



ESCUELA DE MÚSICA

PINTURAS MUSICALES: COMPOSICIÓN DE DOS OBRAS DE ROCK PROGRESIVO SOBRE LOS CUADROS LE PALAIS DES PAPES, AVIGNON DE PAUL SIGNAC Y EL GRITO DE EDVARD MUNCH, MEDIANTE LA APLICACIÓN DEL SISTEMA SONOCROMÁTICO DE NEIL HARBISSE Y LA TEORÍA DEL COLOR DE WASSILY KANDINSKY.

Autor

Iván Ricardo Mayorga Torres

Año  
2019



ESCUELA DE MÚSICA

Pinturas Musicales: composición de dos obras de rock progresivo sobre los cuadros *Le palais des papes*, *Avignon* de Paul Signac y *El grito* de Edvard Munch, mediante la aplicación del sistema sonocromático de Neil Harbisson y la teoría del color de Wassily Kandinsky.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con énfasis en composición popular.

Profesor guía:

Lenin Estrella

Autor:

Iván Ricardo Mayorga Torres

Año:

2019

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Pinturas Musicales: composición de dos obras de rock progresivo sobre los cuadros *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac y *El grito* de Edvard Munch, mediante la aplicación del sistema sonocromático de Neil Harbisson y la teoría del color de Wassily Kandinsky, a través de reuniones periódicas con el estudiante Iván Ricardo Mayorga Torres, 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".

---

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

C.I. 1711933695

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Pinturas Musicales: composición de dos obras de rock progresivo sobre los cuadros *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac y *El grito* de Edvard Munch, mediante la aplicación del sistema sonocromático de Neil Harbisson y la teoría del color de Wassily Kandinsky, de Iván Ricardo Mayorga Torres, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

---

Claudia Tamara Martínez Riofrío  
C.I. 1714355490

## **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.”

---

Iván Ricardo Mayorga Torres  
C.I. 1804878559

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, por su amor y esfuerzo interminable. A mis maestros: Lenin, Diego, Alejandro y Claudia por su guía y paciencia. A la vida, que me ha dado tanto.

## **DEDICATORIA**

A los amigos que he formado en el camino, por siempre haber creído en mí. A mis colegas músicos y amantes del arte en general.

## RESUMEN

La sinestesia música-color o cromastesia es una condición neurológica que permite que aquellos que la poseen puedan escuchar los colores. En la presente investigación se analizan las generalidades de la sinestesia y su papel en el arte, así como los sistemas escogidos y su acercamiento científico-matemático (Harbisson) y artístico-espiritual (Kandinsky). *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac y *El grito* de Edvard Munch se analizan para obtener una pintura musical fiel a la visión de cada artista.

De igual manera, se analiza el origen y el contexto del rock progresivo en su apogeo. Luego, se determinan los recursos musicales utilizados en esa época realizando un análisis formal y compositivo de cuatro temas del estilo para, finalmente, componer las dos obras. Las pinturas musicales son llevadas a un concierto-demostración final, donde las partes visual y musical tienen la misma importancia.

Este proyecto cumple con la línea de investigación de composición popular. El producto final consiste en las partituras de las dos obras, su interpretación en un recital final y el trabajo final que explica su resultado.

## ABSTRACT

Music-color synesthesia or chromesthesia is a neurological condition that allows those who have it to hear colors. This research analyses the generalities of synesthesia and its role in art, as well as the chosen systems and their scientific-mathematical (Harbisson) and artistic-spiritual approach (Kandinsky). *Le palais des papes, Avignon* by Paul Signac and *The Scream* by Edvard Munch are analyzed to obtain a musical painting true to each artist's vision.

Similarly, the origin and context of progressive rock in its apogee is analyzed. Then, the musical resources used at that time are determined by doing a formal and compositional analysis of four songs from the style. Finally, the two pieces are composed. The musical paintings are taken to a final demonstration concert where the visual and the musical aspects have the same importance.

This project complies with the research line of popular composition. The final product consists of the scores of the two pieces, their interpretation in a final concert and the final research that explains its result.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: descripción y desarrollo del concepto de sinestesia en el mundo artístico .....	3
1.1 Generalidades de la sinestesia .....	3
1.2 La música y la pintura formando un solo arte .....	5
1.2.1 Percepción sensorial .....	5
1.2.2 Ejemplos de sinestesia en el arte .....	6
1.3 La teoría del color de Kandinsky.....	9
1.3.1 Las antinomias y el sonido de los colores.....	10
1.4 Neil Harbisson y su sistema sonocromático .....	14
1.5 <i>Le palais des papes, Avignon</i> y la técnica de Signac .....	16
1.6 La angustia existencial de Munch y <i>El grito</i> .....	18
Capítulo 2: contexto histórico del rock progresivo y análisis estilístico .....	20
2.1 <i>Sgt. Peppers</i> , la escena Canterbury y la contracultura de los años sesenta.....	20
2.1.1 Apogeo (1969-1974).....	24
2.2 El estilo del rock progresivo .....	26
2.2.1 La música .....	27
2.2.2 Los visuales.....	33

2.2.3	Las letras .....	39
<b>Capítulo 3: análisis musical y recursos compositivos .....</b>		<b>47</b>
3.1	<i>The court of the crimson king</i> – King Crimson.....	47
3.1.1	Análisis estructural.....	48
3.1.2	Elementos adicionales.....	51
3.2	<i>The knife</i> - Genesis.....	53
3.2.1	Análisis estructural.....	53
3.2.2	Elementos adicionales.....	57
3.3	<i>Roundabout</i> - Yes.....	58
3.3.1	Análisis estructural.....	59
3.3.2	Elementos adicionales.....	62
3.4	<i>Lady fantasy</i> - Camel.....	64
3.4.1	Análisis estructural.....	64
3.4.2	Elementos adicionales.....	66
<b>Capítulo 4: realización y análisis de las composiciones.....</b>		<b>68</b>
4.1	Composición de <i>El palacio de los papas</i> , aplicando el sistema sonocromático de Harbisson.....	68
4.1.1	Sinopsis .....	70
4.1.2	Esquema estructural.....	71
4.1.3	Recursos compositivos aplicados del análisis .....	74

4.2	Composición de <i>El grito</i> , aplicando la teoría del color de Kandinsky.....	85
4.2.1	Sinopsis.....	87
4.2.2	Esquema estructural.....	87
4.2.3	Recursos compositivos aplicados del análisis.....	90
	Conclusiones y recomendaciones.....	99
	Referencias.....	101
	Anexos.....	105

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como finalidad unir dos disciplinas artísticas, la pintura y la música, para crear una experiencia lo más cercana posible hacia la sinestesia música-color o cromastesia. Se realizan varias actividades en función de cinco objetivos: uno general y cuatro específicos. El trabajo mediante estos objetivos permitirá alcanzar el producto y la experiencia deseados.

El objetivo general de este trabajo es componer dos obras de rock progresivo sobre los cuadros *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac y *El grito* de Edvard Munch, mediante la aplicación del sistema sonocromático de Neil Harbisson y la teoría del color de Wassily Kandinsky, aplicados a un recital final.

El primer objetivo específico consiste en aplicar el sistema sonocromático creado por Neil Harbisson para la composición de la primera obra sobre el cuadro *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac. Para esto, primero se determina el concepto de sinestesia y su rol en el arte. A continuación, se determinan las características y funcionamiento del sistema sonocromático de Harbisson al igual que el contexto histórico y concepto de la pintura de Signac.

Ya entendido el concepto de sinestesia, el segundo objetivo específico busca aplicar la teoría del color de Wassily Kandinsky para la composición de la segunda obra sobre el cuadro *El grito* de Edvard Munch, aplicando los mismos pasos del primer objetivo específico. Es decir, determinando las características y funcionamiento de la teoría del color de Kandinsky y el contexto histórico y concepto de *El grito*.

El tercer objetivo consiste en determinar el origen, desarrollo, estilo y recursos del rock progresivo sobre el que están inspiradas las obras. Para esto, se obtiene información a través de fuentes confiables y mediante el análisis de cuatro temas del período 1969-1974. Estos temas son:

- *The court of the crimson king* - King Crimson (1969)
- *The knife* – Genesis (1970)
- *Roundabout* – Yes (1971)
- *Lady fantasy* – Camel (1974).

Finalmente, el cuarto objetivo específico consiste en la aplicación de estas obras en un recital final, en el que lo visual y lo musical tienen la misma importancia. Una vez logrados estos objetivos, se puede establecer una interdisciplinariedad coherente entre la pintura y la música que ofrezca una percepción sensorial más amplia de ambas artes al público general como a los artistas.

Si bien las composiciones tienen un conjunto de recursos y motivos pertenecientes a la época escogida, se ha decidido no regirse al pie de la letra sobre estos. Más bien, son tomados como una fuerte influencia para lograr un producto que cumple la finalidad de encajar en un estilo, pero sin temor a que suene anticuado o falta de libertad y creatividad. Después de todo, el propósito del arte es determinar y trascender a través de la época en que su autor vive.

La investigación es desarrollada por medio de fuentes documentales, enfocándose en aquellas de intertextualidad heurística para la creación. Lo más importante consiste en diferenciar los conceptos objetivos y subjetivos de la sinestesia –mediante los dos artistas escogidos- para, así, aplicar un contraste notable de los mismos en las composiciones. Las grabaciones de los temas escogidos son el punto de partida para el análisis musical. Se utiliza un cuaderno de campo para detallar el proceso compositivo y las observaciones que se den durante el proceso, así como para formar las conclusiones respectivas.

El alcance de este proyecto tiene como resultado dos composiciones, un concierto final y el trabajo escrito. La intención es permitir ver al arte como un ente más grande y permitir una definición menos encerradora del propósito principal de esta actividad: expresar una idea y que esta perdure por los años.

## CAPÍTULO 1: DESCRIPCIÓN Y DESARROLLO DEL CONCEPTO DE SINESTESIA EN EL MUNDO ARTÍSTICO

En este capítulo se aborda la definición de sinestesia y algunas generalidades de esta peculiar condición. Se establecen las diferencias entre la percepción sensorial y el fenómeno sinestésico propiamente dicho. Luego, se describe a la teoría del color de Kandinsky y el sistema sonocromático de Neil Harbisson, sistemas que se aplican a las composiciones. Por último, se analiza brevemente *Le palais des papes*, *Avignon* y *El grito*, pinturas a las que se aplican los sistemas escogidos.

Ciertos tipos de arte están creados para la percepción de un sentido específico: la música para el oído, la pintura y la escultura para la vista por nombrar los más generales. Sin embargo, grandes artistas han sabido ir más allá de las concepciones convencionales del arte, reinventando la percepción del mismo a través de la mezcla de los sentidos. Con el tiempo, se descubrió que muchos de estos personajes y artistas eran sinestésicos.

### 1.1 Generalidades de la sinestesia

Hace alrededor de 200 años, se descubrió que la sinestesia es un fenómeno psicofisiológico que ocurre en una de cada mil personas y es causado por una comunicación anómala entre áreas cerebrales (Abad, 2011, párr. 2). Se presume que empieza en los bebés y ocurre debido a un error donde en la “poda neuronal” (encargada de conservar las sinapsis en el futuro) no se cortan ciertas conexiones y produce una mezcla de sentidos.

Parece ser que la sinestesia es hereditaria, pues un 40% de sinestésicos poseen algún pariente directo con la condición, aunque no sea del mismo tipo. Se creía que estaba ligada al cromosoma X, dando un mayor número de mujeres sinestésicas. Sin embargo, dicha idea fue descartada. Por el momento, no se sabe cuáles son los genes que favorecen a la condición. Probablemente, su origen sea del tipo poligénico (Brang, 2011, parr. 4).

El tipo más común es la sinestesia léxico-color, en la cual la persona ve los números, letras o palabras escritas de un determinado tono. Esta clase abarca un 49% de sinestésicos. Le sigue la sinestesia música-color o cromastesia en un 28% y es aquella en la que se enfocará este trabajo. Otros tipos menos comunes son las sinestesias provocadas por el sabor (4%), el olor (4%) e incluso el tacto y las personas (3%) (Abad, 2011, parr. 4-6).

Tabla 1. Tipos de sinestesia

<b>Tipo de sinestesia</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Léxico-color</b>	49%
<b>Sonido-color</b>	28%
<b>Sinestesias del gusto</b>	4%
<b>Sinestesias del olfato</b>	4%
<b>Sinestesias del tacto</b>	4%
<b>Sinestesias de las personas</b>	3%

Existe una notable cantidad de artistas que poseen y poseían la condición. Entre ellos, podemos nombrar a: Paul Klee, Georgia O' Keefe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Vincent Van Gogh, Olivier Messiaen, Wassily Kandinsky, Franz Liszt, David Hockney, Jean Sibelius, Marilyn Monroe, Stevie Wonder, Kanye West, Lady Gaga, Pharell Williams y muchísimos más (Villa, 2014) (TN, 2017, parr. 6-9).

No es de extrañarse que una gran parte de artistas sean sinestésicos, y es que existe una amplia lista de escritores, pintores y músicos que poseen y poseían la condición (dicho o no por ellos). Se ha observado que este fenómeno favorece a la memoria y estimula a la creatividad. Dentro de la música, se dice que muchos que poseen cromastesia también tienen oído absoluto o *perfect pitch* (Simner et. al, 2006).

## **1.2 La música y la pintura formando un solo arte**

Al estar en el campo de las “sensaciones”, la sinestesia ocupa conceptos tanto objetivos como subjetivos (Serrano, 2012, p. 13). Es por esto que, usando los sistemas que se verán más adelante, se realizará un contraste entre ambos conceptos para direccionarlos a un mismo resultado: una composición musical sobre una pintura; una pintura musical.

Primeramente, es necesario distinguir la diferencia entre percepciones sensoriales diferentes y el fenómeno de la sinestesia propiamente dicho. A continuación, se realizará una comparativa entre artistas que describían percepciones poco comunes de los sentidos y de artistas que verdaderamente vivían una mezcla de dos, o tal vez más, sentidos.

### **1.2.1 Percepción sensorial**

Se sabe bien que la luz y el sonido son ondas que se propagan a través de un medio: en este caso, el aire. Estas ondas llegan a la retina y al tímpano respectivamente, donde se convierten en impulsos eléctricos que son decodificados por el cerebro (Badenas, 2000, párr. 41). Cuando una persona carece de un sentido o ha sufrido la pérdida del mismo, el cerebro puede reemplazar la percepción de dicho sentido con otro.

A mediados del siglo XVIII, Denis Diderot exponía en sus tratados sobre las percepciones sensoriales de las personas ciegas y cómo el tacto podría reemplazar a la vista. Tiempo después, Miguel Ángel Asturias describe en su trabajo “Hombres de Maíz”, la experiencia de un hombre recién curado de cataratas:

Contempló los árboles. Para él los árboles eran duros abajo y suaves arriba. Y así eran. Lo duro, el tronco, que antes tocaba y ahora veía, correspondía al color oscuro, negro, café prieto, como quisiera llamársele, y establecía en forma elemental esa relación inexplicable entre el matiz opaco del tronco del árbol y la dureza del mismo al roce de su tacto. Lo suave de arriba, el

ramaje, las hojas, correspondían exactamente al verde claro, verde oscuro, verde azulado que ahora veía. Lo suave de arriba antes era sonido, no superficie tocable, y ahora era verde visión aérea, igualmente lejana de su tacto, pero aprisionada ya no en su sonido, sino en forma y color (Barba, 1991, p.15).

Pasa algo similar en *Abdias* de Adabel Stifter. La niña Ditha es curada de su ceguera y, al recuperar la vista, describe sonidos de “sonidos color violeta”. Mencionaba que los prefería a aquellos erguidos y repugnantes como “barras incandescentes” (Barba, 1991, p.15).

Pese a todos estos casos y ejemplos descritos, era común pensar que los sentidos actuaban de forma individual y que el cerebro los procesaba por separado. Esto cambió en el 2000, cuando neurocientíficos de la Universidad de California (Driver y Spence, pp.731-735) llevaron a cabo un experimento en el que mostraban a una serie de individuos un haz de luz, acompañados de dos tonos sonoros. La mayoría de los participantes aseguró haber visto dos flashes de luz. Lo mismo sucedía cuando los científicos, en vez de usar un estímulo sonoro, daban dos suaves toques en el brazo de los participantes mientras se disparaba el haz de luz.

La base científica de estos experimentos permite confirmar cómo los sentidos del ser humano no están relegados a un órgano específico completamente. La importancia de sentir y de percibir tiene mucho sentido desde un punto de vista evolutivo, puesto que prepara al ser humano a enfrentarse a su entorno. Esta capacidad del cerebro se relaciona directamente con el concepto de la sinestesia, siendo al mismo tiempo su principal diferencia.

### **1.2.2 Ejemplos de sinestesia en el arte**

En este contexto se entiende que la sinestesia es la percepción de dos o varios sentidos a la vez. Científicamente, se ha comprobado que es un fenómeno real

y distinto a percepciones sensoriales con órganos de los sentidos no correspondientes a los que originalmente debieran ser (Simner et. al, 2006). A continuación, se presentan varios ejemplos de artistas verdaderamente sinestésicos y sus peculiaridades.

Vladimir Nabokov, novelista, se quejaba de niño porque su alfabeto de colores no correspondía con lo que él percibía. Franz Liszt solía pedir a su orquesta y escribía en sus partituras secciones que debían ser “más azul” o “de tono rosáceo”. (Abad, 2011, parr. 3).

Alexander Scriabin fue un pianista y compositor ruso y es el paradigma de los músicos con sinestesia. Él asignaba colores a acordes y tonalidades, a tal punto que llegó a crear un piano con los colores que veía. Lo mismo pasaba con Nikolái Rimski-Kórsakov, quien aparte de asignar a cada nota con colores distintos, también poseía oído absoluto (Villa, 2014, párr. 4).



Figura 1. Comparación entre los sistemas de Rimsky-Kórsakov y Scriabin. Tomado de: (betamusic, 2017)

Respecto a su sinestesia, Olivier Messiaen decía:

Es verdad que veo colores, que están ahí. Son colores musicales, que no deben confundirse con los colores del pintor. Son colores que devienen en música. Si intentas reproducir estos colores en un lienzo puede obtenerse algo horrible. No están concebidos para eso ya que son colores musicales. Lo que digo es extraño, pero es verdad (Villa, 2014).

En 2012, el rapero Frank Ocean lanzó al mundo su álbum debut *Channel Orange*, fruto de su sinestesia. El color naranja guarda una enorme importancia para él, pues fue el color que vio cuando se enamoró por primera vez (Lamono, 2017, parr. 6).

La artista estadounidense Melissa McCracken posee una fuerte cromastesia que la plasma en sus casi surreales pinturas. Pinta las obras de sus canciones favoritas a medida que las escucha (Lamono, 2017, párr. 3).



Figura 2. *Imagine* de John Lennon. Melissa McCracken. Tomado de: (Noizr, 2017)

Existe mucha especulación sobre quién es sinestésico y quién no en el mundo artístico, dado que se conoce sobre el fenómeno hace relativamente poco y por la naturaleza muy subjetiva del fenómeno.

Goethe menciona en la *Farbenlehre* que los ciegos deben haber sentido, más aún, olido, los colores. Estos ejemplos de naturaleza literaria también pueden hallarse en sus escritos póstumos (Barba, 1991, p.15).

Ya en la antigua Grecia se pensaba en la asociación de distintas disciplinas artísticas para dar nacimiento a una obra, como decía Simónides de Ceos: “La pintura es una poesía silenciosa, y la poesía una pintura parlante”. Estas concepciones siempre tenían como base a la poesía y la literatura. Fue Richard

Wagner quien sugirió el término de “arte absoluto”; la unión de distintos campos del arte para lograr una obra suprema. Dicha obra, para él, era la ópera (Herrero, 2006, párr. 2).

Wassily Kandinsky, otro sinestésico, habla sobre combinación de colores que producen sonidos y cómo los colores estaban interrelacionados para dar un efecto físico y psicológico al espectador. Él desarrolló su propia teoría del color, misma que es utilizada para la composición de la obra *El grito* en este trabajo. En la siguiente sección del capítulo se explica cómo funciona dicha teoría.

### **1.3 La teoría del color de Kandinsky**

Fue en enero de 1911 cuando Wassily Kandinsky, con su grupo de pintores expresionistas, asistía a un concierto de cámara de Arnold Schönberg (Viloria, 2015, párr. 16). La música atonal de este último impactó mucho al ruso, más que nada por su manera de desafiar a la estética preestablecida en la música y el reto que conllevaba buscar una nueva forma de ver y apreciar este arte.

Se puede encontrar un paralelismo conceptual entre lo que hacía Schönberg y lo que haría Kandinsky. Por un lado, Schönberg rompía con los esquemas tradicionales de la estructura y la tonalidad en la música, brindándole una nueva perspectiva. Kandinsky, en cambio, replanteaba el uso de la línea y la forma dentro de la pintura. No fue hasta sus últimos años cuando aprendió realmente a dominar esta técnica.

Su cuadro *Impresión III (concierto)* está basado en la Op. no. 3 del compositor y también pintor alemán. La música amarilla lo inunda todo y rodea al público, que se inclina extasiado hacia el piano. En realidad, la velada fue casi lo contrario, dado que la incomprensible música de Schönberg hizo que muchas personas protesten airadamente. Se distingue el piano que es apenas un salpicón negro y la intérprete, una forma azul inclinada sobre el instrumento.



Figura 3. *Impresión III (concierto)* (1911). Tomado de: (Támara, 2012)

Desde pequeño, Kandinsky vivió en un ambiente rodeado de música con sus padres melómanos. Aprendió a tocar varios instrumentos y consideraba a la ópera como el “arte casi absoluto”, obviamente influenciado por las ideas de Wagner, de quien era un enorme admirador (Viloria, 2015, párr. 2). Al crecer, su interés se inclinó hacia la pintura. La estudió desde sus rudimentos básicos y eso lo llevó, en 1911, a publicar su tratado *De lo espiritual en el arte* donde expone su teoría del color.

En el tratado, manifiesta que la mezcla de los colores puede inducir a la calma o a un estado de excitación, y son aquellos juegos y combinaciones de colores en los que Kandinsky se basó para pintar *Impresión III (concierto)*. Con el tiempo, su obra fue cambiando de estilo, dejando ligeramente a un lado el color y dando más protagonismo a las líneas y puntos (Viloria, 2015, párr. 15).

### 1.3.1 Las antinomias y el sonido de los colores

Wassily Kandinsky basa su teoría en cuatro parejas de antinomias y dos estados del color: frío (dirigido hacia el alma) y cálido (dirigido hacia el cuerpo). Los colores cálidos siendo: el amarillo, rojo y naranja; los colores fríos: el verde, violeta y azul. El blanco representa la pureza, el punto de no inicio y de la incertidumbre, mientras que el negro representa la muerte, lo lóbrego y el punto sin retorno (Kandinsky, 1911, pp.40-42).



negro, indicador del final de un ciclo y comparable con la muerte y la falta total de resistencia. Al igual que con la combinación del amarillo con el azul, el gris posee el mismo atributo de inmovilidad cuando los movimientos de sus colores primarios se cancelan (Kandinsky, 1911, p.65). Contrario al verde, el estático gris representa una inmovilidad desconsolada.

En tercer lugar, nace la mezcla óptica del verde y el rojo: mezcla de la pasividad satisfecha y un poderoso fuego activo. El rojo puede tener un atributo de cálido o frío según sea tratado en la práctica, y jamás perderá su tono fundamental. Dependiendo de la intensidad con el que sea tratado, puede representar una amplia gama de emociones: desde fuerza, energía y suciedad hasta la total hondura y retardación (Kandinsky, 1911, p.66).

Al acercarse el rojo hacia el espectador, mezclado con un amarillo afín, se produce el naranja. Esta mezcla crea un movimiento de irradiación, reemplazando al concéntrico, mientras conserva un matiz oscuro gracias al actuar del rojo. Lo mismo pasa con el movimiento contrario por medio del azul, dando como resultado el violeta (Kandinsky, 1911, p.69).

El naranja podría describirse como un color enérgico, lleno de vigor y proyectando un aire saludable. El violeta, por el otro lado, brinda un aire enfermizo y triste al espectador. Estos dos colores crean la cuarta y última pareja de grandes antinomias (Kandinsky, 1911, p.72).

Esta pareja, al ser mezclada con los colores de la primera antinomia, da una sensación de inestabilidad en la que no se distingue dónde comienza el un color y dónde termina el otro. Es por eso que, junto a la tercera antinomia, tienen el carácter de colores complementarios (Kandinsky, 1911, p.73).

Musicalmente, Kandinsky proveía sonidos a estos colores de la siguiente manera:

- **AMARILLO:** Agudo y penetrante como una trompeta tocada con toda la fuerza.

- AZUL: En su tonalidad más clara corresponde a la flauta, bajando hacia el violonchelo y ya en su tono más oscuro, al contrabajo.
- BLANCO: No-sonido. Pausa momentánea de un pasaje musical.
- NEGRO: Silencio eterno. Una pausa completa y definitiva
- ROJO: Trompetas acompañadas de tubas. Tonos agudos del violín.
- VERDE: Sin matices. Tonos tranquilos de violín.
- NARANJA: Campana llamando al ángelus. Barítono potente. Viola interpretando un largo.
- VIOLETA: Corno inglés. Gaita. Cuando es profundo, un fagot (Kandinsky, 1911, pp.69-78).

Tabla 2. Colores de los sonidos, vistos por Kandinsky

<b>Color</b>	<b>Sonido</b>
Amarillo	Trompeta fuerte
Azul	Flauta o violonchelo
Blanco	Pausa momentánea
Negro	Silencio total
Rojo	Tuba
Verde	Violín sin matices
Naranja	Barítono o viola
Violeta	Gaita o fagot

A pesar de todas las definiciones dadas, Kandinsky advierte claramente que estos conceptos son meramente descripciones de estados anímicos, y que las palabras jamás podrán evocar el verdadero impacto matizado que tiene el color

y el sonido sobre el cuerpo y espíritu humano. Por eso las palabras son apenas meras etiquetas de un sistema más complejo de sentimientos y emociones.

Los seres tan sensibles serían como los buenos violines muy usados, que con cada ligero contacto del arco vibran en todas sus partes y partículas. Si se acepta esta explicación, tendremos que admitir también que la vista [...] está en relación con [...] todos los demás sentidos. Y así ocurre, en efecto” (Kandinsky, 1911, p.79).

Esta teoría es la utilizada para musicalizar *El grito* de Edvard Munch, aplicando el uso apropiado de las antinomias y el contraste entre los colores de los timbres sonoros.

#### **1.4 Neil Harbisson y su sistema sonocromático**

Neil Harbisson es un artista inglés que nació con acromatopsia, una enfermedad que le permite ver únicamente en escala de grises. Es por eso que, en 2004, a la edad de 21 años, decidió implantarse un sensor integrado directamente a su cráneo. Es decir, escucha a través de sus huesos. Este sensor transforma la frecuencia de las ondas de luz en sonidos, incluso de frecuencias no perceptibles por el ojo humano. Harbisson escucha colores que no podemos percibir (TED, 2012, 0:39). Actualmente, es capaz de ver los colores de las canciones y los discursos más famosos; escuchar los rostros de las personas, las ciudades, la comida y -lo que concierne a esta investigación- los cuadros y pinturas.

Harbisson es el primer *ciborg* oficial del mundo; es decir, un ser humano con elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos con el propósito de mejorar la parte orgánica del mismo. También podría ser considerado el primer sinestésico artificial de la historia. Sin subestimar el enorme y complejo trabajo de ingeniería y medicina que conllevó crear esta peculiar antena, considerando que esta capta frecuencias no visibles por el ojo humano, el sistema sonocromático en general es de muy fácil entendimiento (TED, 2012, 2:38 y 7:48). Como se ve en la figura 5, las doce notas de la escala cromática occidental están definidas por una serie de colores calibrados según el sensor.

La octava de la nota musical varía según la intensidad del color y el volumen es constante.

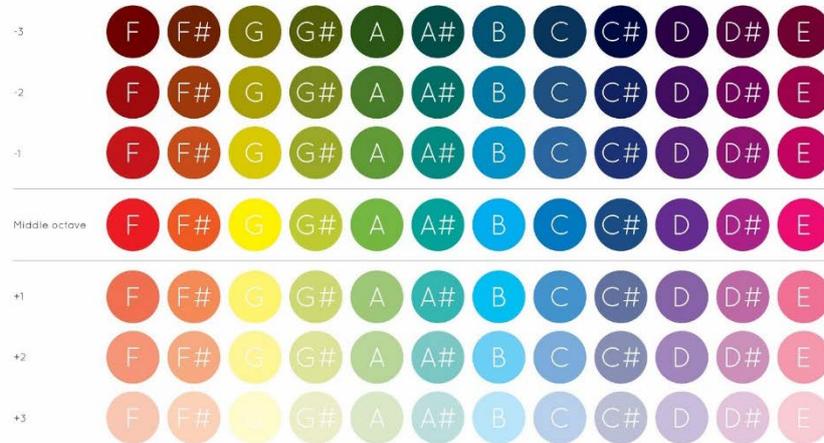


Figura 5. Sistema sonocromático. Tomado de (Feel The Brain, 2017)

Se mencionó previamente que Neil Harbisson es artista, irrumpiendo en los campos de la pintura y la música. Su estilo de arte es bastante contemporáneo y, hasta cierto punto, minimalista. Ha presentado varias de sus obras en galerías de su natal Inglaterra y en España. Igualmente, ha brindado varios conciertos y conferencias alrededor del mundo explicando su famoso sistema y presentando algunas de sus obras (Feel The Brain, 2017). En esta sección, se analizará su pieza *Sock sonata*.



Figura 6. Harbisson presentando su Sock Sonata. Tomado de: (TED, 2013, 1:52)

La primicia del tema es bastante sencilla: sobre un *beat* electrónico se arpegian las notas la bemol, si, fa y mi bemol en secuencias aleatorias. Luego, Harbisson pasa sus nueve calcetines y su corbata a través del sensor dando las siguientes notas en este orden: si bemol (verde), mi bemol (violeta), re bemol (azul), fa (rojo), la bemol (amarillo), do (negro) y fa (rojo); la secuencia va ascendente y descendentemente hasta que la obra llega a su fin (TED, 2013, 1:52).

En resumen, el sistema sonocromático brinda una amplia gama de posibilidades a la hora de componer. Neil Harbisson lo aplica de manera simplista para ponerlo a disposición de un público más amplio. En este trabajo, se buscará la forma de “complicarlo” para variar el uso de este concepto, siempre teniendo presente el sentido estético que se pretende brindar. Con este sistema se musicaliza la obra *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac.

### **1.5 Le palais des papes, Avignon y la técnica de Signac**

Paul Signac, pintor francés, nació en 1863 y falleció en 1935. Desde niño, siempre fue considerado un rebelde y esto se veía reflejado en su arte y su estilo personal. Sus allegados le consideraban alguien sereno pero con un carácter fuerte. Fue gran admirador y amigo de Georges Seurat, uno de los padres del neoimpresionismo (Museo Metropolitano de Nueva York, 2001, pp.3-5).

Tal como lo demanda el estilo, Signac se enfocaba mucho en la técnica de su trabajo. Sus obras generalmente consistían en pinceladas de colores diáfanos que al alejar la vista contistuían un todo. Su técnica fue evolucionando hacia lo que sería definido puntillismo, influencia deirecta de las enseñanzas de Seurat neoimpresionismo (Museo Metropolitano de Nueva York, 2001, pp.7-10).

Se llamó puntillismo, divisionismo o neoimpresionismo a la técnica que consistía en completar escenas mediante puntos de color que, contemplados desde cierta distancia, componen claramente la visión deseada. La pincelada es la base del puntillismo y, al dividir los tonos, hace que los cuadros se

asemejen a mosaicos. De esta forma, lo representado queda descompuesto en cantidad de pinceladas de colores que proporcionan al espectador un ambiente y una atmósfera especial (Museo Metropolitano de Nueva York, 2001, pp.105-110).

Signac describía a esta pintura como la de los colores del prisma. Buscaba siempre el resultado más armonioso, más luminoso y más coloreado donde las formas se conciben como una geometría de masas puras con una síntesis perfecta de luz y color. Los cuadros puntillistas son un modelo de orden, claridad y planificación cuidadosa. No obstante, las personas aparecen estáticas e inmóviles (Museo Metropolitano de Nueva York, 2001, p.70).

Los cuadros más conocidos del francés son aquellos que describían puertos, costas y orillas de ríos, tal como lo es *Le palais des Papes, Avignon*.

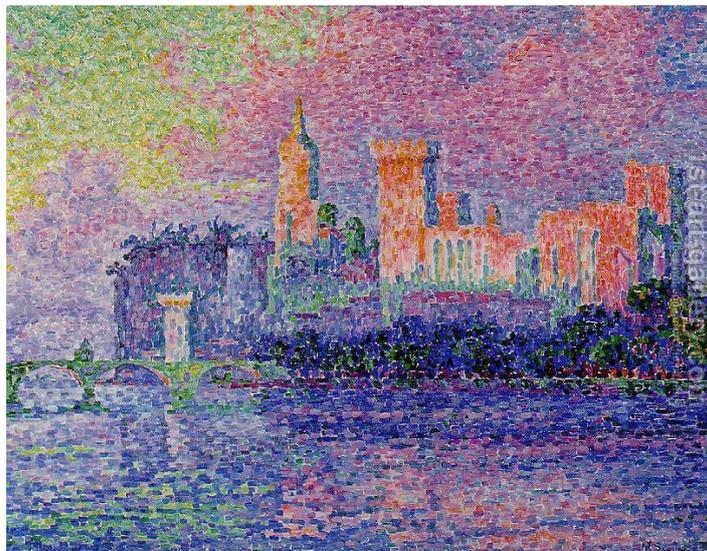


Figura 7. *Le palais des papes, Avignon* (1903). Tomado de: (Museo Metropolitano de Nueva York, 2001)

Construida en el siglo XIV, esta enorme fortaleza, ubicada en el sur de Francia, se halla en las aguas del río Ródano junto al hoy ya destruido puente St. Bénézet (o puente de Avignon). Este palacio fue utilizado por los papas durante el período de ausencia de Roma y fue lugar de un montón de luchas y también de lujos y riquezas. Signac lo refleja en las aguas del río con la técnica

puntillista consiguiendo un efecto en el que el agua refleja las luces del atardecer.

Haciendo una analogía entre el complejo tecnicismo de Paul Signac y el gran ingenio de Neil Harbisson para crear su sensor y su sistema sonocromático, la musicalización de esta pintura ocupa esos conceptos que buscan un balance entre la estética y la técnica, donde ambas son factores importantes de la composición.

## **1.6 La angustia existencial de Munch y *El grito***

Edvard Munch (1863-1944) fue un pintor expresionista noruego conocido por sus obras de carácter sombrío. La muerte de su madre y de su abuelo, sumada a la internación de su hermana en el manicomio fueron hechos que marcaron la vida del pintor y explican el por qué muchas de sus pinturas presentan las temáticas de sangre y melancolía. (Prata, Robock y Hamblyn, 2018, párr. 3).

*El grito* es, sin duda alguna, su obra más trascendental. La obra fue pintada cuatro veces: dos en 1893, una en 1895 y por último en 1910 (Prata et. al, 2018, párr. 11). Estas fechas son estimadas pues Munch no prestaba mucha importancia al hecho de datar sus pinturas. Él la describe en su diario de la siguiente manera:

Iba por la calle con dos amigos cuando el sol se puso. De repente, el cielo se tornó rojo sangre y percibí un estremecimiento de tristeza. Un dolor desgarrador en el pecho. Me detuve; me apoyé en la barandilla, preso de una fatiga mortal. Lenguas de fuego como sangre cubrían el fiordo negro y azulado y la ciudad. Mis amigos siguieron andando y yo me quedé allí, temblando de miedo. Y oí que un grito interminable atravesaba la naturaleza (Museo de Arte Moderno de Nueva York [MoMA], 1979, p.30).



Figura 8. Las cuatro versiones de *El grito*. 1893, 1895 y 1910. Tomado de: (Museo de Arte Moderno de Nueva York [MoMA], 1979)

Existen muchas interpretaciones sobre el causante de la repentina angustia de Munch en *El grito*. Algunos críticos arguyen que el noruego volvía de visitar a su hermana del manicomio; otros, que escuchaba los ruidos de agonía de los animales que perecían en el camal junto al camino donde andaba. Esto explicaría “el grito de la naturaleza” (Prata et al., 2018, párr. 9).

Se ha llegado incluso a pensar que el personaje se está cubriendo los oídos al escuchar la explosión del volcán Krakatoa, hecho que también explicaría el intenso rojo del cielo provocado por nubes nacaradas. El problema de esta última teoría es que la tremenda erupción ocurrió diez años antes de que Munch pintara el cuadro. Las puestas de sol volcánicas duraron desde agosto de 1883 hasta marzo de 1886, así que es lógico pensar que pudo haber sido inspirado por alguna emoción tan intensa que le hizo evocar esa memoria (Prata et al., 2018, párr. 12).

Ya entendido el posible contexto, la angustia intensa de los rojos y amarillos del cielo combinados con los melancólicos azules del fiordo y los personajes en el centro, asimiladores de la ansiedad desesperante y triste que tenía en mente Munch, serán la temática central de su musicalización: la desesperación y el vacío existencial. A decisión del compositor, se toma la interpretación de Fred Prata que habla sobre un grito humano-naturaleza puesto que permite contrastar más las partes de la obra a nivel pictórico y musical.

## CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO DEL ROCK PROGRESIVO Y ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Este capítulo se concentra en la porción de la historia del rock progresivo conocida como el apogeo, puesto que es su faceta más popular y las bandas más conocidas del género pertenecieron a esta época.

Antes de adentrarse en el género, se analizan dos de las vertientes principales que permitieron su germinación: la contracultura de los años sesenta y los músicos de la escena Canterbury, ambas desarrolladas principalmente en Inglaterra. Después se profundiza un poco más en el apogeo y sus mayores representantes. Finalmente, se realiza un análisis detallado del estilo musical, visual y lírico del rock progresivo en sus años dorados (1969-1975).

Cuando se menciona al rock progresivo, inmediatamente se crea la imagen de canciones de más de 20 minutos, álbumes conceptuales sobre temas fantásticos, pasajes musicales virtuosos y conciertos con grandes juegos de luces y disfraces extravagantes. Pese a que todos estos estereotipos son reales, apenas forman una parte de la inmensa y aún vigente historia del género.

Antes de adentrarse en el rock progresivo ya establecido como un género, es necesario saber el contexto histórico y social de aquella época. ¿Qué fue lo que motivó a las bandas de rock a aventurarse a desafiar los límites de la música popular?

### 2.1 **Sgt. Peppers, la escena Canterbury y la contracultura de los años sesenta**

Eran mediados de los años sesenta cuando la aversión hacia el capitalismo y el *establishment* eran rampantes. Esto, sumado a la popularidad del consumo de drogas fueron claves en la creciente experimentación en el arte. Existían clubes en San Francisco y Londres donde artistas realizaban los famosos *happenings*: eventos de varias disciplinas artísticas que eran completamente improvisados y

de los que el público también era partícipe. Esta práctica se replicaría y expandiría hacia el resto del mundo occidental con el paso del tiempo (Hegarty y Halliwell, 2011, p.6 y Macan, 1997, p.16).

Para los artistas de aquella época, en su mayoría miembros de la corriente *hippie*, el arte completo debía requerir una experiencia visual, táctil y sonora en su totalidad. Esto, con ayuda de los alucinógenos (particularmente el LSD) fueron dando forma a la estética musical y visual de la década: había nacido la época psicodélica (Macan, 1997, p.16-17).

Distintos radios y periódicos *underground* de las ciudades donde el movimiento era fuerte se dedicaban a difundir y cristalizar la música psicodélica como un estilo único y definido. Esta misma aparición en la prensa le dio un sentido de crítica y conocimiento que estaba reservado para géneros más “cultos” como la música académica y el jazz (Hegarty y Halliwell, 2011, p.32).

En 1967, la psicodelia estaba en su punto máximo y fue precisamente en este año en el que el rock progresivo empezaría a dar sus primeros latidos. Paul Hegarty y Edward Macan, expertos conocedores de la historia del rock en inglés, concuerdan que el punto de origen para lo que sería el rock progresivo fue el lanzamiento del octavo disco de la banda británica The Beatles: *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (Hegarty y Halliwell, 2011, p.34).

Considerado uno de los álbumes más influyentes de la historia, *Sgt. Pepper* fue pionero en muchos aspectos: técnicas de grabación vanguardistas; uso de instrumentos “exóticos” y sinfónicos; influencia de música de la India. La más importante y que sentaría un precedente en la identidad del rock progresivo, es el uso del álbum como un concepto. Si bien este álbum no tiene un concepto *per se*, la temática de desaparición y renacimiento escondida en la cotidianidad de las letras junto a la “sensación de continuidad” dada por el mínimo espacio entre sus canciones sirvió para catalogar al disco como conceptual. El primero de la música popular (Macan, 1997, p.20).

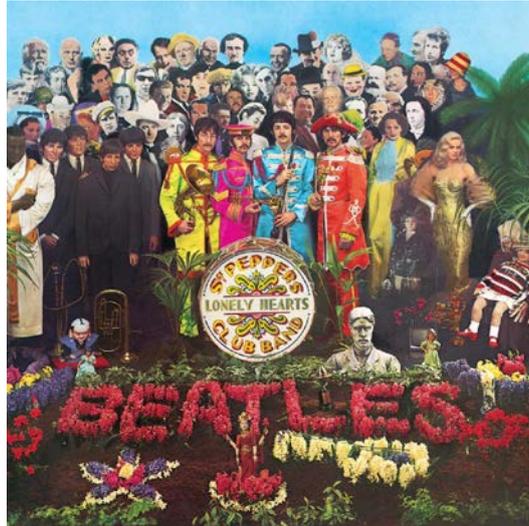


Figura 9. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* - The Beatles. Tomado de: (Hegarty y Halliwell, 2011)

Ese mismo año salieron *The piper at the gates of dawn* y *Days of future passed* de Pink Floyd y The Moody Blues, respectivamente (Hegarty y Halliwell, 2011, p.40-41). El disco debut del cuarteto londinense tenía su propio concepto narrativo y simbólico, enfrascado en *riffs* psicodélicos y pasajes musicales alejados de las formas convencionales de la música popular de aquella época. *The piper at the gates of dawn* es un paseo a través de la mente caótica y oscura de su principal compositor, Syd Barret.



Figura 10. *The piper at the gates of dawn* – Pink Floyd. Tomado de: (Hegarty y Halliwell, 2011)

*Days of future passed* utiliza el mismo recurso de no dejar pausas entre sus canciones. Durante todo el álbum, la banda es acompañada por una orquesta. A diferencia de los discos mencionados previamente, este tiene un concepto claro a través de sus siete canciones: el paso del tiempo y como este ayuda a deconstruir y formar emociones e ideas. Pink Floyd explora ideas similares, pero no llegan a ser tan concisas como lo son en *Days of future passed*.

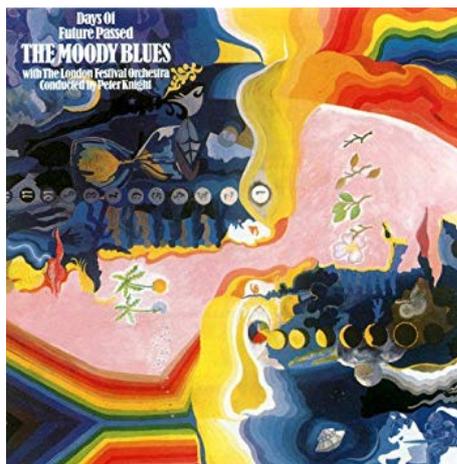


Figura 11. *Days of future passed* - The Moody Blues. Tomado de: (Hegarty y Halliwell, 2011)

Un par de años antes de que todo este movimiento anti sistema ocurriera en Estados Unidos e Inglaterra, una pequeña ciudad de este último país, llamada Canterbury, acogía a un grupo de músicos que fusionaban el jazz, el folk y el rock y que con el paso de los años se acercarían y ayudarían a condensar el sonido característico del rock progresivo de los setentas. The Wilde Flowers fue un trío formado en 1963 por Robert Wyatt, Daevid Allen y Hugh Hopper que, muchos consideran, es la banda pilar de esta escena. A partir de esta agrupación, se formaron muchos otros en los que participarían los miembros originales de The Wilde Flowers. Entre los más destacados están: Soft Machine, Caravan, Gong, Camel, Egg, Gilgamesh y Khan (Hegarty y Halliwell., 2011, p.106-113).

Por supuesto, el nacimiento del rock progresivo no queda relegado únicamente a estos dos países. Ya existían proyectos que transgredían las limitaciones del rock n' roll y lo fusionaban con otros géneros alrededor de Europa (Hegarty y

Halliwell., 2011, p.41). Sin embargo, estas bandas no tuvieron el impacto suficiente dentro del panorama a gran escala del género, sin menospreciar su influencia y talento.

La música de la escena Canterbury y el movimiento psicodélico pasarían a formar parte la primera ola de lo que llegaría a ser el rock progresivo. Ya llegado 1969, Londres sería cuna de quizás la banda más influyente y reconocida de la historia de este género: King Crimson.

### **2.1.1 Apogeo (1969-1974)**

En octubre de 1969 sale *In the court of the crimson king*, álbum que daría inicio a lo que sería la época dorada del rock progresivo. Este trabajo inspiraría a las demás bandas del género y las llevaría por distintas vertientes dentro de un mismo estilo. En estos mismos años, muchas bandas ícono ya habían hecho su primer disco: Jethro Tull (1968); Yes, Genesis, y Van der Graaf Generator (1969); y Emerson, Lake and Palmer, Gentle Giant y Curved Air (1970). Sin embargo, lo que diferencia a King Crimson de las demás es la solemne madurez y visión de su primer álbum que serviría de influencia musical y extra musical para sus colegas (Macan, 1997, p.23).

Yes y Genesis se guiaron en las implicaciones estilísticas del tema *Epitaph* para crear una corriente grande del rock progresivo. Melodías de guitarras acústicas inspiradas en el *folk* europeo, teclados con fondos épicos de acordes y complejos arreglos vocales mezclados con guitarras eléctricas y una sección rítmica poderosas eran mezclados para crear *suites* de rock casi sinfónicas. *The Yes album*, *Fragile* (ambos de 1971), y *Close to the edge* (1972) de Yes, junto a *Trespass* (1970), *Nursery Cryme* (1971), y *Foxtrot* (1972) de Genesis desarrollaron este estilo hasta casi alcanzar la perfección (Macan, 1997, p.24).

Otras bandas, tales como Gentle Giant, Curved Air, y Van der Graaf Generator trataban no solamente el elemento *folk*-sinfónico de *Epitaph*, sino también la fusión jazz de *21st century schizoid man* y el acercamiento *avant-garde* de *Moonchild*. Estas crearon otras variantes del mismo estilo, mas no consiguieron el mismo éxito. Por ejemplo, Gentle Giant había añadido elementos de cool

jazz y música renacentista al trabajo *folk*-sinfónico, creando un cautivador y complejo acercamiento caracterizado por ritmos estrambóticos, texturas densas y una amplia gama de instrumentación. Esta demostración de su música puede ser escuchada en *Octopus* (1973) y *Free hand* (1974) (Macan, 1997, p.25-26).

Emerson, Lake and Palmer y Jethro Tull fueron otras dos bandas que predominaron en los inicios de los setenta y fueron artífices del fortalecimiento y madurez del rock progresivo, pese a estar muy alejados del legado de King Crimson. En ELP, la potente voz de Greg Lake y su habilidad como guitarrista clásico y los sonidos del sintetizador Moog y Hammond de Keith Emerson, introdujo un nuevo panorama sónico en la corriente de la música popular. Su música, más pesada, más electrónica y dominada por los teclados fue más desarrollado en *Tarkus* (1971) y fue perfeccionado en su obra maestra, *Brain salad surgery* (1973) (Macan, 1997, p.24).

Mientras tanto, Jethro Tull definía su ecléctico sonido en su segundo y tercer álbum *Stand up* (1969) y *Benefit* (1970) (Macan, 1997, p.25). Fue aquí donde la flauta jazz de Ian Anderson, junto a su personaje excéntrico surgió como uno de los elementos predominantes en la identidad de la banda. Estos álbumes eran la equilibrada combinación del folclor inglés, R&B y música renacentista y barroca (a diferencia de la música sinfónica y de iglesia que caracterizaba a las bandas más reconocidas del género. *Thick as a brick* (1972) y *Passion play* (1973) (Macan, 1997, p.25) vieron los mayores frutos de esta fusión de elementos. Ya para 1972, el estilo distintivo del rock progresivo estaba prácticamente definido.

Sin embargo, aún era difícil hablar de un “movimiento” de rock progresivo para ese entonces. Como Bill Bruford explica: “No había un sentido de alianza ni cooperación entre los músicos más destacados. En 1972-74, por ejemplo, ningún miembro de King Crimson que se respete sería visto –ni muerto- en un movimiento musical que contenga a Genesis”. Esto se debe a que era más fácil encontrar las diferencias en la música de cada banda que sus similitudes (Macan, 1997, p.25).

En primer lugar, existen contrastes en la instrumentación. Como ya se había mencionado, el sonido sinfónico y dominado por teclados de Yes, ELP y Genesis difiere del sonido ambientado con instrumentos de viento y más acercado al jazz de King Crimson, Van der Graaf Generator y Gentle Giant. Esto, hablando de las primeras etapas de la banda. Segundo, hay distintos niveles de virtuosismo: la poderosa (a veces hasta exagerada) habilidad de ELP, Yes y la formación de King Crimson a mediados de los setenta, es contrastada con la relativa falta de virtuosismo en la música de Pink Floyd. Bandas como Genesis y Van der Graaf Generator trataban de mantener un equilibrio entre estas dos.

Tercero, existen distintos niveles en el énfasis en el canto y la parte instrumental. Ya en la época psicodélica tardía, se pueden notar diferencias en bandas como The Moody Blues y Procol Harum que se alineaban a la tradición de la canción pop y eran prácticamente grupos vocales, mientras que bandas como Pink Floyd y The Nice ponían mayor énfasis a la música instrumental y estaban más abiertos a experimentar con la forma. Esta dicotomía está igualmente presente en las bandas de rock progresivo de los setenta. Por último, están los tipos de ambientaciones “pesadas” y “ligeras”, que resultan de distintos acercamientos al ritmo, atmósfera, instrumentación y el contenido de las letras (Macan, 1997, p.27-29). En la siguiente sección, se detallará a mayor profundidad el estilo de este género.

## **2.2 El estilo del rock progresivo**

Es bastante claro que el rock progresivo en su apogeo tuvo influencia de los géneros populares de los años sesenta. La fuerza y formas largas de las canciones de R&B, incluida su versatilidad técnica junto al resurgimiento del *folk* inglés y su ambientación pastoral y meditativa.

A esto se suma la vasta gama de música tradicional europea: música sinfónica, renacentista y barroca; música para piano y guitarra clásica; incluso música medieval. Estos tipos de música influenciaron al rock progresivo de varias

formas: su instrumentación; su estructura; sus prácticas armónicas y de métrica y su concepción del virtuosismo.

Es importante considerar la relación entre el rock progresivo y la contracultura de los años sesenta. La dicotomía entre lo pesado y ligero, llámese “material” (referente a la tecnología y su alienación en el ser humano) y “espiritual” (referente a la búsqueda del equilibrio espiritual traído desde la contracultura) y su yuxtaposición en la música del rock progresivo, es una simbología de muchos de los problemas que eran de gran importancia los *hippies*. La armonía modal y de música de Oriente tenía mucho que ver con el misticismo de la cultura del LSD y su sentido del tiempo (o falta del mismo) (Macan, 1997, p.31). Finalmente, la contracultura admiraba lo inesperado, la contradicción y era precisamente lo que los músicos de rock progresivo abordaban al momento de componer sus canciones.

### **2.2.1 La música**

Existe esta dicotomía característica del rock progresivo a la que Edward Macan llama como “yuxtaposición de secciones masculinas y femeninas” en la música (1997, p.31). Dadas las nuevas concepciones culturales de género en el presente año, se cambiaron intencionalmente las palabras que definían dicho concepto para evitar malinterpretación y polémica al presentar este trabajo.

A diferencia de géneros de la época como el heavy metal y el pop de las tablas *top 40*, el rock progresivo mantenía una línea ecléctica que combinaba el potente sonido de los sintetizadores, la guitarra y Hammond distorsionados (material) con texturas carentes de ataque y frecuencias altas generalmente producidas por el Mellotrón (espiritual). Esta combinación es lo que lo hacía único en su estilo.

La audiencia del rock progresivo era en su mayoría masculina, por lo que su música definiría un nuevo tipo de masculinidad para sus oyentes *post-hippies*. Si bien la contracultura no valoraba lo andrógino o unisexual, existían elementos que iban en contra de los estándares del *establishment* como el pelo largo hasta los hombros y la vestimenta extravagante. Esta redefinición de la

masculinidad también era lograda con la adopción de los instrumentos acústicos y clásicos, vistos de manera negativa en bandas de heavy metal de la época (Macan, 1997, p. 32).

La herencia de la música de iglesia, en su mayoría anglicana (Macan, 1997, p. 32), contenía un significado ritualístico heredado de la contracultura y el ávido consumo de drogas alucinógenas.

Antes de mediados de los sesenta, la instrumentación de las bandas de rock consistía en dos guitarras eléctricas, un bajo y batería. Ocasionalmente había un piano, pero siempre era considerado parte de la sección rítmica. No es sino hasta la introducción de tres sintetizadores: el Moog, el Mellotrón y el órgano Hammond que los teclados pasan a tener más liderazgo (Hegarty y Halliwell, 2011, p.34 y Macan, 1997, p.33).

El Hammond servía tanto para crear sonidos distorsionados y virtuosas líneas melódicas, como para crear paisajes y texturas oníricas. Este último rol también lo cumplía el Mellotrón, considerado uno de los primeros *samplers* de la historia. Por otra parte, el Moog brindaba una amplia gama de sonidos que generalmente eran usados para replicar sonidos orquestales, véase Keith Emerson y sus trompetas espaciales en el álbum *Brain salad surgery* de ELP (Macan, 1997, p.34).

La influencia de la música académica en el género se produjo precisamente por los tecladistas y su formación musical en el conservatorio. Steve Winwood de Traffic, Francis Monkman de Curved Air, Mike Ratledge de Soft Machine, Hugh Banton de Van der Graaf Generator y Keith Emerson brindaron un cambio tan necesario a la música de ese entonces. Es de notar que estos músicos instruidos generalmente compartían con instrumentistas meramente empíricos.

Mucho del repertorio de los tecladistas del rock progresivo provenía del repertorio de mediados del siglo XIX a inicios del siglo XX: Chopin, Liszt, Debussy, Ravel y Bártok (Macan, 1997, p.36). El estilo del rock progresivo está marcado por rápidas subidas y bajadas escalares en la mano derecha y arpeggios y acompañamientos melódicos en la mano izquierda; grandes acordes

en bloque, y fondos de corte impresionista que hacen amplio uso del pedal para oscurecer y fusionar notas.

Los tecladistas descubrieron que el Moog era capaz de replicar el sonido de la guitarra eléctrica, razón por la cual muchas bandas únicamente tenían solamente a uno en sus filas. El rol de este instrumento en el rock progresivo es de un carácter más melódico, a diferencia de otros subgéneros del rock. La mayoría de guitarristas modificaban el sonido de su instrumento con pedales efectos como el *fuzz*, *flangers*, *phasers* y *chorus* para crear un timbre masivo que complementara los colores y tonos de los teclados.



Figura 12. El Mini Moog, definitorio en el sonido del rock progresivo. Tomado de: (Krash, 2005)

No sólo los instrumentos eléctricos cumplían un papel importante en el rock progresivo. Era tácito que los guitarristas y tecladistas demuestran el mismo nivel de técnica en sus variantes acústicas. El ejemplo más notable de esto fue Robert Fripp, guitarrista de King Crimson, que ponía el mismo énfasis en el instrumento acústico y eléctrico. Aparte, estableció un precedente al utilizar técnicas de rock, música académica e incluso jazz (Macan, 1997, p.36).

Dos instrumentos acústicos que también cumplieron un papel importante en el género fueron el violín y la flauta. Estos funcionaban como instrumento de *obligato* o como una alternativa entre la guitarra y el teclado. El violín fue transformado en un instrumento completamente diferente al ponerse una distorsión. Eddie Jobson, Darryl Way y David Cross fueron violinistas destacados en el rock progresivo de los setenta que usaban este recurso. Por

otro lado, la flauta es usada para crear el sonido pastoral usado tradicionalmente en la música académica. Roy Thomas de The Moody Blues e Ian McDonald de King Crimson son claros ejemplos de ello. Sin embargo, Ian Anderson de Jethro Tull y Thijs van Leer de Focus usaban un tono más sucio y pesado que sería considerado incorrecto para los estándares del conservatorio (Hegarty y Halliwell, 2011, p.51 y Macan, 1997, p.37).

Otros instrumentos que cumplieron un rol menor fueron el harpiscordio, la flauta dulce, el láud, el cromorno y el órgano regal. Estos instrumentos cumplían el mismo papel del Mellotrón de ser combinados con una guitarra para introducir una sección melancólica o pastoral en las secciones más espirituales de las canciones (Macan, 1997, p.37).

La sección rítmica cumple el mismo papel crucial en el rock progresivo que en otros subgéneros del rock. Sin embargo, aquí el bajo y la batería llegan a tener un papel más protagonista y técnicamente diestro. Por ejemplo, el bajo (generalmente un Rickenbacker o un bajo de sonido gordo y agudo). Chris Squire de Yes es el personaje principal en este campo. De igual manera, el baterista se ve tanto en ese rol como en el de un percusionista clásico, como lo mencionaba Bill Bruford de King Crimson (Macan, 1997, p.38). En el rock progresivo, los instrumentos de percusión no enfatizan mucho el *beat* intencionalmente para crear una interesante y cambiante paleta de colores. Una técnica del jazz usada en la percusión del rock progresivo es la doblar líneas melódicas.

La presencia de uno o más vocalistas es esencial en el estilo del rock progresivo, más por el hecho de que los temas instrumentales no eran transmitidos en la radio. La importancia de los vocalistas varía en cada banda. El vocalista generalmente es un tenor o alto tenor, capaz de llegar al registro más alto sin el uso de falsete (véase Jon Anderson de Yes). Existen también tenores bajos o barítonos como Ian Anderson y Richard Sinclair de Caravan. Rara vez se encontraban vocalistas mujeres, Sonja Kristina de Curved Air era alto y Annie Haslam de Renaissance era soprano (Macan, 1997, p.39).

Pese a sus lazos estilísticos con la música académica, rara vez el vocalista utiliza los ricos tonos de pecho o el amplio *vibrato* de los cantantes de ópera. Asimismo, se evita la voz rasposa del heavy metal o blues. El registro de cabeza con poco *vibrato* es el recurso más utilizado. Existe una clara preferencia por el canto temperado, evitando los melismas y la riqueza microtonal de otros géneros. Esta técnica resulta en un estilo –denominado por Macan- como “asexual” (1997, p.39), coincidiendo así con la constante dicotomía en el estilo del rock progresivo.

Los vocalistas dominaban la declamación que significaba moverse en distintos tipos de discurso y canto. Peter Gabriel y Peter Hamill sobresalían en esta habilidad. La mayoría de bandas tenían un cantante principal y los demás miembros de la banda hacían voces secundarias. Cuando sólo existía un cantante, los arreglos vocales eran resueltos con *overdubs* en el estudio. Una clara afinidad hacia el contrapunto es vista en bandas como Yes y Gentle Giant. Dicha afinidad puede ser rastreada hacia la música inglesa del siglo XIII en que los cantantes gustaban crear tersos y sonoros arreglos vocales (Hegarty y Halliwell, 2011, p.12).

Otro legado de la música académica en el rock progresivo es el virtuosismo. Esta tradición nace de la extravagancia de los músicos románticos del siglo XIX, tales como Nicolo Paganini y Franz Liszt. Esta tradición pasó al jazz de los años veinte, siguió al R&B y finalmente a la música psicodélica. El virtuosismo en aquella época cumplía la misma función: el solista toma el rol del héroe Romántico, cuyas características asemejan un escape de las restricciones sociales representadas por la orquesta en el siglo XIX y la sección rítmica en el jazz y blues (Macan, 1997, p.46).

Grandes porciones de los álbumes del rock progresivo daban espacio para que los solistas demuestran sus habilidades. Sin embargo, generalmente estos solos duraban más de lo necesario y era el punto principal de la crítica, llamando “pretenciosas” e “indulgentes” a las bandas de la época (Hegarty y Halliwell, 2011, p.121).

El virtuosismo de estos grupos era visto en su predilección por el uso de métricas poco comunes. A mediados de los sesenta, The Beatles empezaron a utilizar cambios de métrica en algunos de sus temas. *Strawberry fields forever* y *Within you, without you* son claros ejemplos, siendo la última un ejemplo del uso de 5/4 en la música psicodélica. Este recurso era utilizado por dos razones: primero es el uso del verso libre por parte de los compositores que requería el uso de compases irregulares para mantener el ritmo del texto. El segundo era el alejamiento de la “música de baile”, para dar énfasis a la experiencia sensorial de la música, ayudada por el uso de alucinógenos (Macan, 1997, p.48).

Algunos ejemplos de métricas irregulares se pueden hallar en *Living in the past* de Jethro Tull (5/4); el primer movimiento, “Eruption”, de *Tarkus* de ELP (10/8 con cambios constantes de métrica); *Pantagrue's nativity* de Gentle Giant (11/8); *Starless* de King Crimson (13/8). Junto a las métricas irregulares, las síncopas y polirritmias eran un elemento importante del estilo del rock progresivo. Este juego con el ritmo creaba una sensación constante de tensión y resolución.

El virtuosismo también era visto desde el punto de vista de la composición. Las bandas siempre tenían un elaborado esquema formal de sus obras, uniendo sutilmente 20 o 30 minutos de música. El uso del canon y la fuga también era una muestra de su dominio creativo.

Una última demostración de habilidad era el uso de elementos electrónicos. La producción de muchos de los álbumes de rock progresivo eran lo mejor de la época, destacando el debut de ELP y *Dark side of the moon* de Pink Floyd. Este se debe a la época psicodélica y su tendencia a experimentar con las cintas y los efectos de sonido, el paneo, *overdubbing* y muchas técnicas más. Esto popularizó aún más la tendencia de escuchar a la música como una forma de meditación e introspección (Macan, 1997, p.50).

Otra característica del rock progresivo es el uso de la armonía modal. El ritmo armónico es irregular y el constante intercambio modal brinda una sensación

ambigua. La jerarquía tónica, subdominante y dominante de la armonía funcional es constantemente rota. Los modos menores más utilizados en el rock progresivo son el eólico, dórico y –rara vez- el frigio. En cuanto a los modos mayores, destacan el jónico, mixolidio y una variante que utiliza una séptima bemol y alterna el tercer y sexto grado aumentado y disminuido. Bandas más experimentales utilizaban modos de lugares como el Mediterráneo y Asia. Robert Wyatt de Soft Machine tenía una predilección hacia modos griegos descartados de la tradición clásica europea debido a su ambigüedad (Macan, 1997, p.53).

Respecto a los acordes, una gran cantidad usada en el rock progresivo son las tríadas. Dada su implicación armónica, los acordes mayores y menores con séptima están presentes en muchas obras. Igualmente, el misterioso sonido de los acordes suspendidos hace que este tipo de acorde sea usado constantemente. Por otro lado, compositores nacionalistas del Este de Europa fueron de gran influencia para varias bandas de rock progresivo. Jon Anderson cita a Stravinsky y Jean Sibelius como influencia en la música de Yes; Robert Fripp también siente gran admiración por Stravinsky y Bartók; Kerry Minnear de Gentle Giant muestra gran aprecio a la música de Vaughan Williams. Esta música estaba caracterizada por el uso de policordes, armonía cuartal, escalas de tonos enteros y politonalismo (Macan, 1997, p.54).

Según Keith Emerson, la naturaleza inestable de *Tarkus* es debida al uso de acordes cuartales, evidente en el primero, quinto y séptimo movimiento. Al final de esta suite también existe el uso de policordes, donde un Fm/F#m resuelve a Fm. Dicho recurso se volvió una práctica recurrente en los tecladistas, al igual que el uso de inversiones cromáticas en los acordes. Nuevamente en *Tarkus*, en el tercer movimiento, se puede encontrar el uso de dos tonalidades simultáneas para crear un sonido metálico (Macan, 1997, p.55).

### **2.2.2 Los visuales**

Dado que las radios de la época eran reacias a publicar temas de 15 a 20 minutos, la propagación del rock progresivo se daba a través de los discos

físicos y los conciertos. Estas dos categorías abarcan amplios aspectos visuales, una vez más heredados de la contracultura y la época del LSD.

Hasta antes de finales de los sesenta, las portadas de los discos cumplían la función de mostrar a los intérpretes. Con *Sgt. Pepper* esta concepción cambió, usando la portada del disco para representar el concepto general del álbum. De igual manera, este álbum es el primero en contener sus letras impresas. The Beatles querían publicar una obra de arte completa a nivel visual y auditivo (Hegarty y Halliwell, 2011, p.31).

Por la tendencia de las bandas de rock progresivo de crear álbumes conceptuales, las portadas de los álbumes siempre representaban la historia o concepto del mismo. Si el álbum no era conceptual, la portada solía estar relacionada con la canción de mayor duración o la más importante. Estas portadas podían involucrar pintura, dibujo, fotografía o una combinación de varias y eran de un estilo surreal, influenciado por la época psicodélica.

Los álbumes de finales de los sesenta (especialmente 1966-1968) contenían imágenes distorsionadas y una exhibición de colores llamativos que formaban una infinidad de patrones, claramente reflejando la experiencia del LSD. Para 1969, el rock progresivo definió un estilo más sutil inspirado en el surrealismo de Salvador Dalí. La mayoría de portadas de discos de la época dorada del rock progresivo muestran una meticulosa atención a los detalles, usada para describir paisajes para yuxtaponer objetos sin relación alguna en situaciones inesperadas (Macan, 1997, p.60).

Dos temáticas son repetidas constantemente: ciencia ficción y la fantasía mitológica. La ciencia ficción involucra escenarios en el espacio exterior, maquinaria futurística o una combinación de ambas. Esto se puede observar en las portadas de *Tarkus* y *Brain salad surgery* de ELP, cuyos conceptos evocan el dominio de las máquinas sobre el ser humano (Macan, 1997, p.60).

Roger Dean es un ilustrador mayormente reconocido por su trabajo con Yes. Dos de sus trabajos con la banda que involucran el espacio son *Fragile* (1971), que muestra a la Tierra rompiéndose en pedazos. Dos años después, en 1973,

artes del folleto de *Yessongs* muestra a estos fragmentos guiados por una nave especial hacia el espacio exterior y habitados por nuevas formas de vida (Hegarty y Halliwell, 2011, p.70).

En la temática de fantasía, las portadas de los discos suelen centrarse en paisajes surrealistas con personajes u objetos extraños. En la pintura de *Close to the edge* de Yes, el paisaje es el protagonista. Este aparece en un mundo separado del real desde la cima de una montaña; un puente largo, estrecho y de aspecto traicionero se extiende sobre un abismo de niebla en este "otro" mundo. La aclamada *Close to the edge* está basada en "Siddharta" de Herman Hesse, que trata sobre la búsqueda de iluminación espiritual de su personaje. La pintura de Dean plasma el significado de la obra sobre la verdad y la iluminación (simbolizada por el paisaje) que son sumamente difíciles de alcanzar (representado en el peligroso puente) pero, una vez alcanzadas, son la fuente de paz y alegría (Macan, 1997, p.80).



Figura 13. Arte de *Close to the edge*. Tomado de: (Smith, 2016)

Un completo cambio temático ocurre en la fotografía de Storm Thorgerson para la portada de *Animals* de Pink Floyd. Bajo el cielo gris en una central eléctrica de Londres, flota un grande cerdo. La yuxtaposición de estos objetos crea esta atmósfera oscura y distópica habitada por "borregos" (fanáticos sin criterio), "cerdos" (tiranos moralistas) y "perros" (manipuladores violentos y hambrientos de poder) (Macan, 1997, p.60).

Motivos medievales y de Oriente también eran dibujados. El primero se puede hallar en *Lizard* de King Crimson, *The power and the glory* de Gentle Giant y *Trespass* de Genesis. Simbología de la India está descrita en *Lark's tongue in aspic* de King Crimson, *Scheherazade* de Renaissance y casi todos los álbumes de Jade Warrior (Macan, 1997, p.61)

Volviendo a la dicotomía material y espiritual mencionada previamente, esta también puede ser encontrada en el arte visual. Por ejemplo, los paisajes de Roger Dean pueden ser entendidos como símbolos de una utopía (misma que anhelaban los *hippies*), al igual que la simbología de Oriente. Por otro lado, las imágenes de ciencia ficción representando la rebelión de las máquinas simbolizan una sociedad totalitaria y materialista que la contracultura consideraba que estaba apoderándose de todos.

El arte visual no estaba relegado sólo al disco y por esta razón las bandas de rock progresivo se enfocaban en dar un espectáculo visual que brinde una experiencia sensorial. El *show* de luces y láseres era el atractivo principal de estos conciertos, más una serie de trucos en el escenario que dejaba atónita a la audiencia.

La gira mundial de ELP de 1973 y 1974 fue uno de los proyectos visuales más ambiciosos del apogeo del rock progresivo. El enorme Moog de Keith Emerson daba la impresión de que explotaba en medio del escenario, ayudado por máquinas de humo. Mientras tocaba sus solos, el *kit* de batería de Carl Palmer giraba 360° y destellos de láseres inundaban el recinto (Macan, 1997, p.63).

Los conciertos de Pink Floyd en el Earl's Court Exhibition Hall en Londres 18 y 19 de 1973, son descritos así:

El concierto comenzó con las conocidas *Set the controls for the heart of the sun* y *Careful with that axe, Eugene*. Cascadas de humo cayendo en *Echoes* llevaron al interludio. *Dark side of the moon* fue tocado en su totalidad. El escenario estaba lleno de balizas de aterrizaje y faros buscaban aviones en el cielo. Finalmente, apareció un avión seguido de una luz mientras

volaba lentamente sobre la audiencia y se estrelló contra el escenario, explotando en una bola de fuego. La audiencia se volvió salvaje (Macan, 1997, p.63).



Figura 14. Pink Floyd en vivo en el Earl's Court Exhibition Hall. 1973. Tomado de: (Blanco, 2019)

Durante la gira de 1974 de *Tales from topographic oceans*, el escenario era la parte más importante del concierto. Estaba compuesto de figuras ambiguas que eran transformadas según la iluminación; a veces parecían flores, a veces animales, a veces máquinas o un paisaje inerte (Macan, 1997, p.63).

Este gigantesco énfasis de la puesta en escenario comenzó a representar un problema para las bandas. Las piruetas de teclados destruidos y aviones explotando llegaban a carecer de relación con la música, meta inicial a la hora de crear la experiencia visual-auditiva. Esta separación de la audiencia también se dio por el paso de los conciertos en pequeños clubes a estadios y, a mediados de los setenta, las bandas se dieron cuenta de esto. Robert Fripp era uno de los muchos músicos que querían ser reconocidos por sus méritos musicales y no la parafernalia en sus conciertos (Macan, 1997, p.64).

Nunca hubo un código de vestimenta específico en el rock progresivo. A inicios de los setenta, la herencia del cabello largo, sombreros baratos, gafas de sol pequeñas, camisas de casimir y demás adornos se mantuvo vigente. Otros estilos "simples" como pantalones *jean* y camiseta también era común, y varios

atavíos traídos de la psicodelia como caftanes, capas o túnicas. A medida que avanzaba la década, el estilo también cambiaba (Macan, 1997, p.64).



Figura 15. King Crimson y el estilo del rock progresivo de los setenta. Tomado de: (Bianciotto, 2019)

Una mundialmente reconocida característica de los *shows* de rock progresivo es la relativa inmovilidad de los intérpretes. Esto se debía principalmente a la complejidad de las canciones y el movimiento corporal era casi imposible de realizar. De igual manera, el enfoque hacia el *show* visual ponía a los músicos en segundo plano.

Existen dos claras excepciones a esta regla: Keith Emerson y Peter Gabriel. Emerson era famoso por su extravagante espectáculo heredado de Jimi Hendrix y Don Shinn en el que azotaba su teclado con un látigo, lo acuchillaba, daba vueltas y saltaba sobre este (Macan, 1997, p.65). El hecho de poner cuchillos en el órgano servía para sostener por más tiempo las notas, y el voltearlo creaba *feedback* para dar una atmósfera especial.

Peter Gabriel fue el cantante líder de Genesis hasta 1975. En 1972, aprovechó su movilidad para vestir una amplia gama de vestiduras para cada canción, que actuaba mientras cantaba. Su culminación llegó en la gira de *The lamb lies down on broadway* (1974-1975) (Macan, 1997, p.65).

Existen dos extremos en el *performance* del concierto rock: teatral y litúrgico. David Bowie es el paradigma de lo teatral. Madonna entra a esta categoría con su gira "Blond Ambition". Por otra parte, The Grateful Dead entran al reino de lo litúrgico. Este sentido ritualístico lo rodeaba el uso del LSD, que transportaba a sus consumidores a otros planos de conciencia (Shumway, 1992, p.121-128).

Muchos conciertos de estas grandes bandas también tienen el mismo propósito litúrgico que bandas como The Grateful Dead o Led Zepellin. Citando a Robert Fripp: "la música es sólo un medio para crear un estado mágico" (Macan, 1997, p.68). Este estado es reforzado por las luces y máquinas de humo, así como el incienso y velas son usados para ritos religiosos desde siempre. Este aspecto litúrgico también reduce el énfasis en el intérprete como individuo, viendo sobre todo a la banda como un medio de transmisión de la experiencia.

### **2.2.3 Las letras**

Era común que el cantante principal de alguna banda de rock progresivo sea también quién escribía las letras: Jon Anderson de Yes, Ian Anderson de Jethro Tull, Greg Lake de ELP, Mont Campbell de Egg, Peter Gabriel de Genesis y Peter Hammill de Van der Graaf Generator escribían todas sus letras. Este no siempre era el caso. Por ejemplo, Roger Waters, bajista y voces secundarias en Pink Floyd, escribió una importante cantidad de letras. Procol Harum tenía a Keith Reid, externo a la banda, para que escriba sus letras. Esta última tendencia la siguieron otras bandas como King Crimson.

Los escritores de estas canciones siempre buscaban un balance entre presentar ideas claras y ambiguas. Yes presentaba líricas surrealistas para que el significado de cierta obra quede a interpretación del que la escucha. Contrastando completamente, Pink Floyd en sus álbumes posteriores apenas usaba metáforas surrealistas para dar a entender su mensaje claramente.

Esquemas rítmicos de la música popular aparecen también en el rock progresivo. Nuevamente heredando de la psicodelia y el surrealismo, había una fuerte tendencia a usar versos libres con métricas distintas, tal como se vio en la sección dedicada a la sección rítmica (Macan, 1997, p.70). *Lemmings* de

Van der Graaf Generator ilustran esta tendencia. Los números entre paréntesis indican el número de sílabas:

“The clouds are piled in mountain shapes (8)  
 And there is no escape except to go forward (12)  
 Don't ask us for an answer now (8)  
 It's far too late to bow to that convention (12)  
 What course is there left but to die?” (8)

Esta estrofa aparentemente en quintilla hace énfasis en rimas interiores (*shapes/escape, now/bow*) creando una distribución irregular de sílabas en cada verso. Otro extracto de la canción es similar:

“I know our ends may be soon (7)  
 But why do you make them sooner? (8)  
 Time may finally prove (6)  
 Only the living move her and (8)  
 No life lies in the quicksand...” (7)

A veces el escritor no concebía la métrica a la hora de escribir su material, concentrándose más en mantener la fluidez del texto y que la música se adapte orgánicamente al mismo.

Estos dos tipos de letras tenían una técnica distinta. Las líricas con métrica común eran cantadas de una manera balanceada y melódica. Por otro lado, los versos más libres solían tener un enfoque más recitativo; nuevamente, para dar al texto la mayor naturalidad posible (Macan, 1997, p.74).

A diferencia de lo que creen algunos críticos, el rock progresivo no era un género meramente político, pero muchas de sus letras contienen fuertes mensajes de protesta social, heredados principalmente de la contracultura. Aquí es donde la dicotomía de lo material-espiritual cobra un mayor sentido. Esta dinámica encapsula todo lo que los *hippies* deseaban avenir: naturaleza y tecnología, enfoques matriarcales y patriarcales de la sociedad y modos de

vida antiguos y modernos (Macan, 1997, p.75). Estas metáforas se manifiestan en los paisajes fantásticos y las imágenes medievales y de Oriente que representan la sociedad ideal. Asimismo, la oscura y estafalaria ambientación de ciencia ficción es usada para representar la opresiva burocracia a la que la contracultura sentía tanta animosidad.

Muchas letras icónicas del rock progresivo retratan la mitología, literatura fantástica, ciencia ficción y textos sagrados de la antigüedad para sugerir el modelo de sociedad ideal por el que el ser humano debe pugnar; una sociedad que mantenga equilibrio constante entre los saberes ancestrales y el avance tecnológico. Líricas basadas en el trabajo de T.S. Eliot y en *1984* de George Orwell, en cambio, protestan la inhumana tecnocracia de la sociedad occidental (Macan, 1997, p.75).

El interés de los *hippies* en las espiritualidades de Oriente estaba directamente relacionado con la creencia de que la espiritualidad de Occidente estaba en constante decaimiento. Esta corriente mostró gran interés por libros como *Steppenwolf* de Herman Hesse o *The teachings of Don Juan: a yaqui way of knowledge* en los que occidentales de espíritu pobre buscaban iluminación a través de fuentes no occidentales. La previamente mencionada *1984*, y *Brave new world* de Aldous Huxley eran de igual importancia para la contracultura. Estos libros describen a los gobernadores de una sociedad totalitaria en un futuro no tan distante donde el pueblo es brutalmente reprimido y condenado a obedecer (Macan, 1997, p.75).

La novela de Orwell, *Animal Farm*, fue influencia para la historia de *Animals* de Pink Floyd. Después de que los borregos se rebelan contra los perros, el ciclo está condenado a repetirse de nuevo:

“Have you heard the news? The dogs are dead!  
You'd better stay home and do as you're told,  
Get out of the road if you want to grow old”.

*(¿Has escuchado las noticias? ¡Los perros están muertos!  
Es mejor que te quedes en casa y hagas lo que se te dice  
Sal del camino si es que quieres envejecer).*

*Karn Evil 9* de ELP habla sobre una sociedad manipuladora en la que los fenómenos naturales, las emociones y la espiritualidad han sido erradicadas por completo. Al final de la obra, se descubre que el dictador supremo es una computadora y los pocos sobrevivientes declaran guerra en contra de la máquina. Al ser “derrotada”, la computadora dice a los rebeldes: “I am perfect. Are you?” (Soy perfecta. ¿Y tú?) (Macan, 1997, p.76). Al igual que *Animals*, el pesimismo de perder contra el dominio espiritual de la tecnología siempre está presente.

La contracultura creía firmemente que el materialismo era la raíz de todos los males. La mayoría de sus miembros no veían razón en cambiar al capitalismo por el comunismo, otro movimiento igual de materialista. Los *hippies* veían al mundo material como irreal y creían que los intentos por cambiar dicho mundo eran inútiles. Esto explica su escapismo mediante las drogas.

Un sistema político ideal podría ser formado mediante la trascendencia del espíritu y la conciencia (Macan, 1997, p.76). Esta creencia pasó hacia los músicos de rock progresivo, que llegaban hasta el punto de detestar la revolución política. Peter Hamill de Van der Graaf Generator expresa en *Lemmings*:

“There's other ways than screaming in the mob  
That makes us merely cogs of hatred.  
Look at the why and where we are;  
Look to yourselves and the stars, and the end”.

*(Hay otras maneras que gritar en la multitud  
Que nos hace meros engranajes del odio  
Miren al por qué y dónde estamos  
Mírense a ustedes y a las estrellas, y al final).*

Muchos creían que la música era una fuerza revolucionaria más fuerte que cualquier sistema político que pudiera ser implementado. La transformación espiritual sería la salvación de la sociedad. Mientras bandas como Yes aseguran que el camino a la iluminación es difícil pero alcanzable, otras como Procol Harum, Pink Floyd y King Crimson consideran a la búsqueda como algo noble pero naturalmente imposible (Macan, 1997, p.77). Esta misma visión existencialista fue adoptada por la mayoría de críticos de la época.

En *Dark side of the moon* (1973), Roger Waters explora las abstracciones de la sociedad industrial moderna que despersonaliza y lleva a la gente a la locura: el tiempo (la concepción de la sociedad industrial), dinero, guerra, violencia, la rutina de ocho horas. Al final del álbum, Waters sugiere que hay una huella cósmica que dicta los eventos del día a día, pero el ser humano se ha vuelto incapaz de percibirla (Macan, 1997, p.77).

En *Aqualung* de Jethro Tull, Ian Anderson critica al cristianismo por su glorificación del ritual sobre una experiencia significativa, su jerarquía a expensas de la igualdad que Dios predica y su intolerancia en la doctrina. *The great deceiver* de King Crimson protesta la comercialización del Vaticano (Macan, 1997, p.78).

Otras instituciones como las escuelas, la policía y a veces políticos eran también criticados. *Pigs* de Pink Floyd es un fuerte ataque hacia Mary Whitehouse. *The power and the glory* de Gentle Giant fue publicado un mes después de que Richard Nixon fuera obligado a renunciar en agosto de 1974 debido al escándalo de Watergate. Este álbum describe la corrupción enquistada en los sistemas políticos contemporáneos (Macan, 1997, p.80).

La búsqueda de la espiritualidad perdida dirigió a la contracultura a encontrarse con libros de religiones asiáticas durante los años sesenta. Esto influyó a lo que sería la tendencia New Age y la creación de un sinnúmero de sectas.

Describiendo el tercer movimiento *Tales from topographic oceans*, "The Ancient," Jon Anderson escribe: "La guitarra de Steve [Howe] es crucial en detallar la reflexión en las bellezas de civilizaciones perdidas: india, china, centroamericana, atlante; estas y otras personas dejaron un inmenso tesoro de conocimiento" (Macan, 1997, p.80).

Yes remarcaba que retomar los saberes ancestrales es la clave para romper el ciclo de lucha social y entrar a un nuevo período de conciencia cósmica. Esta temática está presente en *Close to the edge* y *Tales of topographic oceans*. Esta última está estructurada según la descripción de escrituras shastras en *Autobiography of a Yogi* de Sri Paramhansa Yoganda. *Supper's Ready* de Genesis es un recuento del Apocalipsis del Nuevo Testamento en el que, después de una feroz batalla entre las fuerzas del bien y el mal, presenta a Jerusalén como la sociedad perfecta (Macan, 1997, p.80).

Un elemento panteístico es recurrente en muchas canciones de rock progresivo que sirve un propósito similar a las metáforas mitológicas o fantásticas. *Roundabout* de Yes, *Firth of fifth* de Genesis y algunas canciones del Jethro Tull de finales de los setenta (Macan, 1997, p.81) idealizan a la naturaleza y la ven como una fuente de revelación y autenticidad espiritual.

Se podría pensar que la presentación de historias de ciencia ficción en el rock progresivo se contradice con los preceptos anti-materialistas de la contracultura, pero esto se debe a varias cosas. En primer lugar, los sesentas veían el *boom* de series televisivas, películas y libros sobre viajes especiales. Segundo, la Guerra Fría y el inicio de la era espacial eran vistos como el primer uso de la tecnología que verdaderamente beneficiaría a la humanidad. *Infinite space* (1971) de ELP, *Starship trooper* (1971) de Yes y *Watchers of the sky* (1972) de Genesis son algunos ejemplos de obras sobre el espacio exterior (Macan, 1997, p.81).

No todas las canciones debían tener alguna ideología o protesta. Muchos también simplemente contaban una historia por el gusto de hacerlo. Otras historias sencillas eran usadas como parábolas que expresaban los valores de

la contracultura. El álbum *Three friends* de Gentle Giant expresa este punto a la perfección (Macan, 1997, p.81).

Siempre hubo una tensión implícita entre las supuestas metas del uso de drogas y el amor libre. Con la disolución de la psicodelia, surgió lo que se llaman respuestas apolíneas y dionisiacas de esta paradoja: el rock progresivo y el heavy metal. El lado apolíneo está representado por el rock progresivo en su énfasis en la búsqueda espiritual, la crítica a la sociedad contemporánea y las narrativas sofisticadas.

El lado dionisiaco está representado en el heavy metal, describiendo su corriente hedonística de sexo, fiestas y el placer carnal en general como una meta a alcanzar. Las temáticas dionisiacas eran evitadas por muchos músicos de rock progresivo (Macan, 1997, p.84). Robert Fripp e Ian Anderson estaban en contra del uso de drogas, mientras que Yes ganaron cierta reputación al convertirse en vegetarianos. A partir de 1970, es difícil encontrar una canción del género que glorifique el uso de drogas y alcohol. Por supuesto, esto no significa que ningún músico de rock progresivo no consumiera drogas, más aun considerando la fuerte influencia de la psicodelia y el surrealismo.

El tópico del sexo no era tan común como en las bandas de heavy metal. Algunos temas incluyen *Living sin* de ELP, *Ladies of the night* de King Crimson, *Not quite the same* de Curved Air, *Counting out time* de Genesis, *Souvenir from London* de Procol Harum. Jethro Tull hacía constantes referencias al sexo, pero a diferencia de la obscenidad directa de bandas de heavy metal, Ian Anderson lo toma como el típico humor adolescente y consciente de sí mismo (Hegarty y Halliwell, 2011, p.54).

El punto en común entre las líricas de rock progresivo y heavy metal es la seriedad con la que se presentan sus letras (Existe cierto nivel de ironía en las letras de Peter Gabriel e Ian Anderson, pero es mitigado por las imágenes cósmicas). Estas eran las cualidades que, junto a su eclecticismo, su énfasis en virtuosismo y su interés en problemas de composición, utilizaban los críticos de rock de la época para desmerecer al género (Straw, 1991, pp.113-115).

Tabla 3. El estilo del rock progresivo

<b>El estilo del rock progresivo</b>	
<b>Música</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dicotomía entre lo material y lo espiritual.</li> <li>- Uso de instrumentos acústicos y clásicos. Especialmente violín y flauta.</li> <li>- Liderazgo del Moog, Hammond y Mellotrón.</li> <li>- Influencia de música académica y contemporánea de Europa.</li> <li>- Virtuosismo a nivel técnico y compositivo.</li> <li>- Uso constante del contrapunto a nivel vocal e instrumental.</li> <li>- Uso de métricas irregulares.</li> <li>- Armonía modal y cuartal.</li> </ul>
<b>Visuales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Portada del disco representa el concepto del álbum.</li> <li>- Temáticas de ciencia ficción y fantasía mitológica.</li> <li>- Conciertos apoyados por parafernalia como luces y láseres.</li> <li>- Código de vestimenta poco definido y cambiante.</li> <li>- Relativa inmovilidad de los intérpretes.</li> <li>- <i>Performance</i> litúrgico y ritualístico.</li> </ul>
<b>Letras</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Balance entre ideas claras y ambiguas.</li> <li>- Distribución irregular de versos o uso de verso libre.</li> <li>- Versos comunes eran cantados melódicamente. Versos libres eran recitados.</li> <li>- Letras políticas e ideales heredados de la contracultura.</li> <li>- Creencia en espiritualidades de Oriente.</li> <li>- Idealización a la naturaleza y rechazo al materialismo.</li> <li>- Letras presentadas de manera completamente seria.</li> </ul>

### CAPÍTULO 3: ANÁLISIS MUSICAL Y RECURSOS COMPOSITIVOS

Este capítulo se dedica al análisis musical de cuatro temas pertenecientes al apogeo del rock progresivo: *The court of the crimson king* de King Crimson (1969), *The knife* de Genesis (1970), *Roundabout* de Yes (1971) y *Lady fantasy* de Camel (1974). Este análisis consiste en una deducción de la estructura formal de cada tema. Después cada sección es desglosada individualmente en búsqueda de elementos adicionales que sirvan para una representación más fiel del estilo en las composiciones.

Para este trabajo, se aplica el análisis formal de William Caplin. Se escogió a este autor por su modo de análisis enfocado en empezar a partir de la macroforma hacia la microforma, recurso esencial para el análisis de las obras. A la par, se utilizó un cuaderno de campo para anotar elementos adicionales que permitan componer una obra fiel al estilo y época del género. La primera obra examinada es *The court of the crimson king*, de King Crimson.

#### 3.1 The court of the crimson king – King Crimson

Lanzado en 1969, el álbum del que proviene este tema es considerado pionero en el apogeo del género y el que abriría la puerta a la época relativamente *mainstream* que vivieron las bandas. *The court of the crimson king* es una suite de nueve minutos con uno de los motivos melódicos de mellotrón más conocidos en el rock progresivo.

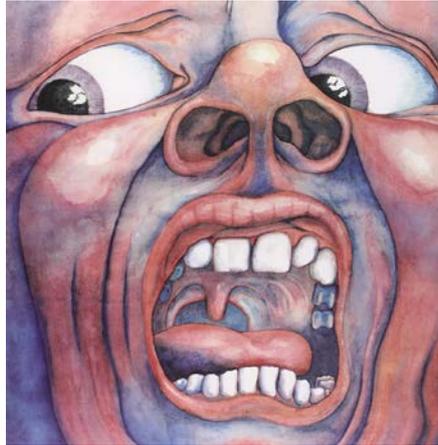


Figura 16. *In the court of the crimson king*. (1969). Tomado de: (King Crimson, 1969)

### 3.1.1 Análisis estructural

En la figura 17, se puede observar a simple vista que la estructura del tema es bastante sencilla. El mellotrón lleva la melodía principal y, después de ser presentada, le sigue el verso. Este patrón se repite durante toda la canción, con ciertas rupturas de la forma que exponen los solos. El tema finaliza con la misma melodía transpuesta una segunda mayor hacia arriba. A continuación, se muestra la estructura del tema en la figura 17 y el análisis de Caplin en la tabla 4.

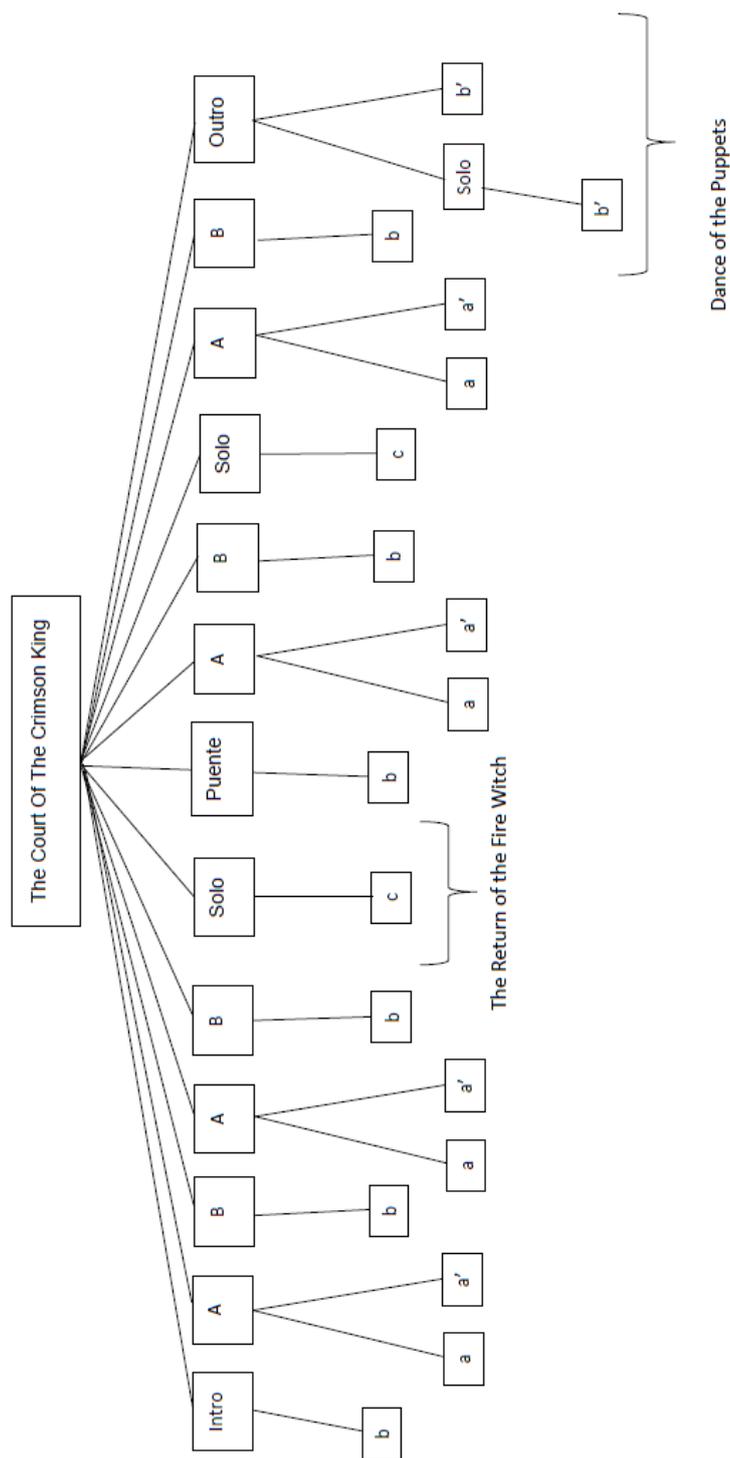


Figura 17. Estructura de *The court of the crimson king*

Tabla 4. Análisis de Caplin (ver Anexo 1). *The court of the crimson king*

Pensada como una suite, la canción contiene las secciones “Return of The Fire Witch” y “Dance Of The Puppets” en sus dos solos. Esto cobra sentido al leer la letra, que precisamente habla sobre una bruja de fuego y una danza de marionetas. Se marca en negrilla las partes de la letra que hablan sobre dichas secciones:

“The black queen chants  
 The funeral march,  
 The cracked brass bells will ring;  
**To summon back the fire witch**  
 To the court of the crimson king.

The yellow jester does not play  
 But gentle pulls the strings  
**And smiles as the puppets dance**  
 In the court of the crimson king”.

*(La reina negra canta  
 La marcha fúnebre  
 Las campanas rotas sonarán;  
 Para invocar de nuevo a la bruja del fuego  
 A la corte del rey carmesí.*

*El bufón amarillo no juega  
 Pero gentilmente tira de las cuerdas  
 Y sonrío mientras las marionetas danzan  
 En la corte del rey carmesí).*

Tal como muestra la tabla 4, la forma de las secciones en la obra es regular. Las mismas están divididas en frases de cuatro compases con excepciones ocasionales en dos de los solos. Este tema cuenta únicamente con tres secciones distintas, razón por la cual la banda aplica abundantes variaciones armónicas, melódicas y rítmicas con la intención de mantener la atención del oyente.

La canción se encuentra durante toda su extensión en una métrica de 4/4. No existe uso de polirritmias o métricas irregulares. Sin embargo, es importante destacar el trabajo de Michael Giles en la batería, ya que su excelente técnica e interesantes arreglos dan un aire constante de renovación al tema.

La armonía de la canción, pese a estar en mi menor, tiene un carácter modal en las secciones A que atraviesa los modos dórico y frigio. Las secciones B y los solos están más arraigados a la armonía funcional.

### 3.1.2 Elementos adicionales

Existen dos elementos destacados de este tema que son interesantes para su análisis. En primer lugar, están la introducción y outro del tema (figuras 18 y 19); es decir, las frases b y b'. También sobresale el trabajo en la armonización de voces en esta misma sección, ya cerca del outro.

♩=70-73

00:01-00:28

bVII D      bVII/VI D/C      Vsus B sus      V B      V7 B 7      B 7

Figura 18. Intro. *The court of the crimson king*

07:58-09:17

10

bVII E      bVII/VI E/D      Vsus C#sus      V C#      V7 C#7      C#7

Figura 19. Outro. *The court of the crimson king*

Las figuras 18 y 19 muestran la melodía del mellotrón en la intro y en el outro del tema. La armonía comienza con el bVII, seguido del bVII/bVI. Estos dos compases indicarían que el tema está en modo eólico. Sin embargo, los siguientes dos compases con el V7 dan la clara indicación de que la melodía forma parte de la escala menor melódica. Sucede lo mismo en el outro, con la diferencia de que la melodía y armonía están transpuestas una segunda mayor hacia arriba.

Durante una vuelta en la intro y cuatro en el outro, se crea una cadencia deceptiva del V7 hacia el bVII. Esta cadencia es suavizada por el movimiento cromático de las últimas tres notas del cuarto compás; siempre llegando hacia la tercera del acorde inicial.

Las melodías vocales cumplen un papel importante en cada sección B que, junto al mellotrón, se quedan impregnadas en la memoria del oyente. En la figura 20 se muestra la última exposición en mi menor de esta sección, en donde existe un arreglo para cuatro voces.

06:12-06:38

Figura 20. Arreglo vocal. *The court of the crimson king*

La armonización consiste en la primera inversión de los acordes más la quinta en la nota superior mientras la melodía del mellotrón la canta la voz más baja. En el tercer compás, la tercera voz funciona como pedal para dar un colchón aún mayor del que cumple este arreglo vocal. Al finalizar esta sección, la armonía resuelve en un Emaj7 mostrado en la figura 20. Este acorde actúa como pivote: I de mi mayor y bVII de fa sostenido menor, y da paso al outro.

Todo este trabajo armónico resumido en descensos escalares, acordes con séptima bemol en el bajo, suspensiones 4-3, arreglos corales y melodías ascendentes de la escala menor melódica son recursos bastante utilizados, sino obligatorios, en la música del período clásico. Es muy obvia la influencia de esta música en King Crimson y es por eso que, en sus inicios, el rock progresivo era también llamado rock sinfónico (Hegarty y Halliwell, 2011, p.26).

### 3.2 *The knife* - Genesis

Considerado el primer clásico de Genesis, *The knife* habla sobre las revoluciones violentas y cómo aquellos que las lideran terminan creando sus propias dictaduras, una temática ya vista en el capítulo dos. Esta canción cierra el álbum *Trespass* (1970) y muestra la madurez musical de la agrupación. A partir de este álbum, se definiría el estilo que llevaría su música durante los años setenta y una pequeña parte de los ochenta.



Figura 21. *Trespass*. (1970). Tomado de: (Genesis, 1970)

#### 3.2.1 Análisis estructural

A diferencia de *The court of the crimson king*, esta obra posee una estructura más compleja. Los versos (A), coros (B) y el primer solo están separados por un pequeño puente que permite unir ambas secciones. Este recurso es común

en el rock progresivo, dadas las extensas duraciones de los temas. Para los estándares del género, *The knife* no es un tema muy largo pese a sus ocho minutos de duración. El desarrollo del tema se encuentra en el interludio y los solos de flauta y guitarra. Fuera de esto, las partes cuentan con pequeñas variaciones y modulaciones que las van diferenciando a la una de la otra. La figura 22 detalla la estructura.

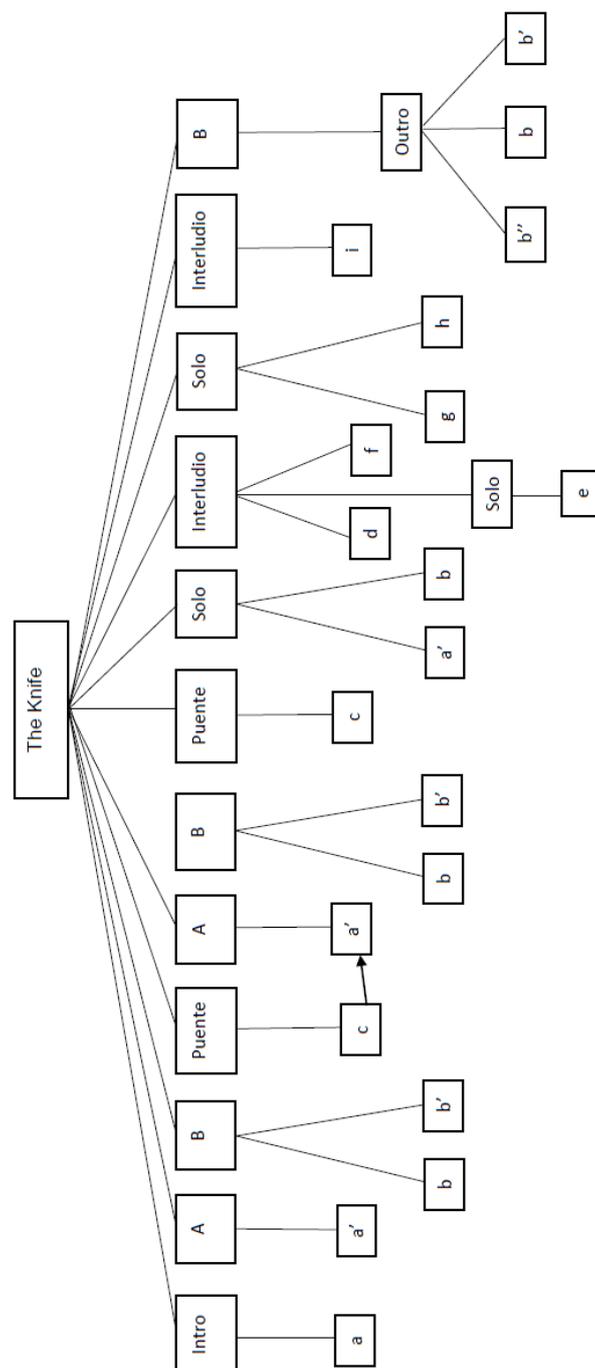


Figura 22. Estructura. *The knife*

Tabla 5. Análisis de Caplin (ver Anexo 1). *The knife*

Todo el tema cuenta con secciones regulares en número de compases. Sin embargo, los compases por sección varían constantemente. Por ejemplo, la primera A se extiende por 16 compases mientras que la segunda lo hace durante 12; lo que da un sentido de orden es que en ambas A es que los versos cantados son iguales (en el caso de la primera A, la voz entra en el quinto compás).

En ambos interludios existe una subdivisión si bien regular, poco común. En la parte d, donde el órgano Hammond y la guitarra brindan un paisaje de calma en medio de la revolución, existe una subdivisión de 12 compases en 3-3 y 2-2-2 que da paso al solo de flauta. El último solo de guitarra cuenta con 15 vueltas de cuatro compases, que abre paso al interludio rítmico que dura 28 compases.

Sin duda alguna, el trabajo armónico es lo que más destaca en *The knife*. El tema trabaja a partir de la tonalidad de la bemol. En ciertas partes la tonalidad es mayor y en otras partes, menor. Sin embargo, el constante intercambio modal le da un sentido de ambigüedad a la mayoría de secciones del tema. Desde el solo de flauta (e) hasta el último interludio (i) el tema reposa en la bemol menor eólico y armónico. En las figuras 23 y 24, se puede observar con mayor detalle esta modulación tan elegante y delicada.

♩=130-140  
 Swing! ♩ = ♩-♩-♩  
 00:01-00:07 A<sup>b</sup>m

Figura 23. Intro de *The knife*. Tonalidad: la bemol menor



Figura 24. Intro de *The knife*. Tonalidad: la bemol mayor

### 3.2.2 Elementos adicionales

El uso de la escala pentatónica es una herencia del blues hacia el rock y este recurso se extendió también hacia el rock progresivo. Un *riff* es un motivo melódico-rítmico que cumple un rol de acompañamiento. Este *riff* de guitarra en el puente para volver a la segunda A, mostrado en la figura 25, es un claro ejemplo del uso de la escala de blues y modo mixolidio que enfatizan la quinta bemol y séptima bemol de la escala. Este recurso era emblema en lenguaje guitarrístico del rock de los sesenta y que, por supuesto, influyó a Anthony Phillips, guitarrista de Genesis.

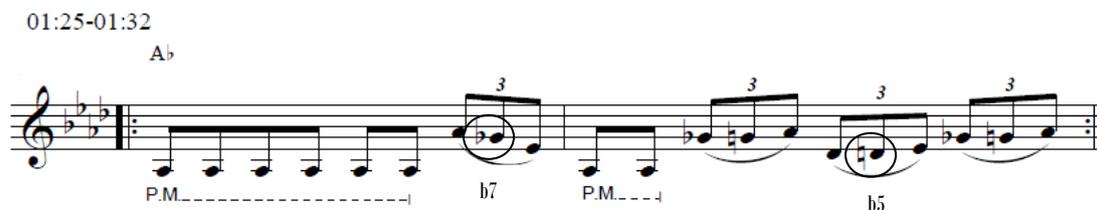


Figura 25. *Riff* pentatónico de guitarra. *The knife*

Al igual que en el tema de King Crimson, Genesis hace uso de progresiones armónicas descendentes en *The knife*. En el segundo solo de guitarra (parte h) mostrado en la figura 26, el órgano Hammond hace un descenso escalar a partir del bIII del modo menor armónico de la bemol hasta llegar al V7, produciendo una cadencia rota en las 15 vueltas de solo para resolver en el Im y dando paso al siguiente interludio.

♩=90-95  
06:02-07:02

bIII	IIIm	Im	bVI	V7	Im
B	Bbm	Abm	E	Eb7	Abm

Figura 26. Progresión armónica del segundo solo de guitarra. *The knife*

Si bien no es una demostración de virtuosismo como es de esperarse en el rock progresivo, este *ostinato* rítmico de la figura 27 se va desarrollando durante 20 compases y brinda una unión firme y fiel al estilo con la siguiente sección, funcionando al mismo tiempo como un “post-clímax” después del épico solo de guitarra.

♩=130-140  
07:13-07:49

Figura 27. Motivo rítmico después del segundo solo de guitarra. *The knife*

### 3.3 Roundabout - Yes

En el capítulo dos del trabajo se había mencionado que muchas de las letras en el rock progresivo solían evocar e idealizar a la naturaleza. *Roundabout* está inspirado en un viaje de la banda de Suiza a Escocia. Las montañas reflejadas en el lago Ginebra y el vuelo de las águilas en la lluvia inspiraron a Jon Anderson para escribir la letra de esta mágica canción en 1971 (Myers, 2017, párr. 3).



Figura 28. *Fragile*. (1971). Tomado de: (Yes, 1971)

### 3.3.1 Análisis estructural

Si Genesis muestra dominio a la hora de jugar con la forma del tema, Yes lo lleva al siguiente nivel. Es sorprendente cómo una enorme cantidad de pasajes, interludios y variaciones logran fluir de manera tan orgánica en sus ocho minutos y medio de duración. Sin duda, esta maestría a la hora de componer es una de las razones por la que Yes es una banda ícono del rock progresivo hasta este día.

El tema está compuesto por seis versos (A) y tres coros (B), como se ve en la figura 29. El cuarto verso funciona como una A, pero su melodía y armonía cambian completamente como se ve en la tabla 6. El quinto verso utiliza esta misma variación y luego vuelve a la melodía y armonía ya establecida en los primeros versos. Después de esta combinación interludio-verso, Rick Wakeman y Steve Howe despliegan sus habilidades con dos solos de teclados y guitarra, respectivamente.

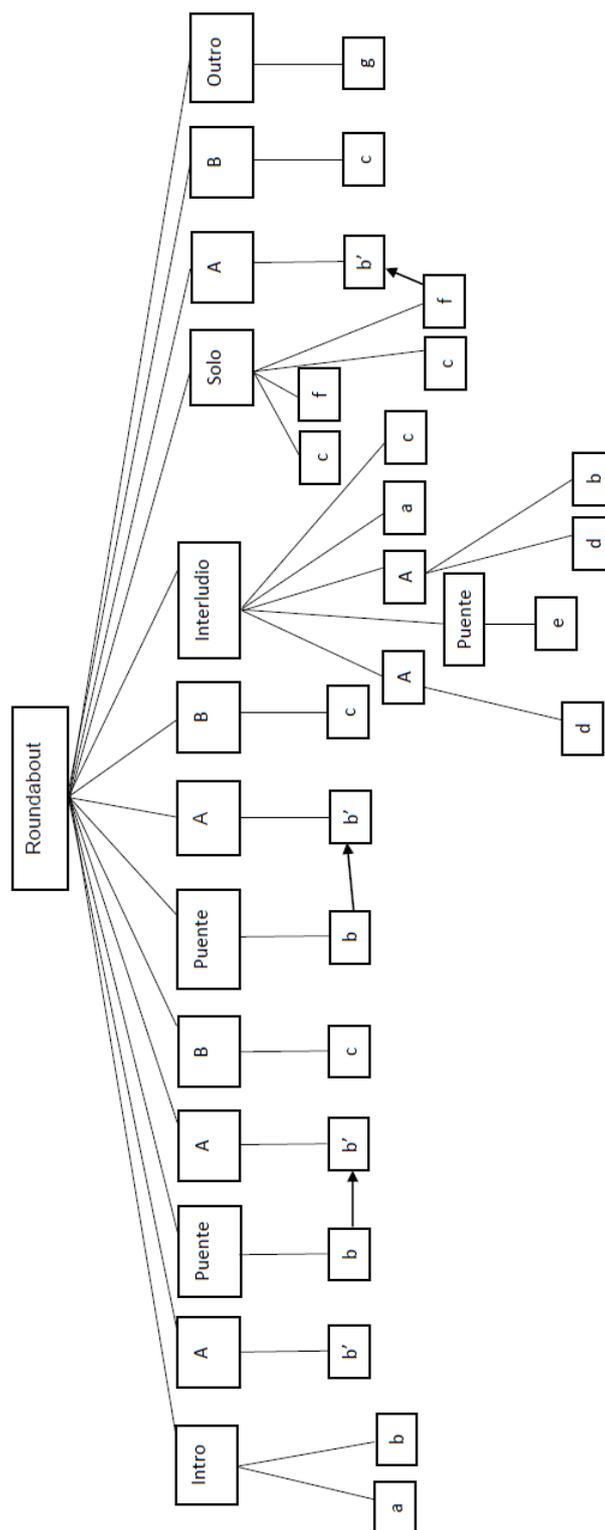


Figura 29. Estructura de *Roundabout*

Tabla 6. Análisis de Caplin (ver Anexo 1). *Roundabout*

El tema empieza con el mundialmente famoso arpeggio de guitarra en mi menor. Para pasar a la segunda parte de la sección, nuevamente se puede observar una cadencia descendente (esta vez en 3/4). Descrito en la figura 30, el verso está compuesto por doce compases que incluyen 4/4 y 2/4. Se puede observar el recurso letrístico de adaptar la métrica al texto para obtener una mayor fluidez en la canción. En los últimos dos compases, existe intercambio modal con el frigio. Por último, se puede observar un claro énfasis melódico en las tensiones del acorde. En Em, el acento se encuentra en fa sostenido mientras que en F/G, la nota principal es sol.

♩=130-140

00:59-01:18

Em

I'll be the round - a - bout... The words will make... you out... and out

Am

I spent the day... your way... Call it

Bm Bm/A Gmaj7 F/G

mor - ning dri - ving through the sound and in and out the va - lley...

Figura 30. Primer verso. *Roundabout*

Las secciones cuentan con subdivisiones irregulares a partir del interludio. Sin embargo, este aspecto es tratado de manera orgánica; los compases extra cumplen la función de unir cada sección. Por ejemplo, el coro cuenta con una subdivisión irregular de 18 compases, en la que los dos últimos compases sirven como “transición de la transición”. Este recurso es muy común en las bandas de rock progresivo, tal como se puede ver en los análisis de los dos

temas anteriores. Esta sección utiliza el modo mixolidio de sol, al igual que en los solos. Esto es heredado directamente del blues.

### 3.3.2 Elementos adicionales

*Roundabout* es quizá uno de los temas más conocidos del rock progresivo, incluso por otras audiencias fuera del género. Su *riff* de guitarra acústica en el intro y el outro contiene un elemento bastante sutil que permite terminar al tema en un aspecto más grandioso usando el simple recurso de cambiar el último acorde de menor a mayor. Las figuras 31 y 32 lo describen claramente.

00:41-00:46

34

D C Bm Am G F#m Em

Figura 31. Intro. *Roundabout*

D C Bm Am G F#m E

Figura 32. Outro. *Roundabout*

Profundizando un poco más en la sección del coro, hay un par de cosas a añadir. En primer lugar, la métrica de esta sección realmente está pensada como 14/4 pero, por cuestiones de escritura, se redujo a tres compases de 4/4 y uno de 2/4 mostrados en la figura 33. En el segundo y tercer compás se hace énfasis en acentuar la segunda corchea del cuarto *beat*, creando aún más inestabilidad que es resuelta por la melodía vocal.

01:46-02:16

G C F C F C G C F C B $\flat$  G

14/4

Figura 33. Coro. *Roundabout*

Como ya se vio en el capítulo dos, una particularidad en la música del rock progresivo eran sus complejos arreglos vocales. El outro de *Roundabout* consiste en dos melodías en mi dórico haciendo contrapunto. Como se puede ver en las figuras 34 y 35, la primera melodía mantiene una posición constante mientras que la segunda se va desplazando constantemente en los ocho compases de 7/4 que dura la sección.

07:56-08:32

Em

Figura 34. Arreglo vocal. *Roundabout*

### 3.4 Lady fantasy - Camel

Camel es una agrupación influenciada por el sonido Canterbury de los sesenta. Si bien no tienen la misma influencia y reconocimiento que King Crimson, Genesis, Yes o ELP, su álbum *Mirage* (1974) es de la misma talla a nivel musical y letrístico. *Lady Fantasy* evoca ese ambiente surrealista traído desde la psicodelia y lo usa en esta suite de doce minutos de duración.



Figura 35. *Mirage*. (1974). Tomado de: (Camel, 1974)

#### 3.4.1 Análisis estructural

Algo que destaca en este tema junto a los ya analizados, es que no posee un estribillo. La suite está dividida en tres partes: “Encounter”, “Smiles For You” y “Lady Fantasy”. El segundo movimiento es completamente instrumental y los otros dos contienen una estrofa cada uno.

*Lady Fantasy* podría ser considerado como un ejemplo de exageración de virtuosismo, tal como lo decía Macan (1997, p. 67). De sus doce minutos, más de la mitad involucra pasajes instrumentales y solos de sus instrumentistas, tal como se aprecia en la figura 36 y la tabla 7.

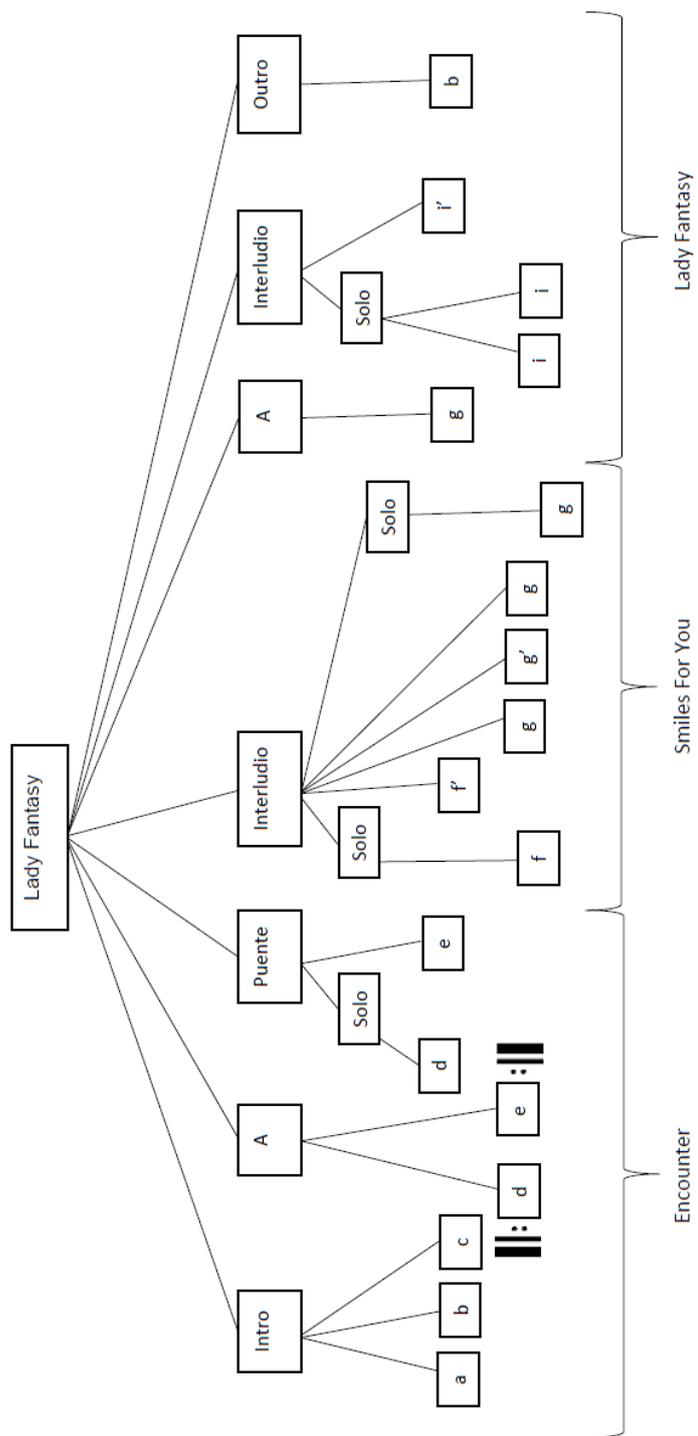


Figura 36. Estructura. *Lady fantasy*

Tabla 7. Análisis de Caplin (ver Anexo 1). *Lady fantasy*

Viendo la tabla 7, el solo más corto dura diez vueltas y el más largo, 21; ambos del guitarrista y cantante Andrew Latimer. Peter Bardens también hace gala de sus habilidades en el teclado en el segundo y tercer movimiento de la obra.

Existe apenas un compás irregular de 5/4 en todo el tema. A excepción de un par de compases de 2/4, el resto de la canción mantiene una métrica común. Los arreglos de percusión de Andy Ward son de admirar. La melodía principal de este tema, mostrado en la figura 37, usa una amalgama de 4/4 y 2/4; armónicamente, la influencia de la escuela académica europea es evidente en su movimiento  $I m - VI | bVII - bIII | VI - II m | V | I$ .

♩ = 125-130

00:56 - 01:10  $I m$  VI  $bVII$   $bIII$  VI  $II m$  V E E

Am F G C full F Dm

Figura 37. Melodía principal. *Lady fantasy*

### 3.4.2 Elementos adicionales

El verso de “Encounter” contiene un interesante intercambio modal entre el dórico (compases 1-4) y una combinación de eólico y frigio (compases 5-8) como se aprecia en la figura 38. Todos los temas analizados contienen mínimo un acorde de intercambio modal. Si es que se analizaran veinte canciones más del género, el resultado sería el mismo.

01:34 - 01:58

Am Bm C Bm Am Bm C Bm } dórico

F C G B $\flat$  F G F

eólico frigio eólico

Figura 38. Armonía del verso de "Encounter". *Lady fantasy*

En "Smiles For You", hay un pasaje que modula a do menor. Se vuelve a notar la influencia de la música académica: dominante secundario en el segundo compás, uso de la escala menor melódica, suspensiones y una cadencia  $bVI/V - bVII/V - V$ . El último acorde de sol es utilizado como pivote para volver a la tonalidad de la menor en la siguiente sección, mostrado en la figura 39.

05:54-06:19

Im V7/IVm IVm bVI  
Cm Dm B $\flat$  A $\flat$

bIII IV V (bVII: Am | V: Cm) Im  
E $\flat$  F G G Am

Segunda vez octava arriba

4-3 4-3 1. 2. 4-3

Figura 39. Modulación tonal. *Lady fantasy*

## CAPÍTULO 4: REALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS COMPOSICIONES

Este último capítulo describe las composiciones a nivel musical y conceptual. Se explica cómo se aplicó cada sistema en la obra y después se expone una sinopsis y esquema estructural de las mismas.

Una vez entendido el concepto de sinestesia, los sistemas sonocromáticos, las pinturas escogidas y el rock progresivo como estilo, el siguiente paso es la composición de los dos temas. Primero, se analiza *El palacio de los papas* y la aplicación del sistema sonocromático de Neil Harbisson y después *El grito* utilizando la teoría del color de Kandinsky.

Se decidió dividir a las obras en movimientos por motivos artísticos y prácticos. Primeramente, se tomó la influencia de King Crimson y Camel de dar un concepto a cada sección del tema para que exista coherencia con las letras. *El palacio de los papas* y *El grito* son obras instrumentales. Por ende, es lógico que el sentido de la música no está relegado de la obra pictórica.

La instrumentación escogida para las obras consiste en dos guitarras, bajo, batería y teclados: órgano Hammond para *El palacio de los papas* y Mellotrón para *El grito*. En *El palacio de los papas* se añade una flauta travesa.

### 4.1 Composición de *El palacio de los papas*, aplicando el sistema sonocromático de Harbisson

Utilizando la *app* para teléfono celular “Eyeborg” vista en la figura 40 y obtenida de Xip Multicolor (Ríos, 2015), se obtuvieron todos los colores utilizados en *Le palais des papes, Avignon* a la manera en que la escucharía Neil Harbisson con su sensor. La pintura sonora en bruto se ve en la figura 41.



tonalidad y construyéndola diatónicamente se forma un modo lidio (A B C# D# E F# G#). Esta última es una decisión tomada por el compositor, pues existe también la posibilidad de crear escalas aleatorias tipo: A C Eb Fb Ab que, si bien es funcional, no retrataría de manera adecuada a la pintura. En esta misma sección, se crea una matriz serial de cuatro notas que será esencial para dar el sonido y ambientación deseadas.

*El palacio de los papas* es un tema completamente modal, haciendo énfasis en un movimiento armónico y melódico directamente relacionado a su pintura. Esto es, un lugar estático y lleno de historia reflejándose en las aguas de un río insigne en el sur de Francia. La figura 42 muestra los tres modos principales utilizados en esta obra.

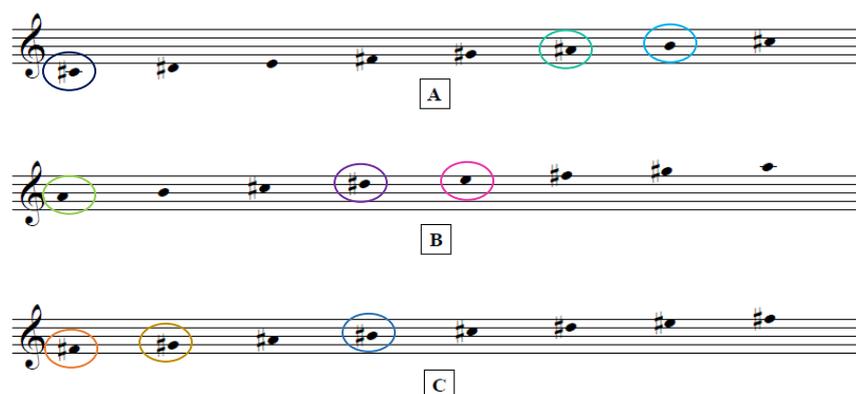


Figura 42. Modos utilizados en *El palacio de los papas*. A: do sostenido dórico, B: la lidio, C: fa sostenido lidio

#### 4.1.1 Sinopsis

El ambiente de la pintura ubica este paisaje a finales del siglo XIX, dada la época en que la pintó Signac (Museo Metropolitano de Nueva York, 2001). Los rayos solares del atardecer caen sobre las aguas del río mientras la pacífica corriente pasa por debajo del puente abandonado. Al lado derecho se encuentra el histórico palacio papal, misterioso y soberbio.

Toda la paz e intriga de la pintura son retratadas con los timbres típicos del rock progresivo, esta vez utilizando un órgano Hammond y una flauta travesa.

Tal como se vio en el capítulo dos, estos instrumentos dan un ambiente más espiritual y sereno a la música, mismo que se quiere plasmar en la composición. La pintura musical representa tres secciones del cuadro de Signac: el cielo del atardecer reflejado en el agua, el puente de St. Bénézet y el palacio papal.

El atardecer brinda un recurrente aire de nostalgia al ser un símbolo del final de un ciclo, mientras que la corriente del río brinda un ambiente etéreo y meditativo. El puente es musicalizado presentando dos facetas: la destrucción provocada por el paso de tiempo y las incesantes guerras, y la de su arquitectura: elegante y detallada. Finalmente, el palacio papal es un símbolo de grandeza que infunde temor, respeto y misterio dado el trabajo enorme que requirió construirlo y las historias que ocurrieron allí dentro.

#### **4.1.2 Esquema estructural**

La obra consiste en tres movimientos: “Atardecer en el Río Ródano”, “El Puente St. Bénézet” y “El Palacio de los Papas”. La figura 41 muestra esta estructura detalladamente.

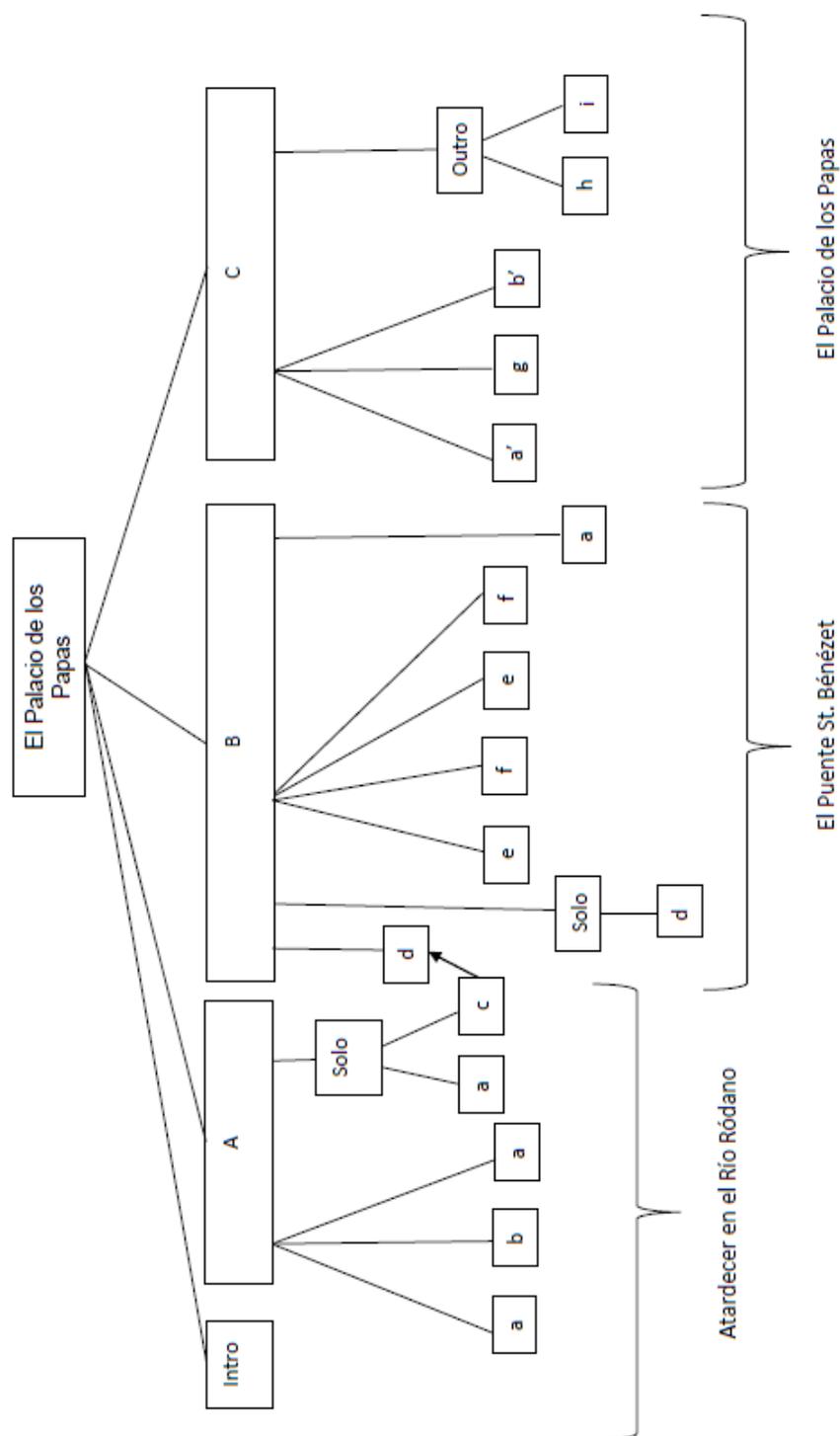


Figura 43. Estructura. *El palacio de los papas*

Tabla 8. Análisis de Caplin (ver Anexo 2). *El palacio de los papas*

La estructura es regular en su mayoría, predominando las frases de cuatro compases. En las excepciones existentes vistas en la tabla 8, se extiende un compás a la frase para preparar y unir a una sección con la siguiente o se reduce un compás para darle un sentido más lógico a la frase melódica. Este recurso lo usa recurrentemente Yes en *Roundabout*.

Las métricas irregulares y las polirritmias son parte esencial del tema, pasando desde 4/4 y 2/4 hasta 7/8 y 5/8. Esta inestabilidad rítmica se resuelve con patrones de batería específicos que orientan al músico y al oyente a seguir fluidamente el tema.

Para la primera parte, se utiliza el modo dórico de do sostenido menor poniendo énfasis en su sexto (A# - cardenillo) y séptimo (B - celeste) grado, tal como lo presenta la pintura. El órgano Hammond y las guitarras toman el papel de un movido y constante colchón armónico, recreando la calma de la corriente del río Ródano mientras la flauta lleva la melodía principal. El tema va creciendo dinámicamente hasta detenerse en la sección B: el puente St. Bénétzet.

Esta sección modula a la lidio, pues A es verde en el sistema sonocromático. Para dar un ambiente más sombrío e inestable se juega con una serie de los cuatro colores predominantes de la sección: verde (A), violeta (D#), naranja (F#) y fucsia (E) y creando polirritmias con la guitarra, la flauta y el órgano. Nuevamente hay crecimiento dinámico, un *subito piano* y el tema explota en la última parte: el palacio papal.

Para finalizar, se reexpone la melodía principal en fa sostenido lidio, dado que el naranja (F#) y el azul (C) cubren toda esta porción del cuadro. Esta reexposición antecede al outro, que da énfasis en el anaranjado fa sostenido del castillo. El outro pasa por la dos tonalidades principales del tema y cierra con una cadencia IV – V | Imaj7 en do sostenido mayor. Cada recurso utilizado se detalla en la siguiente sección.

### 4.1.3 Recursos compositivos aplicados del análisis

Dada la naturaleza modal del tema e inspirado en *Tarkus* de ELP que, si bien no es un tema analizado en este trabajo, es mencionado en el capítulo dos por su manera de utilizar la armonía cuartal para provocar una sensación lúgubre y estéril. En *El palacio de los papas*, la introducción de la guitarra se mueve igualmente por bloques de cuartas como muestra la figura 42. Sin embargo, la sensación aquí lograda es de nostalgia y levedad.



Figura 44. Intro. *El palacio de los papas*.

La sección A inicia con la melodía principal del tema en do sostenido dórico. La frase que expone el tema está en 4/4. Cuando entra el arpeggio de guitarra, en adelante serán tres compases de 4/4 y uno de 7/8. Esto se ve en las figuras 45 y 46.



Figura 45. Melodía principal. *El palacio de los papas*



Figura 46. Arpeggio de guitarra sección A. *El palacio de los papas*

En la figura 47 el Hammond también entra en esta parte, haciendo una sutil contramelodía junto a la melodía de la flauta.

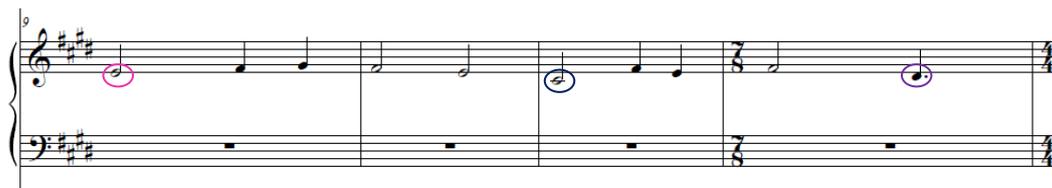


Figura 47. Contramelodía de Hammond sección A. *El palacio de los papas*.

La parte b que se muestra en la figura 48 es una superposición de cinco polirritmias. La flauta está en la métrica correspondiente de 5/8, pero el movimiento melódico denota un compás de 4/4 y dos de 3/4; las guitarras y el órgano Hammond delinean la armonía definida por A# - cardenillo y B – celeste, la guitarra dos en 5/8 con subdivisión 3-2, la guitarra uno en 10/8 subdividiendo en 3-3-2-2 y el Hammond en 9/8. El bajo y la batería dan un “piso” a la sección tocando el mismo patrón rítmico en 7/8, subdividido como 3-2-2. El último compás hace una subdivisión 1-2-2 entre todos los instrumentos para dar paso a la siguiente parte.

Esta parte surge directamente del arreglo coral de *Roundabout*, donde un grupo de voces canta en el establecido 7/4 mientras que el otro grupo se va moviendo fuera de la barra hasta caer en un punto en común.

Fl. 4/4 – 3/4

Gtr. 1 10/8 (3-3-2-2)

Gtr. 2 5/8 (3-2)

Ham. 9/8 (3-3-3)

B. 7/8 (3-2-2)

Dtr. 7/8 (3-2-2)

Figura 48. Parte b. *El palacio de los papas*. Comparación con el Outro de *Roundabout*

Si bien la tabla 8 muestra una clara armonía, la misma está definida por la melodía y los colores predominantes en esta escena: el cielo y su reflejo en el río. Este uso del modalismo es característico en el rock progresivo y se puede apreciar claramente en *Roundabout* (figura 49), donde el dórico y mixolidio llevan varias partes importantes del tema.

	Intro	A	Puente	A	B	Puente	A	B	Interludio			Solo	A	B	Outro						
Cambios tonales	a	b	b'	b	b'	c	b	b'	c	A (d)	e (Puente)	A (d)	a	c	c	f	c	f'	b'	c	g
	Em			G(mixolidio)		Em		G(mixolidio)		Em			Em y G(mixolidio)		G(mixolidio)		Em		G(mixolidio)		Em(dórico)

Figura 49. Modos utilizados en *Roundabout*

Después del solo de guitarra, la armonía deja su ambigüedad y prevalece en parte durante la sección B. En la figura 50 los instrumentos armónicos y melódicos definen los acordes E – F# - G#m (bIII – IV – Vm). Este último funciona como pivote de do sostenido dórico (Vm) y de la lidio (VIIIm).

E                    F#                    G#m  
bIII                    IV                    C#m: Vm | A: VIIIm

Figura 50. Final del solo. *El palacio de los papas*

La sección B empieza nuevamente con un arpeggio de guitarra (d). Los acordes mostrados en la figura 51 están sujetos a la serie de cuatro notas: A - verde, D# - violeta, F# - naranja y E - fucsia que retratan los colores en la parte del puente roto.

Aadd9(#11)

Gtr. 1

F#m6

Figura 51. Arpeggio de guitarra parte d. *El palacio de los papas*



Figura 53. Solo de bajo. *El palacio de los papas*.

En la parte e se utilizan las series P0 y la segunda inversión I6 (D# A F# G#) para el primer *riff*, y la tercera inversión I9 (F# C A B) y tercera permutación P3 (C F# A G) para el segundo riff. Las figuras 54 y 55 muestran el uso de las notas de la serie, así como el desplazamiento rítmico entre las guitarras, órgano Hammond y flauta. El bajo y la batería mantienen un patrón rítmico constante para dar estabilidad a la sección.

Figura 54. Parte e sección rítmica. *El palacio de los papas*.

Figura 55. Parte e flauta. *El palacio de los papas*

Cabe aclarar que el G – amarillo de la tercera permutación P3 no es un color correspondiente al cuadro. Sin embargo, funciona como contraste musical entre los cuatro primeros compases de la parte e.

La sección f combina la armonía modal con el serialismo. En la figura 56 se observa que la flauta expone la prima P0 y la segunda inversión I6 con una melodía inspirada en el solemne trabajo de Andy Latimer en Camel. La guitarra dos armoniza a la flauta con la primera retrogradación R0 (E F# D# A) y la segunda retrogradación de la inversión RI6. La guitarra uno delinea los acordes: A – D#m7(b5)/A – F#m/A y E/G#. El bajo pedal de esta progresión es dado por la mano izquierda del Hammond y el bajo, mientras la mano derecha del órgano hace un *ostinato*. El bajo y la batería cumplen el mismo rol de ser un piso rítmico en esta polirritmia 4:3.

Figure 56 shows a musical score for section f of 'El palacio de los papas'. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the flute (top staff) with notes circled in green, pink, orange, and purple. The piano accompaniment includes chords (A, D#m7(b5)/A, F#m/A, E/G#) and a bass line with notes circled in blue and pink. The drum part is a simple pattern of eighth notes.

Figura 56. Sección f. *El palacio de los papas*

Antes de pasar a la sección C, se reexpone la melodía principal en la flauta para contrastar con la variación en fa sostenido lidio que se aprecia en la figura 57.

Figure 57 shows a musical score for section C of 'El palacio de los papas'. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the flute with notes circled in orange, yellow, and blue.

Figura 57. Variación melodía principal sección C. *El palacio de los papas*

En esta sección también se reexpone la contramelodía del Hammond rearmónico a la tonalidad correspondiente. Hay que recordar que los sonidos principales de esta sección son F# - naranja y C – azul. Véase la figura 58.

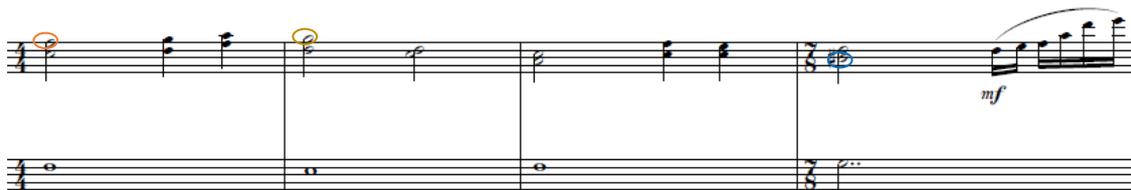


Figura 58. Variación contramelodía Hammond sección C. *El palacio de los papas*.

El clímax de la obra llega en la parte g en una sección inspirada en la densidad rítmica y fluida del coro de *The knife*. La flauta armoniza a la guitarra uno mientras el órgano Hammond toca arpeggios de F#maj7, C#maj7/F y G#7 a modo del intro en *Lady fantasy*. La figura 59 muestra en panorama los últimos cuatro compases de esta parte.

Figura 59. Parte g. *El palacio de los papas*

La figura 60 muestra una variación de la parte b en la nueva tonalidad. Aquí la flauta, las guitarras, el bajo y la batería están en 4/4; el órgano Hammond está en una subdivisión especial de 8/8, 7/8, 11/8 y 6/8. La flauta presenta la variación de la melodía en fa sostenido mayor; la guitarra uno plancha acordes cuartales y la guitarra dos presenta la variación del *riff* del intro. El Hammond armoniza esta variación por terceras mientras el bajo y la batería tienen un momento solista. La sección da paso al outro con un compás de preparación en 2/4.

The musical score for 'El palacio de los papas' (Part b') is presented in five systems. The first system is in 4/4 time, marked *mf*, with a piano part marked *mp (CLEAN)*. The second system is in 8/8-7/8-11/8-6/8 time, marked *f*. The third system is in 4/4 time, marked *mf*. The fourth and fifth systems are in 4/4 time, marked *mf*. Various notes and rests are circled in blue and orange throughout the score.

Figura 60. Parte b'. *El palacio de los papas*

El outro del tema está compuesto por las partes h, i divididas en cuatro y tres compases respectivamente. La parte h juega con dos tonalidades: C#m eólico-dórico y F# jónico-lidio a *la Genesis* para pintar los colores principales del tema: F# (naranja), G# (ocre), A (verde), A# (cardenillo), B (celeste), C (azul), C# (azul marino), D# (violeta) y E (fucsia).

Para cerrar esta composición, se toma el recurso del outro de *Roundabout* de terminar el tema con un acorde mayor. En este caso, después de una cadencia IV – V7 la obra resuelve en C#maj7 (Imaj7).

The image shows a musical score for the outro of 'El palacio de los papas'. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line with notes circled in various colors (red, pink, orange, yellow, blue). An arrow points to the first circled note (F) with the text 'Color no presente en la pintura'. Above the staff, the notes F#, G#, and C#maj7 are indicated. The other staves show piano accompaniment with dynamics like *mf* and *f*. The score ends with a final chord in C#maj7.

Figura 61. Outro. *El palacio de los papas*

Como se ve en la figura 61, un problema presentado en la modulación a fa sostenido mayor es su séptima mayor: F – rojo, color que no aparece en la pintura sonocromática. Sin embargo, esta nota juega un papel más musical y no está presente en el imaginario pictórico. Aparece en acentos fuertes para fungir como dominante. En esta parte se prioriza el uso de F para crear contraste con E:

- 7ma de F# jónico: F (E#)
- 3ra de C#m dórico: E

Se hace esta aclaración para dar a entender que la decisión tomada es meramente musical y se usa para crear un ambiente de tensión-resolución. Esta libertad creativa no compromete a la pintura musical completa.



- BLANCO: Pausa momentánea de un pasaje musical.
- NEGRO: Una pausa completa y definitiva
- ROJO: Tonos agudos del violín.
- NARANJA: Viola interpretando un largo.
- VIOLETA: Profundo como un fagot.

En sus descripciones, Kandinsky menciona sólo instrumentos de orquesta sinfónica. Por esta razón, el mellotrón se encarga de cubrir el rol de una sección de cuerdas y vientos madera. Los sonidos estridentes de los instrumentos de viento metal son reemplazados por la guitarra en su registro alto.

Como se menciona en el capítulo uno, el concepto escogido para pintura es la dicotomía del grito de la naturaleza y el ser humano. La parte superior del cuadro representa el grito de la naturaleza con su atardecer volcánico y la parte inferior retrata la desesperación y desolación del personaje. A decisión del compositor se establecen las tonalidades de fa menor, fa menor armónico, fa menor melódico (naranja) y do sostenido dórico (azul) como las principales del tema. La figura 63 lo resume claramente.

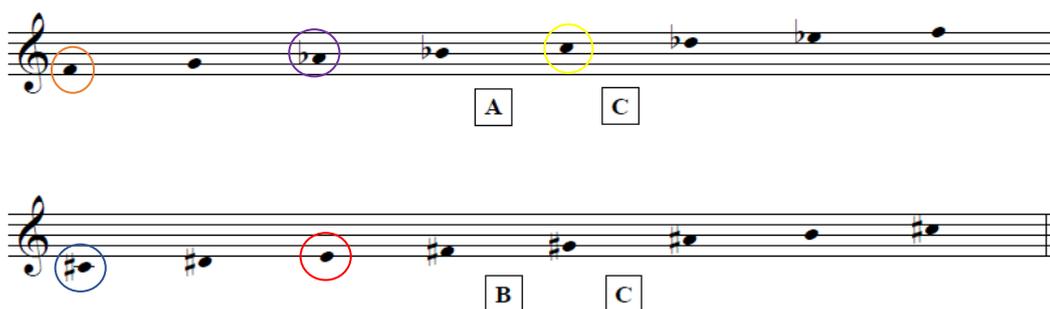


Figura 63. Modos utilizados en *El Grito*. A: fa menor, B: do sostenido dórico, C: fa menor y do sostenido dórico

A diferencia del sistema sonocromático de Harbisson, la teoría del color tiene bases subjetivas y esto permite una mayor libertad individual al momento de realizar la composición. Por supuesto, siempre basándose en sus reglas de impacto físico- espiritual y el uso de las antinomias.

#### **4.2.1 Sinopsis**

Basándose en el sinnúmero de críticas, análisis y en las palabras del propio Munch, esta pintura claramente denota una atmósfera sombría y llena de angustia al espectador. Para esta composición, se considerará la interpretación de que el personaje principal sufre una crisis de angustia mientras la Madre Naturaleza, representada por el intenso atardecer noruego, grita directo hacia sus oídos.

Tal como en *El palacio de los papas*, la obra está dividida en tres movimientos. Primero se musicaliza los cálidos amarillo, naranja y rojo del intenso atardecer, cuyos amarillos y rojos penetrantes golpean físicamente al personaje y espectador; estos colores sientan la atmósfera tensa y desesperante de la obra. El violeta y el azul, colores fríos del fiordo y el personaje central retratan el vacío del ser humano, provocado por una interminable e infructífera búsqueda de un propósito en la existencia. Este absurdo de la existencia es musicalizado en la última parte, utilizando todos los colores anteriores, sumando el concepto nacimiento y la muerte como un ciclo en sus tonalidades blanco y negro respectivamente.

#### **4.2.2 Esquema estructural**

La pintura musical posee una forma ABC de tres movimientos: “Naturaleza”, “Ser Humano” y “El Grito de la Existencia”. La figura 64 permite ver la estructura de la obra con mayor detalle.

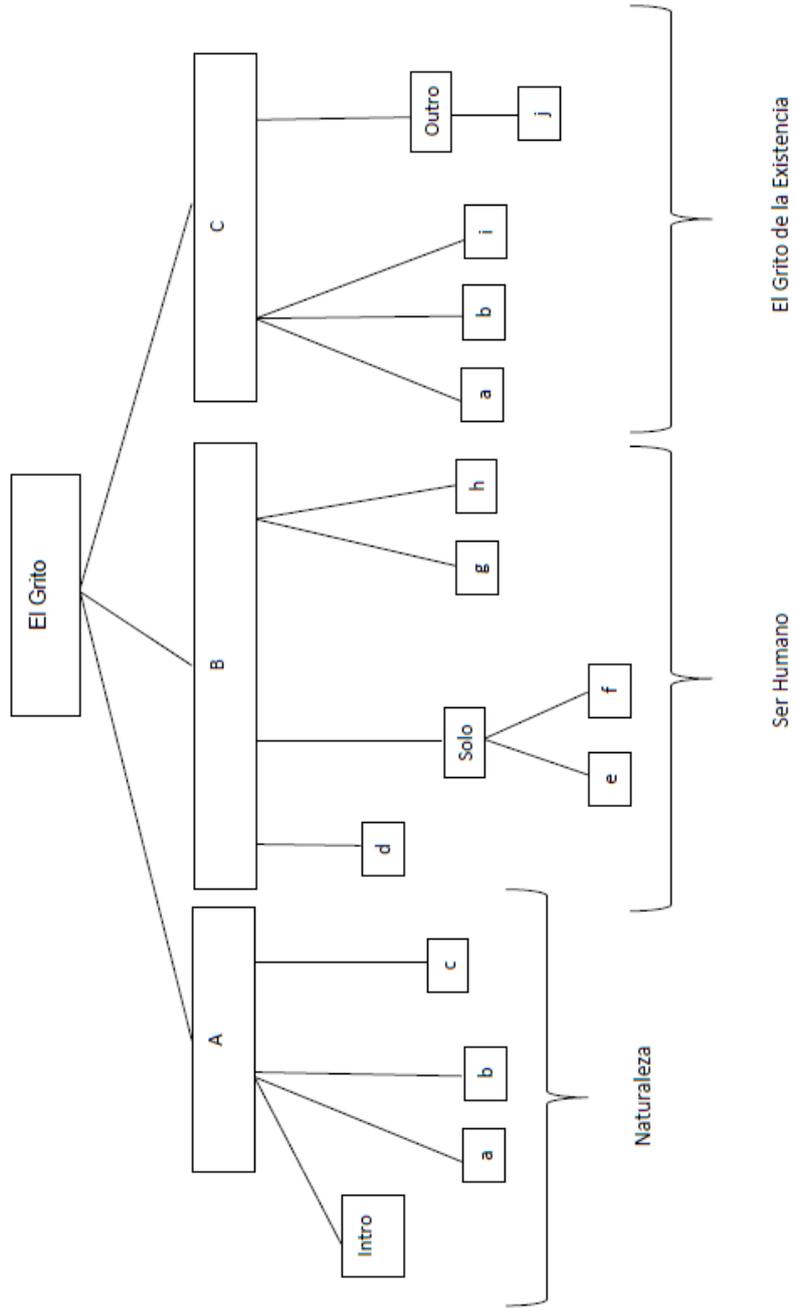


Figura 64. Estructura. *El grito*

Tabla 9. Análisis de Caplin (ver Anexo 2). *El grito*

En el capítulo dos se menciona que el Mellotrón provee una atmósfera tranquila y apacible a los temas de rock progresivo. Este papel se invierte en *El grito*, donde el instrumento brinda un ambiente más terrorífico y ansioso. Esto es logrado a través de acordes disonantes, sumado a los *samples* del instrumento: cuerdas y voces.

En el primer movimiento, para representar el amarillo se da énfasis al registro agudo de la guitarra y al estruendoso *crash* de la batería. El rojo aparece en las notas altas del Mellotrón, mientras que el naranja lo hace en su registro medio y en el color general de la tonalidad de fa menor.

El profundo azul del fiordo en el segundo movimiento está representado por un mayor espaciamiento entre notas y los acordes cerrados del Mellotrón. La mano izquierda usa un registro más bajo para resaltar esa sensación de ahogo y vacío, mismo papel que cumplen los arpeggios de guitarra. Esta sección está en do sostenido menor.

El tercer movimiento cierra el ciclo de la angustia existencial en los seres vivos, combinando los cinco colores y dos centros tonales añadiendo el blanco, representado por una sección de cortes y silencios, y el negro delineado por el final abrupto y feroz de la obra.

*El grito* es un tema completamente regular en lo que respecta a la forma, exceptuando el outro que posee once compases subdivididos en 4-3-4. Aquí destaca el trabajo rítmico pues, tal como se observa en la tabla 9, existen métricas de 4/4, 6/4, 7/8, 9/8 y 10/8 que rompen el flujo que tendría un tema de forma regular en métrica común.

Así como en *Lady fantasy* de Camel, la estructura de esta obra es bastante sencilla. Sin embargo, lo que le da su carácter “progresivo” es la manera en que se desarrollan y conectan las tres secciones. Este manejo de la forma se detalla en la siguiente sección.

### 4.2.3 Recursos compositivos aplicados del análisis

Tal como hace Genesis al finalizar el segundo solo de guitarra en *The knife*, la introducción del tema da énfasis a un motivo rítmico que está presente en la mayoría del tema, específicamente las partes A y C. Tal como muestra la figura 65, este ritmo es tocado con el bombo y los *toms* de la batería, proveyendo un aire ritualístico. Cabe aclarar que el tambor, en las culturas ancestrales, es considerado como medio de conexión con el mundo de los espíritus, así como para representar el “latido de la Tierra” (Cadarsó y González, 2016, cap. 10). En cada compás se acentúa el segundo tiempo.

The figure shows a musical score for a rhythmic motif. It consists of two staves: a bass staff (bottom) and a drum staff (top). Both staves are in 4/4 time and marked with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The drum staff uses a standard drum notation. Above the first two measures of each staff, the numbers 1, 2, 3, and 4 are written, indicating the beat numbers. In the bass staff, the notes are: Measure 1: quarter note B-flat, quarter note E-flat; Measure 2: quarter note B-flat, quarter note E-flat; Measure 3: quarter note B-flat, quarter note E-flat; Measure 4: quarter note B-flat, quarter note E-flat. In the drum staff, the notes are: Measure 1: quarter note G, quarter note D; Measure 2: quarter note G, quarter note D; Measure 3: quarter note G, quarter note D; Measure 4: quarter note G, quarter note D. The notes in the bass staff are circled, and the notes in the drum staff are also circled.

Figura 65. Motivo rítmico introducción. *El grito*

Mientras el bajo y la batería proponen el movimiento rítmico, la figura 66 muestra que las guitarras y el Mellotrón pintan el rojo y amarillo del atardecer volcánico en acordes extendidos. Las guitarras juntas forman acordes menores de séptima mayor mientras el Mellotrón forma acordes de clúster con un ligero movimiento melódico.

The figure shows a musical score for guitar and mellotron. It consists of three staves: Guitarra 1 (top), Guitarra 2 (middle), and Mellotrón (bottom). The score is in 4/4 time and marked with a tempo of *Andante* and a metronome marking of  $\text{♩} = 135$ . The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two sections, A and B. Section A starts with a circled 'A' in a box. The guitar parts are marked with a forte (*f*) dynamic, and the mellotron part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar parts play extended chords: F5 (circled in red) and A5. The mellotron part plays extended chords: Fm(maj7) and A(m(maj7)). The notes in the guitar parts are circled, and the notes in the mellotron part are also circled. Arrows point from the circled notes to the chord names: F5 to FCEG and A5 to Ab Eb G B.

The image shows a musical score for guitar introduction. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, with the top staff labeled 'F5' and the bottom staff labeled 'A5'. The second system has two staves, with the top staff labeled 'm(maj7)' and the bottom staff labeled 'A(m(maj7))'. The score includes various musical notations such as chords, notes, and a dynamic marking 'f' (forte) at the end of the first system.

Figura 66. Introducción. *El grito*

La melodía principal del tema, presentada en la guitarra dos, mantiene el mismo carácter atmosférico dado por notas extensas mientras la guitarra uno brinda acordes a contratiempo, pero siempre acentuando el segundo tiempo, tal como en la introducción. Armónicamente, el tema juega con el modo menor y menor armónico de fa. La melodía se extiende por 16 compases, variando a partir del octavo compás. La figura 67 detalla gráficamente esta sección.

The image shows a musical score for the main melody of 'El grito'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, with the top staff labeled 'Gtr. 1' and the bottom staff labeled 'Gtr. 2'. The second system has two staves, with the top staff labeled 'Fm' and the bottom staff labeled 'Ab'. The score includes various musical notations such as chords, notes, and a dynamic marking 'f' (forte) at the end of the first system. Red and yellow circles highlight specific notes in the Gtr. 2 staff.

Figura 67. Melodía principal. *El grito*

Sin duda alguna, la parte b mostrada en la figura 68 es la que requiere mayor destreza técnica. El coro de *Roundabout* y su compás de 14/4 se vienen a la mente para analizar esta parte. El núcleo comprende de cuatro compases divididos en 9/8, 7/8 (2-2-3), 9/8 y 10/8 (2-3-2-3). La guitarra, bajo y batería acentúan la subdivisión en el segundo y cuarto compás. En los dos compases

de 9/8, el bajo y la batería acentúan las corcheas 1, 3, 5 y 8 sutilmente y brindan algo de orden a esta rítmica irregular.

En lenguaje guitarrístico, la obra toma influencia de *The knife* usando un riff en la escala pentatónica fa y la bemol menor en los compases de 9/8. En el segundo compás se usa un bIIalt para resolver a la bemol y, en el cuarto compás, un clásico IIIm7(b5) – V7(#11) para regresar a fa. Este tratamiento armónico es más traído del jazz que de la música académica europea.

	Im	bIIalt/bIIIm	bIIIm	IIIm7(b5)	V7(#11)
	Fm	Aalt	Abm	Gm7(b5)	C7(#11)

Figura 68. Parte b. *El grito*

La transición entre la A y la B se da por este pasaje del Mellotrón mostrado en la figura 69. Al igual que en la introducción, existe una melodía de notas largas que van poco a poco modulando hacia la nueva tonalidad de do sostenido menor. Esta es una parte sumamente importante, pues el arreglo “coral” en clústeres del teclado representa el grito de la naturaleza que va llenando lentamente de angustia al personaje, dando paso al movimiento “Ser Humano”.

La armonía está definida por el movimiento de voces de la mano izquierda. El acorde de sol bemol cumple la función de “pivote falso” entre las tonalidades de

fa y do sostenido menor. En la primera tonalidad funciona como bII y en la segunda, como resuelve en su sexto grado (Amaj7), es un IV que resuelve con una cadencia plagal rota. El acorde de la bemol mayor ya brinda un aire familiar de la nueva tonalidad, que es confirmado por la cadencia Vsus – V7 al estilo de *The court of the crimson king*.

The image shows a musical score for Mellé. It consists of two systems of chords and notation. The first system has two measures. The first measure is labeled 'Im' with 'Fm' below it. The second measure is labeled 'bII: Fm | IV: C#m' with 'G#' below it. The notation shows a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The second system also has two measures. The first measure is labeled 'VImaj7' with 'Amaj7' below it. The second measure is labeled 'Vm' with 'Am' below it. The third measure is labeled 'Vsus' with 'Asus' below it. The fourth measure is labeled 'V7' with 'A7' below it. There are circles around specific notes in the notation: a red circle around a note in the first measure of the first system, an orange circle around a note in the second measure of the first system, and a purple circle around a note in the second measure of the second system.

Figura 69. Transición secciones A y B. *El grito*

El solo se divide en las partes e y f de dieciséis compases cada uno. El inicio de la sección B y este solo están en métrica de 9/8. Sin embargo, en la guitarra uno la subdivisión natural de 3-3-3 en la parte e es reemplazada por una extraña subdivisión 4-3-2 | 2-4-3 cada dos compases. La figura 66 muestra ocho compases de cada parte del solo, definidas por la subdivisión y la armonía.

Ya en la parte f, los siguientes ocho compases van destruyendo cada vez más el sentido estable de la métrica subdividiendo los compases como 4-2-3 | 4-4-1 | 4-4-1 | 4-3-2 durante dos vueltas. Esto sucede a medida que la guitarra dos hace crecer de manera dinámica al solo.

Aunque no es mostrado en la figura 70, el bajo y la batería mantienen una constante subdivisión 2-2-3-2 en toda la extensión del solo. La guitarra uno se

une a esta subdivisión en las últimas ocho vueltas del solo para volver a crear estabilidad en la parte rítmica y pasar a la siguiente parte.

La armonía de la parte e trabaja con el modo dórico de do sostenido menor, al igual que la parte f. Lo que distingue a estas dos partes es que en la parte f empieza en el  $\text{IIIm}7$  de do sostenido ( $\text{D}\sharp\text{m}7$ ) y el resto de acordes son prestados de mi eólico (do lidio) y re eólico (si bemol lidio). Si bien no era un modo muy utilizado en el rock progresivo de los setenta, esta armonización con el lidio brinda un cambio inesperado y para nada apacible, contrario a la concepción común de la afabilidad de este modo.

**e** Solo

$\text{Im}$   $\text{bIII}$   $\text{Im}$   $\text{IVmaj7}$   
 $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{E}$   $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{F}\sharp\text{maj7}$

Gtr. 1 *p*

4-3-2 2-4-3 4-3-2 2-4-3

$\text{Im}$   $\text{bVIIsus}$   $\text{Im}$   $\text{V7(b9)/IIIm7}$   
 $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{B}\text{sus}$   $\text{C}\sharp\text{m}$   $\text{B}\flat7(\text{9})$

4-3-2 2-4-3 4-3-2 2-4-3

**f**

$\text{IIIm7}$   $\text{bIII}(\sharp11)$   $\text{VII}(\sharp11)$   $\text{V7/IIIm7}$   
 $\text{D}\sharp\text{m}7$   $\text{Elydian}$   $\text{Clydian}$   $\text{B}\flat7$

4-2-3 4-4-1 4-4-1 4-3-2

$\text{IIIm7}$   $\text{bIII}(\sharp11)$   $\text{VII}(\sharp11)$   $\text{VI}(\sharp11)$   
 $\text{D}\sharp\text{m}7$   $\text{Elydian}$   $\text{Clydian}$   $\text{B}\flat\text{lydian}$

4-2-3 4-4-1 4-4-1 4-3-2

Figura 70. Acompañamiento del solo de guitarra. *El grito*

Antes de pasar a la parte C, existe nuevamente una modulación tonal que se puede apreciar en la figura 71. Partiendo del sexto grado, la armonía en la guitarra uno y Mellotrón baja por segundas diatónicas hasta llegar a fa menor. Este cambio armónico es suavizado por la guitarra dos que toca un pasaje reminiscente a la melodía principal. El bajo y la batería apoyan esta idea de retorno tocando el motivo rítmico de la introducción. Este recurso de modulación con variaciones melódicas se toma de la sección en do menor de *Lady fantasy*.

The musical score for Figure 71 consists of four systems of staves. The first system is for guitar one and Mellotron, with chords labeled  $bVIImaj7$ ,  $VIIm$ ,  $IVm7$ , and  $IIIIm: C\#m | Im: Fm$ . The second system is for guitar two and piano, with chords labeled  $A(maj)7$ ,  $Gbm$ ,  $Fbm7$ , and  $Fm$ . The third system is for bass and the fourth for drums. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 71. Segunda modulación. *El grito*

Existe una variación en la parte b de la sección C. A nivel armónico, todo se mantiene igual. El cambio se da en las guitarras y el bajo, haciendo un unísono durante ocho compases e incrementando la fuerza dinámica del tema. La batería cambia el fraseo esperado de esta parte por un falso 4/4 que reinicia en cada compás. La figura 72 ayuda a entender esto de mejor manera.

Figura 72. Parte b sección C. *El grito*

La parte i mostrada en la figura 73 está dividida en cuatro frases de tres compases cada una. Todos los instrumentos a excepción del Mellotrón siguen unos cortes mientras el teclado ofrece un débil colchón armónico de la tónica. Es en esta parte de la pintura musical donde se pinta por primera vez el blanco, representado en los silencios después de cada golpe en la sección rítmica.

Figura 73. Parte i. *El grito*

La primera parte del outro es una nueva modulación abrupta hacia do sostenido menor melódico. En la figura 74 se muestra como re bemol, dada la armadura de clave que sigue en fa menor. Aparte de la modulación, lo más destacable de esta parte es el uso del dominante secundario V/V en el segundo compás. Recurso usado en *Lady fantasy* y que los miembros de Camel toman de la música académica europea.

Figura 74. Tercera modulación. *El grito*

Para finalizar la obra, el tema reposa en un compás de 6/4 sobre un  $I_{m6}$ , finalizando con tres compases en *crescendo* del descenso cromático que aparece en la introducción y partes a de la sección A y C. Las últimas pinceladas de la pintura musical colorean el naranja del fortísimo final, seguido silencio abrupto y total del negro. El ciclo está completo y la existencia termina; el grito calla.

En la figura 75 se puede ver que las guitarras comparten la frase en distintos registros e intervalos haciendo un motivo de pregunta y respuesta. El bajo sube por intervalos de terceras y cuartas para brindar más tensión al juego de las guitarras. En el Mellotrón, la mano izquierda repite la misma frase de tres notas mientras la mano izquierda delinea un arpeggio ambiguo entre fa y re bemol. La batería añade el toque final con un remate que va aumentando de a poco la subdivisión de los golpes hasta terminar el último tiempo y medio con un remate de fusas.

Im6

The musical score consists of four systems, each with a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins with a *mf* dynamic and a *mf* dynamic in the bass. The first system includes a *ff* dynamic in the piano staff. The second system is marked *Fórtian* and includes a *ff* dynamic in both staves. The third system includes a *ff* dynamic in the bass staff. The fourth system includes a *ff* dynamic in the bass staff. The score features various musical notations, including slurs, accents, and circled notes in the piano staff of the first system and the bass staff of the second system.

Figura 75. Outro. *El grito*

## Conclusiones y recomendaciones

Primeramente, se cumplió el objetivo general de componer dos obras de rock progresivo sobre los cuadros *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac y *El grito* de Edvard Munch, mediante la aplicación del sistema sonocromático de Neil Harbisson y la teoría del color de Wassily Kandinsky. Esto significa que más obras podrían ser compuestas utilizando diferentes géneros musicales y sistemas sonocromáticos.

El sistema sonocromático creado por Neil Harbisson se utilizó exitosamente para la composición de la primera obra sobre el cuadro *Le palais des papes, Avignon* de Paul Signac. Igualmente, se aplicó la teoría del color de Wassily Kandinsky para la composición de la segunda obra sobre el cuadro *El grito* de Edvard Munch. Se determinaron las características y funcionamiento de los sistemas sonocromáticos escogidos y el contexto histórico y conceptual de cada pintura. Por ende, la utilización de estos y muchos sistemas más podría ser aplicado en pinturas musicales u otras disciplinas artísticas.

Se determinó fielmente el origen, desarrollo, estilo (ver tabla 3) y recursos del rock progresivo en su apogeo. Asimismo, se analizaron las obras escogidas de manera clara y concisa. Los recursos tomados del análisis sirvieron de base para armar las composiciones a nivel musical y conceptual:

- Uso de instrumentos acústicos y clásicos. En estos casos, la flauta
- Liderazgo del Moog, Hammond y Mellotrón
- Influencia de música académica y contemporánea de Europa a nivel formal y musical
- Influencia de blues en lenguaje de la guitarra
- Virtuosismo a nivel técnico y compositivo
- Uso constante del contrapunto a nivel vocal e instrumental
- Uso de métricas irregulares
- Uso de formas irregulares
- Armonía modal.

Se concluye que, sabiendo de antemano las herramientas de análisis musical correspondientes, es posible tomar los elementos estilísticos de un género y adaptarlo en un contexto actual sin perder su sonido característico.

En un mundo dominado por el mercado competitivo, es normal que la industria musical haga mayor énfasis al lado del entretenimiento que a la esencia artística de la música. Es por eso que, hoy más que nunca, se necesitan compositores que consideren que el crear obras tiene implicaciones más trascendentales que vender una imagen superflua y empaquetada del producto. Entiéndase que vender música como entretenimiento no tiene nada de malo, pero crea un desbalance y un enfoque completamente erróneo a la música como forma pura de arte.

Teniendo en cuenta esta visión subjetiva, se pudo establecer una interdisciplinariedad coherente entre la pintura y la música que ofrezca una percepción sensorial más amplia de ambas artes al público general como a los artistas.

Finalmente, en este trabajo se insta a los músicos y compositores a apreciar las distintas disciplinas artísticas posibles para tener la habilidad y el criterio de ser un medio transmisor de emociones que logren conmover al espectador a nivel físico y espiritual. Siempre recordando que el arte está al servicio de la humanidad y viceversa.

## Referencias

- Abad, A. (05 de febrero de 2011). *Sinestesia, el arte de ver la música, tocar la tristeza y oler los colores*. Obtenido de El Confidencial: [https://www.elconfidencial.com/sociedad/2011-02-05/sinestesia-el-arte-de-ver-la-musica-tocar-la-tristeza-y-oler-los-colores\\_420598/](https://www.elconfidencial.com/sociedad/2011-02-05/sinestesia-el-arte-de-ver-la-musica-tocar-la-tristeza-y-oler-los-colores_420598/)
- Anónimo. (03 de abril de 2017). *"I paint music": Works of artist with synesthesia*. Obtenido de Noizr: <https://noizr.com/articles/i-paint-music-works-of-artist-with-synesthesia/:1510/>
- Anónimo. (04 de agosto de 2017). *Sinestesia: el curioso atributo que comparten Lady Gaga, Pharrell Williams y Stevie Wonder*. Obtenido de [https://tn.com.ar/salud/lo-ultimo/sinestesia-el-curioso-atributo-que-comparten-lady-gaga-pharrell-williams-y-stevie-wonder\\_811086](https://tn.com.ar/salud/lo-ultimo/sinestesia-el-curioso-atributo-que-comparten-lady-gaga-pharrell-williams-y-stevie-wonder_811086)
- Badenas, C. (29 de febrero de 2000). *Ondas, sonido y luz (3º de ESO)*. Obtenido de <https://www.uv.es/conrad/capesp.html>
- Barba, R. R. (1991). Un extraño fenómeno perceptivo: la sinestesia. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 13-15.
- betamusic. (04 de agosto de 2017). *The Power of Music #11 - The Power to see the Music "the Synesthesia"*. Obtenido de Steemit: <https://steemit.com/music/@betamusic/the-power-of-music-11-the-power-to-see-the-music-the-synesthesia>
- Bianciotto, J. (06 de abril de 2019). *King Crimson: de Hyde Park al Vallès*. Obtenido de elPeriódico: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190406/king-crimson-hyde-park-valles-7394561>
- Blanco, L. (21 de mayo de 2019). *Nosololibros: Pink Floyd, derribando el muro*. Obtenido de TiraBUZón: <http://blog.biblioteca.unizar.es/nosololibros-pink-floyd-derribando-el-muro/>
- Brang, D. (22 de noviembre de 2011). *Survival of the Synesthesia Gene: Why Do People Hear Colors and Taste Words?* Obtenido de

<https://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.1001205>

Cadarso, M y González, M. (2016). *El sonido que sana: Manual práctico de sanación a través del sonido*. La Esfera de los Libros.

Camel (1974). *Mirage*. Inglaterra.

Caplin, W. (2010). *Musical Form, Forms & Formenlehre*. Leuven: Leuven University.

Driver J, Spence C. (2000). Multisensory perception: Beyond modularity and convergence. *Current Biology*, R731-R735.

Feel The Brain. (24 de septiembre de 2017). *¿¿Quién Es Neil Harbisson??*  
Obtenido de <https://feelthebrain.me/2017/09/24/quien-es-neil-harbisson/>

Genesis (1970). *Trespass*. Inglaterra.

Hegarty P, Halliwell M. (2011). *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. Auckland: Pindar NZ.

Herrero, R. (15 de marzo de 2006). *Manifiesto del arte absoluto*. Obtenido de <http://raulherrero.blogia.com/2006/031501-manifiesto-del-arte-absoluto.php>

Kandinsky, W. (1911). *De lo espiritual en el arte*. Ciudad de México: Premia.

King Crimson (1969). *In The Court of The Crimson King*. Inglaterra.

Krash. (18 de diciembre de 2005). *Minimoog Synthetizer*. Obtenido de Wikipedia:  
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Minimoog.JPG>

Lamono. (2017). *la sinestesia en el arte: ¿sabías que estos 5 artistas la tienen?*  
Obtenido de Lamono: <https://www.lamonomagazine.com/la-sinestesia-en-el-arte-5-ejemplos/>

- Macan, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.
- Museo de Arte Moderno de Nueva York [MoMA] (1979). *The masterworks of Edvard Munch*. Nueva York: Museo de Arte Moderno.
- Museo Metropolitano de Nueva York (2001). *Signac: 1863-1935*. Nueva York: Museo Metropolitano de Nueva York.
- Myers, M. (07 de Marzo de 2017). *The Inspiration Behind 'Roundabout,' the 1972 Hit Song by Yes*. Obtenido de The Wall Street Journal: <https://www.wsj.com/articles/the-inspiration-behind-roundabout-the-1972-hit-song-by-yes-1488898767>
- Prata F, Robock A, Hamblyn R. (23 de julio de 2018). *The Sky in Edvard Munch's "The Scream"*. Obtenido de <https://journals.ametsoc.org/doi/10.1175/BAMS-D-17-0144.1>
- Ríos, J. (2015). *En un xip multicolor: la vida de Neil Harbisson*. Valencia: Universitat de València.
- Serrano, M. (2012). *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Fundación Internacional artecittà.
- Shumway, D. (1992). Rock and Roll as Cultural Practice. *Present Tense: Rock & Roll Culture*, 117-35.
- Simner J, Mulvanna C, Sagiv N, Tsakanikos E, Witherby SA, Fraser C, Scott K, Ward J. (01 de agosto de 2006). *Synaesthesia: the prevalence of atypical cross-modal experiences*. Obtenido de <https://doi.org/10.1068/p5469>
- Smith, S. (17 de octubre de 2016). *Roger Dean: How I designed the Yes classic Close To The Edge*. Obtenido de Louder Sound: <https://www.loudersound.com/features/roger-dean-how-i-designed-the-yes-classic-close-to-the-edge>

- Straw, W. (1991). Characterizing Rock Music Culture: The Case Of Heavy Metal. *On Record*, 97-110.
- Támara, M. (08 de julio de 2012). *IMPRESIÓN III ( CONCIERTO ) DE WASSILY KANDINSKY* . Obtenido de PINTURAS DE VANGUARDIAS: <https://mercedestamara.blogspot.com/2012/07/impresion-iii-concierto-de-wassily.html>
- TED (Dirección). (2012). *Neil Harbisson: Escucha el Color* [Película].
- TED (Dirección). (2013). *Colour Concert: Neil Harbisson at TEDMEDLive Imperial College 2013* [Película].
- Villa, M. (2014). *Sinestesia en artistas!* Zaragoza: UNAM.
- Viloria, I. (06 de julio de 2015). *Kandinsky y la sinfonía de los colores*. Obtenido de <https://lineassobrearte.com/2015/07/06/kandinsky-y-la-sinfonia-de-los-colores/>
- Yes (1971). *Fragile*. Inglaterra.

## **ANEXOS**

**Anexo 1: Estructuras temas rock progresivo. Análisis de Caplin.**

**Anexo 2: Estructuras pinturas musicales. Análisis de Caplin.**

**Anexo 3: El Palacio de los Papas. Audio y partituras.**

**Anexo 4: El Grito. Audio y partituras**

Todos los anexos pueden ser encontrados en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/open?id=14ObRvfUpP-1-YRDJwstl70BJXUSxMiw6>

