

EL CANTO EN EL METAL SINFONICO

Arreglo de la obra Memory mediante la exploración y análisis de los recursos musicales y vocales del metal sinfónico desde una perspectiva académica que contemple herramientas del canto lírico y popular

Gloria Alejandra Triana Barriga

891215202



Asesor

Luz Nelly Venegas Sabogal

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, Cundinamarca

2021

EL CANTO EN EL METAL SINFONICO

Arreglo de la obra Memory mediante la exploración y análisis de los recursos musicales y vocales del metal sinfónico desde una perspectiva académica que contemple herramientas del canto lírico y popular

Gloria Alejandra Triana Barriga

Cód. 891215202



Trabajo de Grado Sometido Como Requisito Parcial en los Requerimientos Para el Grado de
Maestro en Música

Director

Luz Nelly Venegas Sabogal

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

Resumen

El Metal sinfónico es un subgénero que nace directamente tanto del Death Metal como el Gothic metal, subgéneros muy importantes del Metal. Una de las canciones pioneras de este género fue “Dies Irae” de la banda Believer, la cual salió en 1990 en su álbum *Sanity Obscure*, en el que se puede denotar un gran enfoque operístico dentro de la voz femenina y un gran despliegue sinfónico apoyado por orquesta, donde resaltan las cuerdas frotadas y el sentido épico de este género. Con el pasar de los años fueron usados por distintas bandas de gran renombre musical, tales como Epica, Therion y Nightwish.

Este género fue sin duda bastante innovador, ya que una de las partes más importantes es la intervención de distintos elementos clásicos fusionados de manera fluida con elementos del Metal, tales como gúturales, guitarras eléctricas, solos virtuosos, bajo y batería.

Esta investigación se enfocará en el análisis de distintos Covers para identificar los elementos que lo componen, tanto de índole vocal como de índole musical. Dentro de esos análisis la finalidad es desglosar sus elementos para sondear sus distintas implicaciones enfocadas hacia la técnica vocal, recreando así, en un arreglo músico-vocal, una pieza de un género diferente, ahora enfocado hacia el Metal Sinfónico.

Abstract

The symphonic Metal is a sub-gender that is related with different genres like Death Metal and Gothic Metal, very important sub-genders in Metal music. One of the first songs of this gender was “Dies Irae” by the band Believer on 1990 in their album *Sanity Obscure*. In this album we can acknowledge a huge operatic approach on the female voice and in the symphonic side that is support it for an orchestra, that always stand out the strings and the epic sense of this

genre. Over the years these elements were used by different bands well known on the music industry like Epica, Therion and Nightwish.

This musical genre was without any doubt very innovative, taking on a count that one of the most important part was the different classic elements that were merged in a very fluid way with different elements from the Metal music, like gutturals, electric guitars, virtuous guitar solos, bass and drums.

This investigation will focus on the analysis of different Covers to identify the elements that are part of it as vocals and music itself. In this analysis the main purpose is to identify its elements to use them in a new arrangement from a different genre, recreating now all the elements in this investigation on the symphonic metal.

Tabla de Contenido

<u>RESUMEN</u>	13
<u>ABSTRACT</u>	13
<u>TABLA DE CONTENIDO</u>	15
<u>FIGURAS Y TABLAS</u>	16
<u>INTRODUCCIÓN</u>	19
<u>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</u>	21
<u>JUSTIFICACIÓN</u>	22
<u>OBJETIVOS</u>	25
<u>OBJETIVO GENERAL</u>	25
<u>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</u>	25
<u>DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA</u>	25
<u>MARCO DE REFERENCIA</u>	26
<u>BREVE HISTORIA DEL HEAVY METAL SINFÓNICO</u>	26
<u><i>Metal Como Género</i></u>	26
<u><i>Las Semillas Del Metal Sinfónico</i></u>	27
<u>TÉCNICA VOCAL ENFOCADA AL METAL SINFÓNICO Y TÉCNICAS DE RESPIRACIÓN</u>	29
<u><i>Voz Femenina</i></u>	39
<u><i>Voz Masculina</i></u>	44
<u>TÉCNICAS DE ARMONIZACIÓN SEGÚN CROOK Y VELA</u>	49
<u>ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE METAL SINFÓNICO</u>	53
<u><i>The Phantom of the Opera</i></u>	53
<u><i>Ghost Love Score</i></u>	66
<u>ARREGLO MUSICAL: MEMORY</u>	81
<u><i>Arreglo musical:</i></u>	103
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	121
<u>ANTECEDENTES - BIBLIOGRAFÍA</u>	122
<u>ANEXOS</u>	133
<u>ANEXO 1: PARTITURA ARREGLO MEMORY</u>	133
<u>ANEXO 2: LETRA DE LA CANCIÓN MEMORY</u>	146
<u>ANEXO 3: LINKS</u>	147

Figuras y Tablas

<u>FIGURA 1 TIPOS DE RESPIRACIÓN Y SU ZONA DE ACCIÓN.</u>	32
<u>FIGURA 2 MOVIMIENTO DIAFRAGMÁTICO EN LA RESPIRACIÓN</u>	33
<u>FIGURA 3 CARACTERÍSTICAS DE LAS ESCUELAS TRADICIONALES DE LA TÉCNICA VOCAL</u>	37
<u>FIGURA 4 MODOS VOCALES</u>	40
<u>FIGURA 5 CARACTERÍSTICAS DEL VIBRATO</u>	41
<u>FIGURA 6 LA ARTICULACIÓN EN LA EMISIÓN DEL SONIDO</u>	43
<u>FIGURA 7 FIGURA MUSICAL DEL GLISSANDO</u>	44
<u>FIGURA 8 GUTURALES Y CARACTERÍSTICAS</u>	49
<u>FIGURA 9 CONTINUIDAD SEGÚN CROOK</u>	50
<u>FIGURA 10 SECUENCIA SEGÚN CROOK</u>	50
<u>FIGURA 11 DESARROLLO MOTÍVICO SEGÚN CROOK</u>	51
<u>FIGURA 12 EL MOTIVO SEGÚN VELA</u>	53
<u>FIGURA 13 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	54
<u>FIGURA 14 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	54
<u>FIGURA 15 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	55
<u>FIGURA 16 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	57
<u>FIGURA 17 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	58
<u>FIGURA 18 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	59
<u>FIGURA 19 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	60
<u>FIGURA 20 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	61
<u>FIGURA 21 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	63
<u>FIGURA 22 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	63
<u>FIGURA 23 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	64
<u>FIGURA 24 ANÁLISIS PHANTOM OF THE OPERA</u>	65
<u>FIGURA 25 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	67
<u>FIGURA 26 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	68
<u>FIGURA 27 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	69
<u>FIGURA 28 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	70
<u>FIGURA 29 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	72
<u>FIGURA 30 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	73
<u>FIGURA 31 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	74
<u>FIGURA 32 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	74
<u>FIGURA 33 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	75

<u>FIGURA 34 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	76
<u>FIGURA 35 ANALISIS GHOST LOVE SCORE</u>	77
<u>FIGURA 36 ANÁLISIS GHOST LOVE SCORE</u>	78
<u>FIGURA 37 ANÁLISIS GHOST LOVE SCORE</u>	78
<u>FIGURA 38 ANÁLISIS GHOST LOVE SCORE</u>	79
<u>FIGURA 39 ANÁLISIS GHOST LOVE SCORE</u>	80
<u>FIGURA 40 ANÁLISIS GHOST LOVE SCORE</u>	81
<u>FIGURA 41 ANÁLISIS MEMORY</u>	83
<u>FIGURA 42 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 9)</u>	83
<u>FIGURA 43 ANÁLISIS MEMORY</u>	85
<u>FIGURA 44 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 14)</u>	85
<u>FIGURA 45 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 9)</u>	86
<u>FIGURA 46 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 25)</u>	86
<u>FIGURA 47 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 17)</u>	87
<u>FIGURA 48 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 26)</u>	88
<u>FIGURA 49 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 27)</u>	88
<u>FIGURA 50 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 29)</u>	89
<u>FIGURA 51 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 31)</u>	89
<u>FIGURA 52 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 33)</u>	90
<u>FIGURA 53 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 49)</u>	90
<u>FIGURA 54 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 57)</u>	91
<u>FIGURA 55 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 64)</u>	91
<u>FIGURA 56 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 1)</u>	93
<u>FIGURA 57 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 9)</u>	94
<u>FIGURA 58 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 17)</u>	95
<u>FIGURA 59 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 25)</u>	96
<u>FIGURA 60 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 33)</u>	98
<u>FIGURA 61 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 41)</u>	99
<u>FIGURA 62 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 49)</u>	100
<u>FIGURA 63 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 57)</u>	101
<u>FIGURA 64 ANÁLISIS MEMORY (COMPÁS 64)</u>	102
<u>FIGURA 65 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 14)</u>	104
<u>FIGURA 66 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 17)</u>	105
<u>FIGURA 67 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 19)</u>	105
<u>FIGURA 68 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 25)</u>	106
<u>FIGURA 69 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 29)</u>	107
<u>FIGURA 70 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 32)</u>	107
<u>FIGURA 71 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 32)</u>	108
<u>FIGURA 72 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 34)</u>	108
<u>FIGURA 73 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 8)</u>	109

<u>FIGURA 74 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 39)</u>	109
<u>FIGURA 75 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 33)</u>	110
<u>FIGURA 76 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 37)</u>	111
<u>FIGURA 77 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 39)</u>	111
<u>FIGURA 78 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 41)</u>	113
<u>FIGURA 79 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 41)</u>	113
<u>FIGURA 80 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 44)</u>	114
<u>FIGURA 81 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 48)</u>	114
<u>FIGURA 82 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 49)</u>	115
<u>FIGURA 83 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 51)</u>	116
<u>FIGURA 84 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 56)</u>	116
<u>FIGURA 85 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 49)</u>	117
<u>FIGURA 86 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 51)</u>	117
<u>FIGURA 87 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 54)</u>	118
<u>FIGURA 88 ARREGLO MUSICAL MEMORY (COMPÁS 56)</u>	118
<u>TABLA 1 ANÁLISIS DE FORMA - GHOST LOVE SCORE</u>	66
<u>TABLA 2 SECCIONES INTRO - GHOST LOVE SCORE</u>	69
<u>TABLA 3 ANÁLISIS DE FORMA - MEMORY</u>	82

Introducción

Esta investigación tiene como objetivo enmarcar los distintos elementos vocales que se encuentran en el Metal Sinfónico. Este género ha tenido gran impacto no solo en nuestro país sino alrededor del mundo, sobretodo cuando se evalúa como resultado de distintas mezclas y fusiones musicales que crean nuevos géneros ricos en componentes musicales.

La característica principal de este género es abordar elementos de la música clásica que son dadas por la orquestación sinfónica y mezclarlos fluidamente con elementos de la música Metal, con el fin de crear una propuesta de contenido épico, no solo con sus letras y su voz sino también con su propuesta musical.

Tanto el canto lírico como el canto popular presentan distintas herramientas que enriquecen la técnica vocal y la puesta en escena que, sin lugar a duda, son expuestos en el gran potencial en este género. Sin embargo, desafortunadamente, este género y otros a fin con el Metal o el Rock suelen ser dejados de lado o vistos de una manera bastante superficial dentro de la formación del instrumentista, en el caso de este trabajo, en el instrumentista vocal.

Para analizar esta problemática es necesario mencionar sus causas y una de ellas es dada por nuestro actual territorio, ya que se trata de empapar al cantante popular de su propia música autóctona, lo cual es bastante importante; si enmarcamos la música del pacifico claramente encontraremos unas características muy diferentes a las de la música andina y así en distintas partes de nuestro país que es muy rico en diversidad y cultura. Sin embargo en cuanto a la música Metal o Heavy Metal, que nace a finales de los sesenta y principios de los setenta, centrandó su origen entre el Reino Unido y Estados Unidos; es reconocido por tener una mayor influencia en Europa y Norteamérica.

En este género, que tiene mucho enriquecimiento no solo vocal sino también musical de distintos géneros, podemos encontrar influencias del Blues, Rock, Hard Rock, Rock Psicodélico; que fusionándolos nos da como resultado lo que conocemos al día de hoy como Metal Sinfónico.

Entonces, si en la carrera universitaria de canto popular tenemos dentro del pensum el blues y el jazz ¿por qué no ver a profundidad el rock o el metal sinfónico? Justamente este cuestionamiento es una motivación importante para la creación de esta investigación.

Este género, a pesar de ser bastante conocido, no suele tener la misma difusión ni aceptación del público como lo tienen, por ejemplo, el Reguetón, la salsa y hasta el vallenato. Posiblemente esta sea otra de las problemáticas por las cuales se pase de largo este tipo de géneros.

Sin embargo es de conocimiento público que este género tiene una gran dificultad interpretativa que beneficiaría enormemente tanto al intérprete vocal como a los demás instrumentistas. Y sin lugar a dudas, debería tener una gran importancia dentro del ámbito académico para su análisis e interpretación.

La investigación de este problema se realizó por el interés de reconocer, presentar y usar asertivamente las distintas herramientas vocales que ofrece no solo el canto popular sino también el canto lírico dentro de este género, teniendo así un sinfín de colores, matices y elementos vocales a favor del instrumentista vocal que logre enriquecer, reafirmar y agrandar su conocimiento teórico-práctico de distintos géneros musicales para favorecer su performance.

Por otra parte, identificar las distintas herramientas vocales usadas en este género es fundamental para teorizar la práctica y asimismo enriquecer la técnica, dejando de lado alguna partición entre canto lírico o popular, sino al contrario, usando todas las capacidades vocales al máximo. Profundizar el conocimiento de este género, la voz y la técnica es sin duda de gran

interés académico para personas que estén iniciando sus estudios en el arte de la técnica vocal o que por gusto propio quieran acercarse al Metal Sinfónico para explotar sus capacidades vocales.

En el ámbito profesional esta investigación tiene como objetivo abrir una puerta a un sin número de posibilidades vocales para centrar la técnica alrededor del instrumentista y no viceversa, centrandolo y priorizando las necesidades del performance según los géneros y lineamientos que se tengan en la puesta en escena, que deben ser alimentados continuamente por el conocimiento teórico y práctico, teniendo siempre en cuenta el estilo de cada género con la finalidad de poder incluirlo en algún pensum futuro, entendiendo y aplicando toda su riqueza musical.

El objetivo de este trabajo es el de analizar distintos elementos vocales y musicales encontrados en el Metal sinfónico para su correspondiente explicación, interiorización y demostración en el arreglo de una pieza musical ambientada en este género.

Planteamiento Del Problema

En la actualidad la educación musical en el ámbito universitario está cambiando en un sentido de integración cultural. En él tienen cabida todas las expresiones y manifestaciones culturales en igualdad de condiciones, poniendo en diálogo los saberes empíricos del entorno con las tradiciones académicas y con los aportes de prácticas urbanas. Sin embargo son varios los géneros aún sin explorar y que presentan una gran posibilidad para el proceso formativo, como por ejemplo el metal sinfónico, que explota recursos poco explorados y que podría enriquecer el repertorio técnico del instrumentista vocal.

Una de las causas que crea esta problemática es la distinción general que se hace entre las herramientas vocales del canto lírico y canto popular, el cual impone una barrera mental al intérprete que no hace otra cosa más que limitar no solo sus capacidades vocales sino también las

técnicas en su interpretación. Este distanciamiento logra definir unos conceptos sensoriales que son importantes para la interpretación, pero también crea un sesgo en las capacidades vocales al delimitar la exploración del instrumentista.

En la carrera de músico instrumentista vocal, por ejemplo, se deja de lado la importancia de este tipo de géneros que logran encontrar y usar distintas similitudes del canto clásico y popular, logrando enaltecer el trabajo del cantante, poniendo a su pleno servicio la técnica que prefiera emplear para obtener mejores resultados sonoros y exploratorios, dentro de los distintos géneros y estilos que combinan elementos de técnicas diferentes que son innovadoras y provechosas para la exploración vocal.

Es un tema pertinente que se debería ver a fondo en la carrera musical universitaria, para evaluar no solo a nivel académico sino también a nivel empírico todas las ventajas y campos de acción, lo que sería sin duda beneficioso para el intérprete.

Esta investigación pretende identificar, explorar y explicar distintas herramientas vocales que son usadas en el Metal Sinfónico. Una de las razones de este planteamiento es justamente hacer un ejercicio de concienciación de las múltiples herramientas vocales que se pueden encontrar en el mismo, que abre una carta de posibilidades para afrontar tanto la interpretación como el performance, demostrando que la exploración de este género sirve como herramienta de diálogo entre el canto lírico y popular, estando a la altura de un ámbito académico que aporta al desarrollo vocal.

Justificación

Este proyecto puede ser visualizado como un material para que el instrumentista vocal explore las diferentes herramientas de una manera acertada en diversos géneros, en este caso el

Metal, ya que dentro de las herramientas vocales encontramos distintos objetos de estudio que se encuentran tanto en la música clásica como popular.

La técnica vocal tiene como objetivo proporcionar al cantante distintos mecanismos que lo ayuden a garantizar la producción saludable del sonido por medio de distintos ejercicios que preparan al cuerpo para generar un sonido natural, sin tensiones musculares excesivas que dificulten su rendimiento, buscando siempre la apropiación corporal natural. Encontramos también distintos colores y colocaciones dentro de estos mismos ejercicios, que proveen al cantante diferentes sonidos que pueden percibirse como más claros o más oscuros. Y por último, pero no menos importante, los resultados que pueden ser logrados gracias a los efectos de sonido que aparecen tanto en el Rock como en el Metal.

La técnica, aparte de ser fundamental para el cantante, evalúa también su dominio respiratorio, que es necesario, entre otros aspectos, para oxigenar los distintos músculos que se utilizan al momento de emitir un sonido o potencia específica. La respiración es una parte fundamental dentro de todos estos procesos.

Este género posee distintas características del heavy metal que se ven presentes en su formato, donde encontramos baterías y guitarras pesadas, incorporación de voz lírica, orquestas (que involucran un gran número de cuerdas frotadas) coros, guturales, entre otros.

Su formato es bastante similar al de una orquesta sinfónica y la voz tiene un rol fundamental, ya que es bastante usual encontrar voces femeninas y masculinas que tienen un entrenamiento meramente clásico, donde podemos resaltar temas y estilos operísticos que le dan vida a la parte sinfónica de este género.

Dentro de la problemática planteada podemos encontrar distintos factores importantes que delimitan el proceso investigativo y de interpretación, tales como: identificar las similitudes

de distintas herramientas vocales que son usadas dentro del canto popular y lírico en géneros variados, la exploración libre de distintos instrumentos vocales, la consciencia vocal que se consolida en el reconocimiento de otros géneros y, por supuesto, su incidencia e importancia en la carrera del músico instrumentista vocal.

Asimismo se busca explorar, identificar y entender estas técnicas con el fin de crear una concientización corporal y teórica de los mecanismos vocales para sacar un aprovechamiento desde una perspectiva de unificación de técnicas.

Para la formación del cantante es fundamental aprender desde la experiencia, la reflexión y el análisis crítico, que den la oportunidad de tener una mejor comprensión de la técnica instrumental y la apropiación de estructuras complejas que redunden en una práctica musical íntegra, pero en ocasiones las prácticas repetitivas y sin un proceso reflexivo conllevan al desinterés. La formación musical tiene como base la retroalimentación constante del proceso creativo y teórico en el que, bajo nuevas técnicas, se logra una exploración continua que engrandece el trabajo del músico y el intérprete, llevando de la mano siempre conceptos básicos interpretativos y de performance.

En el metal sinfónico podemos encontrar varias herramientas vocales que se nutren del canto lírico y el popular. Justamente esa es la razón por la que se elige este género en particular, ya que el investigador considera pertinente evaluar y explorar el instrumento vocal como una totalidad bajo la hipótesis de que la técnica debe estar siempre al servicio del intérprete, magnificando sus posibilidades al afrontar distintos géneros musicales.

Objetivos

Objetivo General

- Elaborar un arreglo de la obra Memory mediante la exploración y análisis de los recursos musicales y vocales del metal sinfónico desde una perspectiva académica que contemple herramientas del canto lírico y popular.

Objetivos Específicos

- Identificar las herramientas vocales del canto popular y lírico en el metal sinfónico mediante análisis de documentación, recolección de datos, análisis de obras de Metal Sinfónico e introspección.
- Explorar la aplicabilidad de las herramientas identificadas en un contexto académico universal, así como su facilidad de acceso.
- Investigar sobre diferentes técnicas de armonización y perspectivas de compositores que puedan tomarse como recursos a la hora de crear el arreglo
- Explicar los datos obtenidos producto de la investigación por medio de una exposición detallada (video).

Descripción Metodológica

Para el desarrollo del siguiente trabajo se utiliza una metodología cualitativa, dado que se pretender analizar las características del género y su aplicación. Se tienen en cuenta distintos factores que retroalimentan la investigación tales como su característica inductiva, que nace de la experimentación y observación, o su diseño de investigación flexible, que permite asimismo incorporar distintos hallazgos que al principio no se tenían previstos; facilitando de esta manera el entendimiento del objeto de estudio . Esta metodología tiene en cuenta todos los elementos

que rodean al fenómeno de estudio, buscando siempre su comprensión más que la causa y efecto del mismo.

En este tipo de investigación también se tiene en cuenta al investigador que puede verse reflejado como parte activa de la investigación, ya que la introspección se considera un método científico de gran validez. Esta investigación no pretende probar teorías o hipótesis, por el contrario busca generarlas con el fin de crear futuras líneas de investigación.

El trabajo va dirigido a la población de estudiantes o practicantes de técnica vocal en general que quieran profundizar sus conocimientos o desarrollarlos mediante perspectivas diferentes.

Por medio de la investigación se espera crear una base para incrementar propuestas metodológicas y técnicas, complementando cada uno de los métodos y recursos adquiridos tanto en la escuela popular como en la clásica.

Finalmente, se expondrá el resultado de la investigación replicando los resultados obtenidos en una puesta en escena con una presentación guiada y explicada, aportando mayor conocimiento sobre el género y su incidencia.

Marco De Referencia

Breve Historia Del Heavy Metal Sinfónico

- Actividad: recolección de datos basada en los antecedentes del trabajo
Metal Como Género

Los orígenes del Metal son difícilmente ubicables, ya a finales de la década de los 60's hubo muchas propuestas musicales y simbólicas que podrían ser tomadas como precursoras. Aun así, una de las primeras bandas en reunir varias características típicas del género fue Black Sabbath que combinaba la estética oscura, el sonido del Blues y el Jazz con una atmósfera más psicodélica la cual usaba constantemente quintas menores, guitarras distorsionadas y letras

compuestas, cuya intención era generar un ambiente oscuro y aterrador. Otras agrupaciones como Led Zeppelin, Steppenwolf o Deep Purple estaban experimentando simultáneamente con sus propios sonidos y estéticas, enriqueciendo aquello que más adelante sería conocido como el Heavy metal. “Their music represented actually the essence of the genre combining a fascination with dark mythological and religious subject matter juxtaposed against the reality of a working class life in poverty during the early 70’s” (Klepper et al, 2007)

El origen etimológico del nombre es incierto, algunas veces suele relacionarse con la novela *The Soft Machine* del escritor William Burroughs y su personaje *The Heavy metal kid*, o con expresiones periodísticas utilizadas a forma de crítica. Aun con todo esto es difícil determinar en qué momento el público en general empezó a referirse al género como heavy metal.

Lo cierto es que, a raíz del surgimiento de esta y otras bandas, el género con el tiempo empezaría a mutar y de él se derivarían muchos subgéneros.

Las Semillas Del Metal Sinfónico

Entre los años 70’s, 80’s y 90’s bandas como Helloween, Gamma Ray, Runrig Wild, Blind Guardian, entre otras, configurarían el power metal caracterizado por ritmos rápidos, destacando el virtuosismo en la ejecución de los instrumentos y la voz optando por temáticas más épicas, posiblemente inspirados en la obra de Tolkien y juegos como Calabozos y Dragones o Warhammer Fantasy, entre otros.

Dentro de la línea melódica se enfatizó el uso de figuras clásicas, como coros y golpes sinfónicos, complementadas por la velocidad y el ímpetu propios del metal. Se utilizaban instrumentos propios de otros géneros musicales, como por ejemplo la flauta travesa, el violín, el acordeón, además de varios instrumentos virtuales producidos a través de sintetizador.

El amplio catálogo musical derivó en otras ramas más conceptuales como el Folk metal, Viking metal, Celtic metal, metal Gótico, Pagan metal, Battle metal, entre otros; que se enfocan más en el contenido de las letras, la estética, y la puesta en escena que en el subgénero musical. Ejemplos como Ensiferum, banda finlandesa de Viking metal, que mezcla coros de hombres con guturales (growl) y voces rasgadas (scream), instrumentos folclóricos y sinfónicos y algunos instrumentos sintetizados a través de teclados; o Eluveitie, agrupación suiza de Celtic metal, que más bien opta por voces femeninas con vibratos pronunciados y voces nasales, además de otras técnicas típicas de música folclórica de Europa del norte y el oeste, en combinación con instrumentos como el acordeón, la zanfona, la flauta y otros. Aunque respectivamente son Viking y Celtic metal, melódicamente son Death metal melódico con influencia del power metal.

A la vez que estos géneros conceptuales evolucionaban, se creaban otros más enfocados en la melodía, y es justamente allí donde nace el metal sinfónico, producto del incesante anhelo de innovar, de refrescar el género.

“Este género surge a partir de la evolución de otros estilos: el *gothic metal* y *death metal*.

La banda sueca Therion, es considerada la primera que incursiona en el género, después de utilizar una orquesta en escena como acompañamiento en vivo. Desde 1995, Therion, junto con los músicos alemanes integrantes de la banda Rage, definió como pauta la música clásica para contrastar con las melodías estrambóticas y fuertes del *rock*”

(Musicándote, s.f. párr. 3).

En 1988 la agrupación Sueca Bathory lanza al mercado el álbum Blood Fire Death con un estilo musical semi black metal pero con voces líricas y fuertemente influenciadas por las operas de Richard Wagner. No obstante sería hasta 1996 cuando la banda sueca Therion demostraría al mundo el resultado de incorporar la música sinfónica al metal no como complemento recurrente

sino como parte del mismo, en el álbum Theli, con características instrumentales del Death Metal como guitarras distorsionadas, bajos profundos y dobles bombos acompañados por coros.

Técnica Vocal Enfocada Al Metal Sinfónico y Técnicas de Respiración

- Actividad: Análisis de antecedentes , referentes musicales y puesta en escena.

Uno de los conceptos más importantes y relevantes para un músico instrumentista vocal sin lugar a dudas es el de técnica vocal. Para abordarlo propiamente debemos primero comprender cuál es en cuestión el significado de la palabra técnica. A este respecto, podemos encontrar autores que pretenden definir la técnica de alguna manera, entre los cuales quiero destacar las apreciaciones de Ortega y Gasset (1964) que nos enseña que “La técnica es el esfuerzo para ahorrar esfuerzo.”

También es importante resaltar, con respecto a la técnica vocal, las palabras de Sánchez Bustos (2012) quien afirma que “En el diccionario encontramos habilidad, destreza, práctica, experimentación, procedimientos, como sinónimos de técnica. Según esta definición académica, la técnica en el canto se refiere al proceso de adquisición, práctica y dominio de los mecanismos de la voz cantada.”

Según estos conceptos, la técnica es un medio para lograr adaptar, apropiar o facilitar un proceso específico que puede estar enfocado hacia el arte, donde se busca emplear el menor esfuerzo para su propio desarrollo. En este caso cuando lo enfocamos hacia el ámbito musical y más específicamente el área vocal se puede entender como: la correcta forma de entonación que denota varios aspectos importantes al momento de emitir el sonido tales como: colores, matices y demás recursos expresivos. El cantante debe aplicar sus herramientas vocales con el menor esfuerzo posible tratando de evitar cualquier tensión o incomodidad cuando realice esta

actividad, buscando siempre la naturalidad de los músculos y el cuerpo para realizar cualquier tipo de performance.

Considerando que los cantantes deben abordar distintos géneros que requieren distintas herramientas y mecanismos, cuando se abarcan estos tipos de estilos pero no se genera ninguna tensión que pueda desembocar en alguna lesión o deterioro del aparato fonatorio se podrá entender que se ha desarrollado exitosamente la técnica.

Teniendo en cuenta estos conceptos la técnica vocal posee distintos elementos que son de gran importancia para el individuo ya que proveen conocimiento para la ejecución del mismo, dotándolo de distintas ventajas para realizar su actividad final: cantar.

la eficiencia de esta técnica se basa en la realización adecuada de los actos fisiológicos, sobre todo de la respiración; en encontrar el grado óptimo de la tensión muscular y en el trabajo vocálico con ejercicios específicos. Todo esto debe complementarse con la articulación precisa del sonido que se emite. (Bustos Sánchez, 2012)

Es decir, la técnica vocal esta entrelazada tanto con músculos como con órganos fonadores que ayudan a realizar la correcta emisión vocal y dentro de estos procesos podemos encontrar la respiración.

La respiración es un elemento de vital importancia para el correcto funcionamiento del canto, ya que de su correcta ejecución dependen tanto la calidad de la voz como la salud vocal, y esta ligada tanto a la voz hablada como a la voz cantada. La respiración consta de dos fases importantes que son: la inspiración y la espiración.

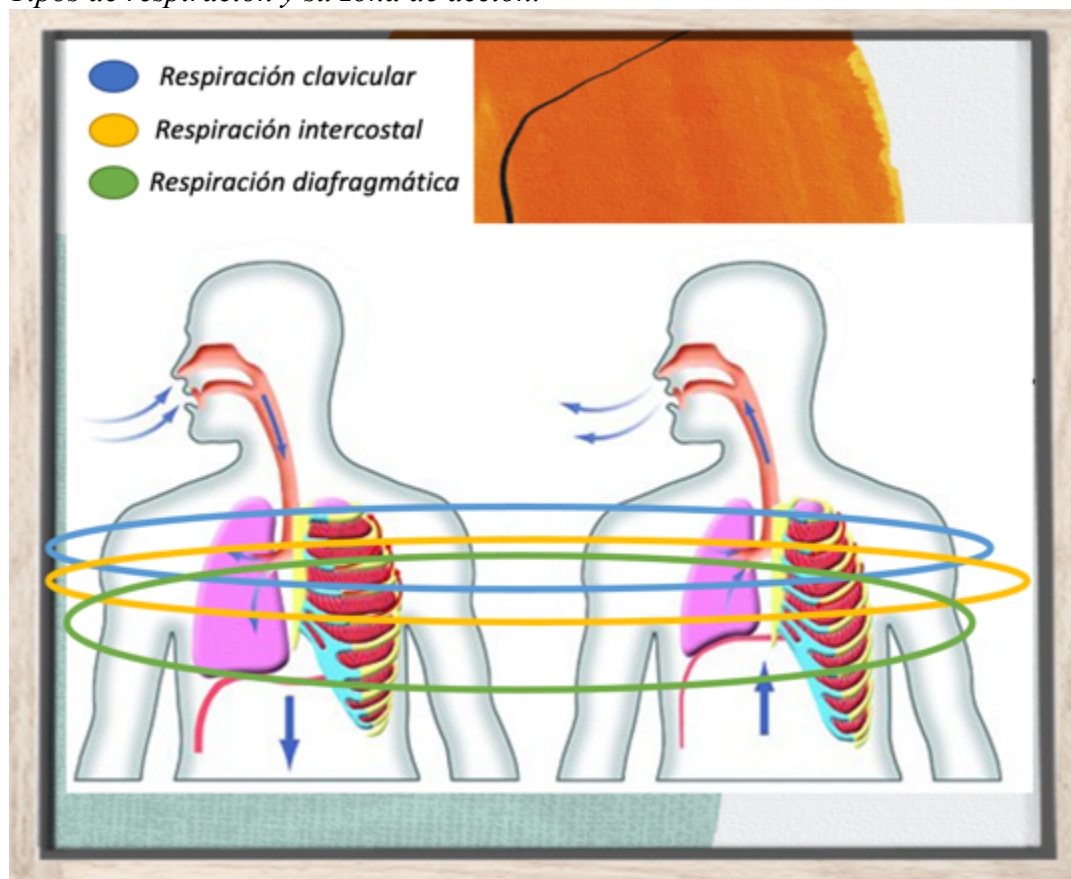
Estos conceptos están involucrados todo el tiempo. Se pueden encontrar muy presentes en distintos elementos de la interpretación tales como: el fraseo, la intensidad, las dinámicas, el apoyo, entre otros.

Como se observa en la Figura 1, se pueden encontrar varios tipos de respiración, sin embargo es importante tener en cuenta que dentro de la técnica vocal la más usada y apropiada es la respiración diafragmática, no obstante podemos encontrar estos tipos:

- Respiración clavicular: Utiliza la parte superior de los pulmones. Al utilizarla los hombros y la clavícula se levantan, lo que genera una contracción en los músculos suspensores de la laringe, creando una dificultad y resistencia para la emisión vocal.
- Respiración intercostal: Se usa anchando las costillas y llevando el aire hacia la parte inferior. Este movimiento hace bajar el diafragma, aumentando la cantidad de aire.
- Respiración costo-abdominal o diafragmática: en esta respiración se busca provocar un aumento del volumen del abdomen hacia adelante , logrando que el diafragma descienda, empujando todo hacia abajo, llevando el aire hacia la parte inferior de los pulmones. Es la respiración que usamos al dormir y la más apropiada para oxigenar el cuerpo.

Figura 1

Tipos de respiración y su zona de acción.



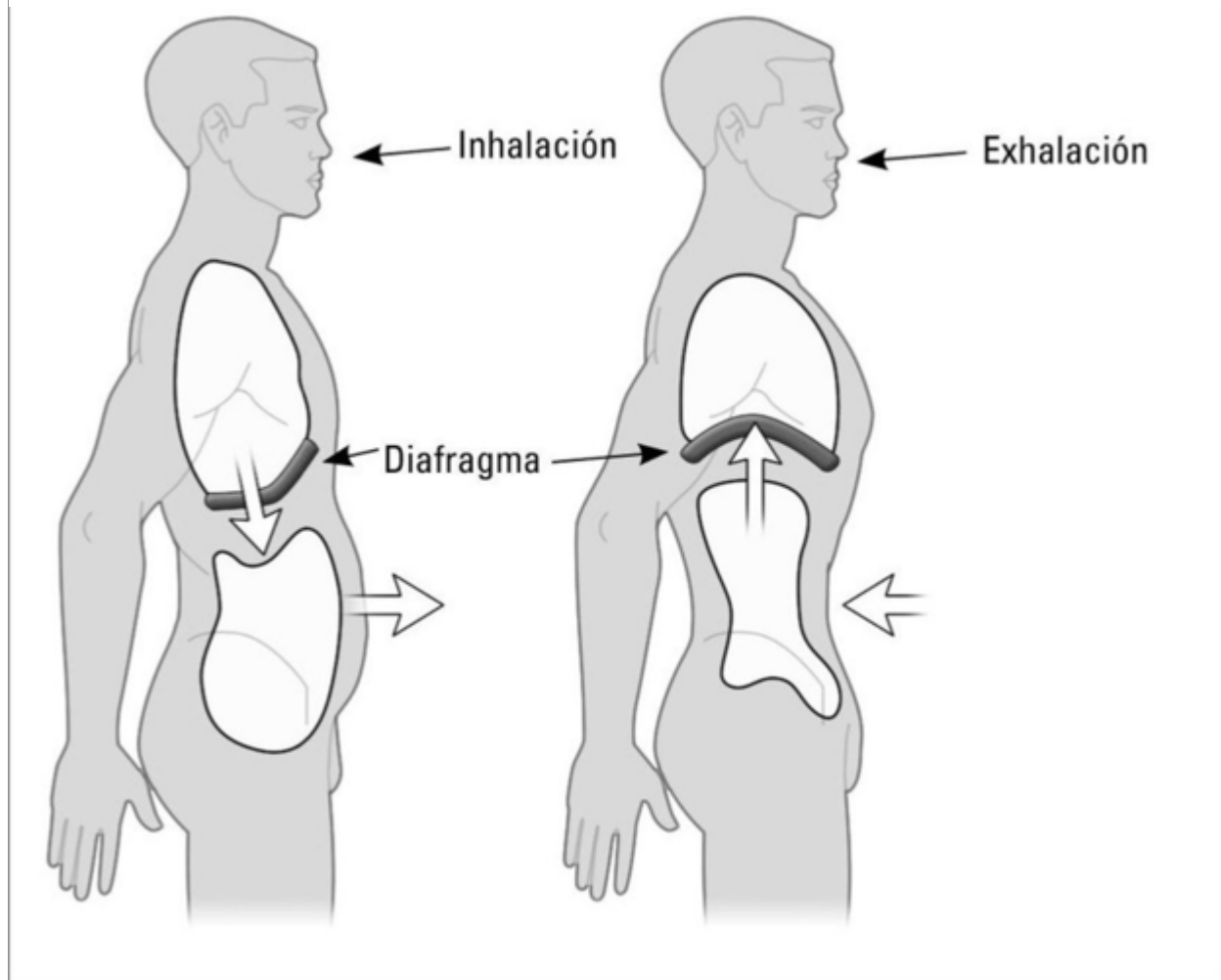
Nota. Tomado de *Técnica de Respiración al Correr*, por A. Barraza, (s.f.), Trichile.cl (www.trichile.cl/?q=Tip_Trote_Tecnica_de_respiracion_al_correr_por_Andres_Barraza#modal-one) Todos los derechos reservados

Otra parte fundamental de la técnica vocal es el movimiento diafrágico que tiene como músculo fundamental el diafragma, el cual sostiene el proceso de respiración para lograr mejores resultados de resonancia, potencia y resistencia con mucho menos esfuerzo. Esta respiración es exitosa cuando tenemos ciertas condiciones musculares importantes, como se evidencia en la Figura 2, que el movimiento de los músculos abdominales y de diafragma sea descendente mientras que el movimiento de las costillas se dirija hacia los costados, generando así una sensación de amplitud en toda la parte torácica del cuerpo para lograr una voz con apoyo. “La coordinación de la respiración y del esfuerzo muscular diafrágico y abdominal adecuado

permitirá emitir la voz con calidad, modificar las características tímbricas y de duración sin esfuerzos en la musculatura perilaríngea” (Bustos Sánchez, 2012).

Figura 2

Movimiento diafragmático en la respiración



Nota. Tomado de *Cómo funciona tu cerebro para dummies*, por N. Braidot, 2013, Editorial Planeta. Todos los derechos reservados.

Identificando elementos respiratorios y de diafragma podemos determinar los procesos que hacen parte de la técnica vocal como:

- Una previa fase de relajación, donde se busca una consciencia activa de los músculos inmersos en la emisión vocal , evitando así cualquier tipo de tensión en el cuerpo previo al canto o un desgaste innecesario en el cuerpo.
- Crear un calentamiento acorde a las necesidades del cantante que estén entremezclados con ejercicios vocales y de relajación que ayuden a localizar los músculos del diafragma.
- Comenzar la emisión vocal teniendo en cuenta la respiración diagramática.

El equilibrio entre la respiración y la relajación debe crear conciencia de los distintos puntos de apoyo y partes del cuerpo inmersas en este proceso para llevarnos hasta el punto final, que serían la **resonancia**, que es entendida como la amplificación que se genera desde la laringe; y la **proyección**, que pretende enviar la voz hacia afuera, buscando distintos puntos de distancia físicos para mediar su potencia y donde se utilizan distintas cavidades sonoras para crear volumen y sonoridad a la voz.

En todos estos elementos tenemos varios factores que ayudan conjuntamente a la emisión vocal en los que podemos encontrar la vibración de los huesos, que produce el correcto desarrollo del sonido bajo el concepto de resonancia y que desemboca en una articulación necesaria para brindar claridad hacia las distintas vocales y consonantes que apoyan la proyección sonora.

La articulación vocal sin lugar a dudas es una parte fundamental en la emisión vocal ya que el sonido que es generado en las cuerdas vocales empieza a modificarse continuamente con ayuda de nuestros órganos articuladores, que están en nuestra cavidad oral y nasal con el objetivo de crear miles de sonidos diferentes que son articulados por los labios, la mandíbula, el velo del paladar, la úvula y la lengua.

En cuanto a la resonancia vocal podemos decir que es el proceso por el cual las ondas del sonido se expanden, chocando con distintas superficies que logran su clara amplificación, generando así su escucha; en el caso de la voz estos resonadores están en nuestro cuerpo y en su mayor parte se da por cavidades que existen naturalmente gracias a la forma de nuestros huesos. Esta resonancia afecta a la percepción del sonido ya que al intérprete vocal le brinda diferentes colores, proyección y brillo. Dentro de nuestros resonadores podemos resaltar la cavidad nasal (la cual nos ayuda en la inspiración por la nariz), el tracto vocal (que distribuye el aire que llega de la laringe), y por último y no menos importante la cavidad oral (la encargada de modular el sonido). Todos estos procesos conscientes están inmersos en la proyección vocal y hacen parte fundamental de una técnica vocal adecuada y saludable.

Todos estos elementos ayudan y contribuyen a la emisión vocal y al control de la voz, la intensidad, la afinación, el fraseo...etc.

El uso correcto de la voz (igual que el manejo de cualquier otro instrumento) supone un aprendizaje y como tal debe pasar por distintas etapas que van desde la conciencia de una técnica fonatoria hasta llegar al empleo de la misma de forma inconsciente y automática. (Nuño Pérez & Alves Vicente, 1996, pág. 41)

En las técnicas vocales actuales que son utilizadas en el canto popular podemos enmarcar grandes influencias de distintas escuelas de todo el mundo, las cuales fueron de gran importancia para la influencia tradicional como la española, la francesa, la italiana, la alemana y la inglesa. Estas técnicas poseen distintas herramientas y características que nutren la versatilidad del cantante al momento de abordar un estilo o género específico que enriquecen la emisión vocal.

Es por ello que me parece significativo decir que no hay un único modo de cantar (correcto y/o aceptado) sino que hay muchas maneras de cantar que se desarrollan al adaptarse y dar respuesta a diferentes contextos, y como tal las muchas posibilidades de emisión y sonoridad no pueden ser catalogadas como correctas o incorrectas, a priori bellas o feas, ni ser de ninguna manera deslegitimadas por otra lógica excluyente. (Grenier Cárdenas, 2019)

Es por eso que, como se puede evidenciar en la Figura 3, dentro de cada influencia tradicional encontramos características importantes tanto para el canto popular pero especialmente acentuadas en el canto Lírico.

Figura 3

Características de las escuelas tradicionales de la técnica vocal

Técnicas vocales tradicionales, Pedagogía de la voz: Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales.
JOHANNA ALEXANDRA LUCERO GUSHÑAY
2015

ESCUELA ESPAÑOLA	ESCUELA ITALIANA	ESCUELA ALEMANA	ESCUELA FRANCESA
Voz orgánica y espontánea	Escuela del Bel Canto	Voz gutural o engolada	Nasalidad natural
Timbre cálido /importancia de acento musical	Expresividad ligereza y virtuosismo	Color velado	Conocida como la escuela de los matices
se evita la cobertura de la voz	Claridad y proyección	Proyección vertical y redonda	Bastante expresividad vocal y corporal
posición de la boca abierta en posición mediana	Espectro de armónicos	Vibración en la máscara detrás de la nariz	Uso del falsete
predominancia de voz de pecho	Busca uniformidad de los registros	escaso vibrato	resonancia de la máscara
voz carece de redondez	Legato	gran amplitud de registro	Respiración intercostal

Nota. Adaptado de *Pedagogía de la voz: Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales* [Tesis de Pregrado, Universidad de Cuenca], por J. A. Lucero Gushñay, 2015, Repositorio Institucional – Universidad de Cuenca. Todos los derechos reservados.

Estas escuelas tradicionales se fundamentan tanto en su tipo de respiración como en la técnica que afecta directamente la sonorización, proyección y emisión de la voz cantada.

La colocación del aire debe promover una mayor resonancia nasal (escuela francesa) o en la máscara (escuela italiana), proporcionando resultados timbrados diferenciados. Otras,

en posición labial más sonriente (horizontal) y otras en posición labial vertical, incidiendo en la dicción, articulación y timbre vocal. (Fernandes de Oliveira, 2017, pág. 184)

Esta referencia es sin duda muy importante teniendo en cuenta el sinfín de herramientas que pueden ser usadas por el instrumentista vocal. Es pertinente tomar en consideración su adaptación y aplicabilidad en distintos estilos y géneros musicales, que tiene como objetivo proveer recursos vocales ilimitados para conjuntamente con una buena técnica lograr el mejor desempeño vocal posible.

También podemos encontrar distintos métodos de canto popular que nacen del uso consciente de la amplificación, en los que cabe destacar el método de Seth Rigs ‘Speech Level Singing’ el cual tiene como objetivo lograr una producción vocal natural con un amplio rango vocal, preocupándose principalmente por los diferentes registros vocales que pueden ir de pecho a cabeza mediante la inmovilización de la laringe y la consciencia de las cuerdas vocales al dejarlas lo más juntas posibles. Tenemos también el método de Brett Manning ‘Singing success’ el cual busca ampliar el rango vocal mezclando las resonancias que se generan tanto de voz de pecho como de voz de cabeza, generando un sonido unificado y consistente dando nacimiento al concepto de voz mixta.

En cuanto al papel de la voz en el Metal Sinfónico, es muy importante recalcar que es un género con una gran complementación de la voz clásica (Canto lírico), donde fundamentalmente se pueden encontrar varias adaptaciones con dos personajes principales, generalmente son voz masculina con voz femenina, que durante toda la canción interactúan de manera activa en constante dialogo.

El canto lírico tiene como objetivo generar en el intérprete un registro extenso, la disposición de un timbre específico, uniformidad y claridad, con la correcta flexibilidad y

agilidad para afrontar el repertorio operístico, de cámara y oratorio. Dentro de las herramientas del cantante lírico siempre debe estar la proyección vocal ya que el intérprete debe satisfacer a la audiencia de una sala que generalmente carece de amplificación.

Voz Femenina

La voz femenina del Metal sinfónico posee una tendencia interpretativa que puede variar de ligera a pesada y se encuentra mayormente en un registro medio – agudo y agudo con colocación de voz de cabeza . Generalmente el rango vocal de la voz femenina es bastante amplio, sobretodo hacia la parte de agudos, llegando a manejar perfectamente un rango de hasta 4 octavas dentro de la misma canción.

Podemos encontrar distintos modos vocales que ayudan a generar distintas sonoridades, matices y carácter a la voz. Estos modos vocales potencian la exploración y ejecución de distintas posibilidades vocales que tienen como objetivo proveer al músico instrumentista vocal de distintas sonidos y técnicas que le permitan moverse libremente por diferentes estilos musicales sin limitar su voz y evitando cualquier tipo de problema vocal. Estos modos pueden ser percibidos como no metálicos, semi-metálicos o metálicos (el sonido no metálico quiere decir neutro).

Figura 4
Modos vocales

NEUTRAL	CURBING	OVERDRIVE	EDGE / BELTING
Sonido no metálico	Sonido semimetálico	Sonido metálico	Sonido metálico
Relajación de la mandíbula	Sonoridad ligeramente reprimida	sonido directo y fuerte	ligero, agresivo, afilado y chillón
uso del aire en la voz en Piano suave y natural	se usa al cantar en volumen (f) usando la voz de pecho zona media o grave del registro	Se usa en volumen (f) como en el Rock	Puede lograrse formando un twang con el embudo epiglótico (hablando como un pato).
Volumen de (pp) a (mp) , sonidos (ff) sin aire en la zona aguda de la voz	Nivel medio de los modos dificultar al usarse en volumen (pp) o (f)	De volumen medio a muy fuerte , caracter fuerte y griton	Se usa en la zona aguda de la voz, volumen (ff) , rock duro y gospel .

Nota. Adaptado de *Técnica Vocal Completa*, por Complete Vocal Institute, 2019,

<https://completevocal.institute/tecnica-vocal-completa/>

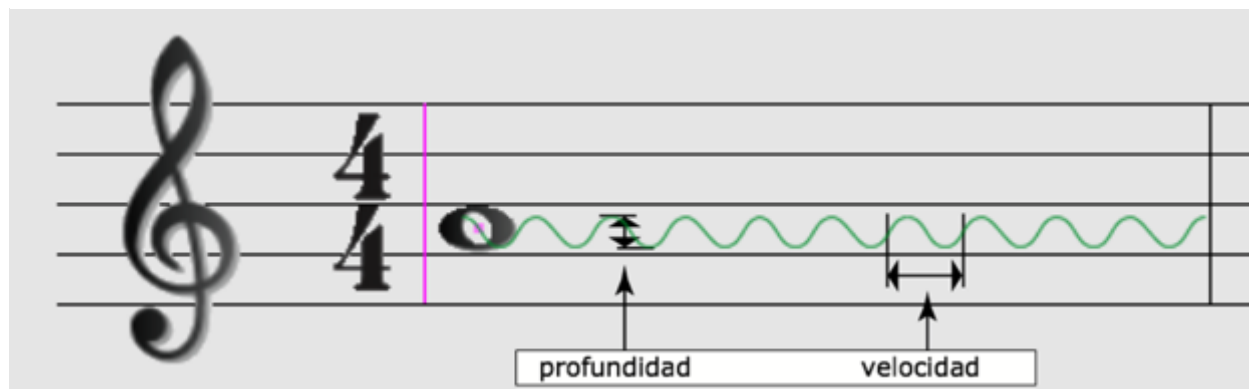
En el Metal Sinfónico podemos encontrar predominancia del modo overdrive que es usado como un sonido directo y fuerte, también encontramos el Edge o Belting que es usado generalmente en la parte de coros.

Podemos también encontrar presencia activa de vibratos que se extienden dentro de las notas con figuras largas como blancas, redondas y notas ligadas, comúnmente encontradas al registro agudo. Estos vibratos se proyectan de manera limpia y redonda mostrando siempre una voz clara, potente y homogénea que envuelve un momento destacado de la canción.

El vibrato es una de las características más importantes que podemos encontrar dentro de el canto clásico o lírico. Según Seashore (1932) : “vibrato es una pulsación del tono, usualmente acompañada con pulsaciones sincrónicas de intensidad y timbre de tal forma que el extant y el rate den una agradable flexibilidad y riqueza a los tonos”.

El vibrato esta relacionado directamente con la frecuencia y la amplitud de la onda de voz, el cual se puede percibir como una ondulación rápida y constante, como lo muestra la Figura 5. Fisiológicamente se puede atribuir a las fluctuaciones de una tensión en las cuerdas vocales, en el cual no solo interceden las cuerdas vocales sino también varios músculos laríngeos. El uso de este se vuelve un rasgo bastante importante para el cantante ya que es utilizado en diversos géneros y claramente es atribuido a la correcta producción vocal y la buena técnica que se logra dándole amplitud y libertad al sonido. Mayormente se ve reflejado en una sola nota que puede estar en el registro agudo, esta nota suele ser larga y se pueden usar distintos matices para que el vibrato destaque aún más.

Figura 5
Características del Vibrato



Nota: Tomado de *Vibrato En La Voz - Cómo inducirlo*, por Calvo, U. (s.f.)

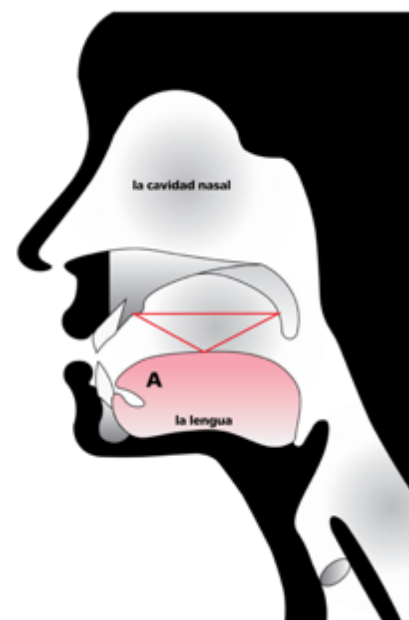
<https://tecnicadevoz.com/vibrato-en-la-voz/>

En resumen, el vibrato se produce cuando la voz oscila entre dos tonos y una de las partes más importantes es que el cantante necesita ser consciente de la velocidad necesaria para ejecutarlo sin olvidarse, por supuesto, de tener su correspondiente apoyo para que la nota no caiga dentro de esa oscilación sino todo lo contrario, que se mantenga y se expanda libremente.

Otro elemento primordial es **La articulación**, que es el manejo y cambio del tracto vocal durante la emisión vocal, cambios que deben ser conscientes y generan distintas resonancias que apoyan la emisión vocal. Estas emisiones van ligadas en el canto a las vocales, ya que se puede entender que el canto tiene su propio apoyo dentro de las vocales, pues en el canto las vocales duran mucho más y se pueden ver presentes en las notas largas, lo que proporciona un apoyo extra dentro del performance. Sin lugar a dudas la articulación y la correcta dicción crean el correcto equilibrio para que tanto la presión del aire como la emisión del sonido sean las adecuadas.

Dentro de la articulación encontramos distintos elementos que trabajan conjuntamente para proveer el soporte necesario al momento de cantar. Tal como podemos observar en la Figura 6, allí interactúan los labios, la lengua, la mandíbula y el paladar blando. El trabajo de la articulación es moldear la columna de aire para transformarla en sonidos y articulación del habla para poder percibirlos como fonemas, palabras y sílabas.

Figura 6
La articulación en la emisión del sonido

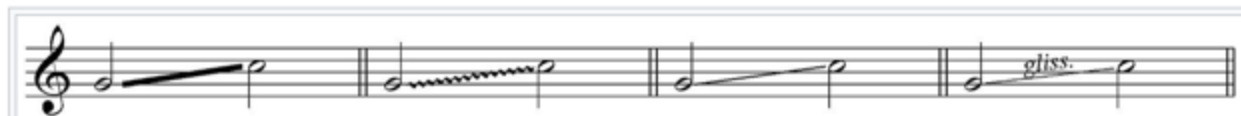


Nota: Nota: Tomado de *La lingüística hispánica: Una Introducción* por Ganeshan, A. (2019)

<https://linghispintro.pressbooks.com/chapter/articulacion-de-las-vocales/>

También podemos encontrar algunos glissandos dentro del género de Metal sinfónico que suelen destacar los inicios de frase. Es una impostación inmersa dentro de las frases, propia del canto lírico, que ayuda en la proyección vocal y se vuelve vital para la dicción y articulación de cada frase.

Los glissandos son percibidos como un efecto sonoro que logra generarse al emitir una progresión melódica rápidamente de un sonido grave o medio hasta una nota aguda o viceversa. Se puede observar su figura musical en la Figura 7. Lo más importante del uso de este adorno es escuchar todas las notas intermedias que están presentes mientras se pasa de una nota a otra, la transición entre esas notas debe ser notable e impecable. Para lograr su correcto uso debe usarse simultáneamente el correcto apoyo ya que la columna de aire debe ser homogénea y clara.

Figura 7*Figura musical del Glissando*

Nota: Tomado de *Glissando*, por Wikipedia.org, (2020), Wikipedia

(<https://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>)

Los matices de la voz también juegan un papel bastante importante dentro del género ya que aporta gran fuerza y naturalidad a la interpretación, llevando siempre al espectador en un crescendo o decrescendo totalmente natural pero controlado. Dentro de esta interpretación es fundamental tener en cuenta el constante dialogo que se tiene tanto con la orquesta como con la voz masculina y, en ese aspecto, la dinámica de la voz juega un papel esencial tanto de contraste como de contrapunto.

En la articulación vocal podemos encontrar el uso de legato y ‘legit singing’ el cual se encuentra en la voz de cabeza, lo que da una sonoridad más dulce y soporta la nota de una manera más natural que si se hiciera de pecho. Se encuentra como una mezcla de la voz ligera con aire y de cabeza .

Voz Masculina

El Metal Sinfónico nace de un concepto muy importante el cual es ‘la bella y la bestia’ encontrando a la voz masculina con gutural y su contraparte operística en la voz femenina, hallando una gran popularidad en este género.

Tanto en la voz masculina como en la femenina es muy característico escuchar diferentes efectos vocales que tienen como objetivo intensificar o realzar distintos puntos clave de la interpretación, como por ejemplo ciertos estallidos de la voz, añadir giros melódicos o en el caso del rock, metal, screamo, death metal, entre otros, busca incorporar cierta aspereza a la voz para volverla más pesada o más desgarrada. Añadiendo estos elementos se logra transmitir la emoción

en todo su esplendor, llevando al oyente a distintas emociones intensificadas por la voz del cantante.

Estos efectos vocales no son utilizados solo por la voz cantada. En varios escenarios podemos usarlos también sin darnos cuenta en la naturalidad de la voz hablada, como por ejemplo cuando estamos cansados, indiferentes, coléricos o melancólicos. Estos elementos, a pesar de estar presentes en la voz hablada, son intensificados por la voz cantada en distintos géneros musicales.

Teniendo en cuenta los distintos efectos vocales podemos hablar del growl, creak, grunt, gutural, distorsión, sonidos breathy (con aire) entre otros. Y es que justamente la voz masculina en el rock trata de alejarse lo más posible del concepto de “voz limpia” o “canto limpio” que es acentuado por el uso de estos efectos. Puede parecer que el uso de estos efectos va en contra de una técnica o es dañino para el cantante, sin embargo varios adornos, técnicas o herramientas vocales cuando no son usadas correctamente pueden desencadenar en distintos problemas como lo son los nódulos vocales; no obstante, dentro de esos efectos encontramos su correcto manejo para que no impacten de manera negativa ni la interpretación ni la salud vocal del cantante.

Para producir estos elementos es de vital importancia centrarse en la fuente sonora y respiratoria ya que los efectos que necesitan más apoyo o empuje, que son motivados por una interpretación más agresiva, deben ser creados tanto por encima como por debajo de las cuerdas vocales, eso quiere decir encima de la glotis. Poseemos distintos cartílagos que son involucrados para no impactar las cuerdas vocales ya que cuando los cartílagos son impactados por la vibración pueden actuar como una segunda fuente sonora produciendo el sonido áspero o pesado en la voz.

Podemos encontrar presente sobretodo en la voz masculina el **Vocal Fry**, el cual es el registro más bajo que se encuentra en la voz humana y se encuentra por debajo de la voz de pecho, se pueden percibir como las notas por debajo de las notas graves. La voz hablada por ejemplo permite la libre vibración de las cuerdas vocales, sin embargo este efecto hace todo lo contrario, las cierra de golpe permitiendo que las cuerdas vocales se contraigan, teniendo una compresión baja, logrando así una fonación ligera ya que las cuerdas modifican su patrón vibratorio y crean un chirrido que permite al cantante seguir experimentando con su voz y sus herramientas vocales.

Otro efecto importante es la distorsión o **grit**, el cual se crea cuando el aire pasa por las cuerdas vocales y se comprime el aire hacia la glotis distorsionando el sonido, buscando tener una sonoridad sucia, alejada totalmente de lo que se conoce como Bel Canto. Este es usado generalmente en una nota larga o al inicio de frase, el sonido debe ser producido primero desde un sonido limpio para iniciar la correcta compresión del aire que genere esa distorsión vocal que se puede comprender como la variación de los grados mientras se sube el volumen de la voz, esta distorsión debe ser controlada y manejada por el cantante ya que podemos encontrarla en distintos niveles e intensidades.

En el Metal Sinfónico es bastante característico escuchar el uso de guturales, que es un contraste muy usado con la voz femenina. Estos guturales pueden ser dirigidos desde el registro agudo o grave, se encuentran comúnmente dentro de la introducción de la canción, el coro o la coda, presentadas como dialogo con la voz femenina.

El gutural es un canto que se origina alrededor de los 80's y 90's iniciando principalmente en el Metal. Uno de sus mayores antecedentes es la banda Celtic Frost, que nace en Suiza alrededor de 1984, la cual usa distintas influencias del Metal y Rock Gótico para

innovar en su propuesta musical, fomentando el uso del gutural. Esta técnica se desplaza del Heavy Metal hacia otros subgéneros, dando un paso importante hasta el Metal Sinfónico. Una finalidad de las más importantes del gutural es justamente alejarse totalmente de una melodía limpia y natural y centrarse en un sonido casi sobrenatural para hacer referencia a distintos personajes de la ficción del terror o gótico, tales como fantasmas, monstruos, demonios, etc.

El sonido gutural no es un sonido enfocado como la voz cantada que tiene un punto y una columna de aire centrada en ese filtro, el gutural es un sonido que sale con fuerza abdominal, descontrolado y poderoso. Para lograr éste efecto la laringe debe estar abajo.

Para muchas personas, el canto gutural se limita a incluir gritos y rugidos. Otras, en cambio, reconocen en la voz gutural una técnica que utiliza la garganta de distintas maneras para lograr matices.

Asimismo, hay que tener en cuenta que a la hora de emplear una voz gutural para cantar se establecen dos tipos de canto: el canto gutural exhalando o el canto gutural inhalando.. (Pérez Porto & Merino, 2018)

Estos guturales pueden cambiar dependiendo del subgénero de Metal que se use en la interpretación. Por ejemplo podemos encontrar en el Grindcore y Death Metal un gutural demasiado grave y sin brillos, este gutural es bastante controlado ya que el ritmo de estos géneros es muy rápido por lo cual el control del aire debe ser muy preciso, pues son muchas palabras en un tono al extremo del registro. Como lo podemos ver con la banda Napalm Death, este gutural tiene una resonancia media que se encuentra detrás de la nariz, en cuanto a su emisión es bastante importante recalcar que la mandíbula suele bajar mientras la lengua se engola un poco, la posición de la boca es redonda y, aunque tiene un gran uso del diafragma,

todos los músculos abdominales se ven involucrados para empujar el sonido y poder expresar todos los sentimientos que no se logran en el canto limpio como la ira.

El pig squeal es un gutural que se encuentra en el registro grave que se asemeja bastante al sonido de cerdo. Dentro de este efecto podemos encontrar también el Fry singing el cual es la mezcla entre la voz cantada y el gutural, aquí ya podemos encontrar un tono y una afinación, la postura de la boca es abierta como en el bostezo y le agregamos una fuerza abdominal constante para que el sonido se expanda; también tenemos la Raspy voice la que podemos encontrar bastante en el blues y generalmente son usados en el ataque de la nota. Estos efectos son bastante nasales lo cual impide el impacto en la cuerda vocal, son guturales mezclados con la voz cantada que se pueden encontrar en bandas como Korn o Slipknot.

En la Figura 8 podemos ver los diferentes tipos de Gutural y sus características.

Figura 8
Guturales y características



Nota: Adaptado de Loera, Rick (3 de febrero de 2017) *Cómo cantar GUTURALES 1* [Gret Rocha] <https://www.youtube.com/watch?v=VkOqMKb8xKY>

La voz masculina esta presente no solo como gutural o growling. Aunque si son partes muy importantes de este género también podemos encontrar uso de voz de pecho con gran potencia que acompaña a la voz femenina, generalmente por 5tas o 6tas en los coros.

Técnicas de Armonización según Crook y Vela

Para llevar a cabo el análisis melódico se tendrán en cuenta algunos conceptos de Crook, un reconocido docente de instituciones como Berklee, La Universidad de California en los Ángeles y San Diego, fundador de instituciones de música y quien también ha publicado varios libros como: *How to improvise*, *How to Comp*, entre otros.

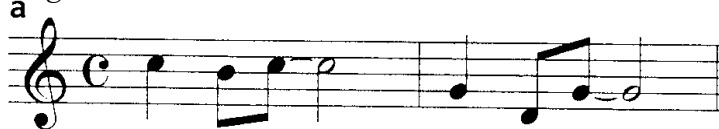
Crook define algunos conceptos relacionados al desarrollo motivico, los cuales pueden ser utilizados para realizar dicho análisis.

- Continuidad: relación entre dos o más ideas musicales con elementos en común.

Mismo ritmo, misma melodía o curva melódica. (Crook, 1990)

Figura 9

Continuidad según Crook



Nota: Tomado de *How to improvise* (p. 86), por H. Crook, 1993, Advance Music.

De acuerdo a lo argumentado por Crook, se puede afirmar que a este tipo de continuidad se le puede llamar también imitación.

- Secuencia: Consiste en repetir elementos musicales con el objetivo de generar continuidad. Puede ser secuencia rítmica, (el ritmo se repite), secuencia melódica (la melodía o la curva melódica se repiten) o secuencia rítmico-melódica (los dos elementos se repiten) (Crook, 1990)

Figura 10

Secuencia según Crook



Nota: Tomado de *How to improvise* (p. 86), por H. Crook, 1993, Advance Music.

En conclusión, se puede afirmar que una secuencia está conformada por la unión de varias imitaciones rítmicas, melódicas o rítmico-melódicas.

- Desarrollo motivico: Es el resultado de combinar un elemento musical del motivo anterior para establecer continuidad con un elemento nuevo. Para el éxito del desarrollo motivico, lo que es igual y lo que es diferente entre los dos elementos debe ser muy evidente de escuchar. (Crook, 1990)

Figura 11

Desarrollo Motivico según Crook

Figure 11 illustrates four types of motivic development in musical notation, divided into two parts, (a) and (b).

Part (a) shows four motifs:

- motif 1
- motif 2 (same rhythm and curve, new pitch and melody)
- motif 3 (same rhythm, new pitch, melody, curve)
- motif 4 (same rhythm, new pitch, melody, curve)

Part (b) shows four motifs:

- motif 1
- motif 2 (same melody, new rhythm)
- motif 3 (same melody, new rhythm)
- motif 4 (same melody, new rhythm)

Nota: Tomado de *How to improvise* (p. 86), por H. Crook, 1993, Advance Music.

Según Crook (1990) hay varias formas de establecer un desarrollo motivico, que pueden ser:

- Transformación melódica: Mismo ritmo o parecido, con diferente melodía. De acuerdo a su duración puede ser de igual longitud (variación) más largo (extensión) más corto (fragmentación) tomar un fragmento y añadir nuevas ideas (fragmentación-extensión).
- Transformación rítmica: Misma melodía o curva melódica, mientras se propone una nueva rítmica.
- Embellecimiento: Aumento o disminución de notas, de un motivo anterior.

Además se tendrá en cuenta el estudio de la melodía de acuerdo a modelos desarrollados por la música académica, en la cual se le da el nombre de periodo a una frase de 8 compases:

“La estructura de la frase en el Clasicismo ha sido estudiada por diversos analistas desde finales del siglo XIX, sobre todo en Alemania, donde tomó el nombre de período—periode—como agrupación de ocho compases, en Riemann (1928, 1958, 2005), Schönberg (1943, 1974, 1990), LaMotte (1998, 2010), Kühn (2007, 2013), incluso, también, en estudios de corte anglosajón, donde permanece la denominación de frase—sentence—en Gauldin (2009), Stein (1979), Piston (2012) y Rosen (1986, 1987, 1998, 2005, 2010), quien ha definido la frase clasicista como tema de oposición interna” (Vela, 2016, párr. 1)

Profundizando sobre el concepto de frase, Vela (2016) expone que:

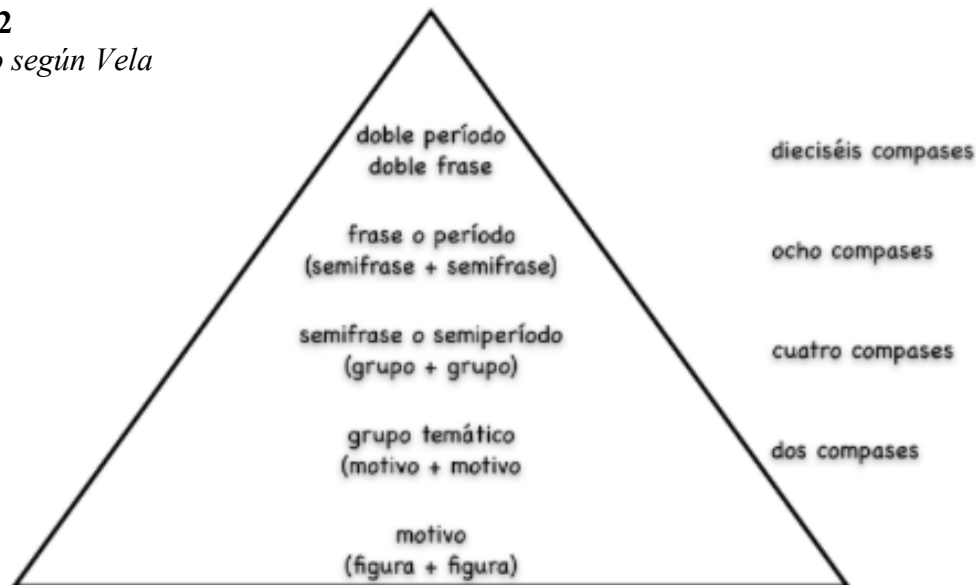
La típica frase musical de ocho compases, descompuesta en dos semifrases de cuatro, según los modelos de simetría y proporción propios del estilo clasicista, organizó su material musical en una estructura mucho más elaborada, en dos fragmentos simétricos - antecedente y consecuente- que contenían, respectivamente, dos bloques, igualmente simétricos, de ideas enfrentadas, a la que se ha llamado frase tipo período. (párr 4)

Y para la realización de un análisis más detallado, se define el motivo como la célula elemental de una obra y de la cual se desprenden grupos temáticos (dos motivos), semifrases (dos grupos temáticos), semiperiodos (frase de 4 compases) y finalmente el período.

Al respecto, Leimer y Giesecking (1951), como se citó en Vela (2016) argumentan que:

“Para reconocer las frases no siempre señaladas con exactitud, es indispensable conocer las formas musicales 1. Son partes o miembros de las ideas musicales después de las cuales debe hacerse una incisión, (respiración), el motivo-compás, el grupo de compases, el medio periodo (semiperíodo) y el período. (parr 7)

Figura 12
El motivo según Vela



Nota: Tomado de *La estructura de la frase musical clasicista* por M. Vela, 2016

(<https://www.unir.net/humanidades/revista/la-estructura-de-la-frase-musical->

Análisis de dos Obras de Metal Sinfónico

- Actividad: Análisis rítmico , armónico y melódico de dos canciones

A continuación realizaremos el análisis de dos obras de Metal Sinfónico de la banda Nightwish, resaltando las características antes mencionadas para ejercer mayor claridad en el tema por parte del lector.

Las obras que se van a someter al análisis son *The Phantom of the Opera* y *Ghost Love Score*.

The Phantom of the Opera

Versión por parte de la banda de la composición del musical homónimo de 1986 de Andrew Lloyd Webber. Hace parte de su álbum *Century Child*, lanzado al mercado en Junio de 2002.

Forma.

Intro: | 10 |

Estrofa: | 19 |

Puente: | 4 |

- Son las partes principales del tema, que se desarrolla en forma de diálogo entre el personaje del fantasma y ella.
- La dinámica del tema transcurre en manera de “echo”, donde una misma frase musical, se repite varias veces, variando la orquestación y encontrando diferentes texturas y colores sonoros.

Ritmo.

- Se destaca el uso de figuras como la negra con puntillo y corchea, de la siguiente manera:

Figura 13

Análisis Phantom of the Opera

Estrofa Fsus Fm B♭ Cm

In sleep he sang to me, in dreams he came,

- Esta misma figura la realiza la batería con el sintetizador en el inicio de la estrofa, antes de que ingrese la guitarra con efecto de distorsión.
- El sintetizador se convierte en el líder en el siguiente obligado:

Figura 14

Análisis Phantom of the Opera

Allegro vivace **Intro**

Cm C♭m B♭m A A♭

f

Cuando ingresa la melodía principal, se queda en modo de acompañamiento, realizando redondas y apoyando algunos fills, el cual es definido por Scott Schroedl (2001) como Un breve intervalo en la música, una frase que rellena los espacios vacíos de la música y/o señala el final de una frase. Es como un mini-solo (pág. 24)

- con la batería.
- La batería se mantiene en un ritmo básico de 4/4, acompañando a la melodía principal, de la siguiente manera:

Figura 15
Análisis Phantom of the Opera



Armonía.

- El intro y la estrofa se desarrollan inicialmente en la tonalidad de Cm, cuando se repite y entra la voz del personaje del fantasma, se desarrolla la misma idea, pero en Fm.
- Los cambios armónicos se desarrollan cuando se cambia de personaje, pasando por las tonalidades de: Cm, Fm, Dm, D#m, y Gm finalizando el tema.
- El diálogo se genera de la siguiente manera, teniendo en cuenta las diferentes tonalidades:
 - **Cm:** Ella (Intro y estrofa)
 - **Fm:** Fantasma (Estrofa)
 - **Dm:** Ella (los primeros 6 compases encontramos una repetición de la melodía en la tonalidad de Dm, en donde se expone el segmento final con una predominancia de la voz masculina que se fusiona en una semicadencia dominada por D finalizando en grados conjuntos en una escala menor descendente), luego le responde el fantasma los siguientes 2 compases para completar la frase. Y en los

siguientes 8 compases se unen las dos voces, haciendo una armonización de acuerdo a la armonía

- **D#m:** Fantasma (Estrofa), sigue con la dinámica de alternancia que se centra en la voz masculina pero ahora en D#m.
- **Fm y Gm:** En esta sección encontramos una fuerte modulación al finalizar el tema con el sintetizador que da su finalización en la 6ta de D#m , en la primera tonalidad modulante que es Fm la voz femenina tiene una alternancia entre Ab y F donde predomina fuertemente el vibrato mientras que la voz masculina se centra en un registro sobre agudo que es visible por el cambio de técnica (grito) en el momento en que llega a Gm
- En cuanto a las progresiones armónicas se destacan: (ivm – V/ivm – im) y (VI – ivm – V/ivm – im). De la siguiente manera:

Figura 16
Análisis Phantom of the Opera

Estrofa

Fm B \flat Cm

In sleep he sang to me, _____ in dreams he came,

mp

entra guitarra rítmica

A \flat maj7 Fm/A \flat B \flat Cm

And do I dream a - gain? _____ for now I find _____

- Se utilizan las séptimas de los acordes de la escala natural, y también algunos acordes disminuidos que son tomados de la escala menor melódica y que funcionan como extensión de la dominante.

Figura 17
Análisis Phantom of the Opera

The image shows a musical score for the song 'Phantom of the Opera'. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A red box highlights the chord progression Bbdim, Edim, Fm above the vocal line. The lyrics are: 'phan - tom of the op - er - a is there in - side your mind.' The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex upper line with chords and melodic fragments.

Melodía.

- Al encontrarse 2 voces realizando la melodía principal se maneja un rango que va desde C2 hasta G6
- Hay algunas notas que se salen del registro melódico anterior dicho, ya que son efectos en la voz principal, que son más rítmicos y que no tienden a tener una altura específica, porque varios de ellos se desarrollan como una onomatopeya, como por ejemplo en algunas secciones dadas en la coda donde se maneja un extremo del registro agudo.
- Durante todo el tema se desarrollan y destacan, tres frases melódicas que componen la estrofa, de la siguiente manera:

Figura 18
Análisis Phantom of the Opera

1 Estrofa

Fm B \flat Cm

In sleep he sang to me, in dreams he came,

that voice which calls to me and speaks my name.

2 *entra guitarra rítmica*

A \flat maj7 Fm/A \flat B \flat Cm

And do I dream a - gain? for now I find

3

B \flat dim Edim Fm

phan - tom of the op - er - a is there in - side your mind.

- Variaciones de la melodía en los inicios de frase. (Morado).
- Se destaca arpeggios de la tonalidad. (Naranja)
- Colores como la séptima mayor. (Verde)
- Las frases pueden finalizar en la posición melódica de quinta que se encuentra en el acorde de tónica. (Azul)
- Síncopas externas que se representan como prolongaciones en el pulso fuerte del siguiente compás que van de una redonda a una corchea o negra. (Rojo)
- Se destacan intervalos de cuarta justa, quinta justa, escalas descendentes y grados conjuntos ascendentes y descendentes. (Azul claro)

Recursos Vocales.

- Teniendo en cuenta que The Phantom of the Opera es originalmente un musical, en la adaptación hecha por Nighthwish se mantienen estos dos personajes principales (hombre y mujer) en diálogo.
- El rango vocal contiene desde un C2 hasta un G#6
- Se mantiene una intensidad que va en crescendo a medida que se desarrolla el tema. En el inicio, cuando entra la voz de ella a capella y ad libitum, se desarrollan algunos recursos vocales como el breathing voice, muy leve, más que todo en las notas graves, hacia los finales, y pequeños glissandos.

Figura 19

Análisis Phantom of the Opera

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are: "In sleep he sang to me, _____ in dreams he came,". The staff is divided into four measures by vertical bar lines. Above the staff, the word "Estrofa" is written in red. Above the first measure, the chord "Fm" is written. Above the second measure, the chord "B," is written. Above the third measure, the chord "Cm" is written. The word "Gliss" is written in blue above the second and third measures, indicating a glissando. The lyrics "In sleep he sang" are under the first measure, "to me, _____" under the second, "in dreams" under the third, and "he came," under the fourth. The melody consists of quarter notes and half notes, with a long horizontal line under the second measure indicating a sustained note or glissando.

- En el inicio, ella se mantiene en un registro agudo, en colocación de voz de cabeza, con una melodía que se articula en legato, en voice legit, de manera limpia, redonda, aguda y clara, sin ninguna ornamentación que se destaque.
- Finalizando las frases realiza algunos vibratos, más que todo en figuras de larga duración, en donde, técnicamente, se mezcla el canto clásico con el popular debido a la utilización del micrófono, en la que puede manejarse otros efectos como por ejemplo reverb.

Figura 20
Análisis Phantom of the Opera

The image displays two systems of musical notation for the Phantom of the Opera. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics "the phan - tom of the op - er - a is" and a piano accompaniment in bass clef. A blue annotation "Vibrato" is placed above the vocal line. The second system continues the vocal line with lyrics "there in - side my mind." and includes a chord progression: A₇dim, Cm, C₇m, B₇m, A. Blue annotations "Vibrato" are placed above the vocal line for the phrases "there" and "my mind." The piano accompaniment in both systems consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

- En cuanto a la voz del personaje del fantasma, se caracteriza muy bien al utilizar recursos como el growling, scream, y gutural, en el que se destaca la resonancia y colocación al

frente, donde se genera una sonoridad brillante, nasal y punzante, acentuando inicios de frase, que apoya la banda.

- Otra de las características vocales importantes, se desarrolla hacia el final, en donde algunas notas agudas, él las realiza en manera de falsete reforzado, que aporta a la textura y sonoridad del tema en general.
- Cuando se unen las dos voces se destacan las dos técnicas, la de ella súper redonda, homogénea e impostada, y la de él con efectos como el gutural y el growling, que generan diferentes distorsiones en la voz, principalmente utilizados para expresar más de manera rítmica que melódica algunas palabras o frases, mientras ella realiza notas agudas mantenidas, redondas, mezclándolo con algunos glissandos para acentuar inicios de frase. Esto genera una textura sonora que va relacionada con lo que está sucediendo instrumentalmente. Más que todo hacia el final se evidencian estas características vocales, ya que la banda está en una dinámica con una intensidad dirigida hacia el clímax. En resumen, de la forma se destaca lo siguiente:

INTRO:

- En el intro el motivo que se repite durante 10 compases, en la tonalidad de (Cm), es el siguiente:
 - Se compone de una figura en redonda que ubica todo el primer compás, ligada a una blanca. Luego 4 corcheas que se acentúan y finaliza en una redonda.

Figura 23*Análisis Phantom of the Opera*

The image shows three staves of musical notation for the song 'Phantom of the Opera'. The first staff is labeled 'Frase' and contains the lyrics 'And do I dream a - gain? for now I find'. It features a green bracket labeled 'Semifrase -' above the notes, and a red bracket below the lyrics. Chords A \flat mai7 and Fm/A \flat are indicated above the notes. The second staff is labeled 'Frase 3' and contains the lyrics 'the phantom of the op - er - a is'. It features a green bracket labeled 'Semifrase -' above the notes, and a red bracket below the lyrics. A yellow box highlights a note with a blue 'Vibrato' label and an orange arrow pointing to the right. The third staff contains the lyrics 'there in - side my mind.' and features a green bracket labeled 'Semifrase -' above the notes, and a red bracket below the lyrics. Chords A \flat dim, Cm, C \flat m, B \flat m, and A are indicated above the notes. Yellow boxes highlight notes with blue 'Vibrato' labels.

- En la frase dos, se evidencia la variación melódica, que se encuentra representada por el arpeggio de (Cm) en segunda inversión.
- En el antecedente correspondiente a la frase tres, predomina la redonda ligada a un movimiento melódico descendente en la escala de (Cm natural), que termina en la novena (B becuadro) del acorde de (A \flat dim), y en el consecuente finaliza en la quinta (G) del acorde de (Cm).
- Es importante resaltar que durante todo el tema se repite la estrofa en diferentes tonalidades:
 - Primero comienza realizando la estrofa con la voz femenina, en la tonalidad de (Cm).

- Se repite una segunda vez la misma estrofa, en la voz del fantasma, pero en tonalidad de (Fm).
- Luego, al repetirse la estrofa por tercera vez, la dinámica se realiza comenzando con la voz femenina, realizando la frase 1 hasta el sexto compás, y luego se ejecuta la voz masculina finalizando la frase 1, con los compases 7 y 8. Y en las frase 2 y 3, las dos voces se unen en octavas, hasta finalizar la frase 3.
- En la cuarta repetición de la estrofa sucede la misma dinámica anterior, pero en la tonalidad de (Dm).
- En la quinta repetición la estrofa inicia con la voz masculina, realizando la frase 1 hasta el sexto compás, y luego se ejecuta la voz femenina, finalizando la frase 1, con los compases 7 y 8. Y en las frases 2 y 3, las dos voces se unen en octavas, hasta finalizar la frase 3.
- El siguiente coro aparece desde la cuarta repetición de la estrofa, mientras los personajes continúan realizando la estrofa.

Figura 24
Análisis Phantom of the Opera

Dm

He's there,

CORO: in - side my mind.
in - side your mind.

- Se destaca, al final, la voz masculina realizando algunas partes habladas, en manera de exclamación, mientras que la voz femenina continúa desarrollando una línea melódica.

Ghost Love Score

Novena canción de su quinto álbum de estudio *Once*, del año 2004. Tiene una duración de diez minutos con dos segundos.

Forma.**Tabla 1***Análisis de Forma - Ghost Love Score*

Partes	Secciones	Compases
		: 8 :
Intro	4	9 : 4 : 12
1º Estrofa	1	8
Coro	1	8
Puente	2	4 24
Interludio Guitarra	1	11
Intermedio Banda	1	22 11
Tutti Banda	3	: 4 : 4
Tutti 2 (con coro y voz líder)	1	47
Intro	1	: 4 :
2Estrofa	1	10
Coro Final	2	: 8 : 24
Total	18	189

Ritmo.

- Se destaca principalmente por los obligados que realizan como banda al finalizar una sección o parte del tema, que lidera la batería, y tiene un apoyo rítmico y armónico generado a partir de la guitarra eléctrica y los sintetizadores.
- También se puede distinguir, en ciertas secciones, diferentes cambios de métrica al finalizar el círculo armónico, de la siguiente manera:
 - Los cambios de métrica que se van alternando así: 6/8, 5/8, 6/8, 5/8, 3/4, y 2/4.

Este ejemplo se desarrolla al finalizar la segunda sección del intro, así:

Figura 25

Analysis Ghost Love Score

The image displays two systems of musical notation for the 'Ghost Love Score'. The first system is in 6/8 time and features the following chords: *Ab*, *Eb*, *CmFm*, *Eb*, *Bbm*, and *Fm*. The second system shows a sequence of chords: *Db*, *Eb*, *Cm*, *Dm*, and *C*. Above the *Cm* chord, there is a tempo marking of $\text{♩} = 135$. Metric changes are indicated by red boxes and arrows pointing to the time signatures: 5/8, 3/8, 2/4, and 4/4. A dashed line above the *Cm* chord indicates a continuation of the previous section's structure.

- Otro de los recursos más importantes, nuevamente apoyado por las diferentes armonías, y siendo protagonista la batería, son los diferentes ostinatos que se desarrollan durante todo el tema. Utilizados para generar una intensión muy marcada y sobresaliente en secciones como el intro y el coro en modo de ostinato con la voz principal.

Figura 26

Analisis Ghost Love Score

Intro

♩=202 *Dm C Gm Dm Bb F C Am*

Coro

Bbm Absus Ab

My

- Tenemos distintos cambios de tonalidad que suceden en secciones, como por ejemplo el intro, de la siguiente manera:
 - Se divide en 4 secciones con los siguientes compases, en los que se realizan estos cambios de tonalidad y diferentes círculos armónicos como:

Tabla 2
Secciones Intro - Ghost Love Score

| 8 | (Dm): Dm – C – Gm – Dm – Bb – F – C – Am

| 9 | (Fm): Fm – Eb – Bbm – Fm – Db – Ab – Eb – C

[: 4 :| (Dm): Dm – C – Gm – F – C – B – F – C – Am

| 12 | (Fm): F – Eb – Bbm – Ab – Db

- Como se evidencia en el intro, se alterna entre la tonalidad de Dm y Fm. En los últimos 12 compases, la tonalidad indica Fm, pero al encontrarse el acorde de F en modo mayor y alternarse con el Fm se genera cierta ambigüedad.

Figura 27
Analisis Ghost Love Score

- La velocidad del tema va variando dependiendo de la interpretación y la intención de cada sección. El intro comienza con un tempo de corchea en 102, a medida que el tema se va desarrollando se van añadiendo diferentes texturas, en donde comienzan batería y

organo, luego se añade la guitarra sobre el mismo ostinato marcado principalmente por la batería. A la gran masa sonora se añade una melodía de sintetizador y finalmente cuando aparece la métrica de 4/4 se disminuye la intensidad en velocidad e intensidad por que la voz va entrar. Cuando la voz está interviniendo, la banda está en modo de acompañamiento.

- Otra sección a resaltar es ese intermedio que hace la banda, netamente instrumental, nada rítmico, sino más bien muy etéreo y ligero, en una métrica de 12/8, que es la única sección que la contiene y donde se desarrollan melodías con figuras de larga duración sobre un colchón armónico, generado principalmente por los sintetizadores, organos y vientos; sin batería, en el que se alterna entre 12/8 y 9/8, la guitarra hace pequeñas melodías aportando a la sonoridad general.

Figura 28

Analisis Ghost Love Score

C Intermedio Banda

$\text{♩} = 202$

Eb F Gm F

Armonía.

- Los diferentes centros tonales, sobre los que se modulan durante todo el tema son: Dm, Fm, Bb, Bbm, Gm
- En el desarrollo de cada parte hay diferentes secciones en las que se modula de tonalidad. Durante todo el tema se desarrollan este tipo de cambios o modulaciones armónicas, por ejemplo, la estrofa se encuentra en (Bb) y el coro que le precede se desarrolla en la tonalidad relativa (Fm).
- Otro recurso importante en la armonía es el uso del segundo grado menor (Gbm) que se genera a partir del sustituto tritonal, en este caso de Bbm. En la figura 25 tenemos frases de 4 compases que son repetitivas y son construidas alrededor de F mixolidio. El F que se encuentra antes del Bbm no es un punto de llegada, sino la dominante, así:

Figura 29

Analysis Ghost Love Score

Estrofa *F* *Cm*

F *Gbm*

Coro *F* *Absus* *Ab*

- Es muy usual encontrar acordes como el III y el VII, por ejemplo, como sucede en el puente, en las tonalidades de Bbm y Fm. Cadencias rotas.

Figura 30
Analysis Ghost Love Score

Puente *Ebm* **Db** *Ab* *Bbm* *Bbm*

In - to the blue me - mo - ry

Ab *Bbm* **Absus** *Bbm* **Ab**

A si - ren from the deep came to me he

Melodía.

- En el intro se desarrolla un obligado con las diferentes voces de manera ritmo-armónica.
- Se desarrolla a través de movimientos melódicos ascendentes, diatónicos, que van delineando la armonía y, por lo general, la finalización de cada frase se sitúa sobre el tercer, quinto o séptimo grado del acorde.

Figura 31*Analysis Ghost Love Score*

Estrofa *F* *Cm*

F *Gbm*

- Se desarrollan algunos intervallos diatónicos, de tercera, quinta, sexta mayor y menor, incluso de octava y séptima menor.

Figura 32*Analysis Ghost Love Score*

Ab *Bbm* *Absus* **B** *Bbm* *Ab*

Bbm *Eb* *Fm* *Cm* *Bbm* *Fm*

- Es importante resaltar la función de la melodía en el coro, ya que esta no realiza demasiados saltos, como tampoco contiene demasiadas notas. Pues en esta parte del tema se requiere, como contraste, una melodía principal que vaya de manera ligada, en grados continuos, mientras los demás realizan un ostinato bien marcado.

Figura 33

Analysis Ghost Love Score

Coro

9

Bb C Dm Gm Fm Ebsus Eb

Time to ne-ver hold our love My

Db Ebsus Eb Fm

fall will be

Ebsus Eb Bbm C

for you

Recursos Vocales.

- La dinámica del tema va con una intensión en crescendo. Iniciando la voz, se encuentra en un registro de cabeza, en una colocación natural, suave, no se destacan vibratos, en

donde su laringe no está abierta o en posición para realizar sonidos redondos. Realiza una melodía en legato, yuxtaponiéndose a la textura sonora que genera la banda con el ostinato de fondo, donde se crea un gran contraste sonoro.

- A medida que se va desarrollando el tema su intención es muy etérea, bastante ligera, luego se va haciendo más evidente el vibrato, destacándose en el registro agudo.
- Cuando hace voz de pecho en la B (teniendo en cuenta que la sección A es la estrofa que esta constituida por 8 compases) es muy expresivo, en legato, al realizar dinámicas de forte a piano, en los que involucra algunos glissandos en cada motivo melódico.

Figura 34

Analisis Ghost Love Score

The figure displays two systems of musical notation for 'Ghost Love Score'. The first system includes a treble clef staff with lyrics 'st - ren from the deep came to me lie' and a bass clef staff. Above the treble staff, a blue line indicates a melodic phrase starting at measure 4 and ending at measure 8. A red line below the treble staff indicates a dynamic contour that rises from measure 4 to a peak at measure 6 and then falls. Above the bass staff, a red line indicates a harmonic contour that rises from measure 4 to a peak at measure 6 and then falls. The second system includes a treble clef staff with lyrics 'Sang my name my long - iing Still I write my songs a - bout that dream of mine' and a bass clef staff. Above the treble staff, a blue line indicates a melodic phrase starting at measure 1 and ending at measure 6. A red line below the treble staff indicates a dynamic contour that rises from measure 1 to a peak at measure 3 and then falls. Above the bass staff, a red line indicates a harmonic contour that rises from measure 1 to a peak at measure 3 and then falls. The harmonic analysis above the first system shows chords: Ab, Bbm, Absus, Bbm, and Ab. The harmonic analysis above the second system shows chords: Bbm, Eb, Fm, Cm, Bbm, and Fm.

- Se hace utilización del breathing voice, principalmente en el registro grave y en algunas finalizaciones de frase.
- Después del intermedio en 12/8 cambia la técnica totalmente. Ya que en la sección B se encuentra en un registro grave, en voz de pecho, realizando la frase melódica con acentuaciones en inicios de frase, se hace más evidente el Glissando, con una intención más ligada al ritmo, en donde la dinámica de la banda va creciendo.

- Al final la banda se encuentra en clímax, bastante distorsión de las guitarras, realizando un obligado, donde la voz hace efectos como el growling, con la laringe abierta, generando una sonoridad brillante y nasal. La intención de la voz es ritmo armónica y no tan expresiva y melódica, como se mostró anteriormente. Se destacan las diferentes notas en stacatto y acentuaciones en inicio de frase.
- También se recalca que al final ejecuta diferentes notas agudas. Algunas con una colocación impostada y redonda, y otras notas, como la del final, con una colocación en laringe abierta, brillante y nasal.

Dentro de la forma, se destaca lo siguiente:

ESTROFA:

(Que también puede llamarse periodo, sección A), esta conformada por un periodo de 8 compases, que se dividen en 4 frases con antecedente y consecuente, de la siguiente manera:

Figura 35

Analisis Ghost Love Score

The image displays a musical score for the song 'Ghost Love Score' in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of two stanzas, each with a vocal line and a bass line. The score is annotated with boxes and brackets to identify phrases and semiphrases.

Stanza 1:

- Phrase 1:** "We used to swim the same moon-light / Scent of the sea be-fore the wa-king". This phrase is divided into two semiphrases: "Semifrase – Antecedente" (We used to swim) and "Semifrase – Consecuente" (the same moon-light / Scent of the sea be-fore the wa-king). The dynamic is *F* (forte).
- Phrase 2:** "wa- ters of the world / Brings me to thee from the In- to wake the bl-ue me- mo- ry ful day". This phrase is divided into two semiphrases: "Semifrase – Antecedente" (wa- ters of the world / Brings me to thee) and "Semifrase – Consecuente" (from the In- to wake the bl-ue me- mo- ry ful day). The dynamic is *F* (forte).

Stanza 2:

- Phrase 1:** "wa- ters of the world / Brings me to thee from the In- to wake the bl-ue me- mo- ry ful day". This phrase is divided into two semiphrases: "Semifrase – Antecedente" (wa- ters of the world / Brings me to thee) and "Semifrase – Consecuente" (from the In- to wake the bl-ue me- mo- ry ful day). The dynamic is *F* (forte).
- Phrase 2:** "O - ceans a - way from the wake ful day / Brings me to thee In - to the bl - ue me - mo - ry". This phrase is divided into two semiphrases: "Semifrase – Antecedente" (O - ceans a - way from the wake ful day / Brings me to thee) and "Semifrase – Consecuente" (In - to the bl - ue me - mo - ry). The dynamic is *F* (forte).

The bass line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with a syncopated feel. The vocal line is characterized by a mix of staccato notes and longer, more melodic lines.

- En la frase dos se evidencia una variación rítmica y melódica, en donde la melodía no se dirige a (re), sino a (mi) para finalizar la frase en movimiento melódico descendente.
- Se destaca la ambigüedad de la tonalidad dado por el uso de recursos modales ya que, al finalizar el coro, se realiza una cadencia que va del vm/ivm (que es Ebm), resolviendo a Fa Mayor, (no Fa menor) que sería la tonalidad en la que se encuentra la armadura correspondiente al coro.

Figura 38

Análisis Ghost Love Score

The image displays a musical score analysis for 'Ghost Love Score'. It consists of two staves of music. The top staff contains the lyrics: 'The will be born ag - an That si - ren car - ried him to me'. The bottom staff contains the lyrics: 'Sing - ing on the sho - ul - ders of an an - gel With - out care for love n` loss'. The score is annotated with various labels and brackets. Above the top staff, three boxes labeled 'Semifrase - Antecedente' are positioned over the first two measures, the next two measures, and the final two measures. Below the top staff, three boxes labeled 'Frase 1', 'Frase 2', and 'Frase 3' are positioned under the first two measures, the next two measures, and the final two measures, respectively. Below the bottom staff, three boxes labeled 'Semifrase - Consecuente', 'Frase 3', and 'Frase conclusiva (VI-VII-im)' are positioned under the first two measures, the next two measures, and the final two measures, respectively. Chord symbols are written above the notes: Bbm, Ab, Bbm, Eb, Fm, Cm, Bbm, Fm, Db, Eb, Fm. A blue circle highlights the first two notes of the first phrase, and another blue circle highlights the last two notes of the second phrase. A red bracket spans the first two phrases, and another red bracket spans the last two phrases. A green bracket spans the first two phrases, and another green bracket spans the last two phrases. A '3' with a slur is placed over the last two notes of the second phrase.

PUENTE:

- Se destaca la división en 3 frases diferentes, en donde encontramos semifrases de 2 compases y una tercera frase conclusiva, que va en armonización modal de la escala menor natural, sobre los grados (VI – VII – im)
- Se destaca un motivo principal en la métrica de 4/4, sobre el arpeggio de Bbm, que es el cuarto grado menor de la tonalidad de (Fam), en figuración de negras.

- Esta misma melodía, la realiza la guitarra en el interludio, realizando pequeñas variaciones en el ritmo, y además cambiando a la tonalidad de (Bb Mayor).

Figura 39

Análisis Ghost Love Score

Interludio guitarra

The musical notation shows a single staff in B-flat major. The first measure is in C minor (Cm) with notes G4, A4, Bb4, and C5. The second measure is in B-flat major (Bb) with a whole note Bb4. The third measure is in C minor (Cm) with notes G4, A4, Bb4, and C5. The fourth measure is in F major (F) and is circled in blue; it contains a quarter note F4, an eighth note G4, a dotted quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fifth measure is in F major (F) with notes F4, G4, A4, and Bb4. The sixth measure is in F major (F) with notes F4, G4, A4, and Bb4. The seventh measure is in F major (F) with notes F4, G4, A4, and Bb4.

TUTTI BANDA

- Se destaca el contraste de este ritmo con el del coro, ya que contiene otro tipo de figuras que están relacionadas con la música folclórica celta o irlandesa (como las tres corcheas, negra y corchea) como motivo rítmico y melódico principal.
- Otra de las figuras rítmicas destacadas, son las que se encuentran en los compases 3 y 7, representado por: dos corcheas, dos semicorcheas, negra y corchea.
- Se realiza la misma frase y se repite en dos tonalidades diferentes, primero en (Gm), y luego en (Bbm).

Figura 40
Análisis Ghost Love Score

The image displays two staves of musical notation for the song 'Ghost Love Score'. The first staff is labeled 'Voz' (Voice) and shows the melody with lyrics: 'Br-ing me home or le-ave me be My love in the da-rk heart of the night'. Above the staff, two semiphrases are identified: 'Semifrase – Antecedente' (Gm Eb F Gm) and 'Semifrase – Consecuente' (Eb F Gm F). The first phrase is circled in blue, and the second is circled in orange. A red bracket underlines the entire first staff, labeled 'Frase 1'. The second staff shows the piano accompaniment with lyrics: 'Br-ing me home or le-ave me be My lo-ve in the dark heart of the night'. Above the staff, two semiphrases are identified: 'Semifrase – Antecedente' (Bbm Gb Ab Bbm) and 'Semifrase – Consecuente' (Gb Ab Bbm Ab). The first phrase is circled in blue, and the second is circled in orange. A red bracket underlines the entire second staff, labeled 'Frase 2'.

Arreglo Musical: Memory

- Actividad: Creación musical de la canción Lacrimosa de Mozart a Metal sinfónico **Historia.**

Memory es una canción compuesta por Andrew Lloyd Weber, con letra de Trevor Nunn, para el musical de Broadway de 1981, *Cats*. Su melodía se centra principalmente en el personaje de Grizabella, quien rememora con nostalgia su pasado.

El Tennessee Performing Arts Center afirma que Jessica Sternfeld la ha catalogado, de acuerdo a ciertas estimaciones, como la canción más exitosa de un musical (2019).

También nos cuenta del éxito de la canción, pues ha sido interpretada por más de 150 artista, desde Barry Manilow hasta Celine Dion. Cuenta con aproximadamente 600 versiones grabadas para el año 2006, de las cuales se destacan la de Barbara Streisand de 1982 y de la banda de metal sinfónico *Épica* para el álbum de videos del 2004 *We will take you with us*. (Tennessee Performing Arts Center, 2019)

Análisis musical. El análisis y la propuesta de arreglo musical se realiza basado en la versión de la banda Epica, disponible en el canal oficial de YouTube de la banda.

Para el desarrollo de este análisis se lleva a cabo la transcripción del tema que se encuentra en formato voz (principal y coros) y piano y se realiza un análisis de forma, un análisis armónico y un análisis melódico. En la sección del Puente se respeta la forma y armonía del tema, pero se realiza una variación respecto de la transcripción original con la intención de darle más protagonismo a las cuerdas en el arreglo a proponer.

Análisis de forma. Balada en compás 12/8 a tempo lento o adagio (Negra con puntillo en 60 bpm)

Tonalidad: C mayor con modulación a Ab mayor en el Puente y Eb en A4

Forma:

Tabla 3
Análisis de Forma - Memory

Secciones	Intro	A1	A2	B	A3	Puente	B2	A4	Coda
Compases	8	8	8	8	8	8	8	7	4

El tema presenta forma ternaria, de estructura simétrica en la que cada parte tiene una duración de 8 compases exceptuando la A4 (7 compases) y la Coda (4 compases).

Análisis melódico.

Para la realización de este análisis se tomará la transcripción de la melodía principal que realiza la voz en la versión de Memory de la banda Épica. Se establecerán los grados utilizados en la melodía, en relación con el acorde, y el tipo de movimientos y giros melódicos. Además la descripción de las partes (motivos, grupos temáticos, semifrases, frases, periodos)

A1: La canción propone como sección A frase con una forma de periodo en donde cabe resaltar frases, antecedentes y consecuentes, con duración de dos compases compuesta de dos grupos temáticos (2 motivos + 2 motivos). El primer motivo presenta nota repetida en ritmo de negra con puntillo extendiéndose hasta la primera corchea del tercer pulso y el segundo motivo a partir de la segunda corchea del tercer pulso en movimiento ascendente-descendente, creando un grupo temático.

Figura 41
Análisis Memory



También se puede afirmar que en el tercer pulso del primer compás realiza una bordadura inferior. En relación con la armonía la frase empieza en el primer grado del acorde, manteniéndolo hasta el tercer pulso y luego realiza notas de la escala de Do por grado conjunto que generan notas del acorde y tensiones disponibles respecto de la armonía.

En el compás 2 se observa una repetición con variación rítmica del grupo temático 1, generando continuidad que, al relacionarlo con el acorde, establece como nota principal el 3º grado a diferencia del primer compás.

Figura 42
Análisis Memory (compás 9)



En el tercer compás se presenta una imitación rítmico-melódica con extensión hasta el tercer pulso del cuarto compás a una 3a menor descendente respecto del grupo temático 1, que mantiene el mismo giro melódico pero presenta un salto descendente de 3a mayor sobre la segunda corchea del tercer pulso. En relación con el acorde, mantiene el uso del 3º como nota principal al igual que el segundo compás, desembocando en la tónica del siguiente acorde (Em7) a través de grado conjunto descendente.

Se puede concluir que se genera una secuencia rítmico-melódica compuesta por tres grupos temáticos, hasta el tercer pulso del cuarto compás.

A continuación se genera una nueva semifrase en anacrusa desde el cuarto pulso del cuarto compás hasta el tercer pulso del sexto compás compuesta de un primer motivo anacrúsico con movimiento por salto ascendente sobre el arpeggio del acorde (1º.3º) [1] seguido de un segundo motivo que es imitación rítmica del primer motivo del primer compás (generando continuidad) con un giro melódico de salto descendente de 4 justa que en relación con el acorde (Dm) utiliza tensión disponible (11) sobre el primer pulso y tónica sobre el segundo pulso, [2] para generar una fragmentación en relación al motivo inicial del tema en la tercera corchea del segundo pulso proponiendo un desarrollo por extensión con un tercer motivo en movimiento por grado conjunto desde la 9 del acorde con ritmo de corchea extendida hasta el cuarto pulso del compás [3], y un cuarto motivo que presenta imitación rítmica del tercer motivo iniciando en la última corchea del quinto compás conectando por grado conjunto ascendente con el 3º grado del siguiente acorde (Am) y realizando movimiento descendente por grado conjunto generando nota del acorde, nota de paso como tensión disponible (9) y nota de acorde (la tónica) en ritmo de corchea para desembocar en el segundo pulso del compás sobre el 7º grado del acorde y darle conclusión a la semifrase. [4]

Figura 43
Análisis Memory

The image shows three measures of music on a treble clef staff. The first measure contains two eighth notes with fingerings 1 and 3, and a red box labeled [1] above it. The second measure contains a dotted quarter note and an eighth note with fingerings 11 and 1, followed by a red box labeled [2] above it. The third measure contains a quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note with fingerings 9, 3, 11, and 5, and a red box labeled [3] above it. The fourth measure, labeled '14' at the beginning, contains a dotted quarter note and an eighth note with fingerings 3, 9, 1, and 7, and a red box labeled [4] above it. Chord symbols 'Dm' and 'Am' are placed above the second and fourth measures respectively.

La siguiente semifrase es una transformación ritmo-melódica de la semifrase anterior manteniendo relación con el primer motivo que empieza en anacrusa y lo imita rítmicamente y presenta un movimiento melódico de salto descendente por las notas del arpeggio (5^o,3^o) y luego generar una variación del segundo motivo sobre la tónica del acorde, extendiéndose hasta el tercer pulso, y proponer un motivo nuevo desde la tercera corchea del tercer pulso hasta el primer tiempo del octavo compás. Presenta movimiento por salto ascendente de 3a mayor utilizando tensiones disponibles (9,11) del acorde dominante (G9sus4) justamente para generar bastante tensión, y desembocando en la tónica del siguiente acorde (C) dándole conclusión a la sección.

Figura 44
Análisis Memory (compás 14)

The image shows a single measure of music on a treble clef staff. It contains a dotted quarter note and an eighth note with fingerings 5, 3, 1, 9, 9, 11, and 1. A blue box labeled 'semifrase 4' is placed above the notes. Chord symbols 'G', 'G(9sus4)', and 'C' are placed above the measure.

Se puede concluir que el tema presenta una periodo simple de dos frases (antecedente, consecuente). La primera con comienzo tético hasta el cuarto compás, y la segunda con comienzo anacrúsico finalizando en el octavo compás.

Figura 45
Análisis Memory (compás 9)
 Voz

Antecedente

Consecuente

Una característica del tema es que presenta un compás de duración larga (12/8) en donde podemos encontrar semifrases de dos compases y motivos de medio compás, generando grupos temáticos de un compás.

Figura 46
Análisis Memory (compás 25)

A2: Es una re-exposición de la parte A1, con variación en el séptimo compás. (Figura 47)

Figura 47*Análisis Memory (compás 17)*

17 A2 C Am⁷ Fmaj⁷

20 Em⁷ Dm

22 Am G G⁷(sus⁴) C C/D V.S.

B: Es una sección de ocho compases, pero no comprende un periodo al no tener una resolución en la tónica. (la frase concluye en la dominante secundaria del V de la tonalidad). Se puede afirmar que mantiene una proporción simétrica al tener una duración de ocho compases, divididos en dos semifrases de cuatro compases.

La primera semifrase presenta un primer motivo acéfalo, el cual es dado por la falta del primer tiempo o parte del mismo, con movimiento por salto ascendente-descendente de cuarta justa, regresando a la nota anterior, con la diferencia que debido al acorde, se empieza en nota del acorde, y luego esta nota funciona como tensión disponible del siguiente acorde (Fmaj⁹#11), para dirigirse por grado conjunto descendente a nota del acorde (Figura 48)

Figura 48*Análisis Memory (compás 26)*

26 Em Fmaj9(#11)

5 1 #11 3 3

Em Fmaj9(#11) F

En el segundo compás el primer motivo presenta una variación rítmica.

Figura 49*Análisis Memory (compás 27)*

Em C D

5 1 3 9 1 7

Sobre el tercer compás se presenta un desarrollo motivico a través de fragmentación-extensión tomado parte del motivo melódico y proponiendo nuevas ideas.

La segunda semifrase presenta el primer motivo en el quinto compás realizando una variación melódica del motivo correspondiente al tercer compás. El movimiento melódico se desarrolla por nota repetida (como nota común mantenida entre cambios de acorde (Em7-Am7) seguida de salto ascendente de 3a mayor en tensión disponible y descender por grado conjunto en notas del acorde para desembocar en el siguiente. El siguiente motivo correspondiente al compás 6, es una imitación melódica del motivo anterior a una 2a descendente cromática (de acuerdo a la armonía) con una variación rítmica en el cuarto pulso del compás generando una secuencia que encaja con el movimiento por cuartas realizado por los acordes.

Figura 50
Análisis Memory (compás 29)

29 Em⁷ Am⁷ D⁷ G⁷ G⁷/A

3 3 7 9 3 7 3 3 7 1 7

B: Para la conclusión de la sección se expone un grupo temático que mantiene continuidad con lo expuesto, tomando fragmento del primer motivo de la sección (tanto rítmico, como melódico, realizando nota repetida y manteniéndola en dos acordes diferentes) y generando una nueva idea motivica para finalizar la sección, la cual no es resolutive, sino abierta, al finalizar en una dominante secundaria.

Figura 51
Análisis Memory (compás 31)

Em A⁷ D

5 5 9 3 1 5

2

B

25 Em Fmaj9(#11) Em Fmaj9(#11) Em C D G Gmaj7

grupo temático 1 grupo temático 2

5 1 #11 3 5 1 #11 3 3 5 1 3 9 1 7 5 5

semifrase 1

29 Em⁷ Am⁷ D⁷ G⁷ G⁷/A Em A⁷ D

grupo temático 3 grupo temático 4

3 3 7 9 3 7 3 3 7 1 7 5 5 9 3 1 5

semifrase 2

A3: En esta sección la canción retoma la parte A2, reexponiendo el periodo, concluyendo la sección y dando paso al puente con modulación a Ab.

Figura 52

Análisis Memory (compás 33)

A3

33 C Am Fmaj7 Em

1 1 7 1 3 1 13 3 3 9 3 11 3 7 3 3 1 9 3 9 1 1 1 3

37 Dm Am G G^{9(sus4)} C C/B_b

11 1 9 3 11 5 13 3 9 1 7 5 3 1 1 9 11 1

B2: Se reexpone la parte B sobre la tonalidad de Ab, imitando la melodía una sexta ascendente con variación rítmica en el inicio de la frase respecto de la sección B. El final de la sección prepara una nueva modulación hacia Eb por medio de la dominante (Bb7)

Figura 53

Análisis Memory (compás 49)

B2

49 Cm D_b(#11) D_b Cm D_b(#11) D_b Cm A_b B_b E_b

5 1 #11 3 5 1 #11 3 5 1 3 9 1 7 5 5 1

53 Cm Fm⁷ B_b⁷ E_bmaj⁷ E_b/F Cm Fm B_b B_b⁷

3 3 7 9 1 7 3 3 7 1 7 5 5 9 3 1 5

A4: Reexposición de la parte A2 desde la nueva tonalidad (Eb) con una variación melódica en el último motivo del final de la sección para ir a la coda y concluir el tema.

Figura 54*Análisis Memory (compás 57)*

Voz 3

A4

57 E_b Cm^7 A_b

1 1 7 1 9 1 13 3 3 9 3 11 3 7 3 3 1 9 3 9 1

60 G_m F_m C_m **rit.** B_b $B_b^9(sus4)$

1 1 3 11 1 9 3 11 5 13 3 9 1 7 5 3 1 9 11

Coda: Motivo de nota larga sobre la tónica sobre el primer pulso.

Figura 55*Análisis Memory (compás 64)*

64 E_b $\text{rit. } \text{♩}=180$ rit. $\text{♩}=180$ rit. $\text{♩}=180$ **2**

1

Conclusiones Análisis melódico:

- El movimiento melódico más frecuente y recurrente es por grado conjunto.
- Las tensiones disponibles en su mayoría son utilizadas como notas de paso.
- El periodo es simétrico (4 compases, 8 compases)
- Los giros melódicos en relación al cambio de acorde se presentan generalmente sobre los tempos fuertes con excepción de la frase consecuente en la parte A (que se presenta en anacrusa).

Análisis armónico. Para llevar a cabo el análisis armónico se establecen como base algunos conceptos teóricos de armonía, como son:

- La **armonía diatónica**: Es la armonía de los acordes resultantes de la escala mayor natural, ya sea en tonalidad mayor o menor (relacionadas a partir del concepto de relativa). Aquí se emplean básicamente los 7 acordes diatónicos (el vii° o VII^m7b5 es sólo usado en la tonalidad menor como preparación para la dominante del i o Im), con variados usos de inversiones y *acordes slash* o de estructuras superiores. Existen patrones diatónicos usuales, estilísticos o *clichés* a lo largo de la historia de la música popular del siglo XX que se volvieron vernáculos por uso reiterativo en los diferentes géneros musicales. Por ejemplo, la progresión del *Doo Wop* (I - VI^m - IV - V) es de uso generalizado en la música popular y como técnica para la escritura de canciones, se emplea con variaciones de sustitución diatónica por función y el uso de permutaciones. (Rodríguez Quiñones, 2020, pág. 9)
- La **armonía cromática**: La armonía cromática obedece a dos posibles tipos de comportamiento: el primero funcional, con uso de notas extrañas a la tonalidad para el empleo de acordes dominantes y disminuidos con el fin de, por ejemplo, hacer énfasis tonales, mediante usos de dominantes secundarias y sustitutas, así como disminuidos con función de dominante, disminuido de paso y disminuido auxiliar. La finalidad de esta inclusión de notas cromáticas es la acumulación de tensión, la cual acrecentará el sentido resolutivo y relajación cadencial, enfatizando la funcionalidad. El segundo es el uso de acordes modales, en los que la inclusión de una sola nota extraña a la tonalidad, aludiendo a algún modo o escala diferente, generalmente de las paralelas modales de la tonalidad, puede ser usada como *tensión disponible* para *colorear*, armonizar o como herramienta para hacer melodías. (Rodríguez Quiñones, 2020, pág. 9)

Intro: Ejecutado por el piano, presenta una progresión Doo wop extendida (I, VIIm7, IVmaj7, IIIIm7, IIIm, VIIm, V-V7sus4, I), en la cual a partir del 4º grado a través de permutaciones se dirige al 3º (con función mediante) luego al 2º (con función subdominante) después al 6º (función de tónica relativa menor) y después si al 5º para resolver en el 1º y concluir el Doo wop.

Como conclusión se puede afirmar que es una progresión basada en armonía diatónica. Se aprecia el uso de acordes cuatreadas (VIIm7, IVmaj7, IIIIm7), como influencia del jazz en combinación con acordes triada (I, IIIm, VIIm).

Figura 56
Análisis Memory (compás 1)
Piano

The musical score for the piano introduction of 'Memory' is presented in two systems. The first system, labeled 'Intro' with a tempo of 180, consists of four measures. The chords are C, Am7, Fmaj7, and Em7. The second system, starting at measure 5, consists of four measures with chords Dm, Am, G, G7(sus4), and C. The bass line is marked with 'Ped.' (pedal) and shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests.

El ritmo armónico que se propone es de acorde por compás que, combinado con el tempo lento de la canción, le da una sensación tranquila al tema. La disposición de los acordes se presenta con bajo en la fundamental en la mayoría, con excepción del primero (C) donde empieza en una disposición cerrada desde el 5º del acorde para abrir las voces y con nota de paso

ascendente en el bajo se dirige al sexto (Am7). Los voicings de los acordes están dispuestos para llevar la melodía del tema (con variaciones) en la voz superior, acompañada de movimientos por arpeggio en las voces del medio.

A1: Da entrada a la voz acompañada del piano, el cual realiza un acompañamiento en arpeggios. Se mantiene la técnica de Doo Wop extendida expuesta en el intro, con el ritmo armónico igual y presentando un compás de 6/8 como variación al final de la sección. La disposición de los voicings presentan en la voz superior movimientos más estáticos, haciendo nota repetida, con algunos movimientos de notas de paso por arpeggio (C), (Am7), (Am) notas de paso por grado conjunto descendente (Dm), (G) y bordaduras inferiores (C), generando melodías contrapuntísticas en relación a la melodía de la voz. El bajo se mantiene en movimiento sobre las fundamentales y las voces del medio en movimiento por arpeggio.

Figura 57

Análisis Memory (compás 9)

The musical score for 'Análisis Memory (compás 9)' is presented in two systems. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. The score is written for piano accompaniment, featuring a treble and bass clef. Chord voicings are indicated above the staff: Am7, Fmaj7, Em7, Dm, Am, G, G7(sus4), and C. Pedal markings (Ped.) are placed below the bass line for measures 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16. The time signature changes from 4/4 to 6/8 at measure 12. The score concludes with a double bar line and the instruction 'V.S.' (Vice Versa).

A2: Expone la segunda estrofa del tema, manteniendo las características armónicas de la A1. Como variación se presenta un acorde Slash como acorde de paso a la siguiente sección con movimiento por grado conjunto ascendente del bajo formando un C/D

Figura 58

Análisis Memory (compás 17)

2 **A2**

17 C Am⁷ f^{maj}7 Em⁷

Piano

21 Dm Am G G^{7(sus4)} C C/D

B: Expone una nueva sección armónica contrastante con la parte A del tema. El ritmo armónico se vuelve más rápido (dos acordes por compás). Se propone una nueva técnica de armonización con la presencia de dominantes secundarias (D) y el uso del movimiento de cuartas a partir del cuarto compás (Em⁷, Am⁷, D⁷, G⁷), uso de acordes Slash (G⁷/A) con la intención de dar la sensación de cadencia plagal hacia el siguiente acorde (Em) y dejando abierta la sección en la dominante secundaria del 5º grado de la tonalidad (D). Se concluye, según lo expuesto por Rodríguez (2020) que hay uso de armonía cromática.

El bajo mantiene las características de moverse por las fundamentales de los acordes, mientras que la voz superior mantiene nota repetida con algunos saltos hacia notas del acorde siguiente o tensiones disponibles (Fmaj9#11) y notas de paso por grado conjunto hacia otros acordes (F) y los acordes a partir del cuarto compás. En el último acorde realiza un movimiento a través del arpeggio de forma ascendente.

Figura 59

Análisis Memory (compás 25)

B

25 Em Fmaj9(#11) F6 Em Fmaj9(#11) F Em C D G Gmaj7

29 Em7 Am7 D7 G7 G7/A Em A7 D

En los primeros cuatro compases, las voces del medio presentan ritmos diferentes donde el tenor, en su mayoría, presenta textura homofónica con la voz soprano, generando melodías a dos voces como sucede en el tercer compás, y homofonía en el cuarto compás también con el bajo; mientras que la voz contralto del voicing realiza un ritmo obstinado de negra-corchea, negra-corchea, silencio de corchea-dos corcheas, silencio de corchea-dos corcheas. A partir del

cuarto compás la voz contralto realiza movimiento por arpeggio y la voz tenor presenta en su mayoría nota del acorde en ritmo obstinado negra con puntillo- negra-corchea-dos negras con puntillo y se une a la voz del bajo, generando textura homofónica en el último compás.

A3:Reexposición de la parte A, utilizando la misma técnica de Doo wop extendido y presentado un acompañamiento de piano un poco más dinámico en relación a la parte A, realizando en la voz superior un motivo melódico, imitado rítmicamente en el compás 2 (variación ritmico-melódica) compás 4 (variación ritmico-melódica) compás 5 (variación melódica) y un embellecimiento por aumento de notas en el compás 6.

El bajo se mantiene por lo general en movimientos por la fundamental de los acordes con excepción en el compás 1 donde hay un movimiento de arpeggio, y el compás 5 donde realiza un movimiento por grado conjunto descendente desde la tónica de Dm a la tónica de Am.

En el último compás de la sección se prepara una modulación hacia la tonalidad de Ab, realizando movimiento en el bajo por grado conjunto descendente (do-sib-lab) generando un acorde slash (C/Bb). Las voces del medio presentan movimientos por arpeggios.

Figura 60*Análisis Memory (compás 33)*

A3 Piano 3

33 C Am f^{maj7} Em

37 Dm Am G G^{9(sus4)} C C/B^b

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Puente: Imita la progresión armónica de la parte A (Doo wop) en la tonalidad de Ab. En esta sección se expone una variación respecto de la transcripción original, como se mencionó anteriormente. Se plantea un ritmo constante a través de la progresión armónica con el uso de notas repetidas en los voicings y el bajo en fundamental.

Figura 61*Análisis Memory (compás 41)*

Puente

41 $A\flat$ Fm $D\flat$ Cm

45 $B\flat m$ Fm $E\flat$ $E\flat^9(sus4)$ $A\flat$ v.S.

B2: Se presenta la misma progresión armónica expuesta en la B, sobre la tonalidad de $A\flat$. Podemos encontrar voces medias en textura polifónica con la voz tenor.

Figura 62*Análisis Memory (compás 49)*

Piano

49 **B2** Cm D \flat (#11) D \flat Cm D \flat (#11) D \flat Cm A \flat B \flat E \flat

53 Cm Fm 7 B \flat 7 E \flat maj/E \flat 7 /F Cm Fm B \flat B \flat 7

A4: Reexposición de la parte A desde la tonalidad de E \flat . Inicia con ritmo repetido de negra con puntillo en los voicings, exceptuando la voz tenor, que realiza corcheas en movimiento por notas del arpeggio del acorde.

A partir del segundo compás presenta imitaciones de motivos melódicos generados por el piano en la voz superior en el segundo, tercer, cuarto y sexto compás, con variaciones en el quinto y séptimo compás.

El bajo se mantiene sobre las fundamentales realizando adornos con notas de paso para cambio de acorde. Esta sección difiere de las anteriores en su duración, ya que consta de siete compases terminando en la dominante, como preparación para la coda del tema sobre la tónica.

Figura 63*Análisis Memory (compás 57)*

A4

57 E_b Cm^7 A_b Gm

61 Fm Cm B_b $B_b^9(sus4)$ *rit.*

Coda. Presenta una duración de 4 compases sobre la tónica en la cual, en los dos primeros compases, realiza una imitación rítmica del motivo principal de la melodía de la voz, generando continuidad.

El bajo se mantiene en tónica con ritmo de negra con puntillo en los dos primeros compases, y nota larga en el tercer compás.

Las voces del medio realizan polifonía entre ellas sobre el primer y segundo compás. En el tercer compás queda una sola voz acompañada del bajo, realizando un arpeggio de triada ascendente desde la tónica del acorde en la voz superior con una nota de paso en el 9º y en el cuarto compás una variación rítmica y arpeggio triada finalizando en tónica.

Figura 64*Análisis Memory (compás 64)*

The musical score for 'Análisis Memory (compás 64)' is presented in two systems. The first system, measures 64-65, is marked 'Piano' and 'rit.'. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Pedal points are indicated with 'Ped.' and brackets. The second system, measures 66-67, continues the 'rit.' marking. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Conclusiones Análisis Armónico.

1. Se observa la combinación de dos formas de armonía: Armonía diatónica (sección A), armonía cromática: (sección B)
2. Se establece el uso de técnicas de armonización como el Doo Wop y acordes Slash como acordes de paso (sección A) el círculo de cuartas y uso de dominantes secundarias (sección B).
3. Se observa la combinación de acordes cuatreadas (m7, maj7, 7) cuatreadas con tensiones (maj9#11, 9sus4) que otorgan más coloración a la canción, generando conexión con

sonoridades influenciadas del jazz en combinación con acordes triadas que generan sonido contundente.

4. Se puede determinar diferentes recursos de acompañamiento de temas de este estilo:
 - Comping llevando la melodía principal del tema en la voz superior.
 - El uso constante de arpeggios.
 - Conducciones de las voces a través de notas cercanas o por notas de paso.
 - Generar melodías a varias voces entre los voicings.
 - Proponer motivos melódicos en la voz superior diferentes a los de la melodía principal, dándoles continuidad a través de imitaciones, generando secuencias y desarrollos.

Arreglo musical:

Para la elaboración del arreglo musical se plantea el siguiente formato:

- Voz lírica
- Voz gutural
- Piano
- Cuarteto de cuerdas (Violín 1, violín 2, viola, cello)
- Guitarras eléctricas
- Bajo eléctrico
- Batería.

El arreglo está basado en la propuesta realizada por el piano, del cual se tomarán motivos para desarrollarlos a través de las cuerdas, y se tomará como estructura la forma analizada

previamente:

Tabla 4

Estructura Arreglo Memory

Intro	A1	A2	B	A3	Puente	B2	A4	Coda
-------	----	----	---	----	--------	----	----	------

Intro: Realizado por el piano de la misma forma que propone la banda Èpica.

A1: Continúa con la misma idea de Èpica, en el cual el piano acompaña la voz.

A2: En esta sección se suma al piano y la voz el cuarteto de cuerdas. (violonchelo, viola y violín 2) tomando como elemento de continuidad el siguiente motivo propuesto por el piano:

Figura 65

Arreglo Musical Memory (compás 14)



Este es imitado rítmicamente por el violín 2, mientras la viola y el cello acompañan este motivo de forma polifónica (nota larga en la viola), (nota repetida en figura de negra con puntillo en el cello), sobre notas del acorde.

Figura 66
Arreglo Musical Memory (compás 17)

Musical score for Figure 66, measures 17-18. The score is in 12/8 time and consists of four staves. The top staff (treble clef) contains rests in both measures. The second staff (treble clef) contains a melodic line: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. The third staff (alto clef) contains a sustained chord with a slur over two notes. The bottom staff (bass clef) contains a steady eighth-note accompaniment.

Luego se realiza un desarrollo del motivo a partir del cuarto compás.

Figura 67
Arreglo Musical Memory (compás 19)

Musical score for Figure 67, measures 19-22. The score is in 12/8 time and consists of two systems of four staves each. In the first system, the top staff has rests, the second staff has a melodic line, the third staff has a sustained chord with a slur, and the bottom staff has an eighth-note accompaniment. The second system shows a development of the motif, with the top staff having rests, the second staff playing a more complex melodic line, the third staff continuing the sustained chord with a slur, and the bottom staff continuing the eighth-note accompaniment.

B: En esta sección la viola y el cello forman dúo en los primeros cuatro compases para generar un ambiente muy íntimo y suave, en el cual la viola toma el motivo expuesto por el

violín en la A2 para seguir la continuidad del tema, realizando una variación rítmico melódica de éste, desplazándolo hacia el tercer pulso, mientras el cello propone un ritmo más dinámico en nota repetida en figura de corchea.

Figura 68

Arreglo Musical Memory (compás 25)

A partir del cuarto compás aparece el violín tomando el motivo expuesto por la viola, mientras esta se une en homofonía con el cello, dando la sensación de crecimiento, y sobre el séptimo compás genera contrapunto con la voz del violín, que se une en homofonía con el cello.

Figura 69*Arreglo Musical Memory (compás 29)*

Sobre el octavo compás, Violín 2 y Cello se mantienen en homofonía, mientras la viola continúa con el contrapunto mediante movimiento por grado conjunto ascendente, y se suma el Violín 1, el cual propone escala ascendente sobre el modo mixolidio de Re a partir del quinto grado, proponiendo un ritmo rápido en corcheas, que se va acelerando hacia semicorcheas y fusas para darle introducción a la siguiente sección.

Figura 70*Arreglo Musical Memory (compás 32)*

Voces: La voz lírica se mantiene como protagonista, apareciendo la voz gutural como apoyo de algunas frases.

A3: Esta sección que es una reexposición de la parte A, introduce la sección base del formato: Guitarras, bajo y batería (formato característico de los géneros de rock y metal).

La guitarras eléctricas y la batería se introducen a la sección en anacrusa, las guitarras realizan escala ascendente sobre re mixolidio y la batería realiza un feel en ritmo de corchea sobre el cuarto pulso en los toms.

Figura 71
Arreglo Musical Memory (compás 32)

The musical score for Figure 71 consists of four staves: two for electric guitar (Guit. el.), one for electric bass (Bajo el.), and one for drums (Bat.). The guitar parts show an ascending scale in the mixolydian mode of D major. The bass part follows a similar ascending line. The drum part features a steady eighth-note pattern on the toms. A box labeled 'A3' is placed above the drum staff.

Las guitarras y el bajo presentan homofonía en ritmo muy dinámico, combinado con nota larga para darle movimiento al tema mientras la batería apoya con el bombo parte del ritmo propuesto por las cuerdas pulsadas mientras mantiene un ritmo constante de corchea sobre los platillos acentuando el 2 y el 4 con el redoblante (muy usual en el rock y metal).

Figura 72
Arreglo Musical Memory (compás 34)

The musical score for Figure 72 consists of four staves: two for electric guitar (Guit. el.), one for electric bass (Bajo el.), and one for drums (Bat.). The guitar parts feature a steady eighth-note pattern with palm muting (P.M.). The bass part plays a similar eighth-note pattern. The drum part features a steady eighth-note pattern on the toms.

El bajo mantiene movimiento por las tónicas de los acordes mientras las guitarras proponen armonías en registros bajos, combinado power chords con inversiones de acordes, manteniendo notas en común y generando ambientes pesados, combinando técnica de palm mute con sonoridades abiertas y melodías con notas por grado conjunto para llegar a otros acordes. La batería se mantiene en el ritmo propuesto.

Figura 73

Arreglo Musical Memory (compás 8)

The musical score for Figure 73 consists of four staves. The top three staves are for guitar and bass: two electric guitar parts (Guit. el.) and one electric bass part (Bajo el.). The guitar parts feature a melodic line with palm mutes (P.M.) indicated by dashed lines and vertical bars. The bass part provides a steady accompaniment. The bottom staff is for the drum set (Bat.), showing a consistent rhythmic pattern with 'x' marks above the notes indicating muffled sounds. The score is set in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Sobre el séptimo y octavo compás se propone un ritmo obstinado acompañado de feels de batería, para darle más intensidad rítmica a la sección y finalizarla.

Figura 74

Arreglo Musical Memory (compás 39)

The musical score for Figure 74 consists of four staves. The top three staves are for guitar and bass: two electric guitar parts (Guit. el.) and one electric bass part (Bajo el.). The guitar parts feature a melodic line with palm mutes (P.M.) indicated by dashed lines and vertical bars. The bass part provides a steady accompaniment. The bottom staff is for the drum set (Bat.), showing a consistent rhythmic pattern with 'x' marks above the notes indicating muffled sounds. The score is set in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Sección de cuerdas: En las cuerdas se continúa jugando con el motivo primario, presentado en homofonía a dos voces entre Violín 1 y viola, mientras violín 2 y cello realizan ritmo repetido en figura de corchea durante los primeros cuatro compases de la sección.

Figura 75

Arreglo Musical Memory (compás 33)

A partir del quinto compás se presenta un contrapunto a través de imitaciones y desarrollo del motivo primario por todas las cuerdas.

Figura 76*Arreglo Musical Memory (compás 37)*

Sobre el séptimo y octavo compás se presentan combinaciones de ritmos ostinatos en las voces, y el violín uno se abre para realizar una escala ascendente y concluir la sección en nota larga.

Figura 77*Arreglo Musical Memory (compás 39)*
La voz gutural

Se presenta como solista, realizando técnica sin afinación y añadiendo el concepto de “la bella y la bestia” manejado en los subgéneros del metal.

Su primera aparición en el arreglo se da en la segunda frase para dar un acercamiento al género en la parte clásica, donde predominan el piano y las cuerdas frotadas, acompañando a la

voz lírica como introducción, añadiendo pinceladas que refuerzan la parte final de las frases, dando así presentación y continuidad a la voz gutural que, en la siguiente frase, lleva a su parte solista, donde entra también la banda para enmarcar el cambio de género.

En el puente la podemos encontrar en combinación con la voz aguda para marcar aun más una de las características de este género que es justamente el diálogo entre las dos voces, finalizando como apoyo en ciertos puntos específicos de las frases hacia el final de la obra.

El gutural usado en este arreglo es una combinación Grunt/Growl. Dentro de sus características podemos encontrar que en su resonancia existe gran predominancia del resonador de pecho junto con la resonación de la máscara, que se encuentra en los huesos cigomáticos e infraorbitales, ubicados en la parte facial. Este gutural es controlado y maneja un rango vocal medio-bajo donde la boca tiene una apertura frontal que genera espacio desde la vocal O.

Puente: Aparece la primera modulación hacia Ab

Base: Guitarras , bajo y batería: Se presenta una variación rítmica mucho más dinámica que otorga más intensidad al tema, manteniendo como elemento de continuidad la técnica de palmute con abiertos en las guitarras y la alternancia de dos notas que forman power chords con una sola nota y la homofonía con el bajo.

Figura 78*Arreglo Musical Memory (compás 41)*

The image shows a musical score for three guitar parts and a drum part. The top three staves are for electric guitar (Guit. el.) and electric bass (Bajo el.), all in a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The guitar parts feature a melodic line with frequent bends, indicated by 'P.M.' (palm mute) markings. The bass part provides a rhythmic accompaniment. The drum part (Bat.) is labeled 'Puente' and features a complex, syncopated rhythm with many 'x' marks above the notes, indicating specific drum techniques or accents.

Sección de cuerdas y voces: Se unen en homofonía realizando la melodía expuesta por el piano en la versión de Épica. Las voces (lirica y gutural) proponen una nueva letra sobre dicha melodía.

El violín 2 expone el motivo principal de la sección, el cual es repetido y duplicado gradualmente por la viola y el cello a distintas voces.

Figura 79*Arreglo Musical Memory (compás 41)*

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (Vln.), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three flats. Violin II has a melodic line with a question mark above it, indicating a 'question' motif. The Viola and Violoncello parts have corresponding lines with question marks, indicating 'answer' motifs. The score shows a sequence of these motifs across several measures.

A partir del quinto compás se presentan dos motivos en pregunta (violín 2) respuesta (viola) y este grupo temático se imita en el siguiente compás, generando una secuencia.

Figura 80*Arreglo Musical Memory (compás 44)*

The musical score for Figure 80 consists of two systems of four staves each, representing Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The first system covers measures 44 and 45. In measure 44, Violin I has rests, Violin II plays a melodic line, Viola plays a rhythmic pattern, and Violoncello plays a bass line. In measure 45, Violin I has a whole note, Violin II has a melodic line, Viola has a rhythmic pattern, and Violoncello has a bass line. The second system covers measures 46 and 47. In measure 46, Violin I has a melodic line, Violin II has a melodic line, Viola has a rhythmic pattern, and Violoncello has a bass line. In measure 47, Violin I has a melodic line with a triplet, Violin II has a melodic line, Viola has a rhythmic pattern, and Violoncello has a bass line.

En el séptimo y octavo compás se presentan nuevamente ritmos obstinatos (como en la sección anterior) para concluir la sección.

Figura 81*Arreglo Musical Memory (compás 48)*

The musical score for Figure 81 shows measure 48 for a string quartet. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). Violin I has a melodic line with a slur and a fermata. Violin II has a whole note. Viola has a whole note. Violoncello has a rhythmic pattern.

B2: La intensidad del puente ahora se contrasta con la relajación de esta nueva parte. La guitarra realiza un motivo melódico en movimiento por saltos, mientras el bajo otorga suavidad al tema con nota larga y la batería un ritmo muy pausado.

Figura 82

Arreglo Musical Memory (compás 49)

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the third staff is in bass clef. The bottom staff is a drum set. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score shows a melodic line in the first treble staff, a bass line in the third staff, and a drum pattern in the bottom staff. A box labeled '32' is placed above the drum staff.

A partir del quinto compás, la sección va tomando un poco más de dinámica y de sensación de vals por el ritmo de la guitarra eléctrica y la batería, que van en ritmo de corchea marcando acento en cada pulso del compás.

Figura 83*Arreglo Musical Memory (compás 51)*

Musical score for Figure 83, compás 51. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features five staves: two electric guitar parts (Guit. el.), one electric bass part (Bajo el.), and two drum parts (Bat.). The first system shows the guitar parts with melodic lines and some power chords (P.M.-|). The second system shows a more complex guitar texture with many power chords (P.M.-|) and a driving bass line. The drum parts provide a steady, rhythmic accompaniment.

Para el último compás se retoma el recurso de ritmo obstinado.

Figura 84*Arreglo Musical Memory (compás 56)*

Musical score for Figure 84, compás 56. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: two electric guitar parts (Guit. el.), one electric bass part (Bajo el.), and one drum part (Bat.). The guitar parts play a rhythmic pattern of eighth notes with power chords (P.M.-|). The bass part plays a simple, steady line. The drum part provides a consistent rhythmic accompaniment.

Sección de cuerdas: Para contribuir al contraste y propiciar un ambiente tranquilo, las cuerdas retoman el modelo de dúo (cello, viola), manteniendo como elemento de continuidad el motivo primario en la viola y un ritmo repetido en el cello.

Figura 85

Arreglo Musical Memory (compás 49)

A partir del quinto compás reaparece el Violín 2 tomando el motivo de la viola, mientras esta se une al cello en ritmo de corchea, apoyando el ritmo de las guitarras.

Figura 86

Arreglo Musical Memory (compás 51)

Sobre el séptimo y octavo compás se intercambian los roles, pasando el violín 2 a realizar homofonía con el cello y la viola proponer contrapunto.

Figura 87*Arreglo Musical Memory (compás 54)*

Para el último compás ingresa el Violín 1 para preparar la subida de dinámica de tema en la siguiente sección.

Figura 88*Arreglo Musical Memory (compás 56)*

Voces: La voz lírica es solista de la sección presentando la melodía del tema.

A4: Es una reexposición de la A3, modulado a la tonalidad de Eb. Las voces lírica y gutural se unen en homofonía rítmica.

Coda: La banda finaliza dejando al piano para dar término al tema, de la misma forma que empezó (con solo piano).

Voces: Terminan en una nota larga.

Resultados

- Actividad: Muestra de video

Esta investigación tiene como objetivo validar la relevancia de un género poco usado en el ámbito académico, con el fin de demostrar que la exploración de este género sirve como herramienta de estudio que provee beneficios a distintos músicos instrumentistas vocales, explorando sus variados elementos de música clásica, que se puede ver reflejada por la orquestación sinfónica y la utilización de una voz lírica mezclada en armonía con elementos del Rock y Metal.

Esta propuesta de sentido épico busca abrir nuevos lineamientos del canto como unidad, donde el mundo clásico y popular promueven de forma asertiva distintas herramientas musicales y vocales que suministran distintos matices, colocaciones, colores, etc... a favor del instrumentista vocal.

En el arreglo instrumental presentado se genera un trabajo de exploración de las distintas herramientas vocales que son usadas, en aspectos generales, por el canto popular y el canto lírico, ratificando su importancia y trascendencia no solo dentro del género sino también dentro de la técnica vocal, con el objetivo de identificar, entender y apropiar este conocimiento para el proceso de creación en el que se adapta una pieza de musical conocida como “*Memory*” al Metal Sinfónico, incluyendo distintos aspectos vocales y musicales del género.

En el proceso de aplicabilidad de las herramientas se hace un ejercicio de análisis de dos canciones famosas en el género, que son “*Ghost Love Score*” y “*The Phantom Of The Opera*” de la banda Nightwish, realizando un análisis musical detallado no solo de la armonía sino también de la melodía, reconociendo ya en la práctica las distintas herramientas del género, que se ven reflejadas en el arreglo final de *Memory*.

En consecuencia de la investigación, se hace un ejercicio de introspección donde se delimita cómo las técnicas diferentes e innovadoras son extremadamente provechosas para la exploración vocal y a su vez para el ámbito académico, donde el Metal Sinfónico abre una puerta a distintas indagaciones que deben ser llevadas al ámbito académico para concientizar así al estudiante, cantante, artista y docente sobre la trascendencia e importancia del género.

Con la finalización del proceso investigativo y creativo de este trabajo se logra demostrar que la incidencia de nuevos campos exploratorios son fundamentales para crear diferentes diálogos entre distintas técnicas (en este caso vocales) que logren fomentar la exploración vocal en base a un trabajo de análisis musical, indagación y aplicación en géneros pocos explorados.

En cuanto a la circulación del resultado final de este trabajo, se compartirá por redes sociales, en plataformas como YouTube para la visualización de distintas personas, compartiéndolo en distintos grupos de rock de Latinoamérica, planeando que en el mes de noviembre circule por otros canales como emisoras regionales.

Referencias Bibliográficas

- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los Métodos Cualitativos*. Barcelona: Paidós.
- Ortega y Gasset, J. (1964). La Meditación de la Técnica. *Revista de Occidente*.
- Braidot, N. (2013). *Cómo funciona tu cerebro para dummies*. Barcelona: Planeta.
- Bustos Sánchez, I. (2012). *La voz: La Técnica y la Expresión*. Barcelona: Paidotribo.
- Nuño Pérez, J., & Alves Vicente, A. (1996). Problemas de la voz en el profesorado. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 33-42.
- Lucero Gushñay, J. A. (2015). *Pedagogía de la voz: Guía Didáctica para la selección de Voces, Solistas, Coro y Géneros Vocales* [Tesis de Licenciatura - Universidad de Cuenca]. Cuenca, Ecuador: Repositorio Institucional - Universidad de Cuenca.
- Complete Vocal Institute. (2019). *Técnica Vocal Completa*. Obtenido de Complete Vocal Institute: <https://completevocal.institute/tecnica-vocal-completa/>
- Seashore, C. E. (1932). *The Vibrato*. Iwoa City: University of Iwoa.
- Calvo, U. (s.f.). *Vibrato En La Voz - Cómo inducirlo*. Obtenido de Blog - Técnica de Voz: <https://tecnicadevoz.com/vibrato-en-la-voz/>
- Ganeshan, A. (18 de Julio de 2019). *La Lingüística Hispánica: Una Introducción*. Obtenido de PressBooks: <https://linghispintro.pressbooks.com/chapter/articulacion-de-las-vocales/>
- Wikipedia.org. (28 de Septiembre de 2020). *Glissando - Wikipedia, la enciclopedia libre*. Obtenido de Wikipedia, La enciclopedia libre: <https://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>
- Pérez Porto, J., & Merino, M. (2018). *Definición de gutural - Qué es, Significado y Concepto*. Obtenido de Definicion.de: <https://definicion.de/gutural/>
- Tennessee Performing Arts Center. (11 de Noviembre de 2019). *The "Memory" of 'CATS' through the years: Who sang it best?* Obtenido de Tennessee Performing Arts Center: <https://www.tpac.org/news-center/the-memory-of-cats-through-the-years-who-sang-it-best/>
- Crook, H. (1990). *How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. Boston: Advance Music.
- Vela, M. (10 de Julio de 2016). *La estructura de la frase musical clasicista*. Obtenido de UNIR - La universidad a Distancia 100% Online: <https://www.unir.net/humanidades/revista/la-estructura-de-la-frase-musical-clasicista/>

Musicándote. (s.f.). *Metal Sinfónico*. Obtenido de musicandote.com:
<http://musicandote.com/metal-sinfonico/>

Klepper, S. d., Molpheta, S., Pille, S., & Saouma, R. (2007). *Cultural heritage and history in the European metal scene*. Belvedere Educational Network.

Schroedl, S. (2001). *Play Drums Today!* Hal Leonard Corporation.

Grenier Cárdenas, C. L. (31 de Enero de 2019). Un Acercamiento al Canto en Prácticas Musicales Populares Tradicionales Latinoamericanas [Tesis de Magister en Música con énfasis en Canto Popular, Pontificia Universidad Javeriana]. Bogotá, Cundinamarca, Colombia: Repositorio Institucional – Pontificia Universidad Javeriana.

Fernandes de Oliveira, R. E. (2017). El apoyo vocal en el canto lírico solista: aspectos históricos, definición, dilemas, esclarecimientos y redefinición del término [Tesis de Doctorado, Universitat de Barcelona]. Barcelona, España: Dipòsit Digital Universitat de Barcelona.

Rocha, G., & Loera, R. (3 de Febrero de 2017). *Cómo cantar GUTURALES 1 | Scream e Interguturales*. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=VkOqMKb8xKY>

Rodríguez Quiñones, J. J. (2020). Denuedo, Inventario y Nostalgias [Tesis de Pregrado en Música con Énfasis en Jazz y Músicas Populares, Pontificia Universidad Javeriana]. Bogotá, Colombia: Repositorio Institucional - Pontificia Universidad Javeriana.

Antecedentes - Bibliografía

1. Camila Beltramone y Favio Shifres, 2016.

La incidencia de los modelos de canto lírico y popular en el desarrollo de las habilidades musicales.

En este trabajo se puede evidenciar como la técnica vocal cobra vital importancia dentro del desarrollo del cantante, los sujetos de estudio fueron divididos entre cantantes populares y cantantes líricos, que después de interpretar la misma pieza fueron sometidos

a un análisis de distintos elementos sonoros determinados en los siguientes términos: familiaridad y preferencia.

Los resultados de esta investigación están basados principalmente en los términos anteriores propuestos para cada sujeto, éste debió inclinarse por el canto popular o por el lírico. En los resultados encontrados se establece que la afinidad de cada estudiante no se da por ningún tipo de técnica específica, sino que al considerar el lugar de procedencia de los individuos de estudio, puede inferirse que dichos resultados arrojan una preferencia similar entre la técnica popular y la técnica lírica. Dentro de la familiaridad, sin embargo, tenemos otros resultados:

- A. los estudiantes se sienten más familiarizados con la técnica lírica que con la popular.
- B. al momento de la imitación melódica, armónica o rítmica se haya cierta ventaja por la escucha he imitación de la técnica popular.

2. Roberto Henrique Fernández, 2017

El apoyo vocal en el canto lírico solista: aspectos históricos, definición, dilemas, esclarecimientos y redefinición del término.

Esta investigación se basa en un estudio del apoyo para afrontar arias de ópera que presentan cierto nivel de dificultad, tiene como finalidad poner a prueba el término apoyo, tan usado en la técnica vocal.

Además, se pone en consideración la semántica básica del canto, evaluando los conflictos que se presentan en cuanto a la enseñanza y la pedagogía, buscando proponer distintos conceptos con el propósito de lograr una terminología adecuada para el apoyo.

En consecuencia, se evalúan distintos conceptos como: la respiración, la emisión, la dinámica, la homogeneidad del sonido, la impostación y la resonancia que son nociones ligadas a la acústica, con el fin de establecer la anatomía se evidencia el funcionamiento del aparato de fonación, esto determina que, el apoyo argumentado desde reflexiones teóricas y aspectos técnicos es una parte fundamental para la proyección de la voz cantada.

3. Johanna Alexandra Lucero Gushñay, 2015

Pedagogía de la voz: Guía didáctica para la selección de voces, solistas, coro y géneros vocales.

Una perspectiva pedagógica con fundamentos usados para comprender a profundidad diversos procesos tanto prácticos como teóricos que debieren ejecutarse en el área del canto, dando como resultado final una guía didáctica.

En primera instancia se evalúa el entorno del individuo para definir tanto su entendimiento de las herramientas vocales como su futura proyección y emisión. Con relación a sus características y cualidades vocales se empieza a relacionar la técnica con la escuela clásica o popular, igualmente, con otras consideraciones importantes tales

como: las necesidades de los cantantes, condiciones físicas, contexto social y capacidades sensoriales.

En segundo lugar, se plantean diferentes clasificaciones de los coros que puede estar divididos por edad y tipo de voz como: de cámara, orfeón, escolares, profesionales, académicos, institucionales, diletantes, sinfónicos, a capella, voces mixtas y concertantes.

El objetivo final de la investigación es entregar una guía didáctica que ayude tanto a la mejora de la calidad vocal como a la selección de voces de los integrantes de coros profesionales o aficionados.

4. Callen Ann Jennings, 2014

Belting is beautiful: Welcoming the musical theater singer into the classical voice studio

Este trabajo se centra en analizar recursos importantes dentro de la técnica vocal popular como lo son el belting y el Twang, desarrollando una metodología encaminada a la enseñanza de este tipo de recursos, enmarcado en la fonología, anatomía y el proceso fisiológico necesario para emitir el sonido.

Con respecto a la vibración y la entonación, el trabajo pretende facilitar las herramientas necesarias para lograr una adecuada calidad y técnica, llevando al cantante a buscar ser más versátil, de tal manera que incremente sus posibilidades técnicas y escénicas, permitiéndole ampliar su perspectiva de géneros.

Así mismo, se evalúan aspectos técnicos como la respiración y la vocalización, significativos en la proyección, planteados desde ejercicios específicos que ayudan a que el instrumentista vocal logre perfeccionar su técnica, con el objetivo de lograr hacer el twang de manera simple y natural.

5. Serge Lacasse, 2000

Listen to my voice

Investigación que profundiza acerca de las distintas herramientas sonoras (efectos) que se obtienen al exponer la voz cantada a distintos procesos electrónicos y mecánicos, en donde se puede hacer uso de distintos elementos: distorsiones, acústica, potencia de brillos, bajos, agudos, etc. Dando como resultado la grabación vocal.

Sin duda, la tecnología trajo consigo grandes recursos inherentes a la manipulación del sonido, esto ha elevado las posibilidades de grabación musical a gran escala, potenciando el instrumento vocal según el objetivo específico. A fin de conocer los beneficios de dichas posibilidades se estudia la voz en diferentes ámbitos: El cine, la radio, la poesía, el teatro, etc.

En consecuencia, según la función de la voz se abordan distintas características que se establecen el estudio y que pueden intervenir a partir de la manipulación tecnológica y sus múltiples posibilidades permitiendo una mayor amplitud.

Para este trabajo el estudio de la voz es fundamental y los alcances que puede tener con la ayuda de recursos tecnológicos, un ejemplo de ello es el Rock que se ha nutrido con las herramientas y recursos que se plantean.

6. Carlos Eduardo do Nascimento, 2016

O cantor crossover: Um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular

Aquí se analizan las distintas características o diferencias básicas entre el canto erudito y el popular, teniendo en cuenta la gran variedad de sub-estilos que posee cada una, esto se realiza con el fin de conocer tanto el aspecto teórico como el práctico de dichos estilos y llegar a una reflexión acerca de la interpretación apropiada a raíz de su complejidad.

Cada estilo tiene una estética que requiere de activar diversos mecanismos por ejemplo; resonadores concretos, diversos articuladores, potencia vocal, vibración, articulaciones de las sílabas, entre otros.

Teniendo esto en cuenta al abordar cualquier tipo de género el instrumentista vocal deberá hacer una investigación exhaustiva de este, para que pueda moldear el sonido con referencias claras del repertorio que se haya elegido.

Esta investigación se nutre del concepto de versatilidad vocal puesto que, esta noción argumenta la premisa de este trabajo: Las implicaciones de ser un cantante crossover, por medio de entrevistas y rastreo bibliográfico indaga sobre el canto crossover; en esta búsqueda se le da gran importancia a las nuevas demandas vocales a las que los instrumentistas se enfrentan diariamente en su ámbito laboral.

En conclusión, para conocer las infinitas posibilidades y herramientas vocales que existen y hacer uso de ellas convenientemente, es necesario conocer a fondo los distintos recursos inmersos en los estilos y géneros que logran enriquecer el repertorio del cantante crossover, ya que se nutre directamente de las dos escuelas vocales y que le permite afrontar mejor los retos que supone ser intérprete vocal hoy en día.

Rock y metal sinfónico

1. Heavy Metal Music and Culture in Rapidly Changing Global Markets, Marko Seppi and Gabriella Stoycheva (2015)

El trabajo se enfoca en el heavy metal, en como empezó a ser reconocido y notorio, cambiando drásticamente la industria musical.

Habla sobre su historia y sub – géneros, el desarrollo cultural con el paso de los años y la creación de distintas tendencias. Como base del trabajo se pueden encontrar distintas entrevistas que aportan un concepto profesional acerca de este tema. El objetivo principal del trabajo es la observación de patrones de cambio progresivo en la industria musical y la cultura derivados del desarrollo y evolución del Heavy metal.

2. Cover Songs and Tradition: A Case Study of Symphonic Metal, Benjamin Hiller (2018)

Este trabajo empieza examinando los distintos covers que dan continuidad a la tradición teniendo en cuenta la formación del canon musical, conectando lo clásico con el metal. Esta investigación toma como base de estudio el desarrollo y la evolución del Metal sinfónico como Sub – género que ha inspirado a distintos músicos a modificar estilos de rock y metal mezclándolo con estilos e instrumentos clásicos, o en otros casos tomar como base la música clásica para introducir elementos metaleros, conservando siempre el respeto por lo tradicional y enriqueciendo el catálogo sonoro de las nuevas generaciones.

3. Cultural Heritage an History in The Metal Scene, Roel During and Marieke Muilwijk (2007)

Este trabajo trata sobre la herencia cultural e histórica de el Metal, se estudia y analizan distintos elementos musicales , letras y puesta en escena donde las entrevistas son tomadas como método de investigación hacia distintas bandas y personas involucradas en este género .

Esta investigación se centra en 5 diferentes estilos de este género que nacen en Europa encontrando distintas épocas desde los años 60's hasta mediados de los 90's hasta involucrar el presente del género. Podemos encontrar distintos sub – géneros como lo son: el heavy metal, death metal, folk metal y black metal.

Estos estudios muestran como la historia y herencia cultural del género es usado frecuentemente por muchos músicos y bandas como inspiración constante, generando

una gran importancia histórica que forma una identidad única entre los fans y músicos del género.

4. Functions Of Genre in Metal and Hardcore Music – Lewis F. Kennedy (2018)

Este trabajo es un estudio sobre la música popular del siglo XXI enfocado hacia las funciones del género y su influencia para con la música contemporánea, busca conceptualizar la relación que existe entre el Metal y el Hardcore el cual se puede evidenciar en distintos usos de escalas que generan distintas técnicas de puesta en escena y de composición que conectan estos géneros.

El investigador observa el proceso donde los elementos estilísticos del género lo comienzan a identificar mostrando como las adaptaciones en un género generan cambios significativos en distintas áreas de la cultura Metal / hardcore interconectado el género con la música popular.

Podemos encontrar también la evolución de la historia del género y su separación (tanto histórica como musical), que tuvo el Metal del Hardcore identificando sus características musicales, analizando la función de distintos instrumentos como guitarra, batería, voces entre otros. Encontrando también la diferencia entre género y estilo entre el Death Metal melódico y las voces distorsionadas.

5. History Of Heavy Metal Music & The Metal Subculture, American nihilist underground society (2004)

En este trabajo podemos encontrar un estudio de la música popular enfocado hacia el heavy Metal, centrándonos en su filosofía, su música y su mensaje.

Tiene distintos periodos en los que se evidencia su musicalidad , arte e influencia llevándonos a un viaje histórico dividido en 7 etapas que muestran el desarrollo y evolución de este género desde 1865 hasta el presente, dejándonos ver como otros géneros y otras corrientes han influido dentro de su composición musical como del hip- hop , techno , rock alternativo entre otros.

revela como este género en particular tiene una visualización del mundo en conflicto consigo mismo y la sociedad recalcando un sentimiento anarquista y escéptico que se puede ver reflejado en sus letras y su fuerza ritmo- musical.

6. The Function of The Orchestra in Symphonic Metal Music, Andrew Wrangell (2013)

Este trabajo tiene como objetivo principal entender y estudiar los elementos de la orquesta sinfónica en el Metal sinfónico. Este género contiene distintos elementos en los que podemos encontrar componentes clásicos que se mezclan con la fuerza y energía del Metal.

Aquí se realizan distintos análisis musicales para determinar con exactitud el aporte y la interacción de este género con la orquesta sinfónica, estudiando fundamentos importantes de la historia y desarrollo tanto del Metal Sinfónico como de la orquesta, hasta llegar a un análisis musical preciso sobre los 3 mayores exponentes del género.

7. Heavy Metal Vocal Technique Terminology Compendium: A Poetic Perspective, Paolo Ribaldini (2019)

Este trabajo busca analizar los elementos vocales más comunes que son usados en el Heavy Metal, considerando los inicios del género en 1970 hasta el presente , este género en particular posee una gran riqueza de efectos y herramientas vocales que son usadas constantemente para generar distintas emociones en la audiencia.

Con el surgimiento de la música popular nacen distintas influencias y géneros que empiezan a solidificar ciertas técnicas y herramientas que enriquecen a los géneros entre si, agregándole nuevos matices al género,.

En la música Rock y Heavy metal se puede encontrar una gran influencia hacia el canto ‘sucio’, distorsionado y agresivo que nos da una sonoridad vocal extrema y diferente a lo que es conocido a la sonoridad clásica, en este trabajo se explora e identifica distintos elementos vocales como: Vocal fry, Modal, falsetto, silbato, twang, distorsión entre otros.

Anexos

Anexo 1: Partitura Arreglo Memory

Memory

Trevor Nunn
Andrew Lloyd Webber
Arreglo: Alejandra Triana
Basado en la versión realizada por la banda Épica

Intro $\text{♩} = 180$

The score is for the song 'Memory' and includes an introduction for various instruments. The piano part is the most detailed, showing a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F4. The left hand bass line starts with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, and a quarter note G1. The piano part includes the following chords: C, Am7, Fmaj7, Em7, Dm, Am, G, and G7(sus4). The introduction for other instruments (Voz, Gutural, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Guitarra eléctrica, and Bajo eléctrico) is marked with a dash, indicating they are silent during this section. The 'Conjunto de batería' part also has an introduction marked with a dash.

Instrument parts shown: Voz, Gutural, Piano, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, Guitarra eléctrica, Guitarra eléctrica, Bajo eléctrico, and Conjunto de batería.

A1

2

Voz

8

Mid - night not a sound from the pave - ment has the moon lost her me - mory she is smi-ling a - lone in the lamp - light the withered leaves co

1 1 7 1 9 1 13 - 3 3 9 3 11 3 7 3 3 1 9 3 9 1 1 1 3 11 1 9 3 11 5 13

Gutural

Pno.

C C Am7 fmaj7 Em7 Dm

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el.

Guit. el.

Bajo el.

A1

Bat.

A2

14 *Am* llect at my feet and the *G* wind *G⁹(sus4)* be-gins to *C* moan *C* Me - mory all a-lone in the *Am⁷* noon - light i can dream of the *Fmaj⁷* old days life was beau-ti-ful *Em⁷* then I re- 3

Voz

Gutural

Pno.

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el.

Guit. el.

Bajo el.

Bat.

A2

4

21

B

Voz

Guitar

Pno.

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el.

Guit. el.

Bajo el.

Bat.

Dm Am G G7(sus4) C C/D Em Fmaj9(#11) Em Fmaj9(#11)

mem - ber the time i knew what ha - ppi - ness was let thememo - ry live a - again Eve - ry street lamp seems to beat a

5 1 #11 3 5 1 #11 3 3

Dm Am G G7(sus4) C C/D Em Fmaj9(#11) F6 Em Fmaj9(#11) F

27

Voz

fa - ta - lis - ti - i - c war - ning some - one mu - tters and the street lamp spu - tters and soon it will be

5 1 3 9 1 7 5 5 3 3 7 9 3 7 3 3 7 1 7 5 5 9 3

Gutural

Pno.

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el.

Guit. el.

Bajo el.

Bat.

Em C D G Gmaj7 Em7 Am7 D7 G7 G7/A Em A7

6

32 mor - ning

A3

Voz

Gutural

Pno.

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el.

Guit. el.

Bajo el.

Bat.

1 5

C Day - light i must wait for the Am sun - rise i must think of a f#maj7 new life and i must-n't give

1 1 7 1 3 1 13 3 3 9 3 11 3 7 3 3 1 9 3 9 1

D C Am f#maj7

Red. Red. Red. Red.

3 3

P.M.-----| P.M.-----| P.M.-----|

P.M.-----| P.M.-----| P.M.-----|

A3

36

Voz

Guitar

Pno.

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el.

Guit. el.

Bajo el.

Bat.

Em in when the dawn comes to-night will be a me-mo-ry too and a new day will be - gin

Dm

Am

G

G^{9(sus4)}

C

C/B^b

1 1 3 11 1 9 3 11 5 13 3 9 1 7 5 3 1 1 9 11 1

P.M.----| P.M.----| P.M.----| P.M.----| P.M.----| P.M.----| P.M.----| P.M.----|

8 **Puente**

41

Voz

Gutural

Pno.

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el.

Guit. el.

Bajo el.

Bat.

Ab Fm Db Cm Bbm

P.M.

10

57 Cm stale cold Ab smell Bb o - of Eb mor - ning Cm A street lamp Fm7 days a - no-ther night Bb7 is Ebmaj7 o - ver Eb/F a - no - ther Cm Fm day is

Voz

5 1 3 9 1 7 5 5 1 3 3 7 9 1 7 3 3 7 1 7 5 5 9 3

Gutural

Pno. Cm Ab Bb Eb Cm Fm7 Bb7 Ebmaj7 Eb7/F Cm Fm

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

Guit. el. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

Bajo el. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

Bat.

A4

56 Bb $Bb7$
dawn - ing

Voz Touch Eb me it's so ea-sy to $Cm7$ leave me all a-lone with the memo - ry of my days in the 11

Gutural Touch Eb $Cm7$ me it's so ea-sy to leave me of my days in the

1 5 1 1 7 1 9 1 13 3 3 9 3 11 3 7 3 3 1 9 3 9 1

Bb $Bb7$ Eb $Cm7$ Ab

Pno. $F\#d$ $F\#d$ $F\#d$ $F\#d$

Vln. 3 3

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. el. P.M.----1 P.M.----1 P.M.----1 P.M.----1

Guit. el. P.M.----1 P.M.----1 P.M.----1 P.M.----1

Bajo el. P.M.----1 P.M.----1 P.M.----1 P.M.----1

Bat. A4

12

60

Gm sun If you touch me you'll un-ders- tand what ha- pi- ness is look a new day has be -

Voz

1 1 3 11 1 9 3 11 5 13 3 9 1 7 5 3 1 9 11

Gutural

sun look a new day has be -

Gm Bb Bb⁹(sus4)

1 5 3 1 9 11

Pno.

Gm Fm Cm Bb Bb⁹(sus4)

Vln.

Vln. II

Vla.

Vc.

Guit. cl.

Guit. el.

Bajo cl.

Bat.

rit.

Anexo 2: Letra de la canción Memory

Midnight, not a sound from the pavement / has the moon lost her memory? / she is smiling alone / in the lamplight, the withered leaves collect at my feet / and the wind / begins to moan.

Memory, all alone in the moonlight / I can dream of the old days / life was beautiful then / I remember the time I knew what happiness was / let the memory live again

Every street lamp seems to beat / a fatalistic warning / someone mutters and the street lamp sputters / and soon it will be morning.

Daylight / I must wait for the sunrise / I must think of a new life / and I mustn't give in / when the dawn comes, tonight will be a memory too / and a new day will begin.

Everyday on a moonlight tear / dance again under your eyes / I'm lost in you love and past / everyday

Burnt out ends of smoky days / the stale, cold smell of the morning / a street lamp dies / another night is over / another day is dawning.

Touch me, it's so easy to leave me / all alone with the memory / of my days in the sun / if you touch me, you'll understand what happiness is / look, a new day has begun.

Anexo 3: Links

1. Ghost Love Score <https://youtu.be/zNSBFrz9IXo>
2. Phantom Of The Opera <https://youtu.be/LiNoXEM266c>
3. Arreglo Final Memory <https://youtu.be/8eY1AFYOWR4>