *Hammond*, lo cual le da además una sonoridad distinta a las otras partes de la obra. A continuación, se muestra dicho motivo:

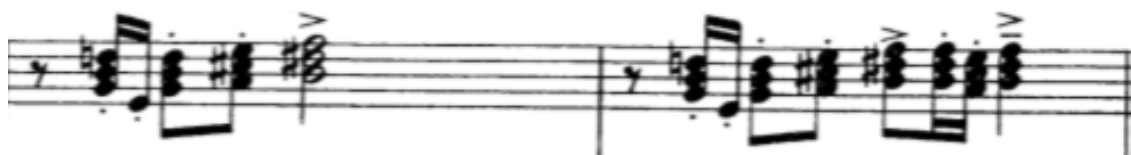


Figura 75: Motivo principal. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esto nos lleva a la siguiente parte, donde entra la voz y se ejecuta el segundo motivo del tema, que es en el que estará basado todo el verso:



Figura 76: Segundo motivo. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Como se muestra a continuación, al final de cada verso la pieza presenta una melodía paralela armonizada en sus4, que es parte del motivo principal de la siguiente y última parte de esta obra (*Aquatarkus*).



Figura 77: Motivo principal *Aquatarkus*. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Esta melodía desemboca en la melodía principal del tema. Esto se repite 2 veces, seguido de dos vueltas de solo con la misma armonía del verso y un verso final, con *ritardando*.

### 3.7 *Aquatarkus*

Esta es la séptima y última parte de la obra *Tarkus* de *Emerson Lake & Palmer*. Esta parte se ejecuta como una marcha fúnebre, asociada a la muerte de *Tarkus*; sin embargo, al final vuelve a uno de los motivos principales de *Eruption* a manera de coda, dejándolo inconcluso, y planteando un posible renacimiento de *Tarkus*.

Esta parte dura 3:57 (mm/ss.), desde el minuto 16:39 hasta el final (20:35). La dinámica de esta parte de la canción es alta, pretendiendo darle un final glorioso a la obra. Esta pieza es instrumental, y se mueve a un tempo *moderato*, permitiendo a Keith Emerson desarrollar un icónico solo en el *Moog synthesizer*.

#### 3.7.1 Análisis Armónico

La pieza comienza con el motivo ejecutado por el órgano *Hammond* en *tempo rubato*. Este motivo lo escuchamos previamente en *Battlefield*, en un tono épico. Sin embargo, en esta parte de la obra, este motivo baja la velocidad y la dinámica, volviéndose ligeramente sentimental. Esta melodía está armonizada paralelamente en sus4, al igual que en *Battlefield*, con la diferencia de que está

acompañada por un pedal en Fa (mano izquierda). Luego, cuando toda la banda entra fuerte, el bajo realiza una línea ascendente que resalta la melodía y la rearmonización resultante. Enseguida, aparece un interludio también con armonía paralela (en sus4), resolviendo a una melodía a manera de respuesta. Finalmente, regresa al motivo original, lo que se conoce como una forma ABA.

A continuación, la pieza sigue con otro interludio similar, con un motivo rítmico/melódico armonizado paralelamente en sus4, al igual que el resto de la pieza (y al igual que la pieza anterior *Battlefield*). Posteriormente, se vuelve al motivo original, y Keith Emerson procede a ejecutar su icónico solo en el *Moog synthesizer* (mano derecha) durante todo el resto de la obra, siempre manteniendo el *ostinato* del bajo. Esta parte termina en *fade out* antes de volver a *Eruption* y finalizar con una extensión de la cadencia original que cambia de tono a F# Lidio(b2). Este último tono a pesar de sonar como un acorde complejo es bastante común en la música contemporánea.

### 3.7.2 Análisis Rítmico

La pieza entera está en 4/4, sin mayores complejidades rítmicas. Entra toda la banda en el compás 5, luego de la introducción de Keith Emerson, y mantiene el mismo ritmo durante toda la pieza, excepto por un interludio con un motivo rítmico/melódico que sucede en el compás 18 y que es un desplazamiento de corcheas con punto subdividido en semicorcheas, el cual toda la banda resalta en una dinámica más fuerte. Este interludio se muestra a continuación:



Figura 78: Interludio con un motivo rítmico/melódico. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Al final de la obra, a partir del compás 66, va bajando la dinámica de la banda hasta que deja sola a la caja, interpretando un clásico ritmo de marcha, que luego lleva a *Eruption*, específicamente a la parte en la cual la banda toca en 4/4 y la batería acompaña en semicorcheas, que se puede encontrar en el compás 26.

The image shows a musical score for a percussion part. At the top right, the number '35' is written above a circled cross symbol. Below this, the text reads 'D. S. § ("ERUPTION," page 4) al Coda'. The score consists of two staves. The upper staff is labeled 'Percussion' and contains a series of rhythmic marks, including a 'Gong' marked with an 'x'. The lower staff shows dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning, followed by a line that tapers to 'pp' (pianissimo) and then 'f' (forte) at the end.

Figura 79: Clásico ritmo de marcha. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

A continuación, podemos observar la sección a la cual pertenece el signo que podemos ver en la imagen de arriba:

The image shows a musical score for a section labeled '§ (Lively)'. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has two flats. The upper staff features a melody of eighth notes, and the lower staff features a bass line of eighth notes. A dynamic marking '(f)' is placed at the beginning of the section. The score is divided into four measures, with a slur under the first two and another under the last two.

Figura 80: Signo 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

The image displays a musical score for piano accompaniment, organized into two columns of five staves each. The left column includes several annotations: 'Synthesizer portamento' above the second staff, 'Ped.' (pedal) markings below the second, third, and fourth staves, and 'Gong' above the fifth staff. The right column concludes with a 'To Coda' symbol at the end of the fifth staff. The music is written in a key with two flats and a 4/4 time signature, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 81: Signo 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Luego de esto, la canción va a una sección de interludio (ubicada en el compás 74 de *Eruption*) que resuelve a un *shout* de toda la banda, que podemos ver en el coda, ubicado en el compás 68. Este interludio se presenta en *Eruption* en 5/4, pero en *Aquatarkus* está en 6/4, con un silencio de negra adicional al final, haciéndolo algo más pausado y con mayor suspenso. Esto se repite tres veces y termina en un final ubicado en el compás 74, que va en *crescendo*, y que la banda extiende indefinidamente y sin tiempo alguno, resaltando una última vez el motivo principal de la pieza, en el compás 75.

The musical score for the coda of 'Shout' is presented in three systems. The first system is marked 'Coda' and shows a piano part with a forte-fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues the piano part. The third system is marked 'Fsus2 Synthesizer' and features a synthesizer part with dynamics *p*, *f*, *ff*, and *fff*, and a tempo marking 'a tempo'.

Figura 82: *Shout* coda. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

### 3.7.3 Análisis Melódico

La melodía principal de este tema se muestra a continuación. Es la misma que separaba los versos en *Battlefield*. Se toca durante la mayor parte de la pieza y es sobre la cual Emerson improvisa.

The musical score for the main melody of 'Shout' is presented in four measures. The first measure is marked 'No chord' and *mp*. The second measure is marked *mp*. The third measure is marked *mp*. The fourth measure is marked *mp* and 'tr'.

Figura 83: Melodía principal. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



La pieza tiene tres melodías más, dos de las cuales forman parte del mismo interludio. La primera esta armonizada paralelamente en sus4. La otra no está armonizada y funciona como respuesta a la primera. A se muestran estas dos melodías:



Figura 84: Melodía 1. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)



Figura 85: Melodía 2. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

Finalmente tenemos otra melodía que es de carácter más rítmico, que se usa como interludio, y que tiene un motivo de corchea con punto tocada en *arpeggio* de Fsus2, creando un patrón ternario.



Figura 86: Interludio. Tomado de: Greg Lake & K. E. (1971)

#### 4 ANÁLISIS DE LOS RECURSOS TÉCNICOS Y ESTILÍSTICOS EMPLEADOS POR CARL PALMER EN *TARKUS*

Finalmente, tras tener un apropiado marco teórico y una clara percepción de la armonía, melodía y ritmo de la obra. Podemos finalmente pasar a poner en contexto esta transcripción y analizar sus recursos tanto técnicos como estilísticos con el fin de poder aplicarlo a un recital final.

##### 4.1 *Eruption*

###### 4.1.1 Análisis de Recursos Técnicos

En cuanto a lo técnico, el baterista Carl Palmer utiliza varios recursos que forman parte de los 40 rudimentos esenciales de la batería. El primer rudimento importante es el *flam* que sucede en varias partes de esta pieza. Hay dos partes en las cuales se utiliza este rudimento en *Eruption*. La primera que se muestra a continuación es durante el remate, a los 49 segundos de la obra, en la cual Palmer toca un compás de  $\frac{3}{4}$  en negras haciendo un *flam* en la primera negra.

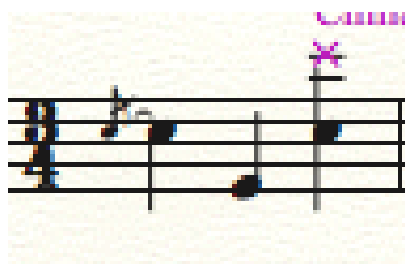


Figura 87: Remate con *Flam*.

El segundo momento donde el *flam* es utilizado es en el minuto 2:11. Como se muestra a continuación Palmer interpreta una frase en corcheas, con un *flam*

cada tres corcheas, creando un desplazamiento ya que el compás estaría en 4/4.

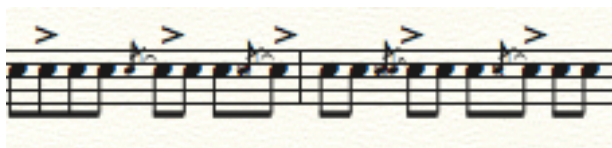


Figura 88: Flam desplazado.

Luego de este rudimento, se presenta el *five stroke roll*, en el cual la mano derecha e izquierda alternan cada dos golpes y resuelven con un acento al final. Este rudimento se escribe de la siguiente manera:

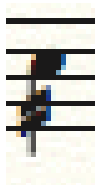


Figura 89: Five stroke roll.

En este caso Palmer utiliza el *sticking* (patrón RLLLR, siendo R la derecha y L la izquierda), en la siguiente frase en el minuto 1:23 de la obra:

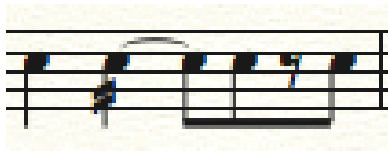


Figura 90: Frase *five stroke roll*.

La pieza pasa luego al final de la parte A (1:41 mm/ss) donde comienza con un *15 stroke roll* en subdivisión de semicorcheas, que se toca alternando cada dos golpes entre la mano derecha e izquierda, dando un acento en el último *stroke* con la mano izquierda. El patrón que se interpreta es: RLLLRLLLRLLLRLL, y la notación es la siguiente:

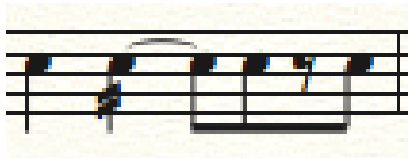


Figura 91: 15 stroke roll.

En el minuto 2:04 Carl Palmer utiliza el *drag*, un elemento similar al *flam*, pero que se interpreta con dos *tap* en vez de uno antes de la nota. Eso, se escribe de esta manera:



Figura 92: Drag.

Este recurso es utilizado para ayudar a los demás miembros de la banda, marcando el tiempo uno. Esta es una de las partes mas complejas rítmicamente de toda la obra. A continuación, se presenta el *drag* en el compás mencionado:

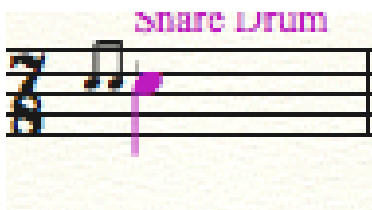


Figura 93: Drag en compás de 7/8.

Finalmente, Palmer vuelve a usar este rudimento para marcar la parte previamente mencionada del minuto 2:11 en la cual toca una frase en corcheas acentuando cada tres, con un desplazamiento. Esta frase inicia con el siguiente *drag*:

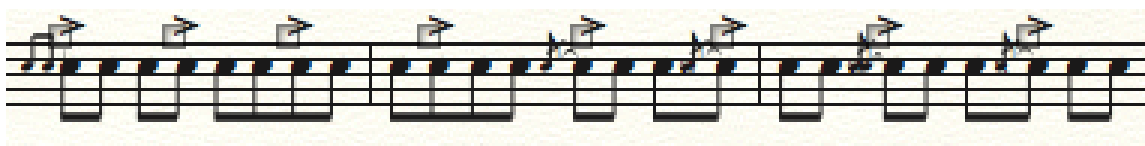


Figura 94: Frase en corcheas con *drag*.

#### 4.1.2 Análisis de los Recursos Estilísticos

En este caso, esta pieza esta en 5/4 y tiene un ritmo principal que es tocado durante los *vamps*. Este ritmo marca una clave muy típica de patrones en

cinco, que se conoce como la clave 2-3. Palmer marca esta clave con la caja mientras rellena con el bombo en unísonos.

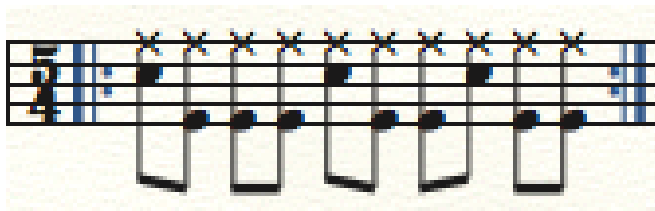


Figura 95: Ritmo en clave 2-3.

Los *odd-meters*, son elementos característicos del jazz en los años 70. Esto permite afirmar que esta pieza tiene un tono jazzista. Sin embargo, al observar el análisis técnico, se ve que existen varios elementos de *marching band* que Carl Palmer practica en la caja, dándole un tono clásico a la pieza. Esto es evidencia de la mezcla de estilos e influencias que confluía en la banda y especialmente en el estilo de Carl Palmer.

## 4.2 *Stones of Years*

### 4.2.1 Análisis de los Recursos Técnicos

Carl Palmer, ejecuta algunos *drum fills* en los cuales utiliza muchos de los recursos descritos anteriormente para la sección de *Eruption*, como son el *flam* y los *double stroke rolls*. Adicionalmente, Palmer ejecuta varios remates usando *single stroke rolls*, pero desplazando sus acentos. De todos estos remates el único que denota una particularidad es el que interpreta al inicio de esta parte. Si bien este remate sucede en el minuto 2:38 y está dentro de la sección *Eruption*, es el remate que desemboca y marca la rítmica de *Stones of Years*, ubicándolo fuera de contexto con *Eruption*, y por lo tanto apropiado de incluirlo en esta parte del análisis.

Este remate se da con *single stroke rolls* en corcheas, marcando los tiempos 2 y 4 de ambos compases que tiene Palmer para realizar sus *fills*. Esto indica al comienzo de la pieza y marca un estilo totalmente distinto. A continuación, se presenta una transcripción del remate:

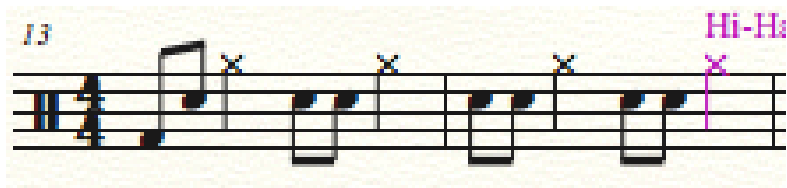


Figura 96: Remate *Stones of Years*.

Este remate, además de cambiar de sección, frena a la sección rítmica y la prepara para un ritmo más lento, característico de esta parte de la obra.

#### 4.2.2 Análisis de los Recursos Estilísticos

En cuanto al estilo, esta obra tiene varios elementos a ser analizados. Encontramos primero un clásico ritmo de balada de rock, con el cual Carl Palmer interpreta la pieza. Este, se interpreta en el *ride* y tiene un *backbeat* constante en la caja. El bombo hace variaciones, pero sigue un patrón bastante común que es el siguiente:

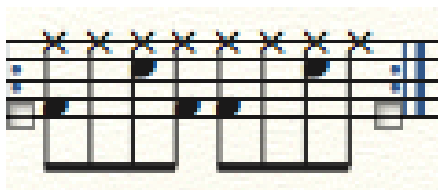


Figura 97: Clásico ritmo de balada de rock.

A pesar de que este patrón no es fijo y contiene variaciones, es la base sobre lo que Palmer juega durante todas las estrofas. Este patrón es un patrón bastante usual de baladas de rock, que se puede escuchar en canciones como *Comfortably Numb* de *Pink Floyd* o *Stairway to Heaven* de *Led Zeppelin*.

A continuación, entran los solos donde Palmer ejecuta algo denominado por muchos como bossa rock, que se ejecuta en un patrón de bossa con el bombo, pero con el *hi-hat* y el *back-beat* en la caja como si fuera rock. Dos grandes ejemplos de canciones que tienen estos *beats* son *Knights of Cydonia* de *Muse* y *The Trooper* de *Iron Maiden*. A continuación, se muestra una célula del bossa rock con el que Carl Palmer acompaña en el solo de teclado al principio:

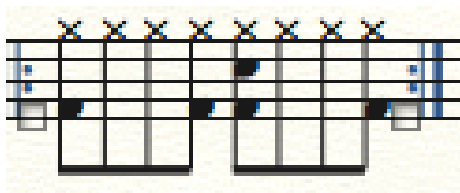


Figura 98: Bossa rock.

Este solo, crece bastante en dinámica, haciendo que Carl Palmer vaya a un *double time feel*. Para esto, Palmer se ve obligado a simplificar un poco el ritmo, de la siguiente manera:

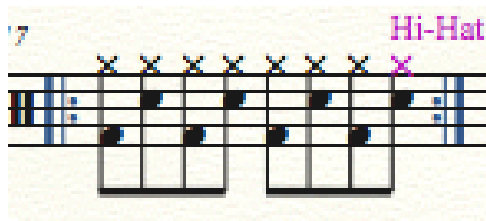


Figura: 99: Double time feel.

Este tema tiene elementos puramente contemporáneos, haciendo a un lado los elementos clásicos y de banda de guerra que se presentan en la pieza anterior (*Eruption*). Esto, le da un toque moderno al tema y asienta un *groove* más sólido e identificable para futuras partes de la obra. Pasar al *double time feel* es algo muy común de las secciones rítmicas en el jazz, especialmente en las baladas, como es en este caso. Esto crea un efecto que ayuda al solista, ya que empuja y lleva el solo a un punto cumbre, que es donde usualmente culmina.

### 4.3 Iconoclast

#### 4.3.1 Análisis de los Recursos Técnicos

Para comenzar tenemos el ritmo principal de la pieza el cual, a pesar de ser un ritmo de batería tiene su lado rudimental. Este ritmo está ejecutado en los *toms* y marca la clave de 5/8 con el uso del *flam*. Para poder lograr esta clave y rellenar todas las semicorcheas, palmer utiliza dos diferentes tipos de *flam*. El *flam accent* y el *flam tap*.

La célula está compuesta de un *flam accent* y un *flam tap*, pero estos no llenan todas las semicorcheas del compás, por lo tanto, Palmer pone un bombo posterior a cada uno de estos rudimentos para rellenar la semicorchea restante de cada frase. Para visualizarlo con mayor facilidad tenemos aquí un ejemplo del ritmo que acompaña este *vamp*:

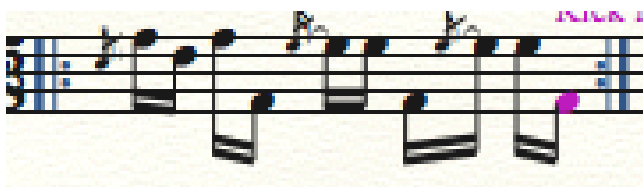


Figura 100: Célula rítmica en 5/8.

Además de esto tenemos una frase en 5/8 que rellena en semicorcheas también, pero es distinta ya que se usan el *single strokes* y se marca la misma clave con el bombo y los platos. Sin embargo, Palmer no solo toca las notas de la clave con el bombo sino las pone en otros lugares conforme esta sección va aumentando su dinámica, dándole un toque improvisatorio a esta sección. Esta se conoce como la parte B del tema y la podemos ubicar en el minuto 7:12. He aquí la transcripción de dicha parte.



Figura 101: Frase en 5/8 rellena con semicorcheas.

Luego tenemos lo que podría considerarse como una de las frases más difíciles de ejecutar de la obra. Esta frase consiste en un *flam accent*, acompañado de otra frase ternaria con el mismo acento, pero sin *flam*.

Lo capcioso de esta parte es que la frase se desarrolla en un compás de 2/4, y comienza en la segunda semicorchea del compás. Esto podría causar una percepción errónea de la tierra (*downbeat*), haciendo que el baterista y todo el resto de la banda se confunda, teniendo en cuenta que todos tocan la misma frase. Podemos escuchar esto en la grabación, minuto 7:26.



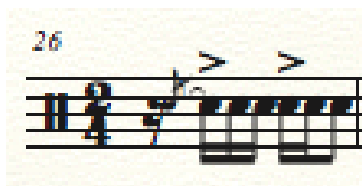


Figura 102: Flam accent en síncopa.

Finalmente, tras volver a tierra, Palmer procede a usar el *drag* que es seguido de una frase que es ejecutado por el piano y es considerada la melodía. Esta *drag* da inicio a esta frase. Esto podemos escucharlo al minuto 7:37 y se escribe de esta manera:

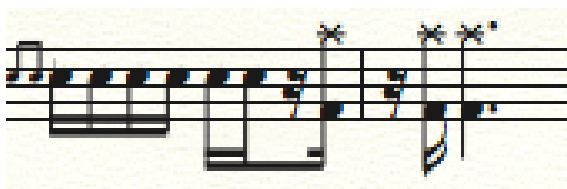


Figura 103: Drag con frase melódica.

Luego volvemos al rudimento del *flam accent* en síncopa y en patrón ternario mencionada previamente, seguida de otra frase acentuada de manera ternaria en un compás en 5/8 que resuelve inmediatamente a la cuarta parte del tema que es *Mass*.

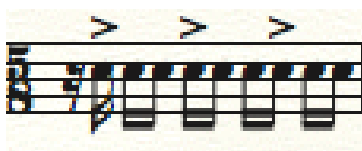


Figura 104: Frase acentuada de manera ternaria en compas de 5/8 y en síncopa.

Esta debe ser la más difícil en cuanto a ejecución en la batería de toda la obra ya que está a un *tempo* acelerado y contienen un montón de síncopas que pueden confundir al baterista a la hora de ejecutar la pieza debido a la facilidad con la que se puede perder la tierra.

### 4.3.2 Análisis de los Recursos Estilísticos

En cuanto a estilo, se puede decir que no hay mucho que analizar, debido a que esta pieza tiene un perfil muy técnico. Esto llega al punto en el que el ritmo principal del tema es una frase basada en rudimentos entre los *toms* y el bombo (explicada previamente). En el único momento aparte de este en el cual la pieza acoge otro ritmo que pretende hacia un estilo, es en el minuto 7:35 en el cual por un lapso de dos compases de 2/4 Palmer toca un patrón básico de batería en el *ride* subdividiendo en corcheas, lo cual frena el paso de la pieza y le da una sensación de *half time*. Aquí podemos ver estos dos compases.

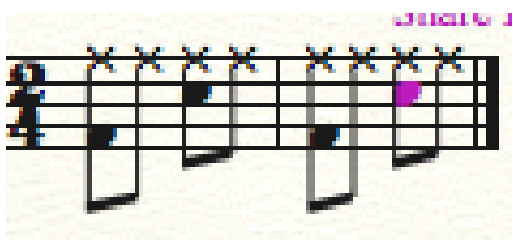


Figura 105: Patrón básico de batería en el *ride* subdividiendo en corcheas.

## 4.4 Mass

### 4.4.1 Análisis de los Recursos Técnicos

En esta parte del tema, Palmer comienza haciendo remates simples, usando *single strokes*, orquestados distintamente en la batería sin mucha complejidad. Poco a poco, la densidad rítmica del solo va a aumentando y la tensión crece, hasta que Keith Emerson deja un silencio largo, que Carl Palmer no desaprovecha y ejecuta un remate muy creativo, usando *single strokes* entre la caja y el *hi-hat*. El remate, sucede en el minuto 9:29 y es el siguiente:



Figura 106: Remate entre la caja y *hi-hat*.

A partir del segundo compás de este remate, sucede un desplazamiento con figura de negra con punto, que es rellenado con semicorcheas, marcando la tercera semicorchea de este motivo con el *hi-hat*. Esto es ejecutado con *single*

*strokes*; sin embargo, es más complejo de lo que parece ya que el tocar el *hi-hat* en la tercera semicorchea, complejiza la mecánica de interpretación para Palmer. Esto lleva a otro silencio, que es aprovechado por Keith Emerson, quien coloca una frase de piano muy compleja, en semicorcheas.

Finalmente, la sección de solos crece hasta que toda la banda entra en un *vamp* con notas largas en Am y E. Ahí, Palmer rellena todos los espacios tocando varias subdivisiones, y usando *single stroke rolls*, *double stroke rolls*, *flams* y *seven stroke rolls*, orquestados de varias maneras. Esto se puede considerar un solo de batería; a continuación, se presenta su transcripción:

The image shows a musical score for a drum solo, labeled "D. S." (Drum Solo). The score is written on a single staff with a drum set icon. It features various rhythmic patterns, including single stroke rolls, double stroke rolls, flams, and seven stroke rolls, as described in the text. The notation includes stems, beams, and various drum symbols (snare, hi-hat, cymbal) with dynamic markings like "x" and "f". The score is divided into measures, with measure numbers 66, 70, 74, 78, 82, 86, and 90 indicated at the beginning of each line.

Figura 107: Transcripción solo de batería.

En esta sección se observa como Palmer está casi todo el tiempo tocando semicorcheas con *single strokes*, haciendo varios *single stroke rolls*. Sin embargo, en algunas partes usa *seven stroke rolls*. Primero, Palmer toca corcheas con el bombo y se acompaña con una melodía ejecutada en *flams*. Luego de jugar con los acentos y los *seven stroke rolls*, Palmer interpreta un compás entero de *double stroke rolls*. Enseguida, vuelve a ejecutar los motivos anteriores, que varían entre acentos, *seven stroke rolls*, y la orquestación en conjunto con los *single strokes*.

Técnicamente, este tema pareciera que al principio no tiene mucho, pero conforme se va desarrollando la pieza, se observa que no solo es un simple *rock & roll*, sino que también tiene complejidades en la ejecución. Esto es especialmente cierto en el solo de teclado, en el cual la batería poco a poco se va uniendo hasta que el solo es de ambos.

#### 4.4.2 Análisis de los Recursos Estilísticos

El ritmo principal del tema es un patrón básico de *rock & roll* que si bien esta interpretado en corcheas rectas y no corcheas *swing*, da la sensación de que desacelera el *beat*. Esto se conoce como *in-between feel* y podemos escucharlo repetidamente en las grabaciones antiguas del baterista Joey Fontana con Elvis Presley. El patrón tocado es el siguiente:

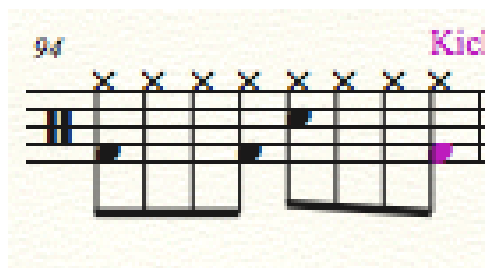


Figura 108: Patrón básico de *rock & roll*.

Al final de cada verso, la banda queda en silencio y permite a la batería ejecutar unos solos. Estos solos no son ejecutados haciendo *fills* ni rudimentos, sino a través de Carl Palmer tocando las corcheas en el *hi-hat*, alterando el bombo y la caja para crear patrones distintos. Esto es algo muy típico del jazz, donde es muy común que en los *trades* el baterista continúe interpretando el

*ostinato* de jazz con el *ride*, mientras juega con el bombo, la caja y los *toms*. Esto sucede seis veces en toda la pieza, y lo que hace Carl Palmer es lo siguiente:

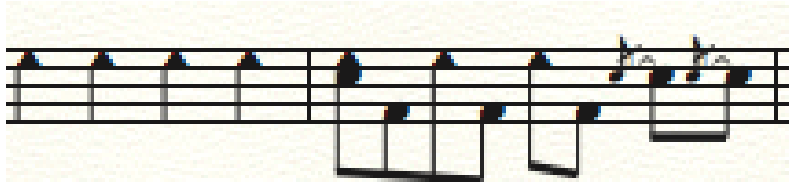


Figura 109: Break 1.

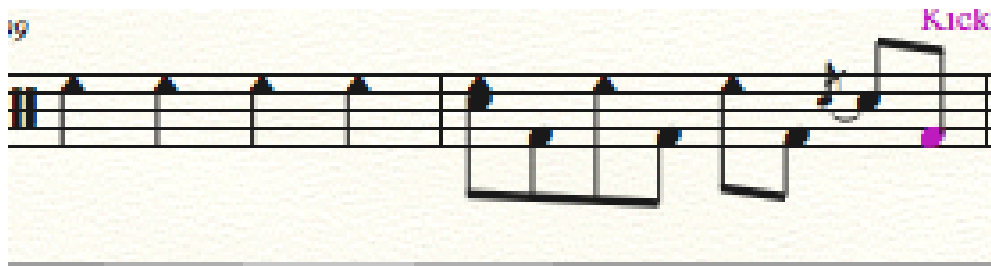


Figura 110: Break 2.

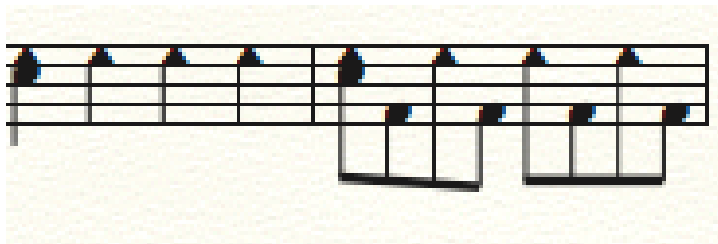


Figura 111: Break 3.

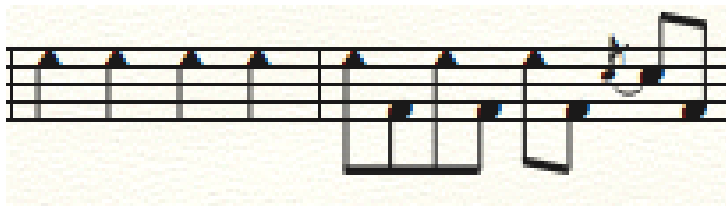


Figura 112: Break 4.

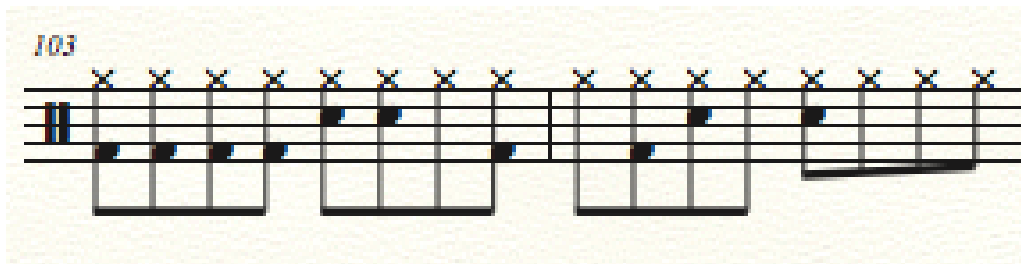


Figura 113: Break 5.

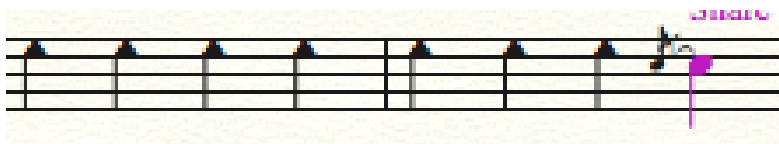


Figura 114: Break 6.

En estos seis *breaks* se observa el uso recurrente del *cowbell*, al igual que en *Manticore*, algo muy típico de la época. Se podría afirmar que esta parte de la obra es interpretada con un estilo más contemporáneo en la batería, ya que trata de un *rock & roll* y tiene ese *in-between feel* constante durante toda la pieza, que no permite que suene a algo clásico, por más rudimentos que tenga.

## 4.5 Manticore

### 4.5.1 Análisis de los Recursos Técnicos

Esta parte tiene mucha complejidad rítmica, lo cual obliga a Palmer a utilizar recursos técnicos para poder ejecutar la obra apropiadamente. En el minuto 11:08 de la grabación tenemos el compás de 12/8 en el cual Palmer marca el desplazamiento en negras que hace la banda, utilizando el *flam* para marcar otro desplazamiento encima, haciendo de este compás una poliritmia. Este segundo desplazamiento marca cada tres negras del desplazamiento ejecutado por la banda, dándonos una sensación de que se ejecutan cuatro compases de 3/4, pero también nos da una sensación de *half time* al compás de 12/8. Esto es algo que muy probablemente pueda confundir al oyente. Las otras dos negras de estos desplazamientos son tocadas en *single stroke rolls*, rellenando las corcheas restantes. Esta célula se vería así:



Figura 115: Poliritmia en 12/8. Elaboración propia.

Luego de esto, tenemos una parte de la pieza en la cual hay un *break* para que el teclado ejecute una melodía de dos compases. Para frenar a la banda y marcar este *break*, Palmer utiliza el *flam* en el *beat* uno del primero de estos dos compases. Esto sucede cuatro veces y se encuentra en el minuto 11:15 como se muestra a continuación:



Figura 116: Flam en compás de 9/8.

Luego de esto, vamos a un *break* que desemboca en una marcha ejecutada por el *snare* de Carl Palmer y Keith Emerson en el teclado. La marcha contiene al inicio un *drag* seguido de varios *single strokes* en patrón ternario, lo cual se repite en forma de *flam accent*. La siguiente frase comienza nuevamente con un *drag*, que luego se complementa con *single strokes* hasta resolver a un *thirteen stroke roll*, que termina acentuando el *beat* tres. Luego, tenemos tres frases distintas que comienzan todas con un *drag* y son seguidas de *single strokes*, hasta resolver en el *beat* uno de la siguiente parte de la pieza, que es el *vamp* original, pero sin la batería por dos compases. Luego de estos dos compases entra la batería al *vamp* nuevamente. Aquí podemos ver la respectiva transcripción de esta marcha que está en el minuto 11:39 de la pieza:



Figura 117: Transcripción de la marcha.

Finalmente, tras volver al *vamp* original, seguimos en este hasta que resuelve al compás de 12/8 mencionado previamente, que es el que da el motivo principal para la ejecución del posterior solo de Carl Palmer con duración de 6 compases, y que es la transición a la siguiente parte (*Battlefield*). A continuación, la transición de este solo:



Figura 118: Solo de 6 compases.

En este solo Carl Palmer inicia manteniendo el motivo que se venía ejecutando durante cuatro compases, pero llenando la corchea final que originalmente quedaba vacía, con un bombo. Luego disuelve el tiempo y procede a ejecutar varias frases con el uso del *single stroke roll*, ayudándose también del bombo para rellenar las mismas.

#### 4.5.2 Análisis de los Recursos Estilísticos

En esta parte de la obra al igual que en *Iconoclast*, se puede decir que el estilo es casi enteramente técnico. El patrón que es la base de toda esta pieza está ejecutado en *single strokes* y orquestado particularmente para lograr un efecto de acompañamiento. Este patrón está orquestado de la siguiente manera:





Figura 119: Patrón base.

La única particularidad en cuanto a estilo de esta parte que cabe resaltar es el uso del *cowbell* como podrán observar en la célula rítmica presentada anteriormente. El uso del *cowbell* en el rock fue algo común en la década de los setenta, particularmente por bandas como *Blue Oyster Cult* y *Wings*. Sin embargo, podemos también observar un toque bastante clásico en la obra ya que contiene muchas secciones rudimentales en la caja, especialmente en la marcha que parece ser una fanfarria similar a las famosas de Mussorgsky, Stravinsky, John Williams y Aaron Copeland.

## 4.6 Battlefield

### 4.6.1 Análisis de los Recursos Técnicos

Al ser una balada, está ejecutada a un *tempo* pausado. Esta parte no requiere mucho uso de recursos técnicos para su ejecución. Sin embargo, Palmer usa algunos para marcar los cambios de sección. Los más importantes a destacar son los del inicio de la pieza (12:47 mm/ss). En esta parte tenemos después de la entrada de la banda un *flam tap* seguido de un *single stroke roll* con duración de una blanca, sin una subdivisión muy clara, dándole un estilo más libre a esta parte de la obra. Luego vuelve a marcar el uno Palmer con el bombo y los platos, a lo cual le sigue dos *flam taps* y varios *single strokes* que resuelven nuevamente al uno del siguiente compás. Esto sucede tres veces más, y concluye finalmente con un último compás en el cual se tocan dos *flams* seguidos de dos unísonos entre la caja y el *floor tom*. Se puede gozar de esta extensa parte de la obra desde el minuto 12:47 hasta el minuto 13:11. A continuación la transcripción de toda esta parte de la obra:



Figura 120: remates al inicio de la pieza.

#### 4.6.2 Análisis de los Recursos Estilísticos

Desde el punto de vista estilístico, la obra tiene un estilo básico que es el de una balada de rock, con la diferencia de que está ejecutando ciertas partes en un volumen bien fuerte para poder así resaltar el tono épico que tiene esta pieza. El patrón básico de esta obra es el de una balada de rock bien básico que es el siguiente:



Figura 121: patrón de balada de rock básico.

Cabe recalcar que Palmer no toca religiosamente ese patrón, sino que toca muy abierto lo cual le da un toque más modernista a este tema. Este tema a diferencia del anterior (*Manticore*), tiene una inclinación mayor hacia el jazz y lo contemporáneo ya que tenemos en la batería todo el tiempo se ejecuta un patrón fijo y se improvisa bastante, especialmente en los remates.

### 4.7 Aquatarkus

#### 4.7.1 Análisis de los Recursos Técnicos

Técnicamente hablando, *Aquatarkus* tiene solo un componente importante que merece ser analizado. Este, se encuentra cerca del final de la pieza, justo antes de ir a la coda, y es con el cual se vuelve a *Eruption*. En esta parte, existe una marcha ejecutada con la caja que parece haber sido grabada por encima de la

pista original. Esta marcha entra en *fade in* mientras el resto de la banda está en *fade out*, y cierra la obra antes de ir a la coda. Contiene *single strokes* principalmente, aunque se usa también el *press roll* como recurso. La marcha entra en el minuto 17:38 a un muy bajo volumen y va incrementando, hasta que el resto de la banda se silencia y se queda sola la batería. Termina en el minuto 19:16. Esta marcha se ve así:

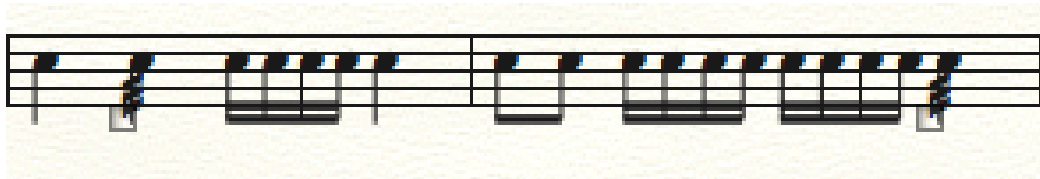


Figura 122: Marcha previa al coda.

Luego de esto, la pieza va a una coda que lleva a un *shout* similar al de la parte B de *Eruption*, pero en otro tono y tocado tres veces. En esa coda podemos ver varios elementos analizados anteriormente como el *fifteen stroke roll* y la célula rítmica en 5/4. La descripción de estos elementos se puede encontrar en secciones anteriores de este documento.

#### 4.7.2 Análisis de los Recursos Estilísticos

En cuanto a estilo, la parte de la batería de esta pieza (salvo en la coda que va a *Eruption*), está basada en un solo ritmo que es muy parecido al de *mo-town*, un subgénero del *funk* que recoge a varios iconos como Diana Ross, Michael Jackson y Stevie Wonder. Es un patrón sencillo que marca todos los *beats* a tierra con la caja, y toca el bombo en síncope. Este patrón se muestra de la siguiente manera:

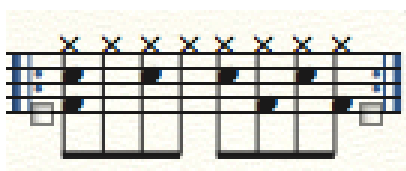


Figura 123: Patrón de *mo-town*.

## 5 CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Teniendo en cuenta todos los análisis previamente mencionados y con respaldo del marco teórico se puede llegar a varias conclusiones con respecto a esta investigación.

Primeramente, tenemos la conclusión con respecto a las influencias tanto clásicas como contemporáneas que podemos observar en todos los elementos de la obra que hasta cierta extensión influyen bastante en la parte de batería de Carl Palmer. Dentro de esto tenemos pospuesto el hecho de que existen claras influencias no solo del lado de la batería sino desde el punto de vista compositivo, tanto clásicas como de jazz.

En cuanto a lo clásico podemos ver evidenciado en partes como *Manticore*, *Eruption* e *Iconoclast*, el uso de recursos similares a los de compositores como Mussorgsky, Copland, John Williams, Bach, Stravinsky, Schostakovich, Ginastera, Bartok, etc. Esto podemos ver claramente en partes donde la música obliga a Palmer, a tocar el redoblante como si fuera tambor de marcha.

Luego, tenemos lo contemporáneo, en lo cual existe mucha influencia del jazz y de blues. Estas partes son *Stones of Years*, *Mass*, *Battlefield* y *Aquatarkus*. Aquí podemos ver mucho la improvisación y la ejecución de varios patrones de batería con influencia de varios ritmos contemporáneos, derivados del jazz o del blues. Por eso mismo, en la obra hay partes en las cuales Palmer toca patrones conocidos como: bossa rock, *rock & roll*, balada, *heavy metal*, *motown* y muchos más.

Estos destellos clásicos/contemporáneos guardan mucha relación con el análisis de los recursos estilísticos empleados en la parte de batería de *Tarkus* de *Emerson Lake & Palmer*, ejecutada por Carl Palmer, y esta influencia se da hasta tal punto en el que la lírica y todos los contenidos mitológicos persios/griegos también influyen en la ejecución de esta. Esto se debe a que muchos de los cambios de métrica y subdivisión están relacionadas con las historias de cada una de las criaturas tratadas en el tema. En el caso de *Iconoclast* podemos ver que su tempo rápido y métrica compleja intenta

representar una agitada batalla entre dos bestias. Por el otro lado *Mass* con un ritmo de *rock & roll* nos da un aire a una batalla mas escandalosa con una bestia mucho mas elaborada. Finalmente, *Manticore* con su complejidad y densidad rítmica, nos lleva a entender que es una batalla muy difícil que termina en derrota. A esto se le suman *Eruption*, que representa la intensidad de una erupción volcánica, *Stones of Years*, que habla de una batalla armada, *Battlefield*, que hace honor al fallecimiento de *Tarkus* y *Aquatarkus*, que da un aire a un funeral, pero con un final inesperado. Todo esto tiene una influencia en lo que Keith Emerson y Greg Lake escriben tanto en lo musical como en lo lírico y por lo tanto una influencia directa en la parte de batería de Carl Palmer.

Finalmente, tenemos los recursos técnicos empleados a lo largo de toda la obra. Con el análisis de este elemento, no solo fortalecimos el descubrimiento de la mezcla entre lo clásico y lo contemporáneo, sino también llegamos a confirmar un hecho del cual se habla ya desde el marco teórico en el cual se habla del rock progresivo y su contexto musical.

El rock progresivo es muy característico por ser un género con mucha complejidad y tiene a muchos de los intérpretes más hábiles de la historia del rock. Entre ellos por supuesto Carl Palmer, que al realizar un análisis de sus recursos técnicos en *Tarkus*, no nos deja duda alguna de eso. Claro que tiene sus particularidades como el frecuente uso de *double stroke rolls* y *flams*, más que otros rudimentos. Pero esto meramente le da lo que se conocería como un *trademark* en el mundo de la batería, el cual es un sonido único e inconfundible.

Dicho esto, se deja sentado que *Tarkus* es una obra que tiene muchas influencias clásicas y contemporáneas, que podemos ubicarlas desde el aspecto lírico como el musical. Estas influyen directamente en la parte de batería que ejecuta Palmer y lo ayudan a ponerle su propia marca, que se complementa de sus recursos técnicos, los cuales demuestran gran prolijidad.

## REFERENCIAS

- Alighieri, D. (s.f.). *La Divina Comedia* . Luarna Ediciones .
- Allen, J. (14 de junio de 2016). Ultimate Classic Rock. Obtenido de <http://ultimateclassicrock.com/emerson-lake-palmer-tarkus/>
- Brotman, D. (2004, 2010). *Sonic*. Obtenido de The Jazz Piano Studyletter: <http://www.sonic.net/~jazz4/glossary.html>
- Bruner, N. (25 de Abril de 2004). *Tripod*. Obtenido de A Glossary of Jazz Terms: [http://nicholas\\_bruner.tripod.com/id3.html](http://nicholas_bruner.tripod.com/id3.html)
- Castiglioni, B. (s.f.). DrummerWorld. Recuperado el 26 de 11 de 2018, de [http://www.drummerworld.com/drummers/Carl\\_Palmer.html](http://www.drummerworld.com/drummers/Carl_Palmer.html)
- Chafee, G. (s.f.). *Linear Time Playing: Funk & Fusion Grooves For the Modern Styles*. Miami: Warner Bros. Publications.
- Court, M. L. (s.f.). *Los Bateristas del Rock & Roll: Fenomenología del Espanto*. Yaritagua, Yaracuy, Venezuela: Escudo de Fe Ediciones.
- Dome, M. (14 de junio de 2016). Louder. Obtenido de Louder Sound: <https://www.louderound.com/features/elp-s-tarkus-the-story-behind-the-album>
- E. (2001). Tarkus. Place of publication not identified: Castle Music.
- EcuRed. (s.f.). EcuRed. Recuperado el 1 de 12 de 2018, de [https://www.ecured.cu/Rock\\_progresivo](https://www.ecured.cu/Rock_progresivo)
- Emerson, K. (2010). Keith Emerson Biography.
- Emerson, K. (1971). Tarkus [Grabado por E. L. Palmer].
- Emerson, K. (1971). Tarkus [Grabado por E. L. Palmer]. De Tarkus.
- Emerson, K. (8 de octubre de 2012). Interview: Keith Emerson talks ELP's Tarkus track-by-track. (J. Bosso, Entrevistador)

Ford, P. T. (Agosto de 1994). The Compositional Style of Keith Emerson In Tarkis (1971) for the rock music trio Emerson, Lake and Palmer. Terre Haute , Indiana, Estados Unidos .

Greg Lake, K. E. (1971). Emerson Lake & Palmer Tarkus Songbook.

Hermes, W. (7 de abril de 2011). 500 Greatest Songs of All Time. (D. Edition, Ed.) Rolling Stone.

Macan, E. (1997). *Rocking The Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, Inc.

Mezzrow, M. ". (24 de Octubre de 2016). *Jerry Jazz Musician* . Obtenido de Glossary Of Jazz Slang - From Mezz Mezzrow's 1946 biography, Really The Blues : <https://jerryjazzmusician.com/2016/10/glossary-jazz-slang-mezz-mezzrows-1946-biography-really-blues/>

Modern Drummer. (s.f.). Obtenido de <https://www.moderndrummer.com/2010/03/carl-palmer-2/>

Palmer, C. (22 de agosto de 2017). Carl Palmer Surveys Emerson, Lake and Palmer's Legacy: 'This Music Is Here to Stay'. (M. Wardlaw, Entrevistador)

Paytress, M. (2016). La Historia del Rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos. New York, NY, USA: Parragon Books.

Pilato, B. (s.f.). The Official Carl Palmer Global Website. Recuperado el 03 de 02 de 2019, de <http://carlpalmer.com/carl-bio.php>

Pratt, J. S. (s.f.). The 40 Essential Rudiments. Vic Firth .

Ramond, D. (17 de Septiembre de 2009). *Vic firth* . Obtenido de Vic Firth Presents: Hybrid Rudiments: [https://web.archive.org/web/20090917122101/http://www.vicfirth.com/education/hybrid\\_rudiments.html](https://web.archive.org/web/20090917122101/http://www.vicfirth.com/education/hybrid_rudiments.html)

Rees, C. (13 de octubre de 2017). Express. Obtenido de <https://www.express.co.uk/entertainment/music/865940/Carl-Palmer-Emerson-favourite-albums>

Remo. (s.f.). Obtenido de <https://remo.com/team/member/carl-palmer/bio/>

Romero, A., & Taylor, D. (s.f.). Progressive Rock Central.com. Recuperado el 03 de 02 de 2019, de <http://progressiverockcentral.com/en/resources/progressive-rock-history/>

Tarkus. (1971). Cotillion.

Victor. (s.f.). Songfacts. Recuperado el 26 de 11 de 2018, de <https://www.songfacts.com/facts/emerson-lake-palmer/tarkus>

Vivanco, E. P. (2018). Análisis de Grupos de Fraseo Lineal y su Orquestación en la Batería, Basada en las Transcripciones de un Repertorio Representativo de David Garibaldi y Mike Clark, Aplicado a un Recital Final. Quito , Pichincha , Ecuador.



