UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Posgrado

Ventana al más allá

El metal progresivo como concepto de creación sonora

Previo la obtención del Título de:

Máster Composición Musical y Artes Sonoras

Autor/a:
Camilo Elías Sánchez Álvarez

GUAYAQUIL - ECUADOR
Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, CAMILO ELÍAS SÁNCHEZ ÁLVAREZ, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Nombre del Tutor
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Nombre de miembro del tribunal
Miembro del tribunal de defensa

Nombre de miembro del tribunal
Miembro del tribunal de defensa

Universidad de las Artes
Maestría en composición musical y artes sonoras
Camilo Elías Sánchez Álvarez
camilo.sanchez@uartes.edu.ec
Tutor: Mgs. David Villarreal
david.villarreal@uartes.edu.ec

Ventana al más allá

El metal progresivo como concepto de creación sonora

Línea de Investigación

Creación musical para distintos formatos

Opción de Titulación

Investigación en Artes. Composición musical

Resumen

El presente proyecto ejemplifica la composición de una obra musical de metal progresivo, tomando en consideración los aspectos relacionados con la producción que afectan directamente al resultado final. Como autores referenciales están las agrupaciones Dream Theater, Symphony X, Tool, Meshuggah, Blotted Science, entre otros. En el ámbito teórico se acuden a los textos de Jeff Wagner, Robert Walser, Matt Shelvock, Vincent Persichetti, Arnold Schoenberg, Rick Beato, Mark McGrain. Utilizando libros y artículos de revistas, así como de la observación de manifestaciones artísticas y sus performances, se recaban los códigos estéticos más importantes que definen este género. Como resultado artístico se espera obtener una composición para guitarra eléctrica (siete cuerdas), bajo eléctrico (seis cuerdas), teclados, batería y voz, que integre técnicas de composición aprendidas durante la maestría como el manejo de

sonoridad cuartal, fusión estructural, métricas irregulares, construcciones polirrítmicas en base a células de diferente duración, entre otras.

Existe un método de creación musical que vincula técnicas compositivas de diferentes vertientes (como la música clásica, de tradición oral, contemporánea y popular), utilizando las cualidades estilísticas del metal progresivo como marco conceptual de la actividad creativa.

Para demostrar la viabilidad de este método nos proponemos la composición de una obra musical que recoja los resultados de nuestra investigación, y los integre a la práctica desde la óptica creativa de este género.

Es necesario conocer a fondo el lenguaje musical del estilo para lo cual hemos de emprender diversas tareas con el fin de vincular las distintas herramientas compositivas que provienen de muchas vertientes, bajo las características sonoras del metal progresivo. Para lograr las sonoridades deseadas también será necesario un amplio conocimiento del equipo y los dispositivos tecnológicos que tenemos a nuestra disposición.

Mediante el análisis cualitativo realizaremos una extracción de contenido basado en técnicas y recursos de la composición, para integrarlos en el ensamble planteado desde la observación participativa. El punto de partida del proceso compositivo es el programa editor de audio (DAW), donde se graban las ideas musicalessimultáneamente mientras son concebidas. Consideraciones como el timbre, espacio, o panorama, entran en juego ya desde esta temprana fase. La música tiene definidas muchas de sus características incluso antes de ser escrita.

La fusión de universos sonoros que se produce por el sincretismo entre el metal y las demás influenciascompositivas abre camino hacia una infinidad de posibilidades de experimentación musical. Nuestra investigación propone un método para combinar todos esos materiales de una manera coherente y consecuente con el estilo, haciendo uso de técnicas compositivas de origen poli estilístico.

Palabras clave

Metal progresivo: género musical aparecido a mediados de la década de los 80 que es resultado de lasinfluencias de grupos de rock progresivo y de heavy metal.

Métricas irregulares: tiene que ver directamente con el aspecto del ritmo. Es parte medular de milenguaje musical el uso de compases de amalgama y de secciones polirrítmicas siempre cambiantes.

Sonoridad cuartal: este recurso es ampliamente utilizado en la armonía y en ciertas melodíasinstrumentales. Para la composición de ciertos motivos melódicos me he basado en acordes cuartalesarpegiados.

Fusión estructural: la forma sonata es combinada en alternancia con estrofas y coro de una canción cuya estructura está concebida a partir de un análisis de obras representativas del género.

Producción musical: se han tomado en cuenta varios aspectos desde el momento mismo de la composición, en la partitura están descritas indicaciones específicas de panorama, timbre y uso de efectos.

Índice

Introducción ….....Pág. 8
Antecedentes históricos…….....Pág. 10
Antecedentes teóricos.....Pág. 19
Antecedentes artísticos.....Pág. 21
Metodología..... ..Pág. 23
Reflexión y valoración de la obra……..... Pág. 26
Conclusiones……..Pág. 37
Bibliografía……Pág. 40
Anexo 1: Análisis de estructuras ……..Pág. 42
Anexo 2: Cuadernos de campo……..Pág. 45
Anexo 3: Partitura…….Pág . 46

Introducción

El género de metal progresivo ha tenido un desarrollo sostenido a partir de su aparición hace aproximadamente treinta y cinco años, la cual se dio debido a que su antecesor cronológico, el rock progresivo (cuyos exponentes más importantes son Rush, Emerson Lake & Palmer, King Crimson, Yes, Pink Floyd, Jethro Tull, Genesis, entre otros), empezó a sufrir transformaciones sustanciales en sus características estilísticas, entre ellas el aumento del tempo de sus canciones, cambios en la afinación utilizada (las producciones musicales experimentaban con afinaciones cada vez más bajas), la utilización de equipos de amplificación con cualidades técnicas que permitían incrementar el volumen y la distorsión sin afectar a la inteligibilidad tímbrica de los instrumentos eléctricos de cuerda, utilización de subdivisiones rítmicas para la creación de patrones más rápidos (semicorcheas ejecutadas por el doble bombo, por ejemplo), así como la implementación de nuevos métodos de grabación para baterías que hacían hincapié en la obtención de mayores concentraciones de energía en frecuencias bajas y sub bajas.

Cabe destacar que estas características no son exclusivas del metal progresivo, sino más bien comunes a la mayoría de las producciones discográficas de esa época, y que obedecen a un proceso de transformación en una esfera mucho más generalizada constituyéndose en las cualidades que nos permiten diferenciar entre el rock y el metal.

Las propuestas artísticas que se han tomado en consideración para la elaboración de este trabajo, son agrupaciones que nacieron influenciadas por estas dos corrientes que llevan una brecha generacional entre ellas: el rock progresivo y el metal. El componente progresivo viene del grado de desarrollo de motivos, patrones rítmicos cada vez más complejos, progresiones de acordes provenientes de distintos sistemas armónicos, estructuras que son resultado de la fusión de dos más estructuras diferentes, una relevancia especial de la tecnología en los instrumentos musicales empleados, así como la incorporación de técnicas de composición de distintas fuentes como la música clásica, la música de tradición oral de diversos orígenes geográficos, la música contemporánea y la música popular como: el jazz, el blues, el funk, góspel, soul, country, drum and bass, flamenco, salsa, hip hop, banda sonora, el pop, el folk. Todas estas variables aportan a un enriquecimiento estilístico al género, dando como resultado lo que definimos como metal progresivo.

Nuestra investigación busca integrar técnicas de composición de relevancia en el

ámbito académico, extrapolándolas de su contexto original para revestirlas con las cualidades estilísticas del metal progresivo, el cual al ser un género que recoge influencias de varios orígenes, ofrece una amplia variedad de campos para la experimentación sonora.

El grado de detalle que generalmente se aprecia en las composiciones de este tipo, es otra cualidad que permite integrar herramientas de alta complejidad. Las especificaciones técnicas del resultado final se están tomando en cuenta desde el momento mismo de la creación, lo cual amplía el horizonte de interés a territorios como el de la producción musical. Esta concepción global de la obra requiere una visión con un constante cambio de perspectiva y el conocimiento de otros ámbitos aparte de la composición.

La habilidad interpretativa de los músicos será una variante fundamental de este proyecto. La destreza para llevar a cabo los distintos escenarios sonoros es algo que forma parte de la obra de una manera tan inherente como las notas que la conforman.

Contribuye al repertorio de composiciones de esta cohorte con una propuesta innovadora, diferente y queintegra un trabajo investigativo que abarca diversos campos de trabajo.

Además de cumplir con los requisitos académicos de la titulación en la maestría, esta investigación busca trascender más allá del ámbito universitario mediante la elaboración de un material audiovisual de calidad profesional, se pretende emprender una campaña de difusión a través de distintos medios, como plataformas digitales, redes sociales, canales de televisión, estaciones de radio, etc. Se gestionará el financiamiento para su puesta en escena en vivo y en directo en distintas ciudades del país. También se buscará la participación en revistas y medios escritos especializados que sean relevantes para dar aconocer y divulgar los resultados de nuestro proceso de investigación.

Las conclusiones epistemológicas que sederiven de este proyecto servirán como punto de partida y método de trabajo para futuras composiciones, que, debido a sus características en común, pueden llegar a conformar un compendio que defina un periodo específico en nuestro proceso de formación en el campo de la composición. El proyecto se manejará como una carta de presentación para dar a conocer al público en general y a la comunidad internacional nuestra propuesta artística.

Antecedentes históricos

Prog Rock

La década de los 70 fue un periodo de prolífica experimentación musical en Inglaterra con una amplia gama de propuestas y tendencias resultantes de estos procesos. Artistas como Elvis Presley, Chuck Berry o The Beatles ya habían sentado los cimientos que sostenían al rock como un producto comercial de consumo masivo transcontinental, además la tecnología se desarrollaba cada vez más para satisfacer las necesidades de los músicos y del público. Los artistas empezaron a actuar con el afán de expandir los cánones vigentes hasta el momento, con el fin de obtener nuevas variables que con el pasar del tiempo daría lugar a la aparición de nuevos estilos.

Dentro de este conglomerado de artistas, hubo un grupo de músicos con formación en música clásica, influenciados también por otras artes (como la pintura y la literatura), de un perfil más bien intelectual, que también quiso ser partícipe de este proceso de experimentación rockera, incluyendo en la mezcla lo aprendido de su educación formal. Es así como aparecen las primeras bandas de rock progresivo como Genesis, Yes, King Crimson, Emerson Lake & Palmer, que constituyen los pilares del género y tendrían una gran influencia en las propuestas artísticas de las décadas siguientes.

Una clara muestra de este sincretismo entre música clásica y rock lo podemos apreciar al escuchar el disco Nursery Cryme de Genesis[1], donde su guitarrista Steve Hackett utiliza la técnica de tapping en la guitarra eléctrica. Hackett comenta en una entrevista para Metal Evolution[2], que estaba practicando la obra Tocata y Fuga de J.S. Bach, y trataba de tocar muchas notas en la misma cuerda, y llegó a la conclusión que el tapping era una técnica efectiva para ejecutar pasajes de gran velocidad debido a su distribución y economía del movimiento. Hoy en día el tapping es una de las técnicas más utilizadas por los guitarristas, que siguen buscando maneras de perfeccionarlo, y lo han llevado a convertirse en sello característico de la guitarra rock.

[1] Genesis. Nursery Cryme (Londres: Charisma, 1971. LP)
[2] Sam Dunn. Metal Evolution. Temporada 1, episodio 11. Toronto: Banger Films, 2011. Serie documental digital (Prime). 43 min.

Otro ejemplo de esta mixtura es la forma en que Chris Squire del grupo Yes incluyó su propio antecedente de música coral inglesa en las composiciones de Yes, así como el sonido de órganos de iglesia.

Probablemente una de las más importantes influencias del rock progresivo es la obra del compositor ruso Igor Stravinsky. La propuesta rítmica de Stravinsky tuvo una significativa repercusión en las composiciones de rock progresivo, llegando a convertirse en una de las cualidades más evidentes del estilo. Esto también es determinante en el aspecto de la interpretación, ya que los músicos de este estilo deben tener familiaridad con cosas como compases de amalgama, cambios de compases, modulaciones métricas, polirritmias, síncopas, etc.

Una muy importante fuente de inspiración para los compositores de este género es la música de tradición oral de distintos orígenes. Podemos apreciar en las composiciones del grupo King Crimson, en Moonlight y I Talk to the Wind por ejemplo[3], una fuerte influencia del folklore inglés, y en otras podemos encontrar una significativa influencia del gamelán, sobre todo en pasajes polirrítmicos construidos a partir de células de diferente longitud que comienzan siempre en momentos distintos del compás y que coinciden en sus inicios cada determinado tiempo.

Un rasgo común es el uso de patrones repetitivos, sobre los cuales poco a poco van apareciendo más patrones, armonías, melodías, contramelodías, de una manera progresiva, se va convirtiendo en un tejido de cada vez mayor complejidad. Podemos escuchar este tipo de técnica en la canción Dangerous Curves del grupo King Crimson, de su disco The Power to Believe [4], donde podemos escuchar un patrón rítmico repetitivo sobre el cual suceden grandes cambios de densidad y timbre. Este recurso que ha sido tomado del minimalismo ha sido muy utilizado por las bandas de rock progresivo para crear ambientes musicales de gran complejidad. Otro ejemplo de esto es la canción On The Run del grupo Pink Floyd, de su disco The Dark Side of the Moon[5], donde un patrón rítmico tocado por el hi hat y un secuenciador, se repite a lo largo de toda la obra mientras ocurren una gran cantidad de eventos sonoros producto de las experimentaciones con dispositivos electrónicos, así como voces de diálogos pregrabados, lo cual acerca estra propuesta a las cualidades de la música concreta.

[3] King Crimson. *In the Court of the Crimson King* (Londres: Atlantic Records, 1979.LP)
[4] King Crimson. *The Power to Believe* (Londres: Sanctuary Records, 2003. CD)
[5] Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon* (Londres: Harvest Records, 1973. LP)

El rock progresivo tuvo su auge durante los 70 generando un profundo impacto en el rock al expandir su instrumentación y su paleta sonora, así como su aspecto técnico de la ejecución y el trasfondo conceptual de las obras. Los músicos de este género conseguían estos efectos mediante la implementación de variadas técnicas de composición como el uso de compases y métricas irregulares, armonías que rompían el contexto tonal común en el rock, desarrollos de temas y motivos, estructuras complejas que iban más allá de la práctica común caracterizada por el esquema "estrofa – coro – estrofa - coro" y que daban como resultado obras de una duración mayor al promedio de canciones de rock y que además contaba con largos pasajes instrumentales, incorporaron también elementos formales de la ópera y del poema sinfónico que en muchos casos se vio expuesto en lo que se llama disco conceptual, experimentaron con timbres nuevos producto del uso de nuevos instrumentos (como sintetizadores) o de la combinación de varios de ellos, sus líricas abordan temáticas complejas con gran contenido metafórico y requieren de cierta reflexión y análisis para entenderlas, entre otras utilizadas con el fin de expandir la sonoridad a través de la experimentación en base a la combinación de características estilísticas de variada procedencia.

Metal

Desde su aparición y a lo largo de los últimos cuarenta años el metal se ha dividido en más de una docena de subgéneros, cada uno con características específicas, que han contribuido al desarrollo de un lenguaje estético y técnico que hoy en día son claramente identificables y forman parte de su definición estilística. Probablemente una de las razones por la que se produjo esta ramificación sea la mezcla de tendencias que influenciaron al nacimiento del metal.

El desarrollo de la tecnología también ha desempeñado un papel importante en la aparición de nuevas propuestas, especialmente cuando ha introducido la creación de instrumentos musicales, que por ende, abren la puerta a otras formas de experimentación artística. Además de estas importantes variables que definieron la aparición del estilo, el principal motor de transformación está en su característica intrínseca de buscar un sonido cada vez más alto (volumen), más distorsionado, con un ritmo cada vez más rápido, en algunas ocasiones con voces que no suenan a humanas, con el fin de denotar un sentido de agresividad en la música, el cual produce un efecto de euforia en el oyente, que

se intensifica si la experiencia es multitudinaria y la música es reproducida a través de un sistema de amplificación acorde.

Muchos conocedores del género coinciden en que los músicos de metal han buscado influenciarse por compositores de la música clásica. Al escuchar la canción Black Sabbath[6] (que muchos afirman fue la primera canción de metal, interpretada por la agrupación del mismo nombre), podemos notar una clara similitud entre el riff principal y la obra Los Planetas de Gustav Holst, específicamente el primer movimiento titulado Marte, el portador de la guerra. En una entrevista realizada a Geezer Butler[7], bajista y compositor de Black Sabbath, él recuerda que estaba practicando la obra de Holst en su bajo eléctrico durante un ensayo y el guitarrista Tony Iommi, cambió un poco su ritmo mientras Ozzy Osbourne improvisaba una línea vocal. Según palabras de Butler "la canción se escribió sola". Con esta afirmación podemos inferir además que la espontaneidad y la improvisación ocupan un papel importante en la técnica de composición utilizada en este estilo.

Otra importante influencia de la música clásica fue la de Niccolo Paganini en los guitarristas como Yngwie Malmsteen (uno de los más influyentes dentro del metal), principalmente porque la búsqueda por la expansión sonora del rock llevó a los músicos a buscar recursos que los ayuden a dominar sus instrumentos e interpretarlos de manera fluida. Al tener disponible un repertorio masivo en la música clásica, esto sirvió para llevar su técnica a terrenos inexplorados hasta entonces, especialmente en cuanto al timbre y la rapidez al tocar la guitarra.

El blues es otro género que ha contribuido con importantes aportes en la formación del metal. En un principio, su base rítmica y armónica fundamentada en riffs repetitivos ha servido como molde para la creación de muchas canciones icónicas. Numerosos músicos de metal han sido influenciados por músicos de blues como Robert Johnson o Howlin' Wolf, este último ha sido un importante referente para cantantes de metal, como Lemmy Kilmister del grupo Motorhead, debido a su estilo ronco para cantar, que ha sido el cimiento de la técnica vocal extendida que hoy en día conocemos como *growling*[8].

[6] Black Sabbath. *Black Sabbath* (Londres: Vertigo Records, 1970. LP)
[7] Sam Dunn. Metal Evolution. Temporada 1, episodio 1. Toronto: Banger Films, 2011. Serie documental digital (Prime). 43 min.
[8] El *growling* o voz gutural es un sonido producido en la garganta, regulando el calibre de su conducto. Esta técnica vocal fue muy utilizada en estilos de metal extremo, ya que tiene una sonoridad no humana.

También se puede encontrar una afinidad temática conceptual entre el blues y el metal, la letra de "Me and the Devil Blues" de Robert Johnson[9], habla de un encuentro que tuvo el cantautor con un ser demoníaco que quería poseer su alma. Esta misma temática de fantasía oscura se puede encontrar en numerosas obras de metal de todas las épocas.

El aspecto rítmico del metal se vio fuertemente influenciado en su desarrollo por exponentes del jazz como Glenn Miller. El swing comenzó a ser un recurso utilizado en combinación con guitarras eléctricas distorsionadas y con mayor énfasis dinámico. Un ejemplo de esto podemos apreciar al analizar el ritmo de la canción Fairies Wear Boots de Black Sabbath[10]. Al igual que con la música clásica, el jazz también fue usado como influencia por los músicos de metal debido al avanzado nivel técnico que poseían muchos músicos de jazz, tal es el caso del baterista Buddy Rich, quien se ha convertido en una figura de culto entre los bateristas de metal, especialmente de los subgéneros más extremos (thrash, death o black metal) debido a su virtuosismo y a la rapidez con que tocaba la batería.

Probablemente el antepasado más directo del metal sea el rock n' roll, del cual ha tomado varios componentes como el formato instrumental, el timbre y la interpretación. Una de las características tímbricas heredadas del rock es el uso de guitarras eléctricas distorsionadas, el productor estadounidense Sam Phillips utilizó en la grabación de la canción Rocket 88[11] un amplificador de guitarra cuyo cono se había perforado por accidente. Este sonido se convirtió en un recurso enormemente utilizado al punto de que los fabricantes comenzaron a hacer amplificadores que tengan esta sonoridad distorsionada a propósito, utilizando distintos tipos de tecnología (transistores y válvulas) que producían distintos tipos de distorsión, llegando a convertirse en un elemento infaltable dentro de la configuración estética del metal.

Otro aporte de gran relevancia por parte del rock es la figura del frontman, que través de su voz y sus gestos corporales transmitía emociones que encontraban respuesta en la audiencia y los lideraba a un estado eufórico que llegó a ser el sello característico de estos estilos musicales. Personajes como Jerry Lee Luis, Little Richard (otro precursor del *growling*) y Elvis Presley son un claro ejemplo de esta figura

[9] Robert Johnson. Me and the devil blues (New York: Vocalion Records, 1938. 78 RPM)
[10] Black Sabbath. *Paranoid* (Londres: Vertigo Records, 1970, LP).
[11] Jackie Brenston and his Delta Cats. *Rocket 88* (Chicago: Chess Records, 1951. 78 RPM)

escénica que se convirtió en una de las principales atracciones no solo en el metal sino también en el resto de música popular.

Además de este conjunto de influencias, un factor determinante para su desarrollo ha sido la propia cualidad del género para buscar expandirse siempre hacia lo más de todo: volumen, procesamiento, distorsión, dinámica, velocidad, densidad, subdivisiones, agresividad, fuerza, dramatismo, dificultad, etc. También tiene la capacidad de reinventarse muchas veces debido a las variadas influencias que fusiona, y las veces que se re interpreta a sí mismo en diferentes medios geográficos, políticos y sociales.

En un principio los británicos se vieron influenciados por los artistas de blues o rock n' roll americanos, lo cual dio lugar a la aparición de bandas en el Reino Unido como The Beatles, The Kinks, Rollings Stones, Herman´s Hermits, The Animals, The Yardbirds, The Zombies, The Who, The Dave Clark Five que fueron inmensamente influyentes y formaron parte de la corriente conocida como invasión británica, causando un impacto que tuvo consecuencias en la cultura popular del continente americano, con la aparición de nuevos artistas que buscaban expandir los límites de la propuesta artística del rock como Jimi Hendrix.

Al mismo tiempo en Inglaterra aparecían bandas como Black Sabbath, que ya utilizaban elementos que son considerados básicos del metal o Led Zeppelin que combinaban elementos del blues, rock n roll, del folk, de la música tradicional celta e hindú, entre otros, pero con un lado mucho más pesado, un rock duro.

A finales de los 70 surgió un movimiento con una propuesta claramente metal que fue conocido como la nueva ola del heavy metal británico (NWOBHM por sus siglas en inglés) con bandas como Motorhead y Iron Maiden como sus principales exponentes. Las repercusiones de la NWOBHM en el continente americano dieron origen a nuevos subgéneros como el thrash metal o el death metal que dejaron institucionalizado al metal como una industria millonaria, capaz de generar giras de conciertos año tras año alrededor del mundo en recintos con una asistencia del público masiva.

La diversificación no se ha detenido durante la década de los 90 ni en el siglo XXI, y así han ido surgiendo tendencias como el rock alternativo, el metalcore, el djent, math rock, entre otros. Esta aparición de tendencias trae consigo la invención de nuevas técnicas y contextos sonoros que son utilizados una y otra vez en el proceso de generación de nuevos estilos.

Prog metal

La fusión entre las tendencias más pesadas del rock que se originaron en los 80 (como el heavy, el death o el thrash metal), y el rock progresivo que tuvo su auge principalmente en los 70, hizo posible el nacimiento del metal progresivo.

De las bandas de prog rock hubieron algunas como Rush o King Crimson que se diferenciaron por tener un sonido más pesado y más agresivo, es por ello que se consideran precursoras del prog metal. Podemos apreciar estas cualidades en el disco 2112 de Rush[12], la técnica vocal utilizada por Geddy Lee es muy parecida a lo que sería el sonido característico de los vocalistas de heavy metal. Además de la voz, la composición que lleva el nombre del disco, es una obra que consta de varios riffs de guitarra con niveles de distorsión más cercanos a lo que sería la práctica común en el metal.

Básicamente se trata de un enfoque parecido al prog rock: extrapolar técnicas compositivas de distinto origen (música clásica, popular, contemporánea, de tradición oral, etc.) para luego revestirlas con las características estéticas propias del metal (como técnicas de interpretación propias de este estilo, o el uso de equipos tecnológicos para obtener un resultado sonoro específico).

Muchas de las bandas de inicios del prog metal, eran influenciados por propuestas musicales de la NWOBHM, y del rock progresivo de los 70, un ejemplo de esto es la agrupación Queensryche, que además incorporó elementos del jazz, de la música clásica y del pop rock. Su disco conceptual Operation Mindcrime[13], causó un revuelo en la comunidad heavy metal de finales de los 80, ya que se desmarca del resto de propuestas por el grado de complejidad técnica y compositiva desplegada, dejando un precedente innegable de un género que se encontraba presente y en pleno desarrollo, que se consolidaría en los 90 con la aparición de dos bandas que que dominaron el panorama mundial en ventas y giras de conciertos: Dream Theater y Tool.

A pesar de que Dream Theater se conformó en 1985, no fue hasta principios de los 90, con el lanzamiento de su segundo disco Images and Words, que ganarían reconocimiento mundial como uno de los nuevos abanderados del prog metal. Durante este periodo atravesaron una etapa de mucha experimentación hasta encontrar el sonido que los definió durante los últimos veinte años, específicamente con la incorporación del

[12] Rush. *2112*. (Toronto: Anthem Records, 1976. LP).
[13] Queensryche. *Operation Mindcrime* (Hollywood: EMI Manhattan, 1988, LP)

tecladista Jordan Rudess, quien contribuyó con su educación formal a enriquecer un sonido que estaba fuertemente influenciado por el thrash metal, teniendo a Metallica como uno de sus principales referentes. Pero Rudess no solo tenía un fuerte antecedente académico sino también tecnológico, ya que durante mucho tiempo trabajó para la marca Korg como desarrollador de nuevos instrumentos musicales y tuvo mucho contacto con tecladistas como Rick Wakeman del grupo Yes.

El sincretismo entre el metal pesado, el rock progresivo, la música clásica, el desarrollo tecnológico instrumental y un gran virtuosismo en el aspecto técnico de la interpretación musical, han posicionado a Dream Theater como un referente ineludible en el ámbito del metal progresivo mundial de los últimos treinta años.

El grupo estadounidense Tool, es otra agrupación que comparte este estatus de porta estandarte del metal progresivo, aunque la aproximación artística de Tool difiere de la mayoría de los exponentes actuales de este género, lo cual es un signo de la gran originalidad de su producción. Su estilo está más orientado al rock alternativo pero fuertemente influenciado por la banda King Crimson, y además de estos ingredientes, añaden a su mezcla un importante componente de la música hindú. Podemos apreciar, por medio del análisis musical estructural, que muchas de sus obras han sido compuestas siguiendo la estructura de los ragas, por ejemplo sus canciones Parabol y Parabola[14], que constituyen una obra de dos partes, en la cual la primera es un canto con poca densidad instrumental y la segunda contrasta utilizando todos los instrumentos.

Esta tendencia de utilizar música de otros orígenes, en algunos casos de tradición oral o tribal, fue un elemento que tuvo mucha fuerza en el metal de los años 90. En Sudamérica encontramos un ejemplo notable de esto en los brasileños Sepultura, quienes combinaron riffs de thrash metal con ritmos tribales autóctonos de Brasil, incluso experimentaron componiendo música para su disco Roots[15] en la comunidad indígena de los Xavantes durante sus celebraciones y rituales[16]. Otra característica del estilo musical de Sepultura que tuvo una especial relevancia en los grupos de prog metal, especialmente de los aparecidos a partir de los 2000, es la técnica de su vocalista Max Cavalera, quien fue uno de los exponentes más importantes de la técnica del *growling* durante los 90. Muchos grupos de metal progresivo de la actualidad que incluyen este tipo de técnica

[14] Tool. *Lateralus.* (Los Angeles: Volcano Entertainment, 2001. CD).
[15] Sepultura. *Roots* (Nueva York: Roadrunner Records, 1996. CD)
[16] Elpatron, "Sepultura e Indios Xavantes 1996 (CineMauro Produções)", 17 de marzo de 2013, 15m17s. https://www.youtube.com/watch?v=iBF1VmGAvgc&t=21s

interpretativa, como es el caso de los ucranianos Jinjer o los estadounidenses Periphery, consideran a Cavalera como una importante influencia para la consolidación del estilo.

Dentro del ámbito del prog metal propiamente dicho, otra exitosa agrupación brasileña que destacó por su combinación de ritmos tradicionales autóctonos brasileños, música clásica y heavy metal fue Angra. Estos elementos se pueden apreciar claramente en su producción discográfica Holy Land[17], disco conceptual en el cual abordan una temática precolonial en sus líricas.

Este sincretismo con la música de tradición oral tuvo también una especial importancia en el aspecto rítmico de las nuevas tendencias del metal extremo, que a su vez no tardaron en ser utilizadas por los seguidores del movimiento prog para la creación de nuevas propuestas, como es el caso de de los suecos Messhugah, quienes presentan un estilo notablemente marcado por el death metal, especialmente por su técnica vocal de *growling,* pero desarrollada sobre una muy compleja base rítmica que se asemeja al gamelán baliné, y conformado por células de distinta duración que son tocadas al mismo tiempo, construyendo tejidos polirritmicos que añaden mucha tensión. En palabras de Thomas Haake, baterista de Messhugah, son una banda donde el ritmo es uno de los aspectos más importantes, ya que incluso la voz, más que hacer melodías, hace ritmos, refiriéndose a el efecto de altura indeterminada causada por el uso del *growling*, y a la manera en que componen sus líneas vocales.

Pero además de la estética death metal y los ritmos complejos, Meshuggah también tiene una influencia marcada del free jazz, del estilo de Ornette Coleman, esto se puede apreciar en los solos de guitarra. Este contraste es particularmente evidente en su canción Bleed de su disco Obzen[18], en la cual contrastan estos dos ambientes musicales: la intensidad del metal extremo con su tensión marcada por complejos ritmos superpuestos simultáneamente, y otras secciones instrumentales de menor densidad con solos de guitarra atonales.

De este modo en el nuevo milenio el prog metal entró como un género consolidado que continuaría su desarrollo hacia un sonido cada vez más grave utilizando guitarras de 7 y 8 cuerdas con afinaciones varios tonos por debajo de la estándar, esta particularidad dio nacimiento al subgénero djent, cuyo nombre es una onomatopeya del

[17] Angra. *Holy Land* (Tokio: Victor Entertainment, 1996, CD).
[18] Meshuggah. *Obzen* (Donzdorf: Nuclear Blast, 2008. CD).

sonido que se produce al tocar con la vitela las cuerdas más graves de una guitarra como las descritas, y con gran cantidad de distorsión en la amplificación.

Estas variables que representan en el estado actual del estilo y sus expresiones artísticas más significativas, constituyen el contexto histórico sobre el que han aparecido las propuestas artísticas de mayor relevancia para este proyecto y se describen como los antecedentes artísticos de nuestra investigación.

Antecedentes Teóricos

Es fundamental para nuestra investigación consultar el texto de Jeff Wagner,[19] el cual recoge cronológicamente los acontecimientos más importantes y decisivos de la historia de este género musical. El autor también realiza un exhaustivo análisis de las características estéticas de composición y sonido más significativas y relevantes que han dado forma y vida al metal progresivo en cada uno de los contextos histórico-culturales en los cuales se ha desarrollado en los últimos cuarenta años.

Nos valemos de este texto como inicio de la tarea investigativa debido a que su visión global de la evolución del género nos permite realizar una evaluación objetiva del límite y alcance de nuestro trabajo. Otra ventaja de la utilización de este texto es que nos permitirá focalizar esfuerzos para estructurar una concepción teórica y metodología de investigación que servirán como base para edificar los argumentos posteriores que conformarán nuestra redacción.

En la misma línea, el video de BangerTV[20] nos ofrece un análisis musicológico de las principales producciones musicales de este género, destacando las características principales que lo diferencian del rock progresivo, argumentando el por qué el metal progresivo debe ser considerado como un género aparte, con identidad propia y ramificaciones que han dado lugar al nacimiento de otros subgéneros como el djent y el metalcore. La discografía mencionada por BangerTV será también tomada como referente de técnicas de composición musical que utilizaremos en nuestro proyecto.

---

[19] Jeff Wagner, *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal* (New York: Bazillion Points Books, 2010).

[20] BangerTV, "Essential Prog Metal Albums, with Dylan Gowan", 10 de diciembre de 2015, 34m02s, https://www.youtube.com/watch?v=ScoZflawfnU

Por otro lado, el texto de Matt Shelvock,[21] nos ofrece una pormenorizada guía del tratamiento técnico que afecta al sonido de las guitarras eléctricas dentro de este género. La importancia de este tratamiento radica en que las técnicas de interpretación requieren de una mayor versatilidad por parte de los equipos utilizados, un ejemplo de esto se puede encontrar en el uso de power chords, que en el sentido tradicional están conformados por una tónica, una quinta y en algunos casos una octava, lo cual implica el uso de dos o tres cuerdas, mientras que en el género del metal progresivo podemos encontrar este tipo de acordes formados por una tónica, una quinta, una octava y otra quinta, implicando el uso de cuatro cuerdas para la ejecución de este tipo de acordes, en algunos casos podemos encontrar el uso de extensiones en estos acordes como séptimas, novenas u oncenas. El uso de este vocabulario armónico expandido, requiere que los equipos de amplificación sean capaces de añadir distorsión sin ofuscar el contenido de alturas del instrumento. El texto de Shelvock es de gran utilidad para nuestro trabajo ya que se enfoca en el mismo período histórico determinado por nuestro límite y alcance (últimos treinta años). El autor va más allá postulando que la práctica de la grabación, es de naturaleza artística (al igual que la composición), en lugar de ser simplemente un soporte técnico, abordando para hacer esta afirmación diversos aspectos que ponen en juego complejos criterios que afectan directamente a las cualidades del producto final.

También nos servirá de apoyo el artículo de Robert Walser[22], en el cual se revisa la propuesta artística de varios exponentes del heavy metal y su correlación con las técnicas de interpretación que provienen de la música clásica. La importancia de esta comparación radica en que tiene un efecto directo en el proceso de enriquecimiento estilístico que sufre el metal a través de la aplicación de cualidades que se originan en otras fuentes como la música de tradición oral de distintos orígenes geográficos, la música contemporánea, o la música clásica.

Conocer a detalle la manera en la que distintos íconos del heavy metal han extrapolado técnicas de composición e interpretación de otros estilos, ampliará la cantidad de recursos disponibles para la realización de nuestra propia composición.

[21] Matt Shelvock, «The Progressive Heavy Metal Guitarist´s Signal Chain: Contemporary Analogue and Digital Strategies», *Special Edition – Innovation in Music*, Vol. 1 Nº 1 (2013): 126-138.
[22]Robert Walser, «Eruptions, Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity», *Popular Music,* Vol. 11, Nº 3 (1992): 263-308.

Con el fin de ampliar el horizonte de posibilidades rítmicas, nos referiremos al video de Metal Music Theory[23], el cual nos ofrece un análisis pormenorizado de las técnicas rítmicas de composición utilizadas por el grupo musical Meshuggah, en especial de su particular uso de las polirritmias en un contexto estructural. Utilizaremos estas fórmulas como punto de partida para la creación de pasajes musicales que exploten estos recursos compositivos, separándolos de su contexto sonoro para incorporarlos a nuestra propia propuesta, cambiando las características de su resultado final, pero manteniendo el concepto a un nivel rítmico estructural.

Antecedentes artísticos

En la elaboración de nuestro trabajo ha sido esencial analizar y comprender las técnicas compositivas y de producción musical de Dream Theater.[24] Una característica del estilo de Dream Theater que será trascendental en nuestro trabajo es el uso de compases irregulares, basado en permutaciones, muy común en pasajes instrumentales de gran complejidad, como los utilizados en la coda de su canción "Home" o a lo largo de toda su canción "The Dance of Eternity".

Por su parte, Symphony X[25] añade su propia contribución de características tímbricas y técnicas de composición que nos acercan al mismo tiempo al ámbito del metal y al de la música clásica. Las consideraciones estilísticas en cuanto al tratamiento de las grabaciones de la voz que queremos lograr, se acercan más a las realizadas en The Odyssey.

Otra razón de importancia para elegir a estos dos referentes mencionados es la instrumentación que ambos manejan y que se acerca mucho a la que pensamos utilizar en nuestro proyecto: batería, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclados y voz.

De igual manera tomaremos en consideración el trabajo de Tool,[26] especialmente sus técnicas de composición rítmicas y estructurales utilizadas en Lateralus, basadas en su interpretación de la serie Fibonacci, que no sólo denotan una alta sofisticación artística, sino que a su modo nos acercan a las expresiones musicales de tradición oral, añadiendo

[23] Metal Music Theory, "Introduction to Meshuggah`s Rhythmic Style", 30 de octubre 2020, 21m24s, https://www.youtube.com/watch?v=Q0RDbCgEmOU&t=2s .
[24] Dream Theater. *Metropolis Pt. 2: Scenes From a Memory.* (Nueva York: Elektra Records, 1999. CD).
[25] Symphony X. *The Odyssey.* (Pittsburgh: Inside Out Music, 2002, CD).
[26] Tool. *Lateralus.* (Los Angeles: Volcano Entertainment, 2001. CD).

variedad a la gama de recursos disponibles para nuestra propia producción. El desarrollo melódico de la voz que buscamos realizar en nuestra composición está directamente relacionado con la propuesta de Tool y su vocalista Maynard James Keenan, quien prioriza la expresividad de su intención antes que el uso de tesituras demasiado amplias.

Es importante para nuestro trabajo tomar en consideración la producción de Blotted Science[27], específicamente su tratamiento dodecafónico de los motivos. En The Machinations of Dementia, el guitarrista Ray Jarzombek propone varios métodos de construcción e interpretación de series dodecafónicas basadas en la fusión de escalas, acordes disminuidos, aumentados, y progresiones secuenciales. Es de considerable importancia la manera en que Jarzombek aplica el dodecafonismo a la guitarra eléctrica, valiéndose de las técnicas propias de interpretación de este instrumento como el tapping y el uso de riffs distorsionados.

Tomaremos como referente el uso de la textura que emplea Opeth[28] en su disco Ghost Reveries, en el cual se pueden apreciar distintos cambios de densidad instrumental de acuerdo a las distintas partes de la estructura de sus canciones. Otra característica propuesta por Opeth que será tomada en cuenta para nuestro trabajo es la modulación tímbrica de las guitarras eléctricas de un sonido clean (en secciones con menor densidad) hacia una distorsión lograda a partir de la saturación valvular de los amplificadores.

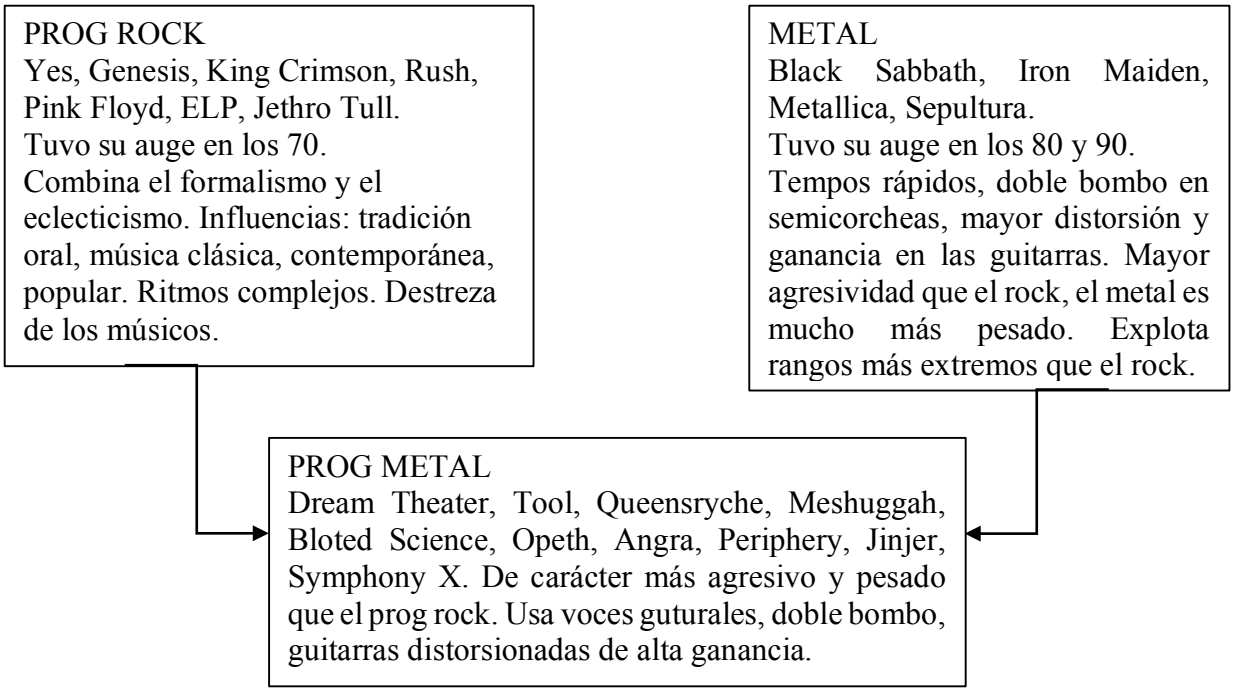


Fig. 1. Genealogía del metal progresivO

[27] Blotted Science. *The Machinations of Dementia*. (San Francisco: EclecticElectric, 2007. CD).
[28] Opeth. *Ghost Reveries*. (Nueva York: Roadrunner Records, 2005. CD).

Metodología

Se requiere de un proceso de análisis cualitativo de obras relevantes dentro de este género, con el fin de recopilar elementos que determinen las características del estilo. Es de suma importancia realizar un tamizaje de ideas con el fin de desarrollar las esenciales para la obra, sin que esta se vea abrumada o sobrecargada de material. Asimismo, las técnicas de economía de los recursos deben ser dominadas a cabalidad para obtener un provechoso desarrollo de las ideas existentes.

Es necesario un amplio conocimiento de las características tímbricas de este género, y de los dispositivos disponibles para lograrlas dentro de un estudio de grabación o mezcla. La familiaridad con los instrumentos utilizados será crucial para obtener los resultados tímbricos deseados, esta dificultad se acrecienta debido a la gran variedad de sonidos que se utilizan en este estilo, especialmente en los teclados, que a veces emplean 7 u 8 capas sonoras en unísono. Otras consideraciones de importancia están relacionadas con el uso del panorama, espacialidad y efectos.

El dominio de los distintos aspectos musicales como ritmo, armonía, melodía, dinámica, etc. es de suma importancia, pero además es necesario tener un grado de familiaridad con el lenguaje propio del metal progresivo y sus rasgos específicos. La destreza técnica es una consideración tomada en cuenta desde el momento de la concepción artística, inherente a la naturaleza de la obra. La complejidad de las técnicas aplicadas requiere de habilidades sobresalientes para su interpretación.

Aplicando la investigación documental utilizando libros, artículos de revistas especializadas del género, fondos documentales, videos instruccionales, etc. Desde la perspectiva de la musicología popular se analizarán producciones musicales de audio y video de las principales manifestaciones artísticas del género con el fin de extraer la información acerca de las características estéticas y de sonoridad que lo conforman. Se utilizará la información recabada para componer, interpretar y grabar.

A través de la investigación artística en música se evaluarán los diferentes aspectos motivacionales, efectos emocionales, poéticas compositivas, características de estilos interpretativos, transformación estética a través del tiempo de las obras de este género.

Por medio de la observación de obras artísticas y sus performances se buscará reunir datos que permitan comprender significados, cualidades de experiencia y nudos de sentido subjetivo e inter subjetivo.

Tendrán una relevancia especial en la concepción de nuestro proyecto las técnicas compositivas aprendidas durante la maestría, las cuales serán extrapoladas de sus contextos de origen para ser llevadas al entorno propio de la sonoridad del metal progresivo con el fin de articular la composición de nuestra obra dentro del marco teórico planteado en este escrito.

Del conjunto de variables relevantes para nuestra investigación podemos obtener dos subgrupos, las de origen académico y las de origen experimental. Las de origen académico son todas las técnicas y consideraciones aprehendidas durante la Maestría en Composición Musical. Las de origen experimental están relacionadas con el metal progresivo como concepto de creación sonora, son objeto de estudio en este ámbito, los músicos de rock y metal progresivo, así como las distintas características de estilo que definen al género

La muestra a partir de la población de variables académicas está constituida por las técnicas de composición que se ha decidido poner en práctica en esta investigación, en términos generales son: fusión de estructuras, sonoridades cuartales, métricas irregulares, modulaciones tímbricas y dodecafonismo.

Para definir la muestra de variables experimentales se puede tomar en cuenta el formato instrumental que estamos utilizando. Se puede reducir una población de músicos de metal progresivo en base a criterios específicos como: guitarristas que utilicen siete cuerdas, bajistas que toquen con seis cuerdas, bateristas que dominen la técnica del doble bombo, vocalistas que pongan en práctica el canto gutural. Las características tímbricas que esperamos obtener de nuestra investigación también son relevantes a la hora de determinar de una forma muy específica los antecedentes artísticos que serán objeto de nuestro estudio, por ejemplo: música que tenga piano, hammond, y sintetizadores, canciones que tengan sonido *clean* de guitarra (así como distorsión y *overdrive*).

Mediante la metodología cualitativa para el uso de tecnología se buscará aplicar los criterios teóricos, de acústica y tecnología de las producciones musicales mencionadas para su uso experimental en la producción de la composición musical de este trabajo.

Por medio del análisis cuantitativo hemos llegado a determinar variables que conforman la práctica común dentro del género. Estas conclusiones nos han servido para tomar decisiones que se encuentren dentro del contexto planteado por las consideraciones estilísticas. Por ejemplo, la decisión de escribir los solos en lugarde dejar espacio para la

improvisación. Si bien es cierto, la improvisación es utilizada eventualmente por los artistas de rock y metal progresivo, un análisis cuantitativo de una población de obras interpretadas en vivo nosdemostrará que en la mayoría de las veces los solos son tocados exactamente como fueron grabados, o lo más parecido posible. Apegados a esta conclusión, se ha tomado la decisión de escribir los solos al detalle, incluyendo indicaciones de digitación (como en el solo de guitarra), haciendo énfasis en la habilidad para la lectura musical de los involucrados, con el fin de que sean ejecutados con exactitud.

Planteamos un diseño de investigación mixto: experimental-participativo. En calidad de músico intérprete, se somete a una revisión exhaustiva de todos los elementos a través del instrumento para el cual fueron escritos, con el fin de asegurarnos la viabilidad de su ejecución. Hay un considerable componente experimental en la ejecución de otros instrumentos ajenos al propio, y dado que la música interpretada es el producto de nuestra investigación, se constituye en una actividad de observación participativa.

También recopilaremos entrevistas existentes realizadas a compositores en revistas especializadas, así como historias de vida que sean de utilidad para indagar en sus métodos de creación. Esto irá en articulación conla observación externa de obras representativas del género mediante análisis musical. Otro recurso utilizado serán los grupos focales de compositores hablando de sus creaciones de forma espontánea fuera de la estructurade una entrevista.

El proceso compositivo que llevamos a cabo se vale de cuadernos de campo, conformados por un compendio de grabaciones de notas de voz, donde se han registrado las ideas musicales apenas fueron concebidas, de una forma muy básica y elemental. Dichas ideas luego fueron desarrolladas hasta el punto de quedar plasmadas como parte activa de nuestra obra, pasando por un proceso de transformación basado en un constante cambio de perspectivas con lapsos de tiempo, para obtener el mejor resultado posible. Cabe destacar que la espontaneidad es un componente que caracteriza a este método de producción, ya que las ideas elementalesque son grabadas en primera instancia son manifestaciones de creatividad que pueden aparecer de forma inesperada, en algunos casos realizando actividades ajenas a la composición.

Reflexión y valoración de la obra

Para definir el éxito de esta investigación inicialmente se puede tomar en cuenta la puesta en escena dela obra misma, lo cual implicaría alcanzar los objetivos iniciales del proyecto, la comprobación final de que efectivamente es plausible interpretar los resultados de esta investigación por profesionales en un ámbito de producción musical. Una reflexión más exhaustiva y meticulosa incluiría poner en contraposición los resultadosobtenidos con las expectativas que se tenían al inicio del proyecto, con el fin de realizar un análisis cualitativodel antes y después de la obra, prestando especial atención en los aspectos que han variado o se han transformado. Esto además nos servirá para determinar la naturaleza de las distintas estrategias aplicadas y su flexibilidad en otros entornos, con el fin de saber cuáles podrían ser aplicadas en futuras investigaciones.

A continuación, procederemos a detallar la metodología de composición, sus conexiones con los conocimientos aprendidos en la maestría y los resultados que hemos obtenido del sincretismo entre estos conceptos y las características estilísticas del metal progresivo:

A) Estructura: la obra fusiona dos estructuras principales. La canción "prog" y la forma sonata. En la investigación acerca de la canción "prog" se realizó un análisis cualitativo de estructuras de canciones representativas en este género como es el caso de: Tarkus[29], Blackened[30], Constant Motion, The Dark Eternal Night[31], Stairway to Heaven[32] entre otras. A partir de este análisis se pudieron determinar características en común que podrían definir la estructura de canción "prog":

- Varias estrofas distintas
- Coros exactamente iguales recurrentes
- Estructura con muchas partes
- Secciones instrumentales de igual o mayor extensión que las secciones cantadas.
- Puentes donde el protagonismo melódico lo toma otro instrumento que no sea la voz.

[29] Emerson, Lake & Palmer. *Tarkus.* (Nueva York: Island Records, 1977. LP)
[30] Metallica. *...And Justice For All.* (Nueva York: Elektra Records, 1988. LP)
[31] Dream Theater. *Systematic Chaos.* (Nueva York: Roadrunner Records, 2007. CD).
[32] Led Zeppelin. *Untitled.* (Nueva York: Atlantic Records, 1971. LP)

- Secciones enteras basadas en desarrollos motívicos de temas de otras secciones.
- Los instrumentos que hacen solos no se limitan a hacerlo una sola vez, en algunos casos un mismo instrumento ejecuta dos y hasta tres solos en una misma obra.

En el curso de nuestra investigación hemos encontrado información acerca de la forma del primer movimiento de una sonata en el libro de Arnold Schoenberg[33]. Se trata de una estructura ternaria (exposición, desarrollo y re exposición) que a su vez se subdivide en dos temas principales contrastantes, utilizando puentes para conectarlos y codas para pasar de una sección a otra.

El desarrollo es modulante y se realiza en base a la confrontación de los dos temas principales, para luego ser re expuestos pero con variaciones.

En la composición de nuestra obra hemos experimentado con la fusión de las características estructurales de estas dos formas fundamentales obteniendo como resultado la siguiente súper estructura:

INTRO
TEMA 1
PUENTE 1
TEMA 2
PUENTE 2
CODA EXPOSICIÓN
SOLO DE BAJO 1
ESTROFA 1
CORO 1
SOLO DE TECLADO 1
ESTROFA 2
CORO 2
ESTROFA 3
ESTROFA 4
SOLO DE GUITARRA
ESTROFA 5
CORO 3

[33] Arnold Schoenberg. *Fundamentos de la composición musical* (Madrid: Real Musical, 1989)

SOLO DE TECLADO 2

DESARROLLO

PUENTE 3

CODA DESARROLLO

TEMA 1 (re exposición)

RIFF ESTROFA 6

ESTROFA 6

PUENTE 1 (re exposición)

ESTROFA 7

CORO 4

TEMA 2 (re exposición)

PUENTE 2 (re exposición)

CODA FINAL

Las secciones con color ROJO, representan los elementos estructurales extraídos de la forma sonata. Las secciones con color AZUL, representan los elementos de la canción prog.

B) Ritmo: siguiendo la línea de manejo del ritmo utilizada por los compositores que conforman nuestra lista de antecedentes artísticos, hemos decidido impregnar nuestro trabajo de una sensación de tempo irregular presente en ciertas secciones, durante los pasajes instrumentales es muy frecuente el cambio de compases. Se podría decir que en estas secciones el ritmo es bastante irregular. Durante las estrofas y los coros en cambio es estable y mantiene una naturaleza ternaria, lo cual facilita el desempeño performativo de la voz.

Hemos utilizado para esto diversas técnicas como por ejemplo la construcción de frases melódicas de extensión de dos o más compases de diferente naturaleza. Esto lo podemos observar en la INTRO, TEMA 1 y PUENTE 1, donde las células melódicas tienen una extensión de dos compases: uno de 7/8 y uno de 2/4. Al final del PUENTE 1, el último compás es de 4/4 en lugar de 2/4. Esta prolongación temporal sirve como para indicar el punto final de este ciclo rítmico, y el comienzo de otro:

Fig. 2 Línea de compases de las sección Puente 1 antes de pasar a Tema 2. Captura de pantalla de Logic pro X.

Los motivos melódicos del TEMA 2, también tienen esta extensión irregular, pero en este caso se conforma por dos compases de 5/8 y uno de 2/4. Esta alternancia se mantiene a lo largo de toda esta sección.

Al realizar esta investigación, hemos podido recolectar conocimientos de distintas cátedras impartidas, pero también de la investigación etnográfica del entorno musical nacional. Dentro de estos hallazgos, ha despertado nuestro interés el recurso de los ritmos autóctonos ecuatorianos. Especialmente el yumbo[34] Este ritmo ha sido extrapolado para ser revestido de las características del metal progresivo y ha sido utilizado como base para desarrollar variaciones rítmicas recurrentes a lo largo de nuestra obra. El yumbo, cuya figuración rítmica de compás ternario de 6/8, ha sido variado para interpretarse en un compás de 6/4 durante la sección PUENTE 2:

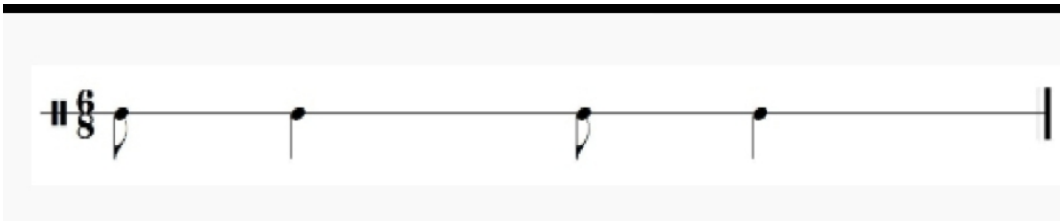


Fig. 3 Figuración rítmica del Yumbo. (Pacheco, 2012)[35]

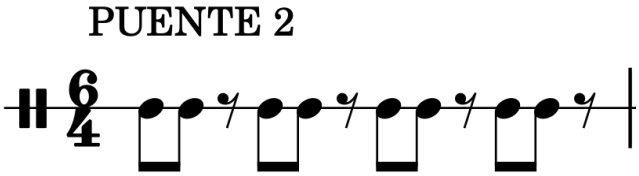


Fig. 4 Figuración rítmica del Puente 2, inspirada en el Yumbo. Elaboración propia.

En esta sección el ritmo de yumbo es marcado por el bajo eléctrico y el bombo de la batería, los cuales fungen de base rítmica para la melodía tocada por la guitarra eléctrica. Podemos encontrar variaciones de yumbo en distintos momentos de la obra, fungiendo algunas veces como un motivo rítmico, y otras veces como transición entre secciones. Además, en las diferentes ocasiones que aparece, lo hace con variaciones dependiendo del contexto sonoro que ocurre en esa sección específica, tocado por distintos instrumentos y en contextos texturales distintos, convirtiéndolo en un motivo

[34] Ritmo tradicional ecuatoriano de origen pre incásico y de naturaleza danzante.
[35] Andrei Pacheco Astudillo. *Aplicación musical del minimalismo como elemento conceptual en ritmos ecuatorianos: Capishca, Sanjuanito, Yumbo.* Tesis de grado (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2012).

rítmico recurrente que enriquece el contenido musical, siguiendo la línea de los compositores de rock progresivo que han incluido elementos de la música tradicional dentro de las características estéticas del estilo.

En la CODA de la exposición se interrumpe la continuidad de compases de 6/4 mediante un riff de guitarra que incorpora la combinación de dos compases de 6/4 y uno de 7/4, que es acompañado por el bajo eléctrico y la batería manteniendo esta alternancia hasta culminar en dos compases de 6/4 donde se toca una variación de yumbo pero esta vez fungiendo como motivo rítmico, tocado por el bajo, batería y guitarra, en fortissimo, y en primer plano gozando de todo el protagonismo.

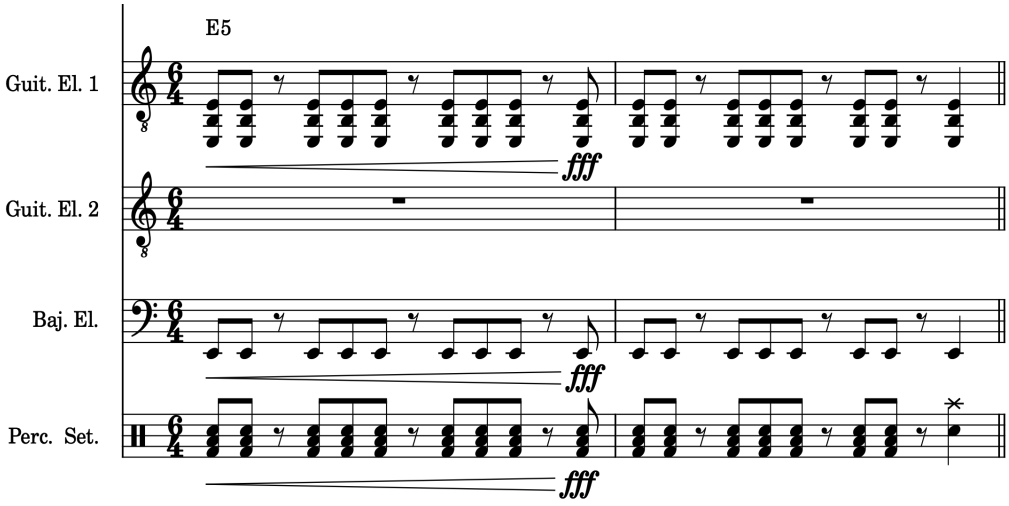


Fig. 5 Figuración rítmica del final de la CODA de la exposición. Variación de inspirada en el Yumbo, que en esta ocasión funge como motivo rítmico protagónico. Captura de pantalla de la partitura.

Esta forma de motivo rítmico es de gran importancia ya que también es la manera en que termina la CODA final de la obra.

Otra técnica de composición utilizada que explota el aspecto del ritmo, es la construcción de sistemas polirrítmicos y polifónicos en base a células de diferente duración que se van superponiendo, como podemos escuchar en el PUENTE 3, que comienza con un riff de guitarra y bajo sobre una base rítmica estable en 4/4 tocada por la batería, luego de un periodo de ocho compases entra el sonido de sintetizador tocando un motivo de 7 notas, que es un fragmento de la re exposición del Tema 1. La particularidad de esta técnica es que el motivo del sintetizador siempre va a comenzar en un momento distinto del compás. Luego de otro periodo de ocho compases se suma la guitarra eléctrica haciendo un patrón repetitivo de 3 notas, que también comenzará en un

momento distinto del compás cada vez que se repita. En el último periodo de ocho compases la batería hace una modulación métrica cambiando la base del pulso de una negra a una negra con punto. Resultando así un tejido de gran densidad y complejidad rítmica.

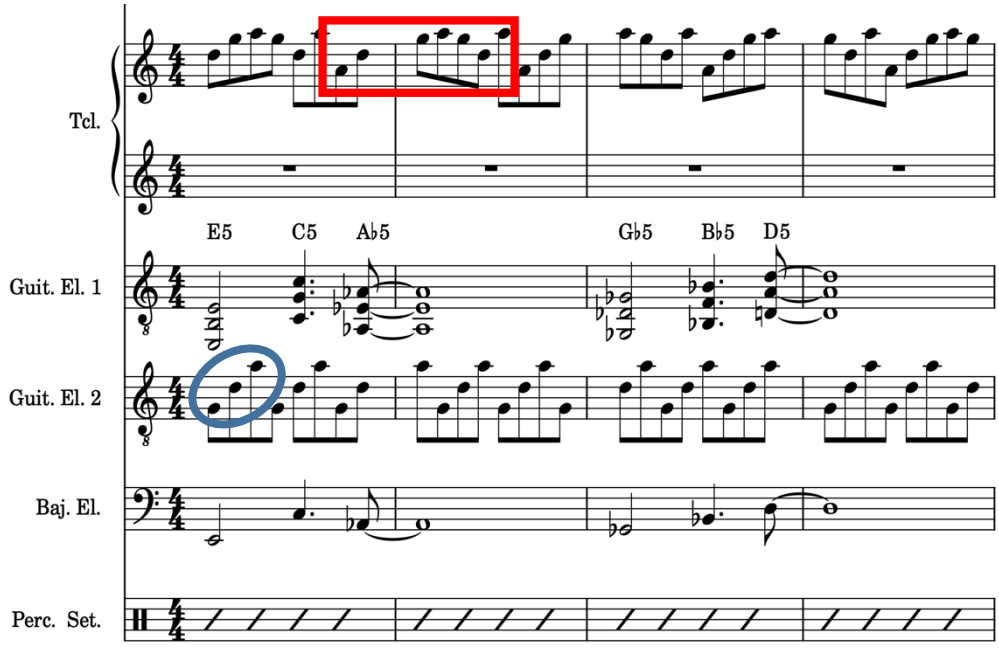
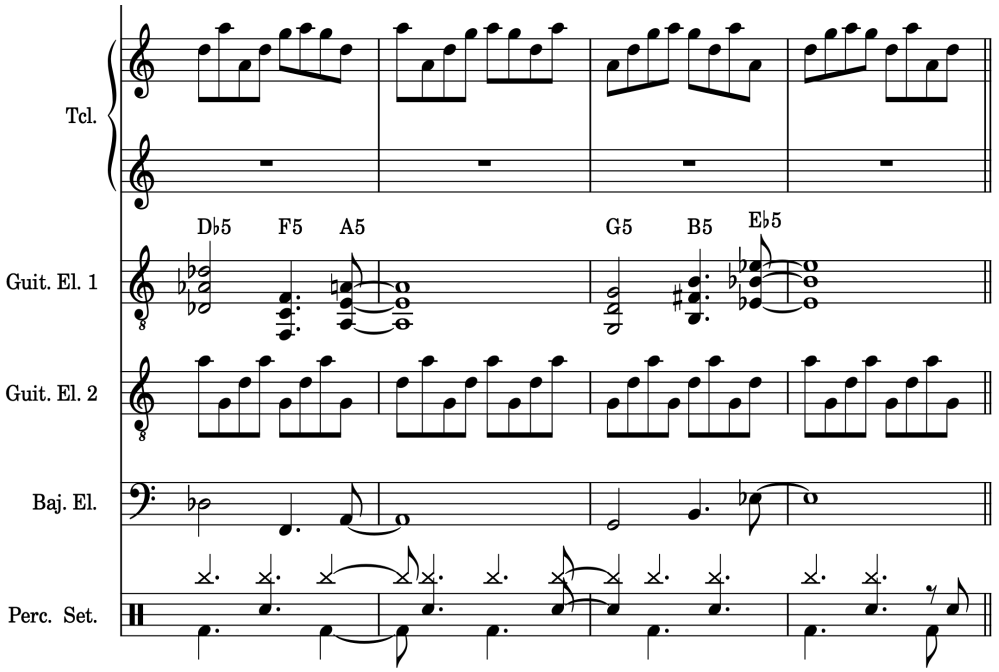


Fig. 6 y 7 Superposición de células rítmicas de distinta duración. Crea un efecto polifónico de gran tensión en el Puente 3, y llega a su clímax con la modulación métrica propuesta por la batería al final.



C) Melodía: en la exposición de la sonata se presentan dos temas melódicos que utilizan la sonoridad cuartal, los cuales serán confrontados en el desarrollo. El Tema 1 es una progresión de acordes cuartales arpegiados, mientras que el Tema 2 presenta un ostinatto que funge como pedal en las notas agudas mientras que los bajos van marcando una línea que asciende y desciende cromáticamente.

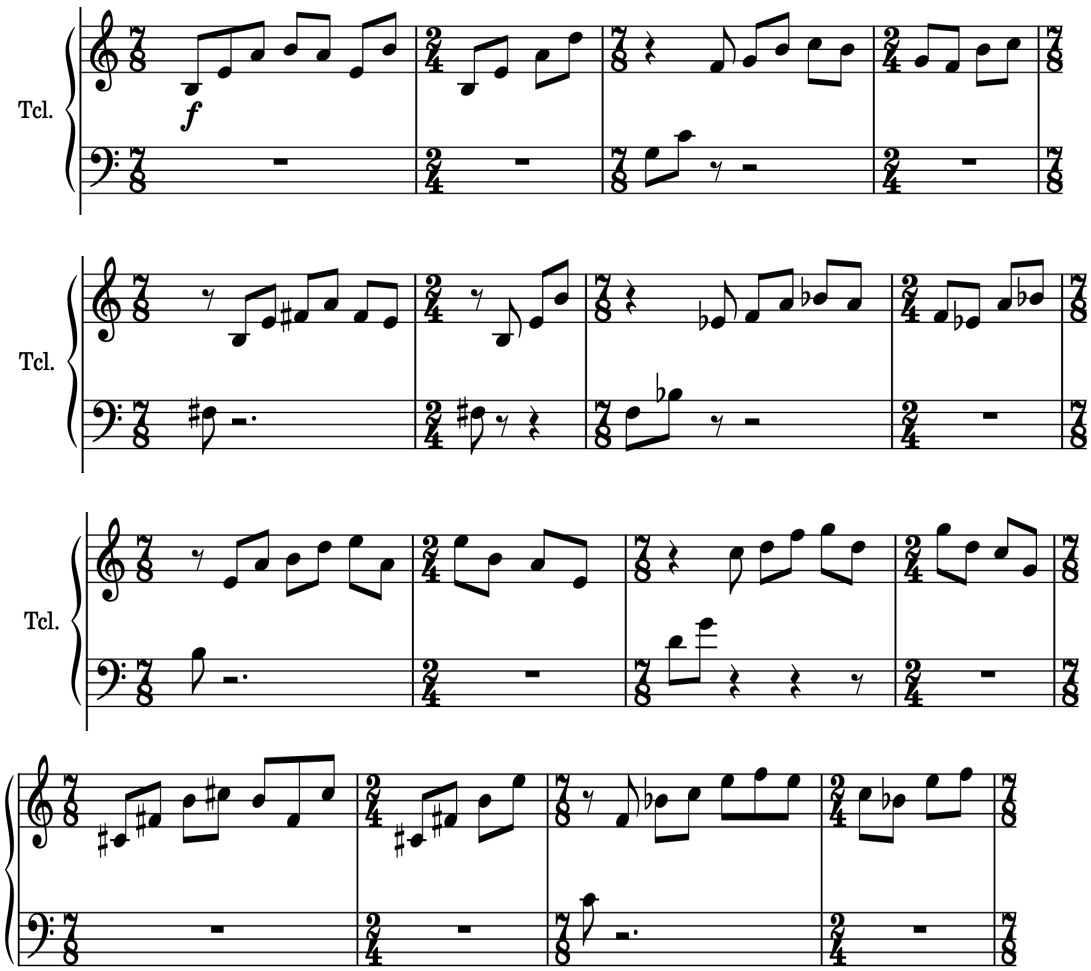


Fig. 8 Tema 1. Conformado por ocho motivos distintos basados en arpegios de acordes cuartales. Cada motivo abarca un compás de 7/8 y uno de 2/4. Captura de pantalla de la partitura.

Durante la Exposición, este tema es tocado dos veces seguidas. La primera lo toca solamente el sintetizador y la segunda es tocado a unísono con la guitarra eléctrica, lo cual añade un ingrediente de modulación tímbrica.

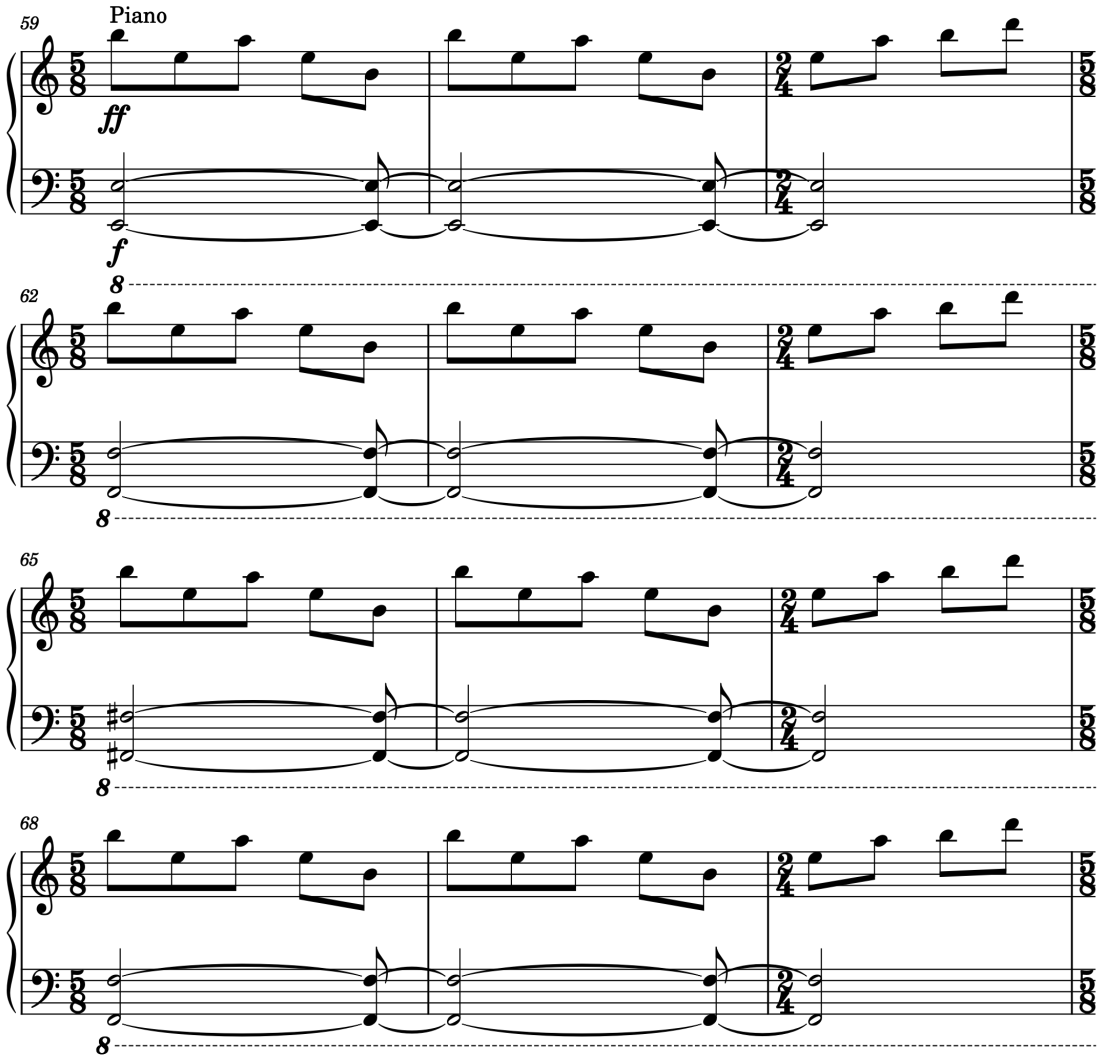


Fig. 9 Tema 2. Un solo motivo ostinatto que abarca dos compases de 5/8 y uno de 2/4. Captura de pantalla de la partitura.

La manera en que se contrastan el tema 1 y tema 2 está relacionada con el ritmo, con el timbre y con la melodía. El tema 1, al estar compuesto de ocho motivos, es mucho más variado melódicamente que el tema 2 que presenta un solo motivo *ostinatto* que se mantiene mientras las notas más bajas van cambiando cromáticamente. La denominación de los compases también cambien de un tema a otro, lo cual constituye otro elemento de contraste. Pero quizás el más evidente cambio está relacionado con la característica tímbrica del tema 2 debido a la presencia del piano, ya que el tema 1 era tocado por sintetizador y guitarra eléctrica, la sonoridad del piano añade un cambio bastante notorio.

También es importante el desempeño melódico de la voz en las estrofas y el coro, donde tiene el protagonismo, se ha procurado crear un contraste entre notas tónicas, notas del acorde y extensiones, para crear mayor interés y diferenciación entre estrofa y coro. El primer verso de la estrofa 1 es el único momento en el cual la melodía resuelve en una tónica.

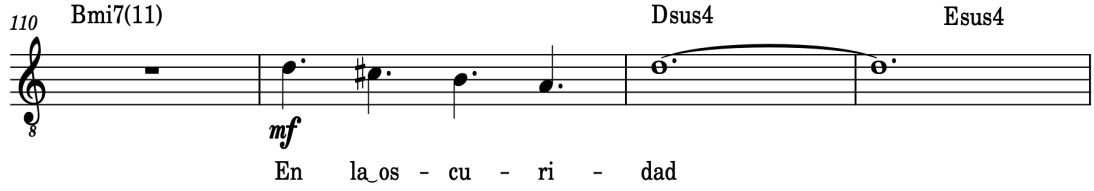


Fig. 10 Primer verso de la Estrofa 1

El contraste se produce con los siguientes versos que resuelven en tensiones, o en notas que destacan la cualidad del acorde.

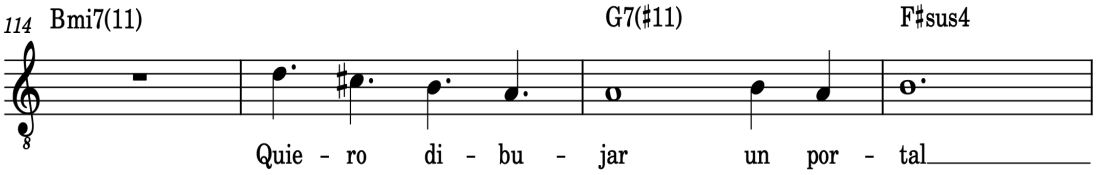


Fig. 11 Segundo verso de la Estrofa 1

Durante el coro hay dos melodías, la primera es muy sencilla y está formada por las tensiones del acorde. La segunda melodía, o contramelodía es un poco más elaborada y utiliza una figuración rítmica distinta que plantea una polirritmia 6:4, es decir que el compás de 6/4 está dividido en cuatro pulsos iguales de una negra con punto, en lugar de seis pulsos iguales de una negra. Esta combinación melódica, en adición a las armonías que apoyan a la voz principal acentúan de una manera muy evidente el contraste entre estrofa y coro, añadiendo interés y emoción.

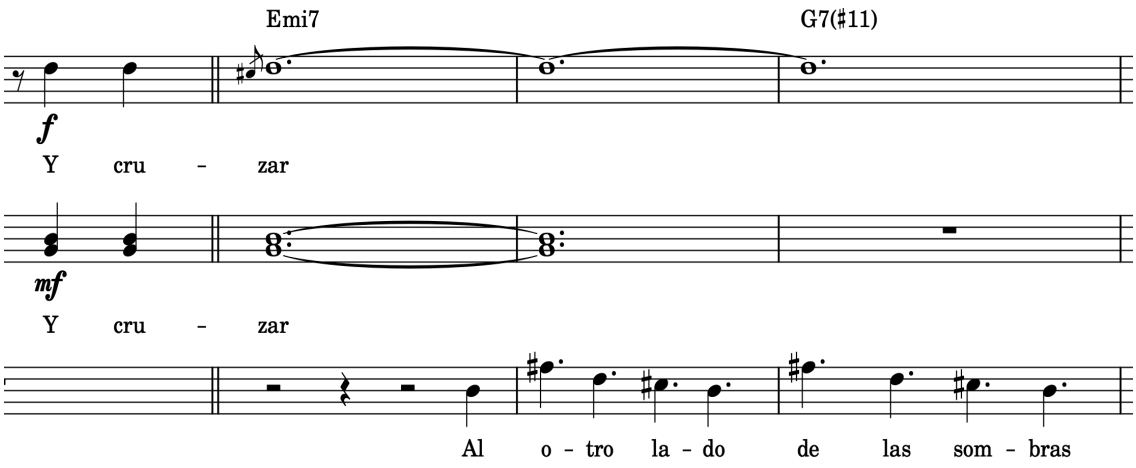


Fig. 12 Melodía y contramelodía del coro.

El Desarrollo está conformado por las distintas variaciones motívicas que se han conjeturado entre el tema 1 y el tema 2, los cuales han sido transpuestos un tono descendentemente. Han sido descompuestos en motivos independientes que fueron variados y alternados. Esta alternancia es de cinco compases para los motivos del tema 1, seguidos de 3 compases para los motivos del tema 2 (que en realidad es un solo motivo que pasa por muchas variaciones), hasta terminar de variar los ocho motivos que conforman el tema 1.

Las diferentes variaciones que se suscitan en el Desarrollo son interpretadas entre el piano, la guitarra y el bajo. Tocando líneas melódicas sencillas al principio de la sección, que luego se van entrelazando poco a poco, dejando en sus melodías individuales esporádicos espacios de silencio que son llenados por contestaciones de otro instrumento, mientras se va poco a poco de manera progresiva armando un entretejido polifónico y polirrítmico que llega a un momento climático en el que también podemos denotar una variación de Yumbo interpretado en la batería y la guitarra eléctrica.

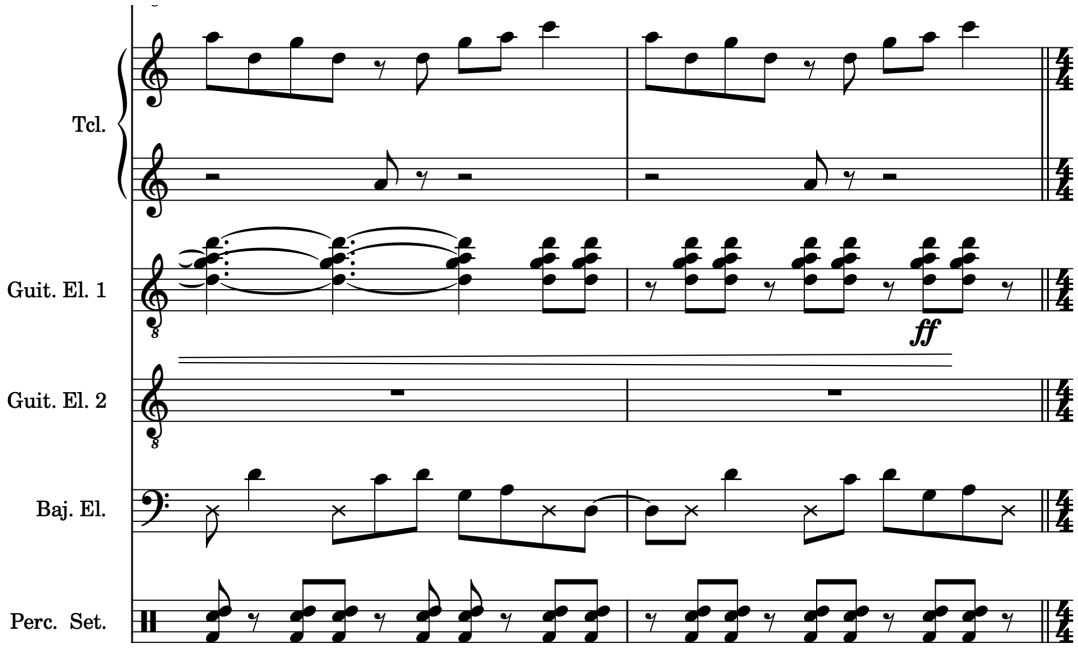


Fig. 13 Últimos dos compases del Desarrollo

En el Puente 3 y en la Coda del Desarrollo, se ha utilizado la técnica del dodecafonismo en la composición melódica. Se ha partido de una serie de cuatro tríadas aumentadas, de la cual se ha elaborado una matriz dodecafónica de donde se fueron obteniendo los distintos motivos melódicos. Estos motivos pueden ser toda la serie, o fragmentos de ella de diferente extensión, también se ha experimentado con fragmentos de la serie pero alterando el orden de sus notas. La serie es tocada a lo largo del Puente 3 a manera de riff con *power chords*, esto es una influencia directa del trabajo de Blotted Science y su manejo del dodecafonismo.

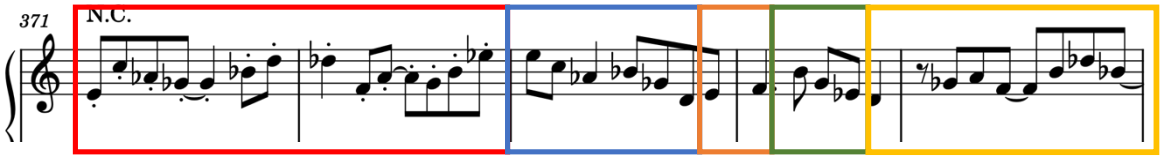
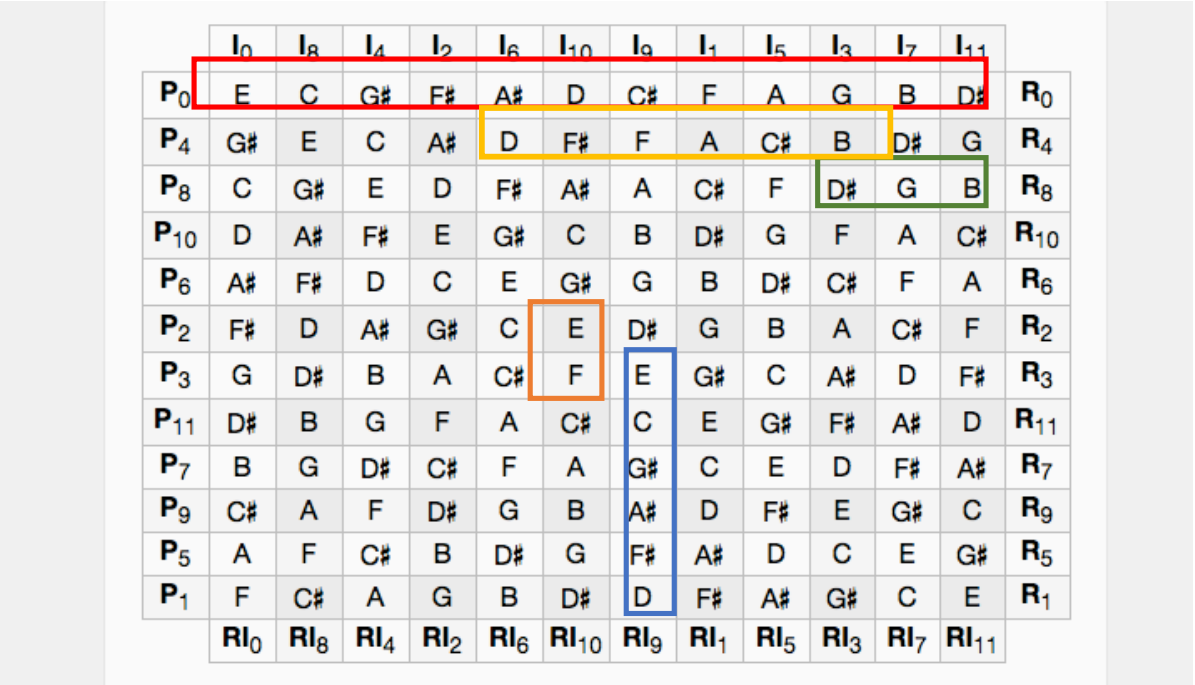


Fig. 14 Motivos melódicos basados en la serie dodecafónica



	I_0	I_8	I_4	I_2	I_6	I_{10}	I_9	I_1	I_5	I_3	I_7	I_{11}	
P_0	E	C	G♯	F♯	A♯	D	C♯	F	A	G	B	D♯	R_0
P_4	G♯	E	C	A♯	D	F♯	F	A	C♯	B	D♯	G	R_4
P_8	C	G♯	E	D	F♯	A♯	A	C♯	F	D♯	G	B	R_8
P_{10}	D	A♯	F♯	E	G♯	C	B	D♯	G	F	A	C♯	R_{10}
P_6	A♯	F♯	D	C	E	G♯	G	B	D♯	C♯	F	A	R_6
P_2	F♯	D	A♯	G♯	C	E	D♯	G	B	A	C♯	F	R_2
P_3	G	D♯	B	A	C♯	F	E	G♯	C	A♯	D	F♯	R_3
P_{11}	D♯	B	G	F	A	C♯	C	E	G♯	F♯	A♯	D	R_{11}
P_7	B	G	D♯	C♯	F	A	G♯	C	E	D	F♯	A♯	R_7
P_9	C♯	A	F	D♯	G	B	A♯	D	F♯	E	G♯	C	R_9
P_5	A	F	C♯	B	D♯	G	F♯	A♯	D	C	E	G♯	R_5
P_1	F	C♯	A	G	B	D♯	D	F♯	A♯	G♯	C	E	R_1
	RI_0	RI_8	RI_4	RI_2	RI_6	RI_{10}	RI_9	RI_1	RI_5	RI_3	RI_7	RI_{11}	

Fig. 15 Matriz dodecafónica

Conclusiones

Lo más gratificante a nivel personal ha sido el proceso experimental, con todas sus ramificaciones y consecuencias, es algo que llama mucho mi atención y captura mi interés. Cuando se aprende una nueva técnica de composición se abre un inmenso abanico de posibilidades que pueden ir cambiando de acuerdo a las más mínimas variaciones que uno pueda introducir. Esta mezcla musical altamente maleable puede llegar a adquirir coloraciones, caracteres, y crear ambientes que pueden a llegar a ser totalmente sorprendentes. A veces los resultados son tan satisfactorios que es necesario concentrarse para poder seguir trabajando en lo que viene, de lo contrario nos quedaríamos embelesados escuchando una y otra vez el resultado de la sección anterior.

La actividad experimental se ve enriquecida debido a la gran cantidad de influencias que encontramos como producto de nuestra investigación, que se pueden utilizar sin problema en el contexto creativo del metal progresivo, debido a su cualidad eminentemente ecléctica. El género pone a nuestra disposición un terreno fructífero para la fusión experimental de variadas tendencias de distintos orígenes como la música de tradición oral, la música clásica, popular, contemporánea, etc.

El reto del desafío técnico en lo que a la interpretación de la obra se refiere, ha sido algo expresado por todos los músicos involucrados en este proyecto. Se ha prestado especial cuidado en este aspecto a través de un proceso de verificación experimental de la técnica en cada uno de los instrumentos involucrados, con la finalidad de obtener un resultado que sea de interés para el músico y el oyente, pero que al mismo tiempo sea realista y posible de tocar. Se ha procurado escribir música que tenga un determinado nivel de complejidad, pero que su interpretación sea perfectamente posible con algo de práctica. Fue muy importante el diálogo con los músicos para resolver dificultades. Durante varios ensayos discutimos los detalles de la interpretación que harían más fluida la presentación de la música. Muchos de estos encuentros se realizaron de forma telemática pero también presencial, como está documentado en el anexo de Cuadernos de Trabajo.

Se ha tenido en cuenta el lenguaje musical de la obra a la hora de elegir a los músicos participantes, ya que además de una técnica interpretativa desarrollada, es necesario una familiaridad con el estilo propuesto.

Una característica que desmarca a esta investigación es que existe un importante componente de experimentación basado en la autoetnografía. Las influencias que conforman los antecedentes artísticos nos hanprovisto del conocimiento de un lenguaje estilístico que es de crítica importancia a la hora de emplear este génerocomo concepto de creación musical. La familiaridad con la tímbrica y la técnica instrumental, presentan consideraciones específicas que hacen que en este trabajo sean relevantes más que en otros. En esta línea hemos buscado ser muy específicos y exhaustivos, escribiendo indicaciones en la partitura, acerca de las características tímbricas de cada sonido (hammond, piano o sintetizado, por ejemplo), así como el uso de técnicas especiales de cada instrumento (como un tapping de guitarra).

He podido descubrir cualidades de acerca del metal progresivo que eran desconocidas por mí, como por ejemplo el nivel de eclecticismo que lo caracteriza. En un principio fui consciente de la importancia de la influencia de la música clásica, pero conforme fue avanzando mi investigación, pude descubrir muchas influencias que fueron tomando predominancia para el género con el pasar del tiempo, como la música de tradición oral y la música popular.

Ha sido posible recolectar información sobre nuevas técnicas de composición que no conocíamos antes de este proyecto, como la construcción polifónica a partir de células rítmicas de distinta duración, el uso de distintas notas del acorde o tensiones para resolver melodías, ritmos autóctonos como el Yumbo, construcción de estructuras formales complejas, entre otras.

Muchas cosas de mi percepción musical han tenido un desarrollo especial durante esta investigación. En el ámbito de la melodía, por ejemplo, tenía una tendencia a resolver muy frecuentemente en las tónicas, pero luego de un ejercicio de resoluciones en distintas notas del acorde o tensiones, he podido apreciar el enriquecimiento de la coloratura que toma la melodía luego de introducir estos cambios. Esto fue un punto de inflexión en la composición de esta obra, ya que en un inicio contaba con una melodía muy monótona y repetitiva. Considero que aplicar estos conceptos investigados, le dio otra identidad a la obra a través de una melodía mucho más interesante.

Dadas las circunstancias sociales y sanitarias que marcaron el entorno en el cual se intentaba llevar a cabo la actividad compositiva, la producción de esta obra requirió de un esfuerzo mucho mayor al que se hubiera empleado en situaciones "normales". Muchas veces se necesitó de una gran fuerza de voluntad para conseguir la concentración necesaria para componer, mientras el mundo vivía una de sus peores tragedias en muchos años. Esa sensación de ansiedad extrema, de incertidumbre, de la cual la mayoría fuimos presa durante la pandemia, está impregnada en todas partes de nuestra obra, ella mismo es en esencia reflejo de nuestra visión del mundo durante el confinamiento. Es inevitable desarrollar un vínculo afectivo como compositor con esta obra, ya que es producto de vivencias cargadas de emotividad durante una época caótica y terrible.

De este proceso de investigación podemos concluir que nuestra obra se ubica por partes iguales dentrodel ámbito académico, así como el experimental. El ejercicio de extrapolar las técnicas de composición estudiadas en la Maestría, para luego revestirlas con las cualidades del estilo del metal progresivo, es un procesoque genera un sincretismo que da lugar a la creación de nuevos universos sonoros, donde la complejidad tiene un valor fundamental. La culminación de este proyecto nos deja como resultado un método de composición que podrá ser utilizado en futuras creaciones que utilicen distintas variables, pero igualmente efectivo.

Bibliografía

Beato, Rick. The Beato Book. Atlanta: s/e, 1990.

Dream Theater. «A Dramatic Turn of Events», partitura, 2011, Alfred Music Publishing.

Dream Theater. «Awake», partitura, 1995, Warner Bros Publications.

Dream Theater. «Bass Anthology», partitura, 2014, Hal Leonard.

Dream Theater. «Dream Theater», partitura, 2013, Hal Leonard.

Dream Theater. «Full Score Anthology», partitura, 2002, Warner Bros Publications.

Dream Theater. «Metropolis Pt. 2: Scenes From a Memory», partitura, 2000, Warner Bros Publications.

Dream Theater. «Octavarium», partitura, 2005, Alfred Music Publishing.

Dream Theater. «Six Degrees of Inner Turbulence», partitura, 2001, Warner Bros Publications.

Dream Theater. «Train of Thought», partitura, 2005, Alfred Publishing.

Keister, Jay y Jeremy L. Smith. «Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock», Popular Music Vol. 27 nº3 (2008): 433-455

Persichetti, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid: Real Musical, 1995.

Schoenberg, Arnold. Fundamentos de la composición musical. Madrid: Real Musical, 1989.

Shelvock, Matt. «The Progressive Heavy Metal Guitarist´s Signal Chain: Contemporary Analogue and Digital Strategies», Special Edition – Innovation in Music Vol. 1, nº 1 (2013): 126-138.

Wagner, Jeff. Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal. New York: Bazillion Points Books, 2010.

Walser, Robert. «Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity», Popular Music Vol. 11, nº3 (1992): 263-308.

Zappa, Frank. «The Dog Breath Variations», partitura, 1970, Munchkin Music.

Discografía

Blotted Science. The Machinations of Dementia. San Francisco: EclecticElectric, 2007. CD.

Dream Theater. Metropolis Pt. 2: Scenes From a Memory. Nueva York: Elektra Records, 1999. CD.

Dream Theater. Systematic Chaos. Nueva York: Roadrunner Records, 2007. CD.

Jinjer. King of Everything. Eisenerz: Napalm Records, 2016. CD.

Led Zeppelin. Untitled. Nueva York: Atlantic Records, 1971. CD.

Meshuggah. Obzen. Donzdorf: Nuclear Blast, 2008. CD.

Metallica. ...And Justice For All. Nueva York: Elektra 1988. LP.

Opeth. Ghost Reveries. Nueva York: Roadrunner Records, 2005. CD.

Periphery. Hail Stan. Dortmund: Century Media, 2019. CD.

Planet X. Moonbabies. Pittsburgh: Inside Out Music, 2002. CD.

Symphony X. The Odyssey. Pittsburgh: Inside Out Music, 2002. CD.

Tool. Lateralus. Los Angeles: Volcano Entertainment, 2001. CD.

Fuentes Audiovisuales

Alvinsch, "Manual para entender a Tool ft Julioprofe", 24 de agosto 2019, 28m49s. https://www.youtube.com/watch?v=g9AW1nTPRC0

BangerTV, "Essential Prog Metal Albums, with Dylan Gowan", 10 de diciembre de 2015, 34m02s, https://www.youtube.com/watch?v=ScoZflawfnU

Beato, Rick "John Petrucci Interview on Sounding Off with Rick Beato", 3 de mayo 2017, 45m07s. https://www.youtube.com/watch?v=JlENxNsHTVc

Beato, Rick "Jordan Rudess Interview on Sounding Off with Rick Beato", 16 de mayo 2017, 48m36s. https://www.youtube.com/watch?v=TToz0QP25YU

Beato, Rick "What Makes This Song Great? Ep. 15 TOOL", 14 de marzo 2018, 18m50s. https://www.youtube.com/watch?v=ScRG40_7zb0

Beato, Rick "What Makes This Song Great? Ep. 19 RUSH", 27 de marzo 2018, 14m. https://www.youtube.com/watch?v=G_nWnyrvjdU

Beato, Rick “What Makes This Song Great? Ep. 63 RUSH (#2)”, 4 de mayo 2019, 22m10s. https://www.youtube.com/watch?v=4P-yUOlOC5M

Beato, Rick “What Makes This Song Great? Ep. 41 TOOL (#2)”, 27 de agosto 2018, 23m18s. https://www.youtube.com/watch?v=f53W_KfQpNc&t=1163s

Metal Music Theory, “Introduction to Messhugah’s Rhytmic Style”, 30 de octubre 2020, 21m24s. https://www.youtube.com/watch?v=Q0RDbCgEmOU&t=2s

Rudess, Jordan “Harmony Explored”, Ask Video

Shauntrack, “Deconstruyendo a Dream Theater”, 2 de marzo 2019, 31m30s. https://www.youtube.com/watch?v=Gldz5-HJ9NQ

Shauntrack, “Deconstruyendo a Tool”, 11 de febrero 2019, 21m36s. https://www.youtube.com/watch?v=bW6mBnt208s&t=69s

Sweetwater, “John Petrucci Guitar Lesson – 5 Guitar Tips”, 3 de abril de 2019, 15m40s. https://www.youtube.com/watch?v=dM9AcAQNgyY

Anexo 1

Análisis cualitativo de estructuras de obras representativas o influyentes del género

THE DARK ETERNAL NIGHT – DREAM THEATER (Systematic Chaos, Roadrunner Records, 2007)

INTRO (estrofa riff-pre coro riff-riff c- pre coro riff)
ESTROFA
PRE CORO 1
CORO 1
ESTROFA
PRE CORO 2
CORO 2 (x2)
INSTRUMENTAL:
Riff 1
Riff 1 a dúo gtr keys
Lead keyboard1
Riff 1 con gtr en cuerdas altas
Riff 1 en piano jazz
Riff 1 con variaciones de drums
Puente
Riff1 con armonías de gtr en cuerdas altas.
Riff Aen 5/4
Riff B
Riff C

Riff 1 con fast drums
Super fast Riff
Guitar solo (Super fast Riff - pre coro riff alternando)
ESTROFA RIFF
CORO 3 (X2)
OUTRO
KEYBOARD SOLO
FADE OUT

CONSTANT MOTION – DREAM THEATER (Systematic Chaos, Roadrunner Records, 2007)

INTRO (Main riff con modulación directa)
ESTROFA 1 RIFF
ESTROFA 1
ESTROFA 2
PRE CORO 1 (Estrofa 1 Riff)
CORO 1
ESTROFA RIFF 1
ESTROFA 3
ESTROFA 4
PRECORO 2
CORO 2
INSTRUMENTAL
Riff bajo
Riff obligado
Guitar Solo
Keyboard Solo
Riff Coro
CORO 3 (X2)
OUTRO (Main Riff)

STAIRWAY TO HEAVEN – LED ZEPPELIN (Untitled, Atlantic Records, 1971)

INTRO (Gtr Arpegio y sample de flauta)
ESTROFA
PUENTE
ESTROFA
PUENTE (Gtr y flauta)
CORO (It makes me wonder…)
ESTROFA
CORO
ESTROFA
CORO (sin melodía principal, sólo unos oohhhs al final)
ESTROFA (Con toda la banda)
CORO 1
ESTROFA
INSTRUMENTAL
Break de acordes de gtr con golpes de batería
Guitar solo

Motivo pregunta - respuesta con la gtr
ESTROFA FINAL (sube la dinámica, clímax)
OUTRO CON RITARDANDO
MELODÍA DE PUENTE 1 CON VARIACIÓN EN NOTAS FINALES

BLACKENED – METALLICA (…And Justice For All, Elektra Records, 1988)

INTRO (Sonido filtrado de gtrs haciendo armonías)
MAIN RIFF
RIFF ESTROFA
ESTROFA
MAIN RIFF
CORO
MAIN RIFF
ESTROFA
MAIN RIFF
CORO
INTRUMENTAL (cambio de tempo)
Jumpy RIFF
ESTROFA C (Con variación más pesada del Jumpy Riff)
TAG ESTROFA C
Jumpy RIFF
ESTROFA C
TAG ESTROFA C
ARMONÍA DE GUITARRAS (6/4 - 7/4)
GUITAR SOLO 1
GUITAR SOLO 2 (FASTER TEMPO)
MAIN RIFF
ESTROFA
MAIN RIFF
CORO
MAIN RIFF

TARKUS – EMERSON LAKE & PALMER (Tarkus, Island Records, 1977)

INTRO
Tema principal (TERMINA CON GONG)
KEYBOARD SOLO 1
UNÍSONO CON EL BAJO
OBLIGADOS CON GOLPES DE BATERÍA
CADENCIA
ESTROFA A
PUENTE DE KEYBOARD

ESTROFA A
ESTROFA B
ESTROFA C
INSTRUMENTAL
Melodía en el teclado
Keyboard solo 2
ESTROFA A
PUENTE DE KEYBOARD
ESTROFA A
INSTRUMENTAL
Variación del tema principal
Riff de Teclado
ESTROFA D
ESTROFA D
Desarrollo del Riff de Teclado
Keyboard solo 3
Guitar solo 1
ESTROFA A
ESTROFA A
INSTRUMENTAL
Variación del tema principal (al doble de tempo)
Motivo secundario
ESTROFA E
PUENTE
ESTROFA E
PUENTE (Modulación directa)
Guitar solo 2
Motivo secundario (Modulación directa)
Guitarras con contramelodías en stereo
ESTROFA E
INSTRUMENTAL
Motivos con sintetizadores
Contramelodías en stereo con sintetizadores
Redoblante de marcha con automatización de paneo
KEYBOARD SOLO FINAL
TEMA PRINCIPAL
KEYBOARD SOLO 1
OUTRO

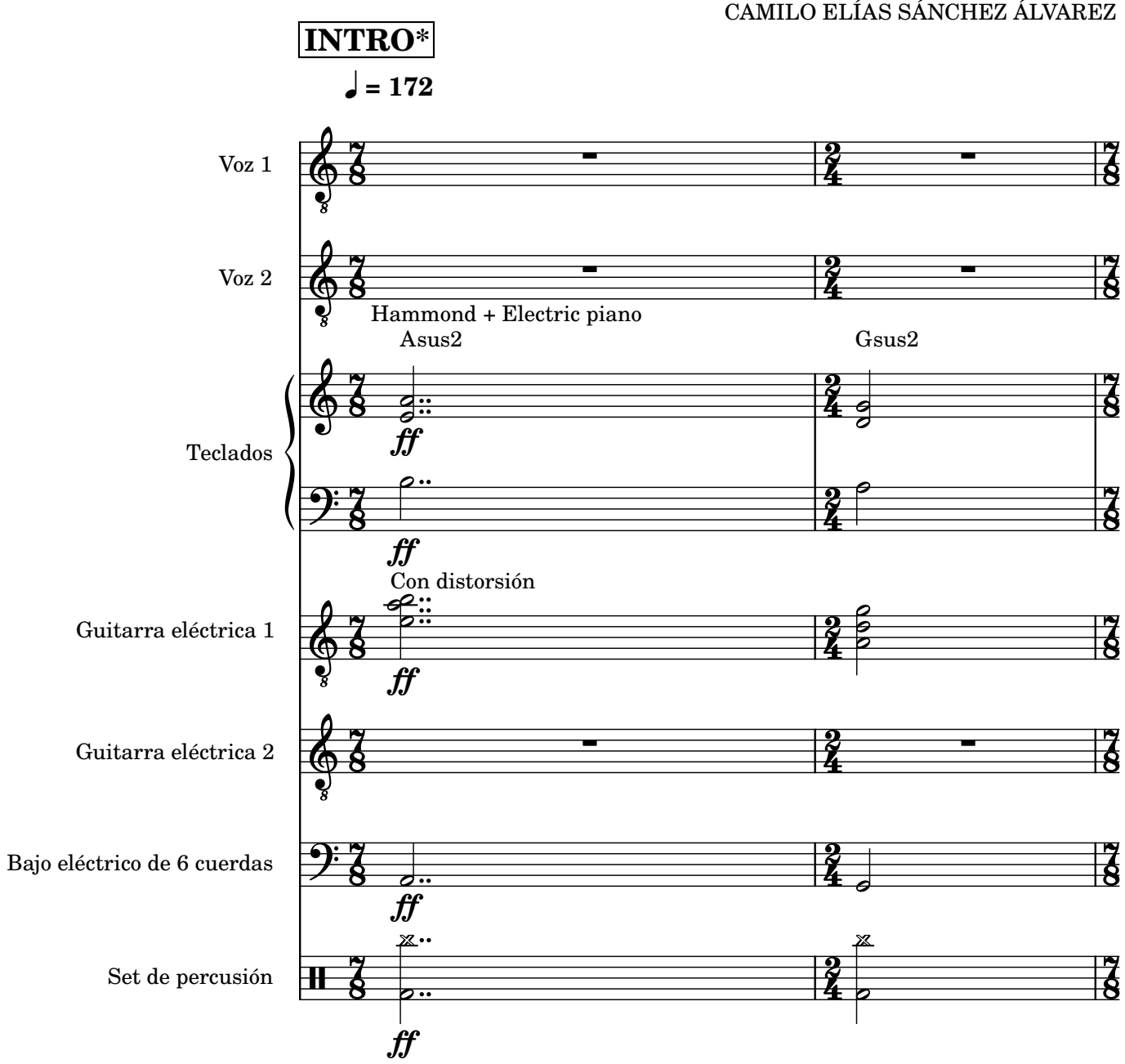
Anexo 2

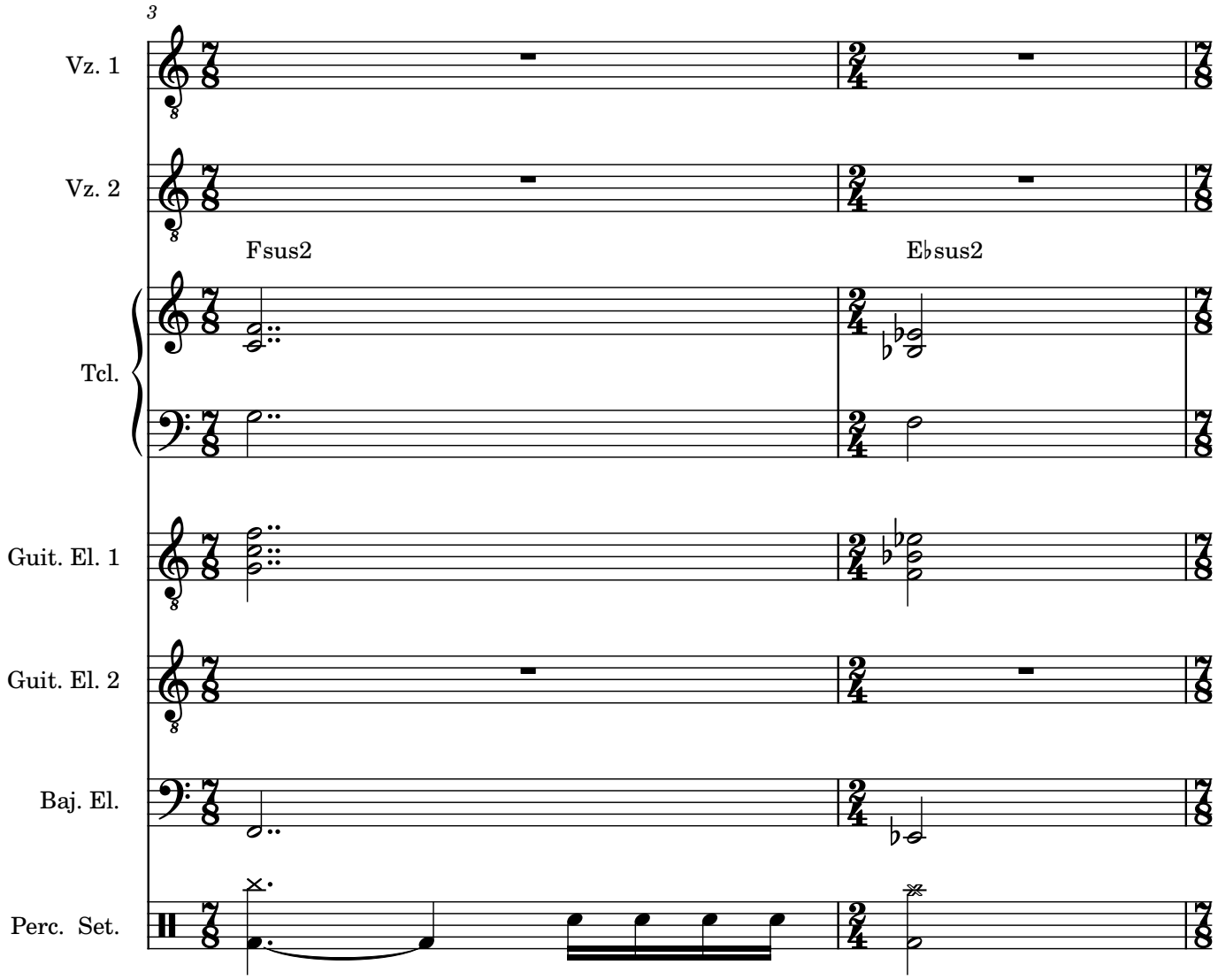
Cuadernos de Campo

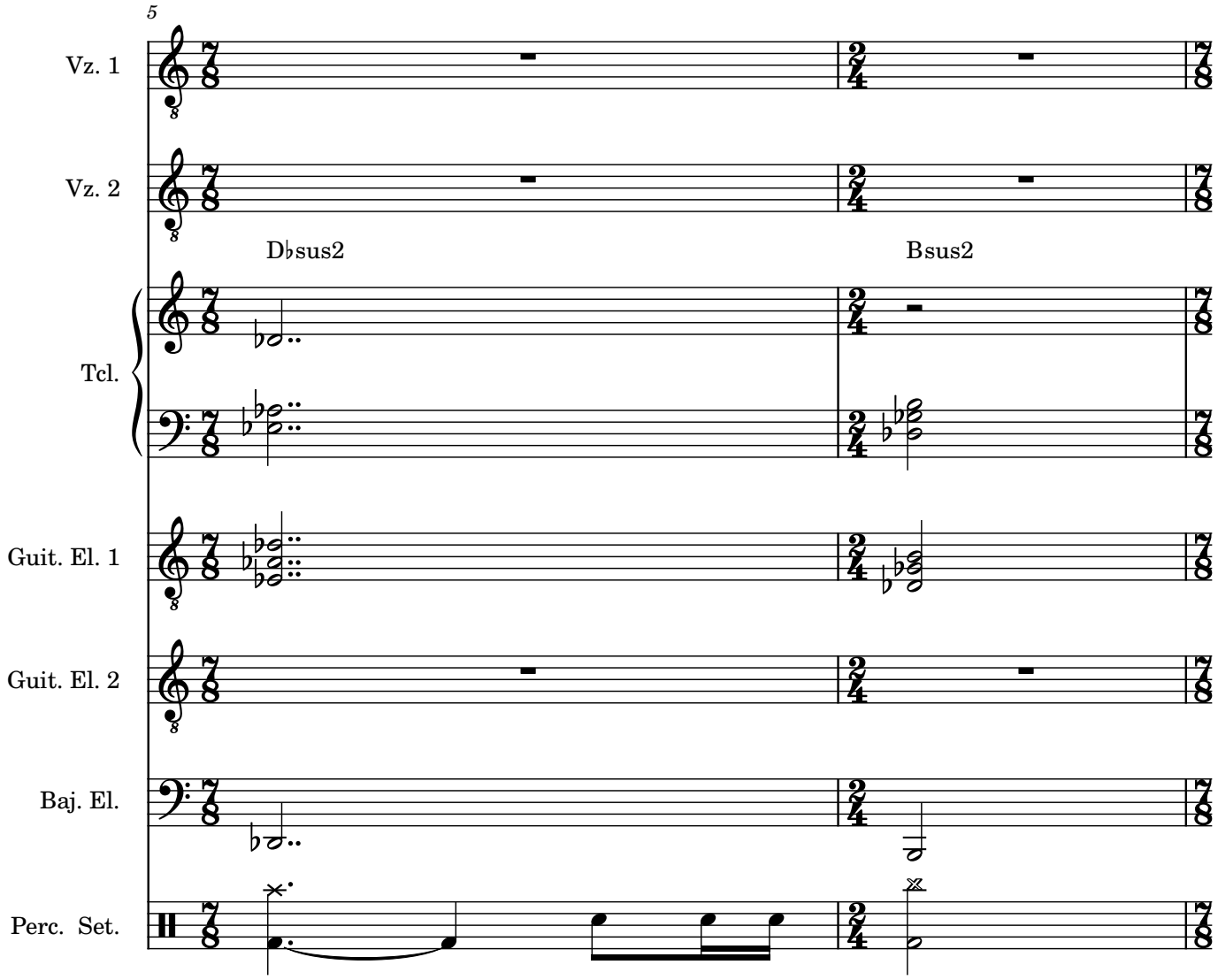
https://uartesec-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/camilo_sanchez_uartes_edu_ec/EvtxsyejpJZJlaT4lGSds3YBT04KmzUYiL1dUUkQphyRKg?e=uqrHYw

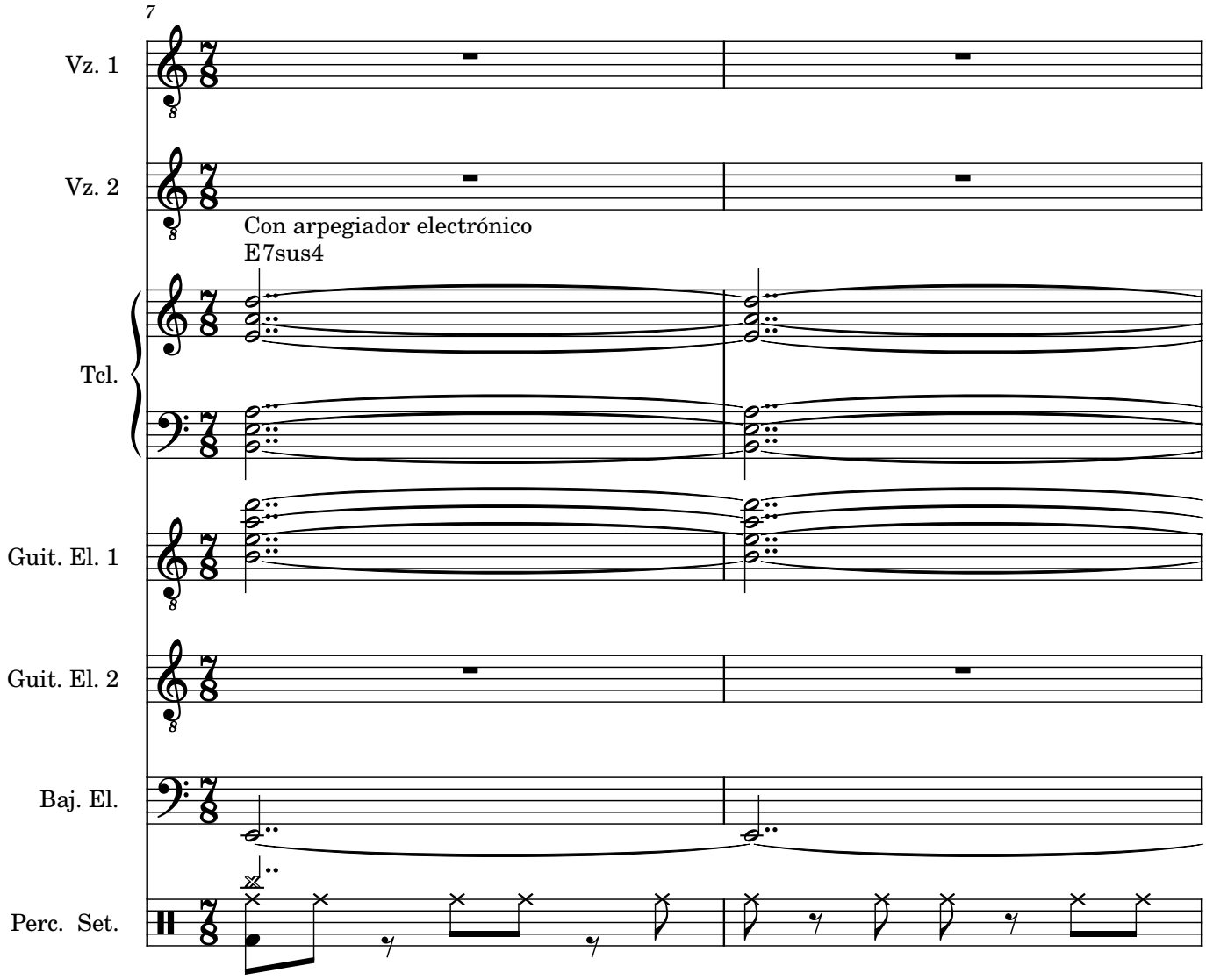
Ventana al más allá

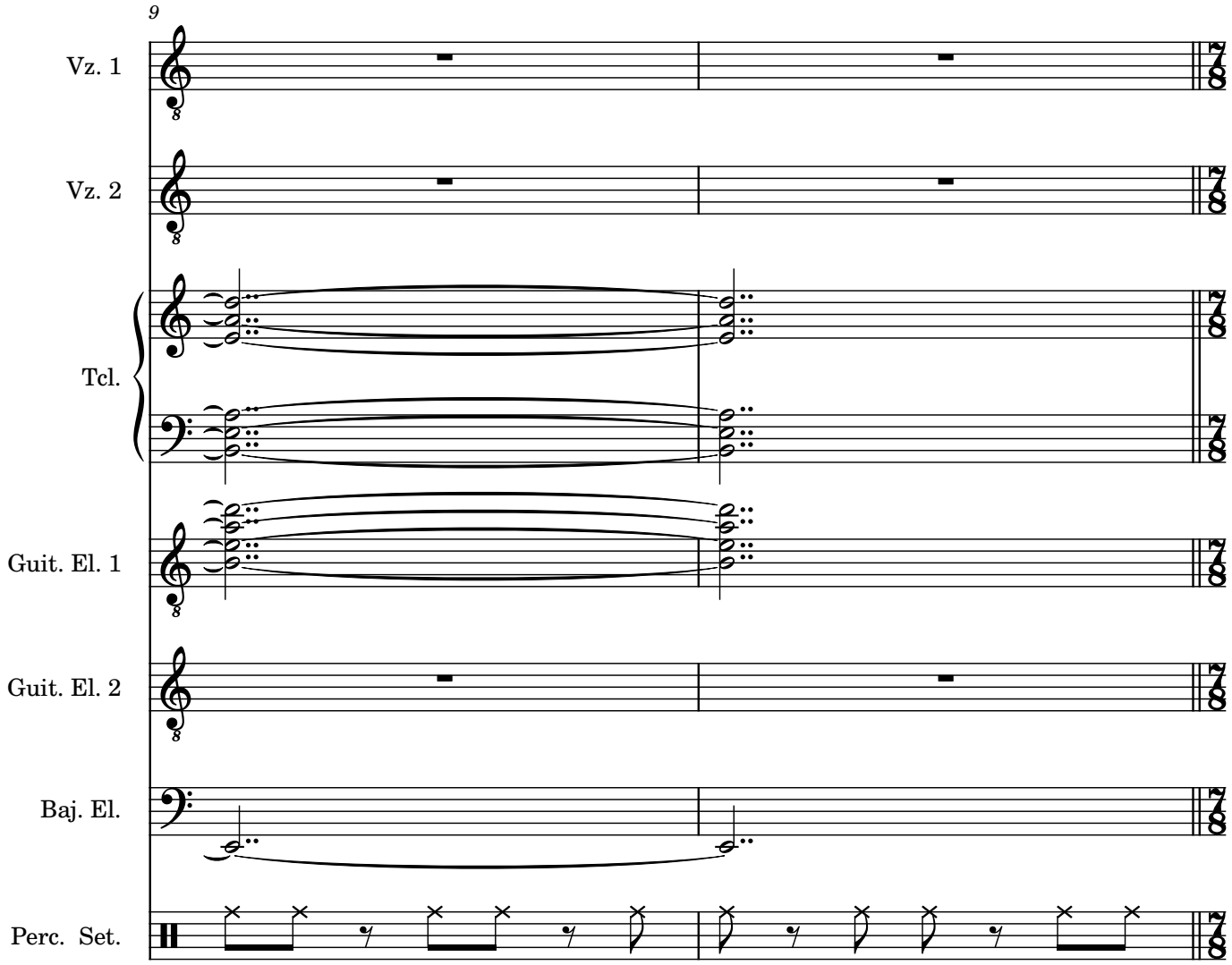
CAMILO ELÍAS SÁNCHEZ ÁLVAREZ

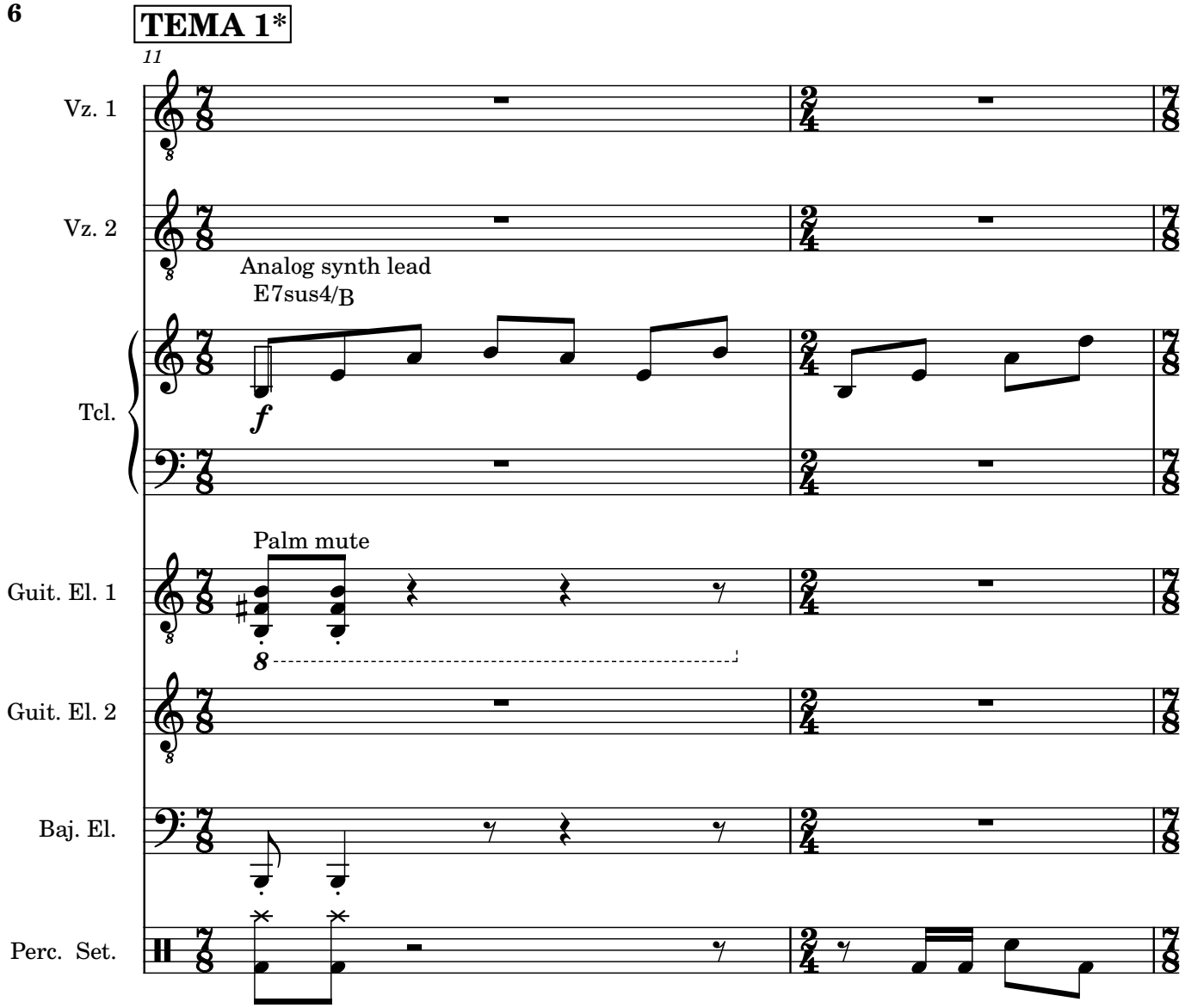


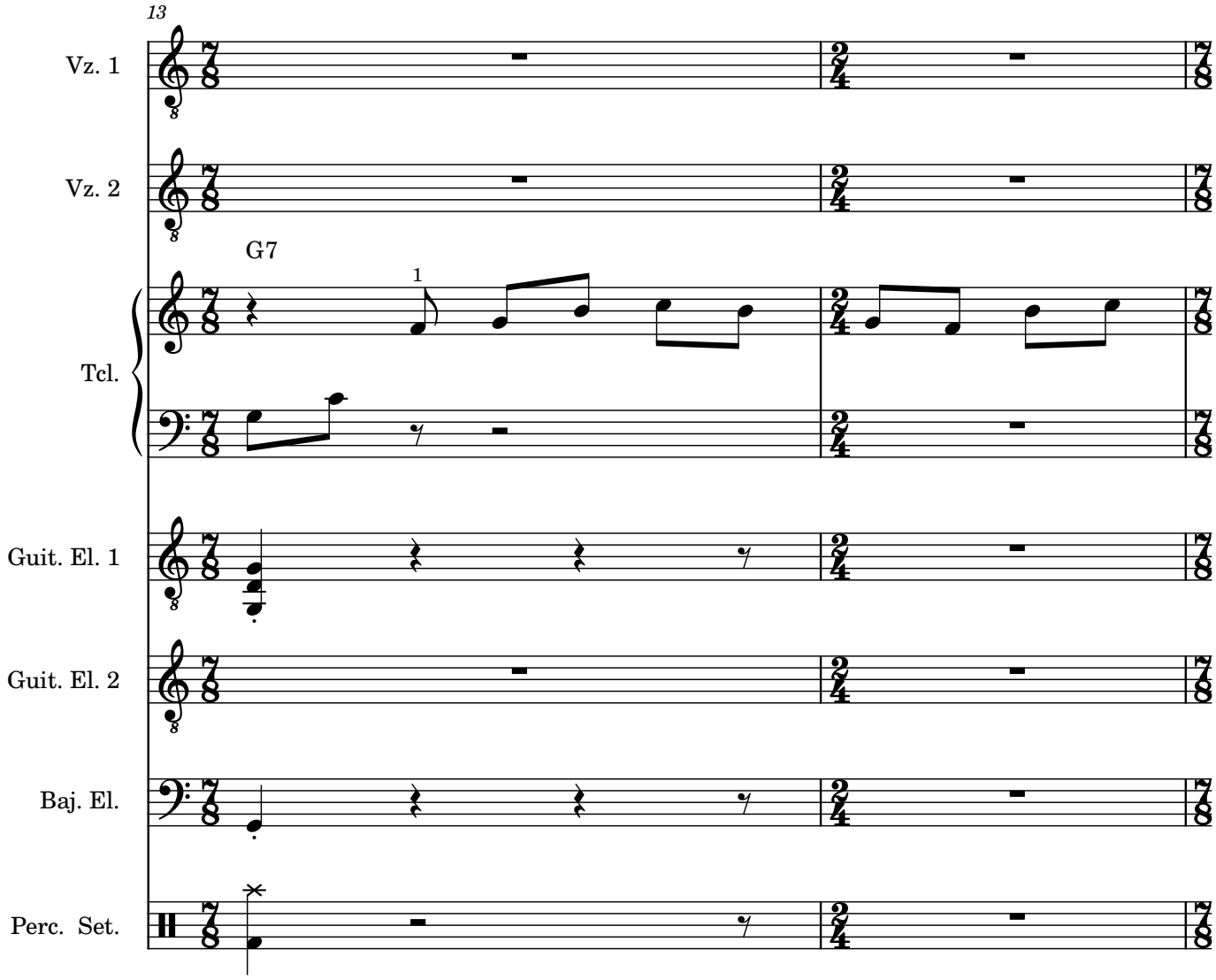

3
Vz. 1
Vz. 2
Fsus2
E♭sus2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

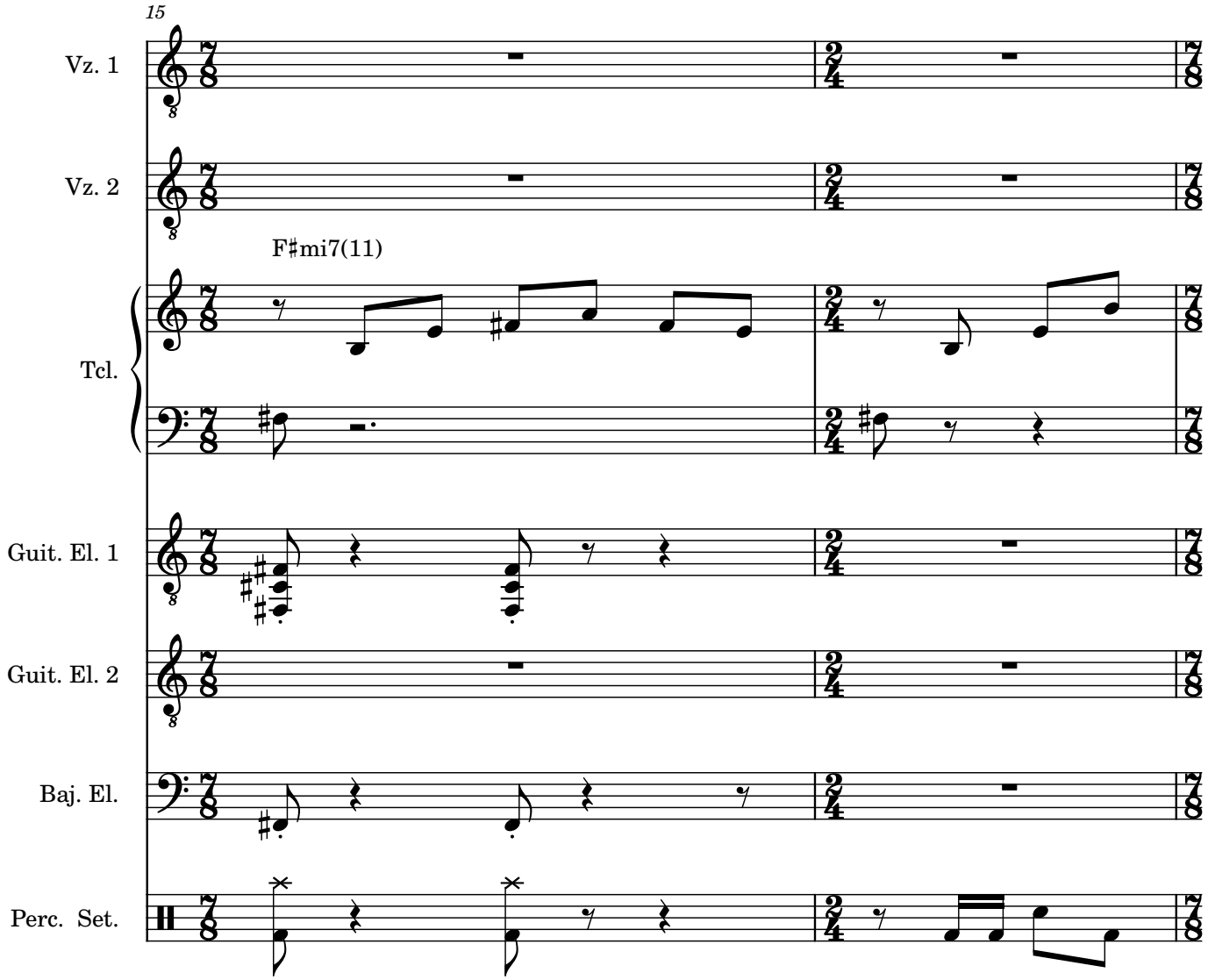

5
Vz. 1
Vz. 2
D♭sus2
Bsus2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

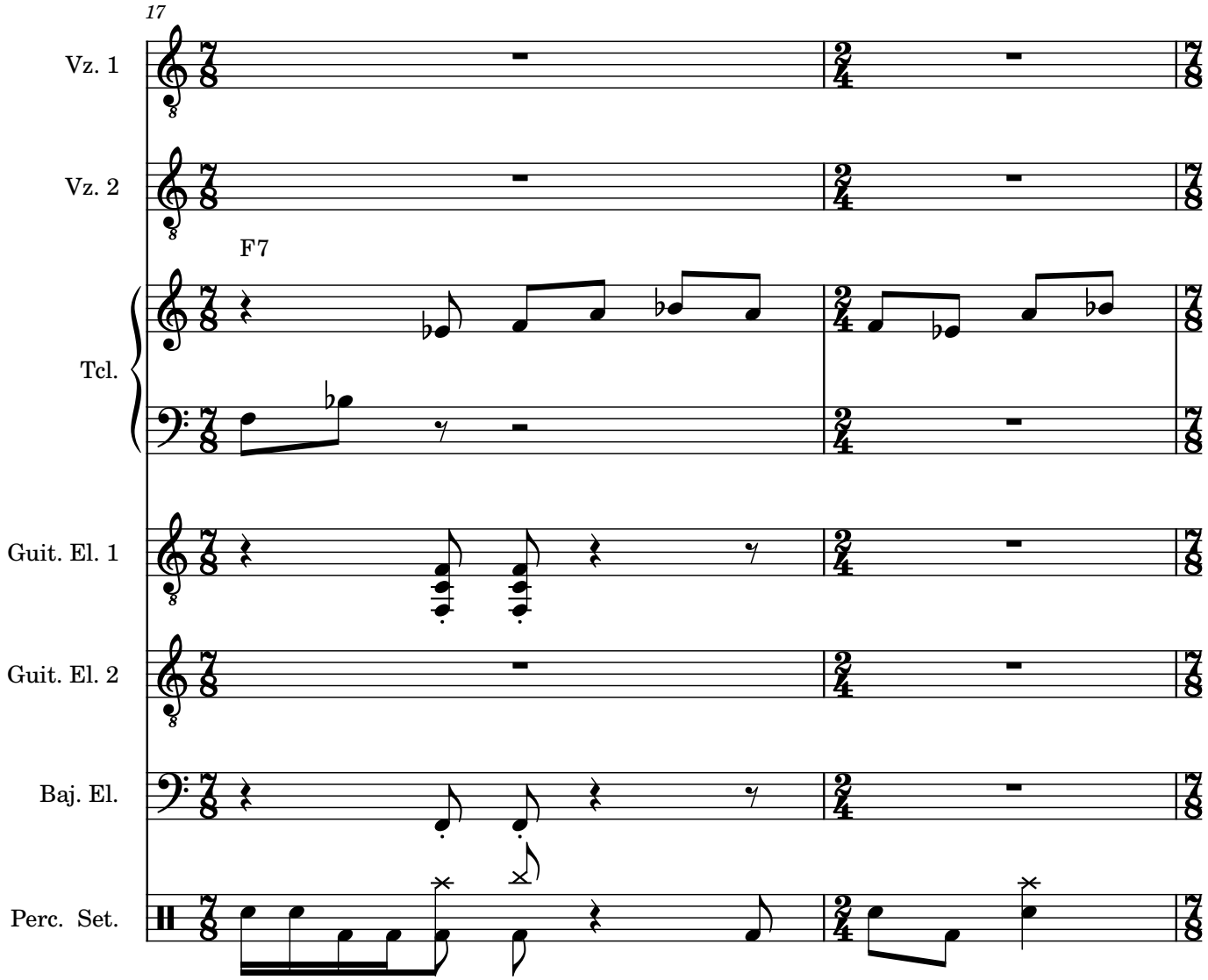

7
Vz. 1
Vz. 2
Con arpegiador electrónico
E7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

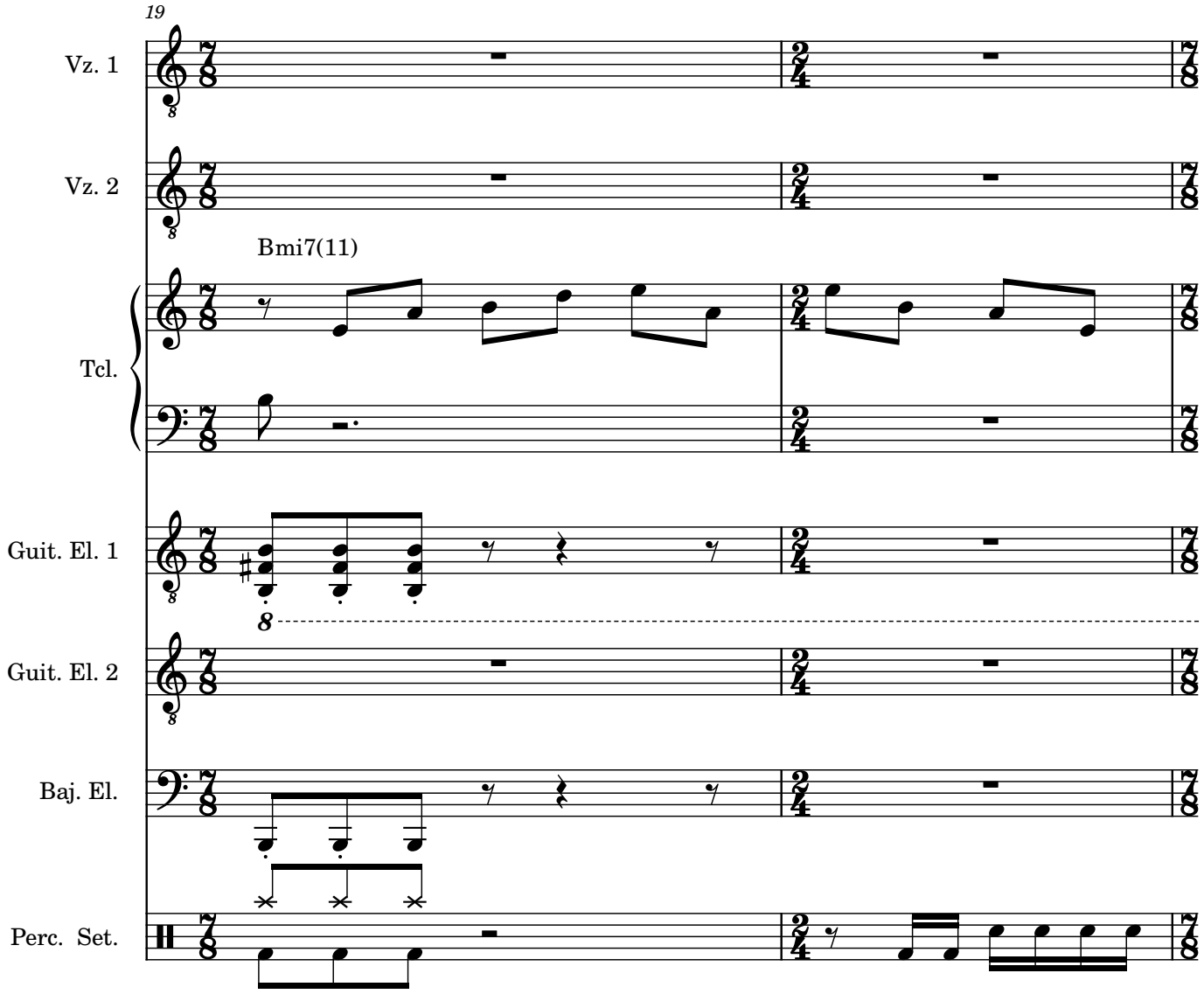

9
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

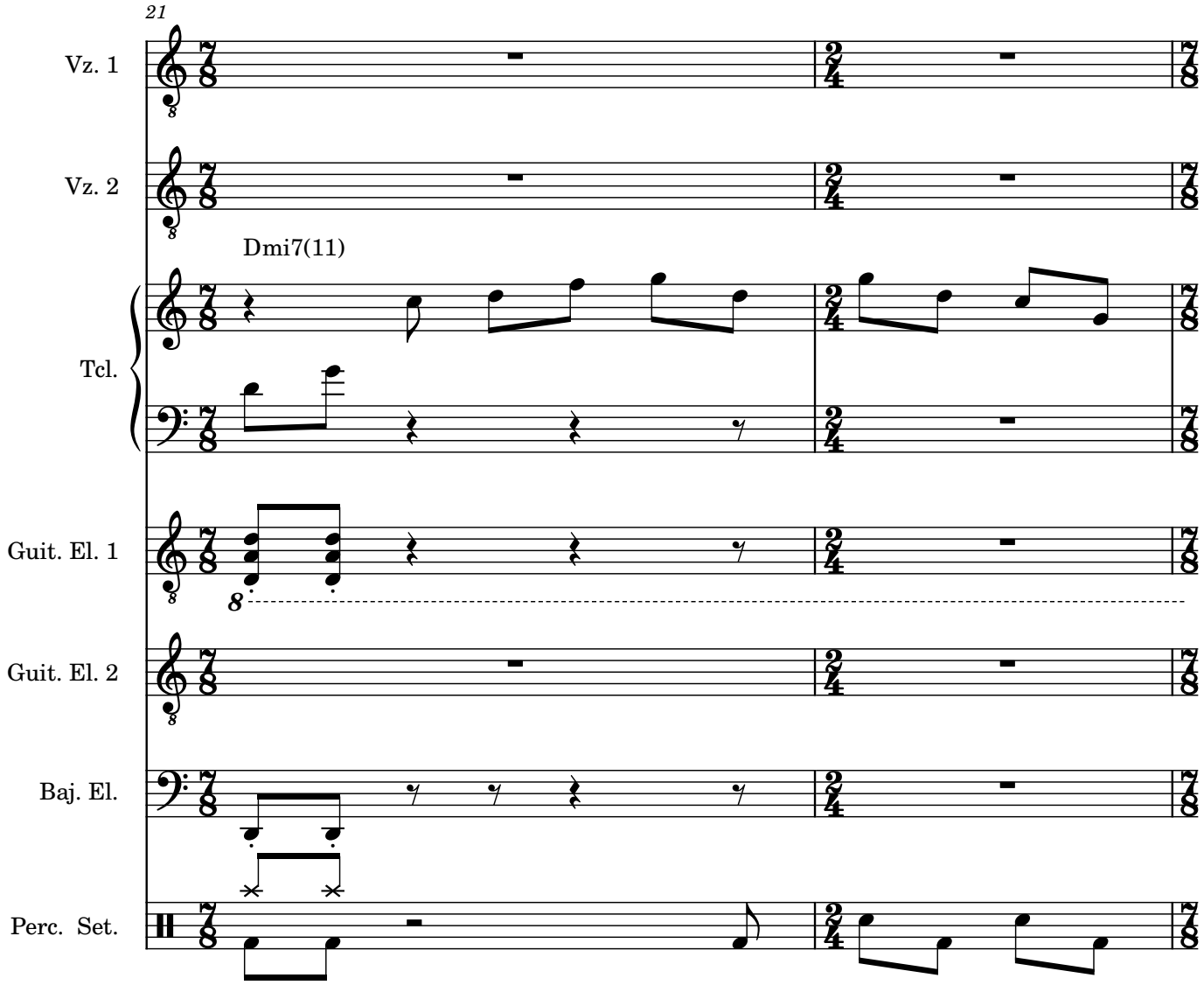

TEMA 1*
11
Vz. 1
Vz. 2
Analog synth lead
E7sus4/B
Tcl.
f
Palm mute
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

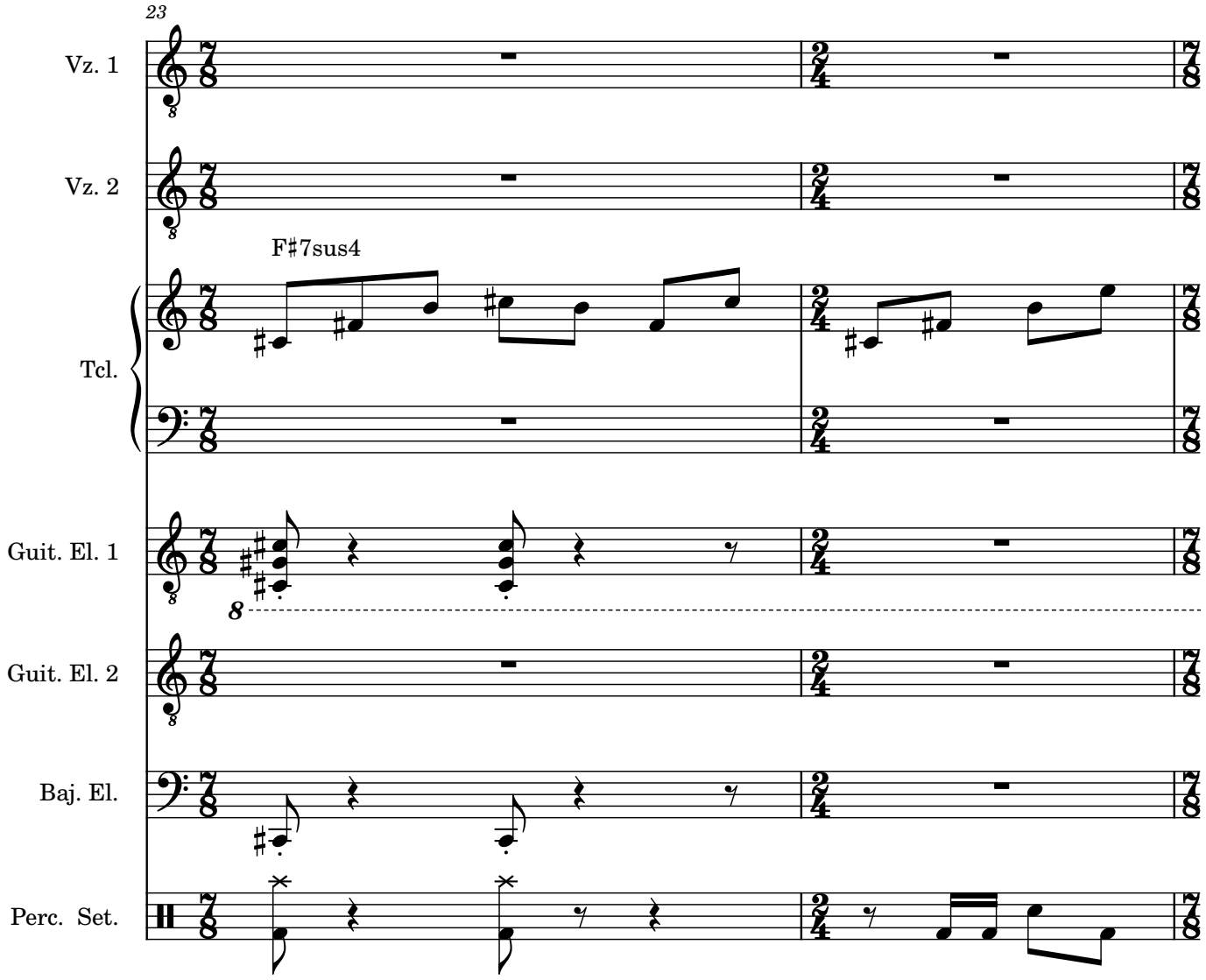

13
Vz. 1
Vz. 2
G7
1
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

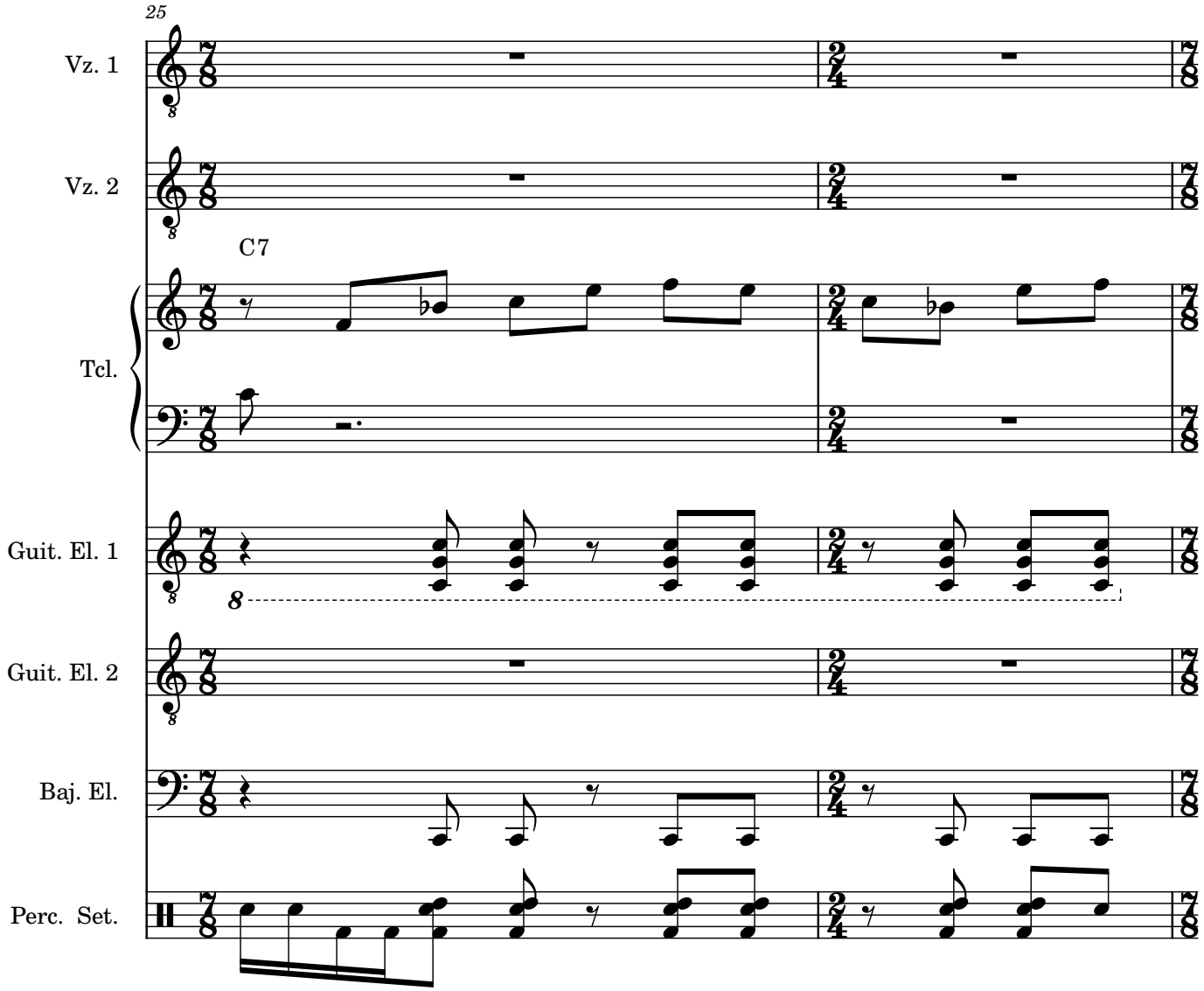

15
Vz. 1
Vz. 2
F♯mi7(11)
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

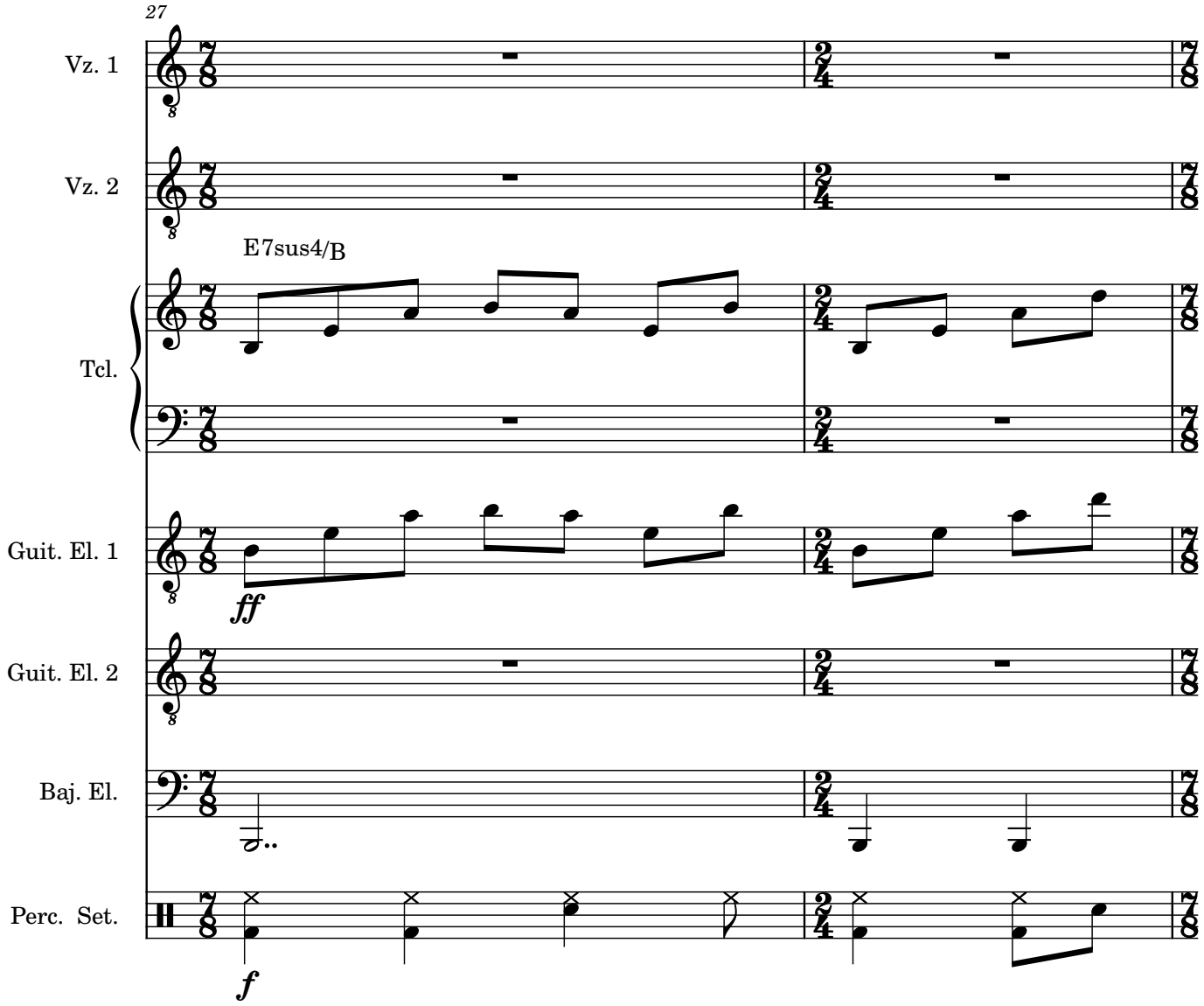

17
Vz. 1
Vz. 2
F7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

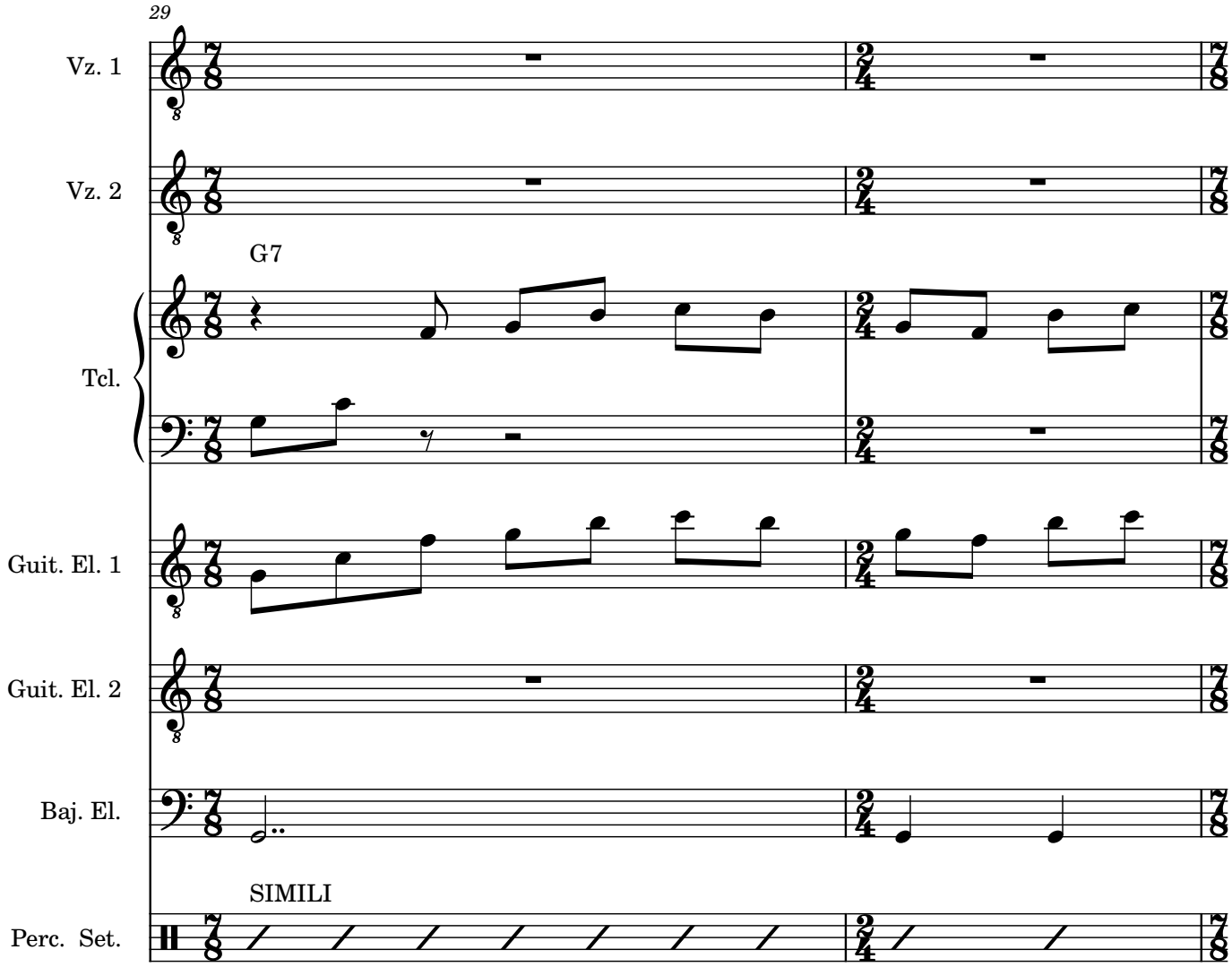

19
Vz. 1
Vz. 2
Bmi7(11)
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

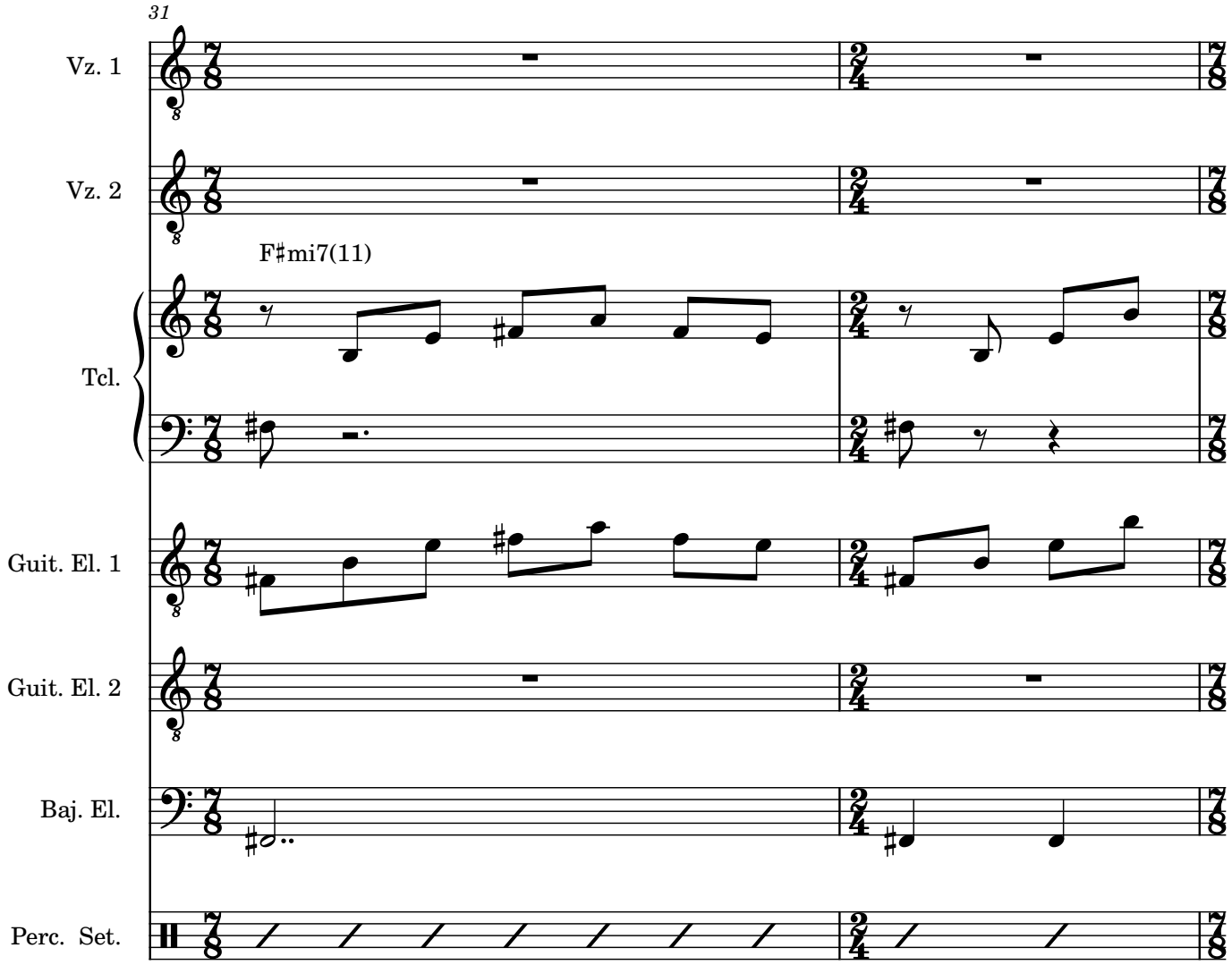

21
Vz. 1
Vz. 2
Dmi7(11)
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

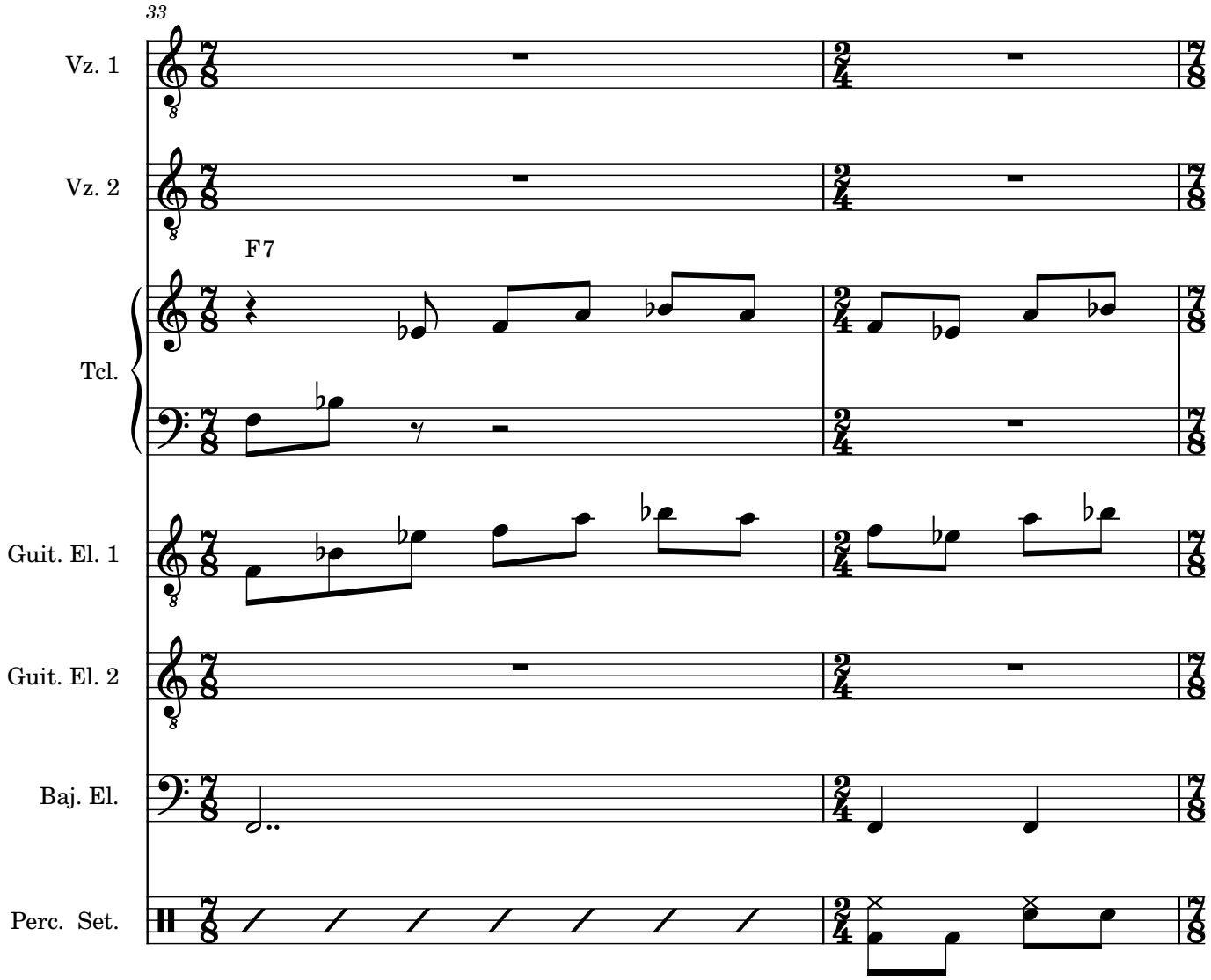

23
Vz. 1
Vz. 2
F♯7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

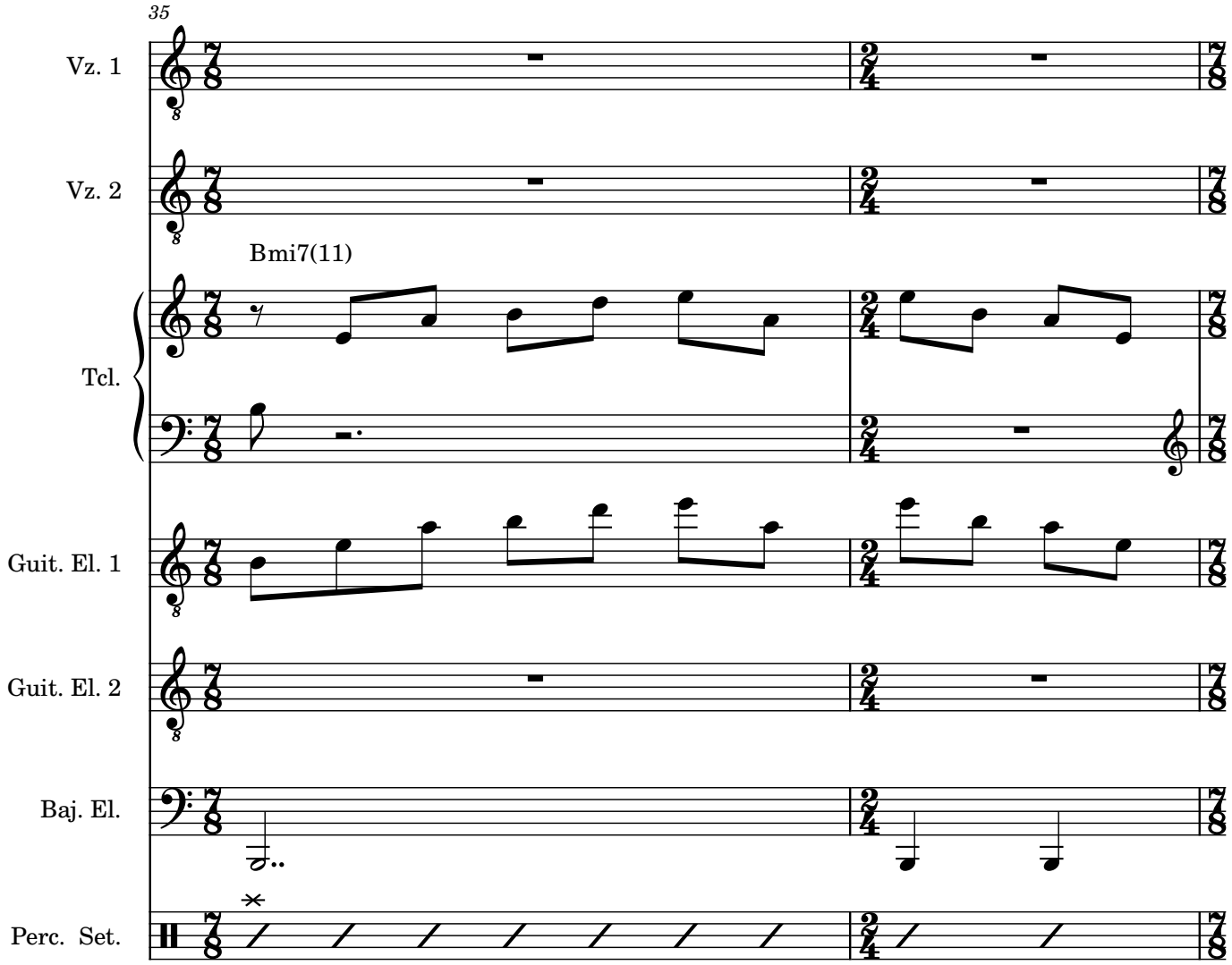

25
Vz. 1
Vz. 2
C7
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

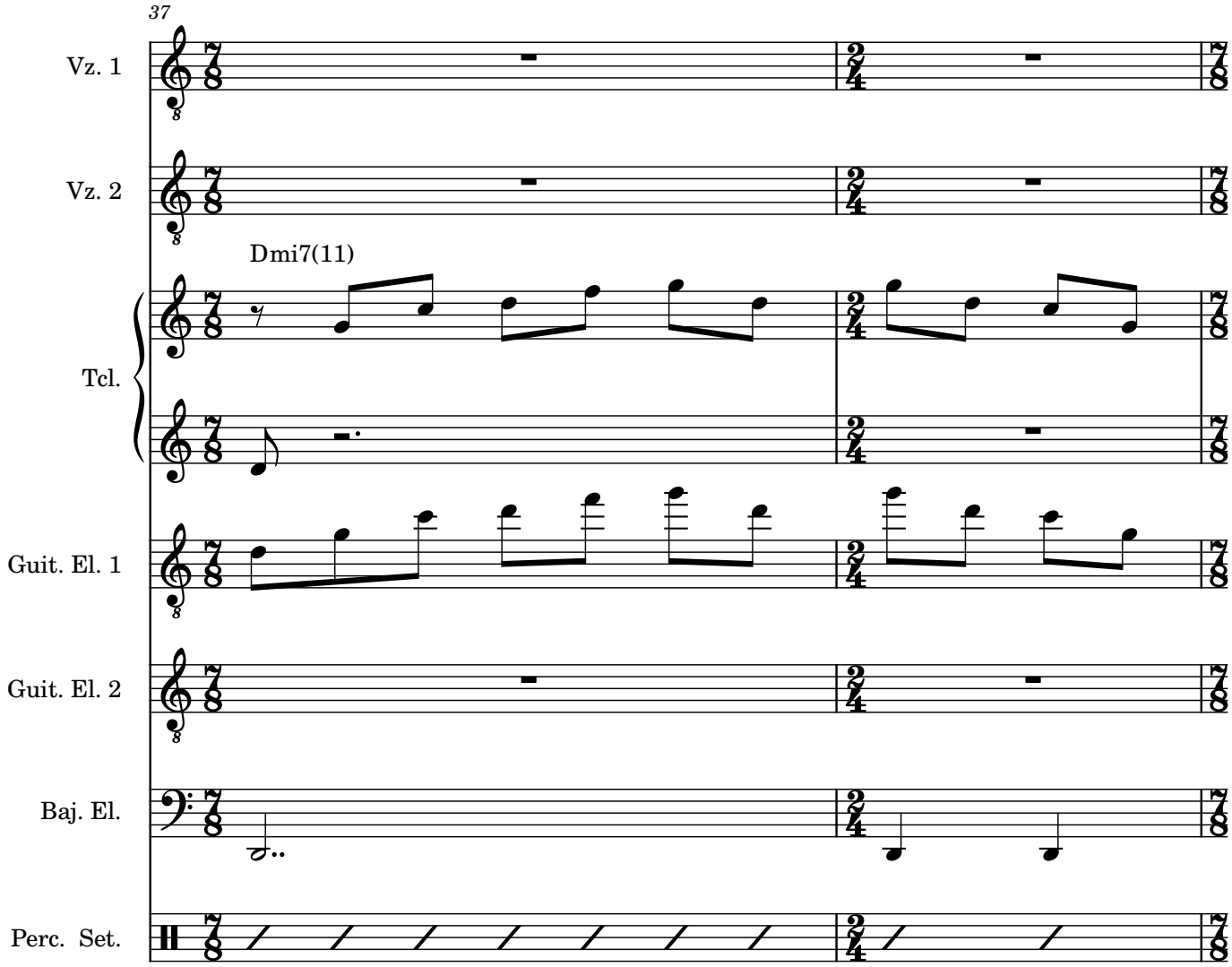

27
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4/B
Tcl.
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
f

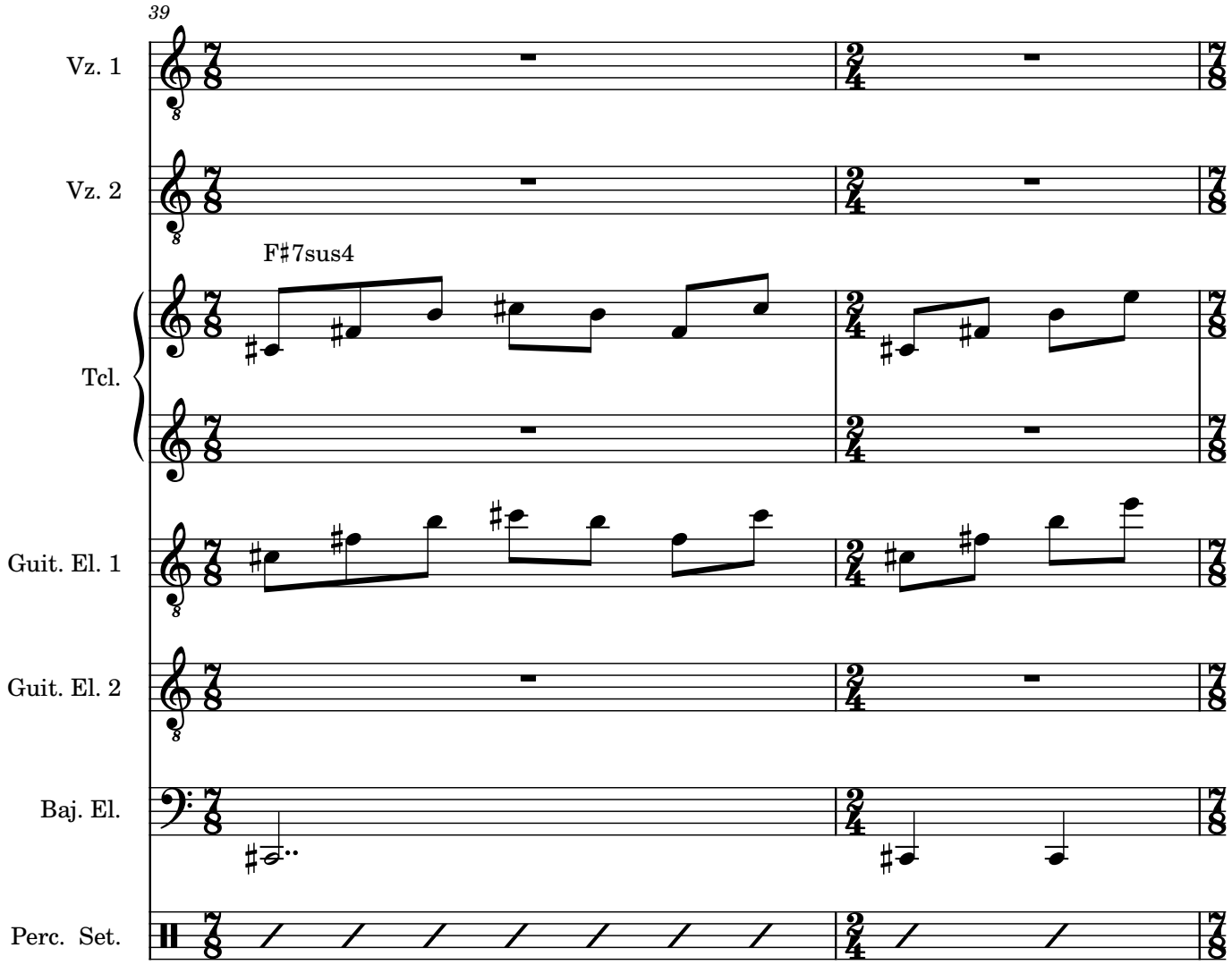

29
Vz. 1
Vz. 2
G7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

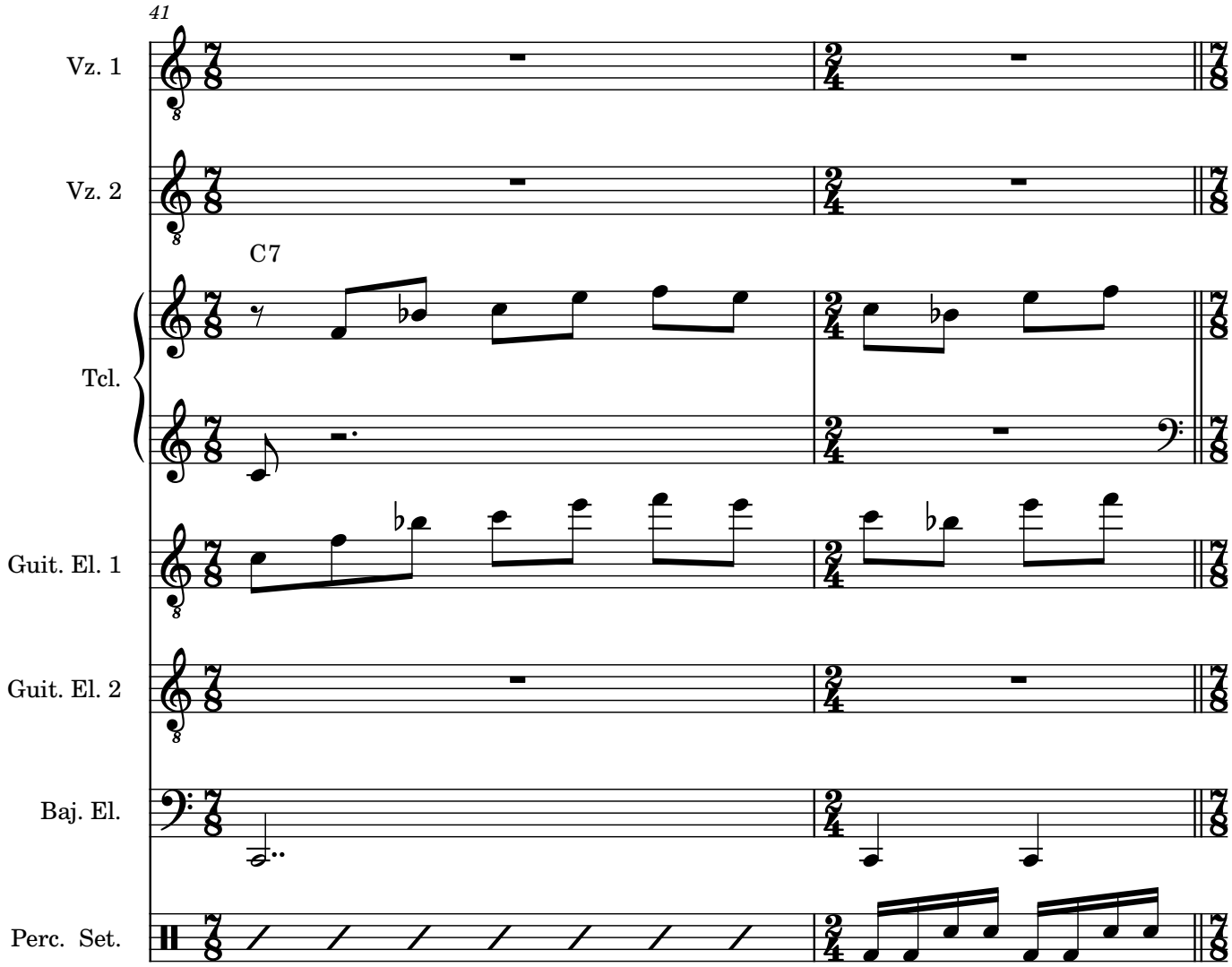

31
Vz. 1
Vz. 2
F♯mi7(11)
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


33
Vz. 1
Vz. 2
F7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

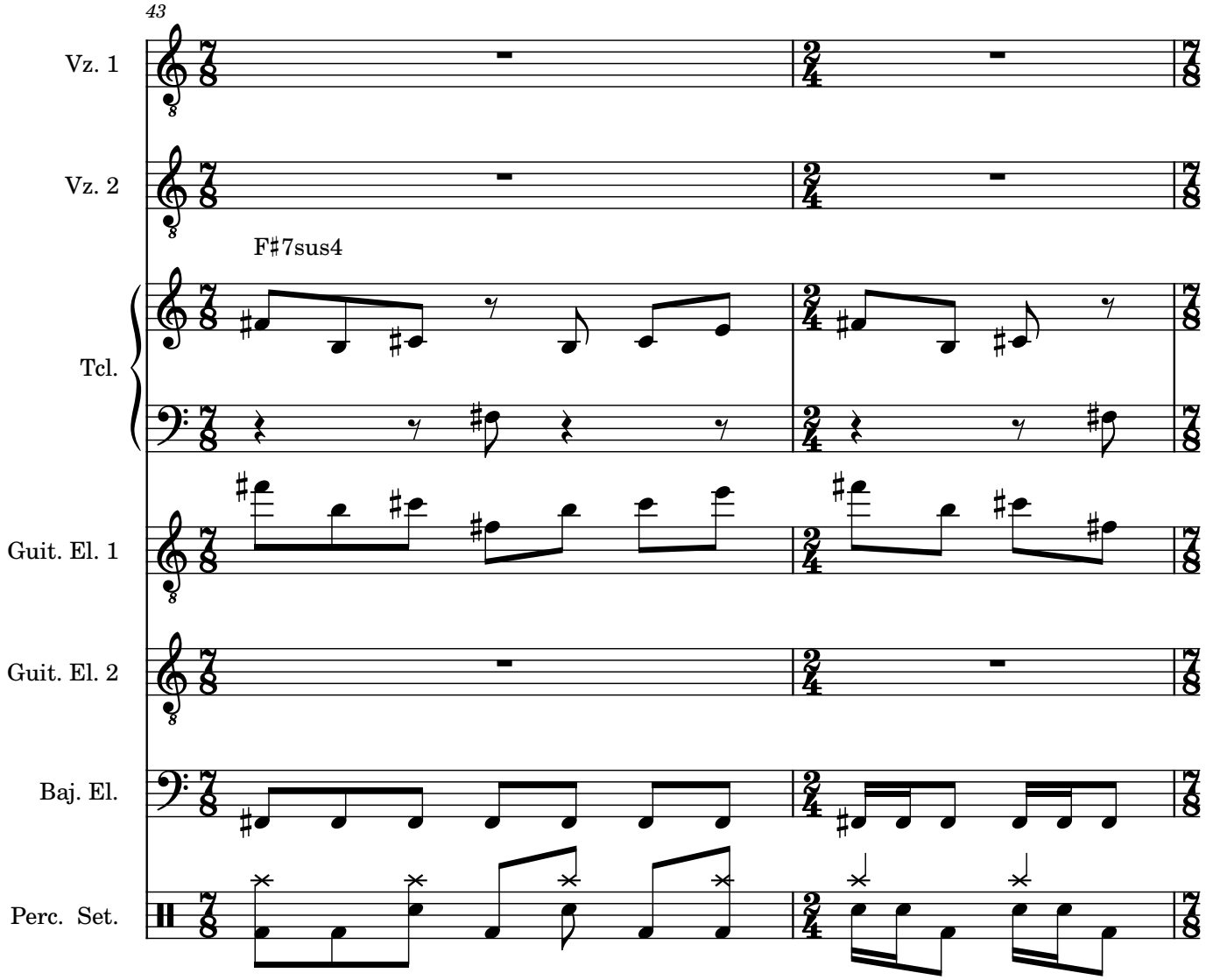

35
Vz. 1
Vz. 2
Bmi7(11)
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

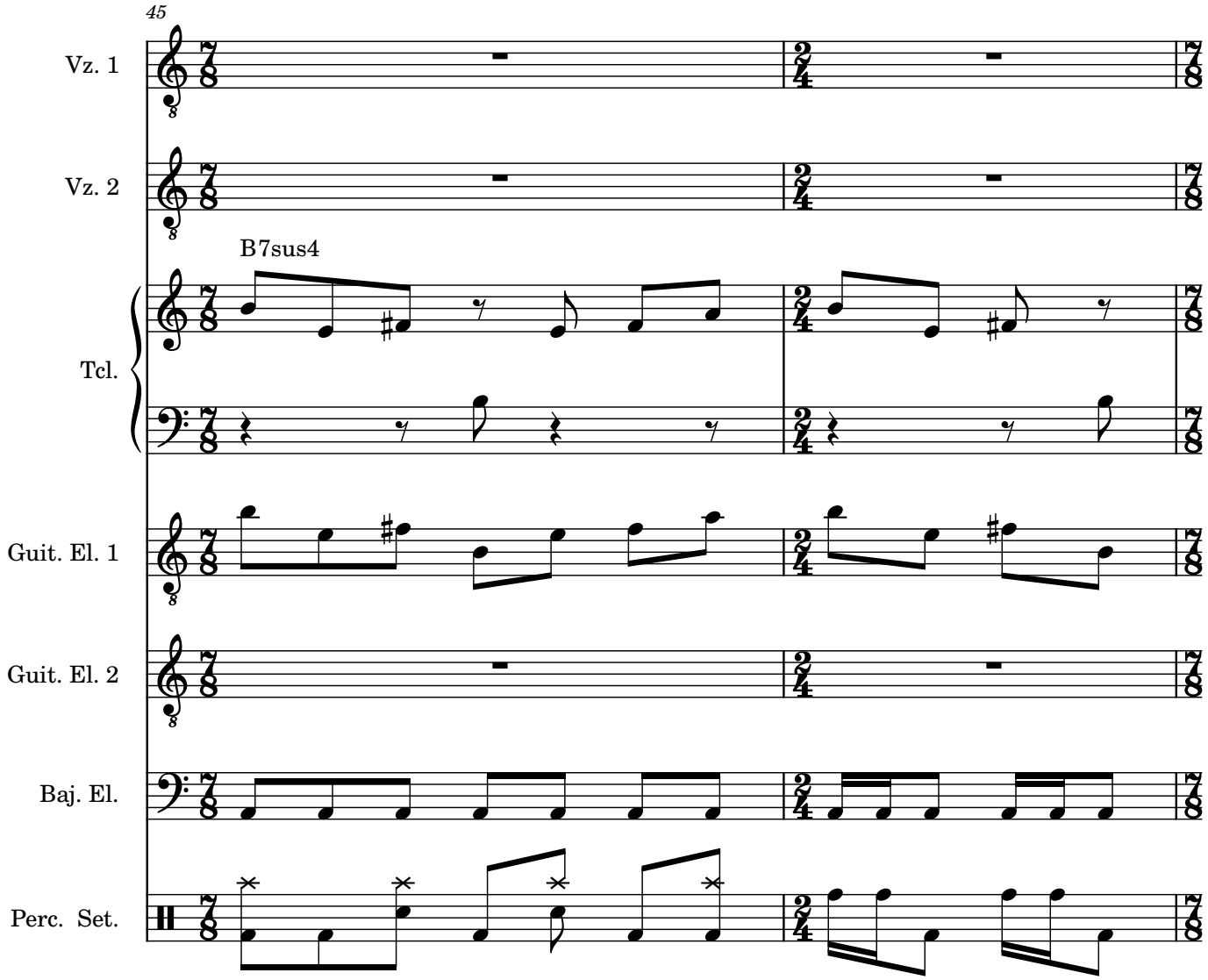

37
Vz. 1
Vz. 2
Dmi7(11)
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

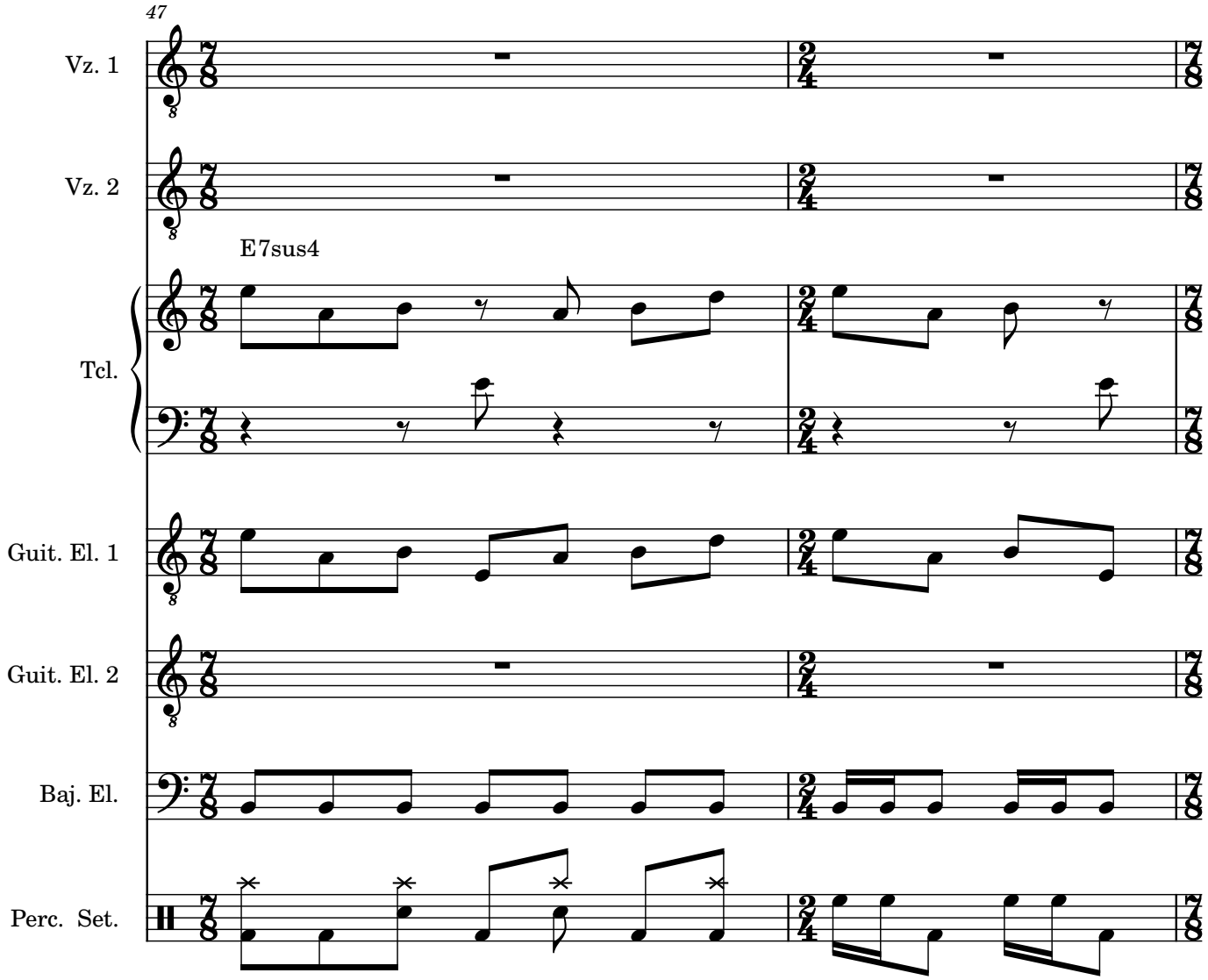

39
Vz. 1
Vz. 2
F♯7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

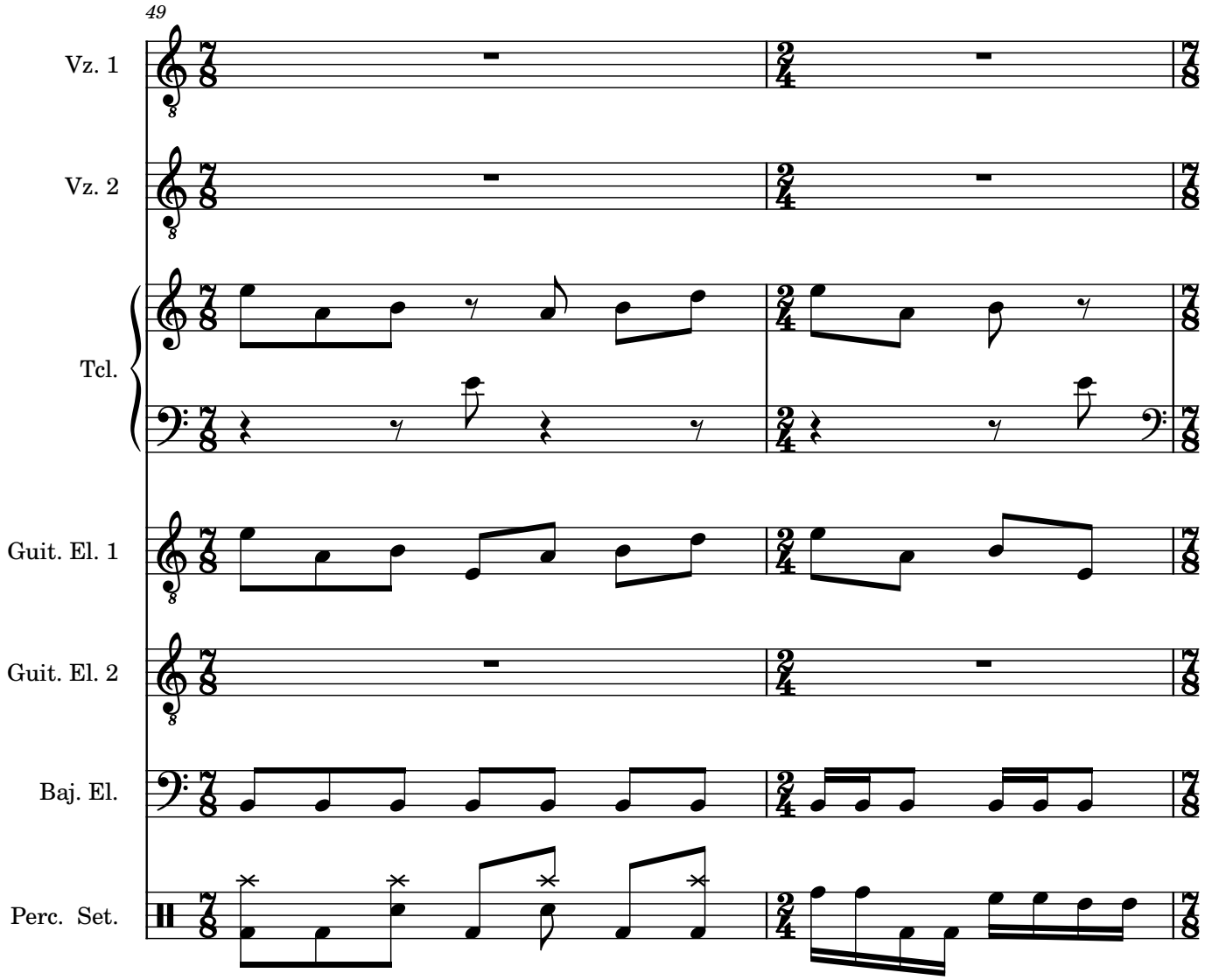

41
Vz. 1
Vz. 2
C7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

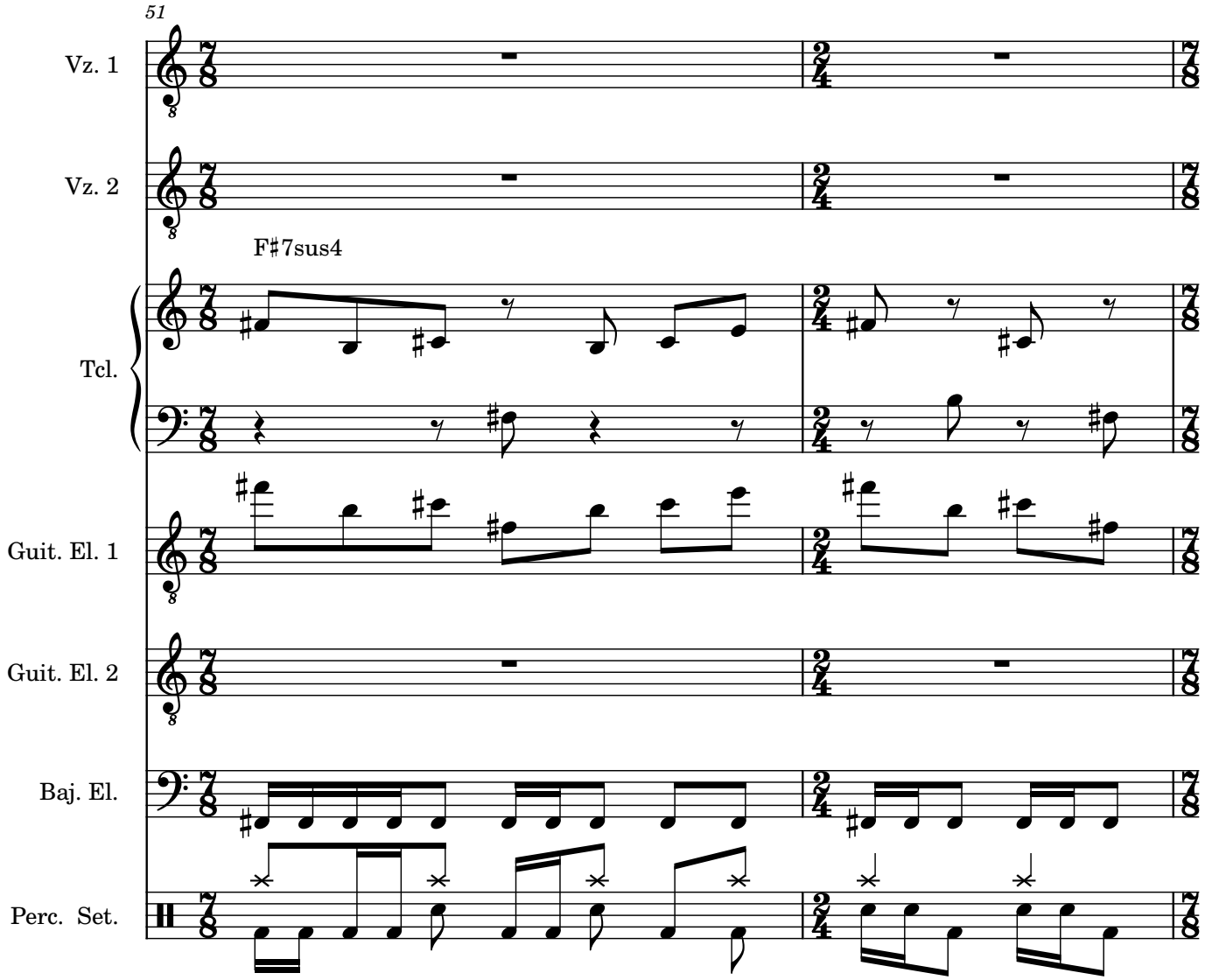
PUENTE 1*

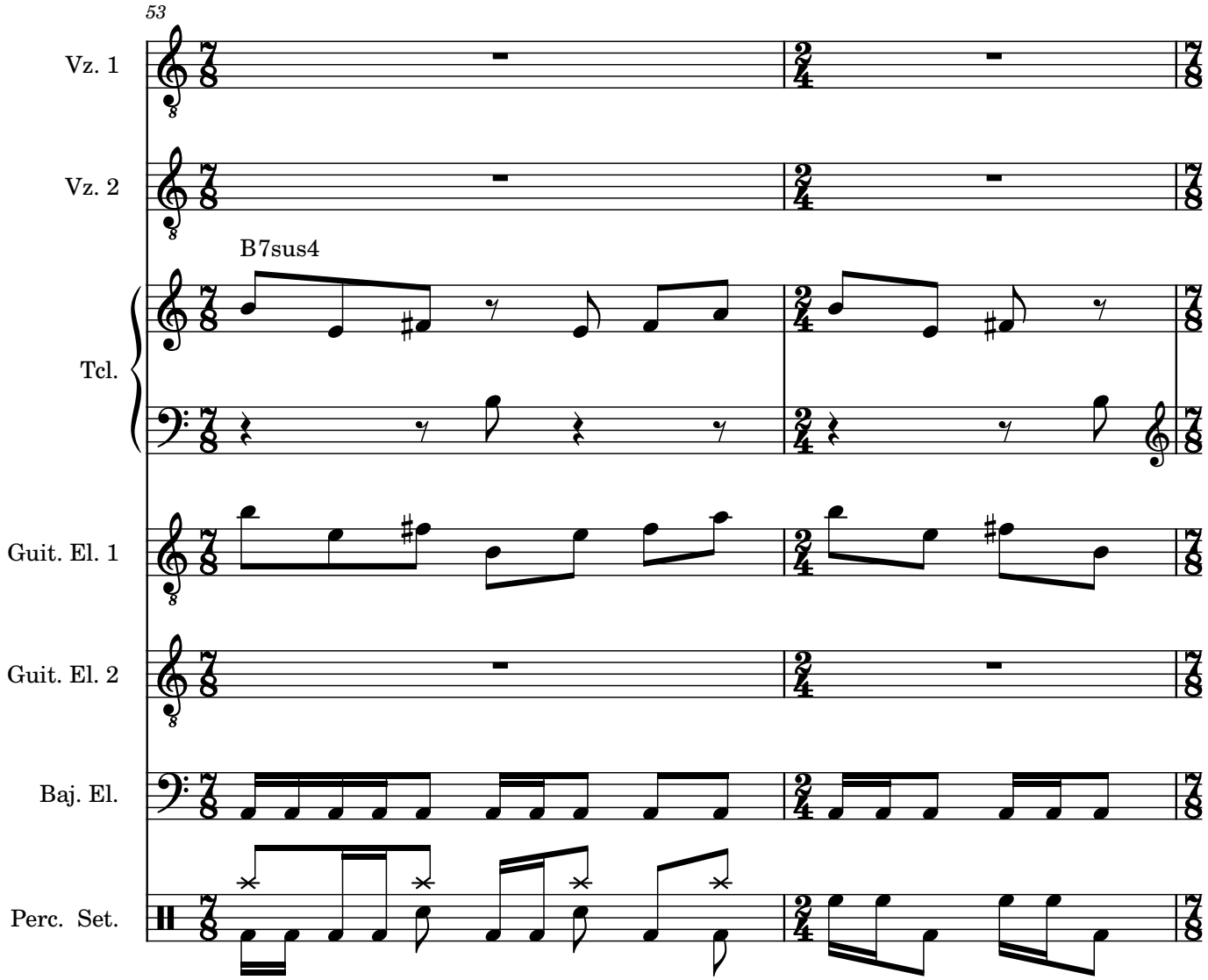


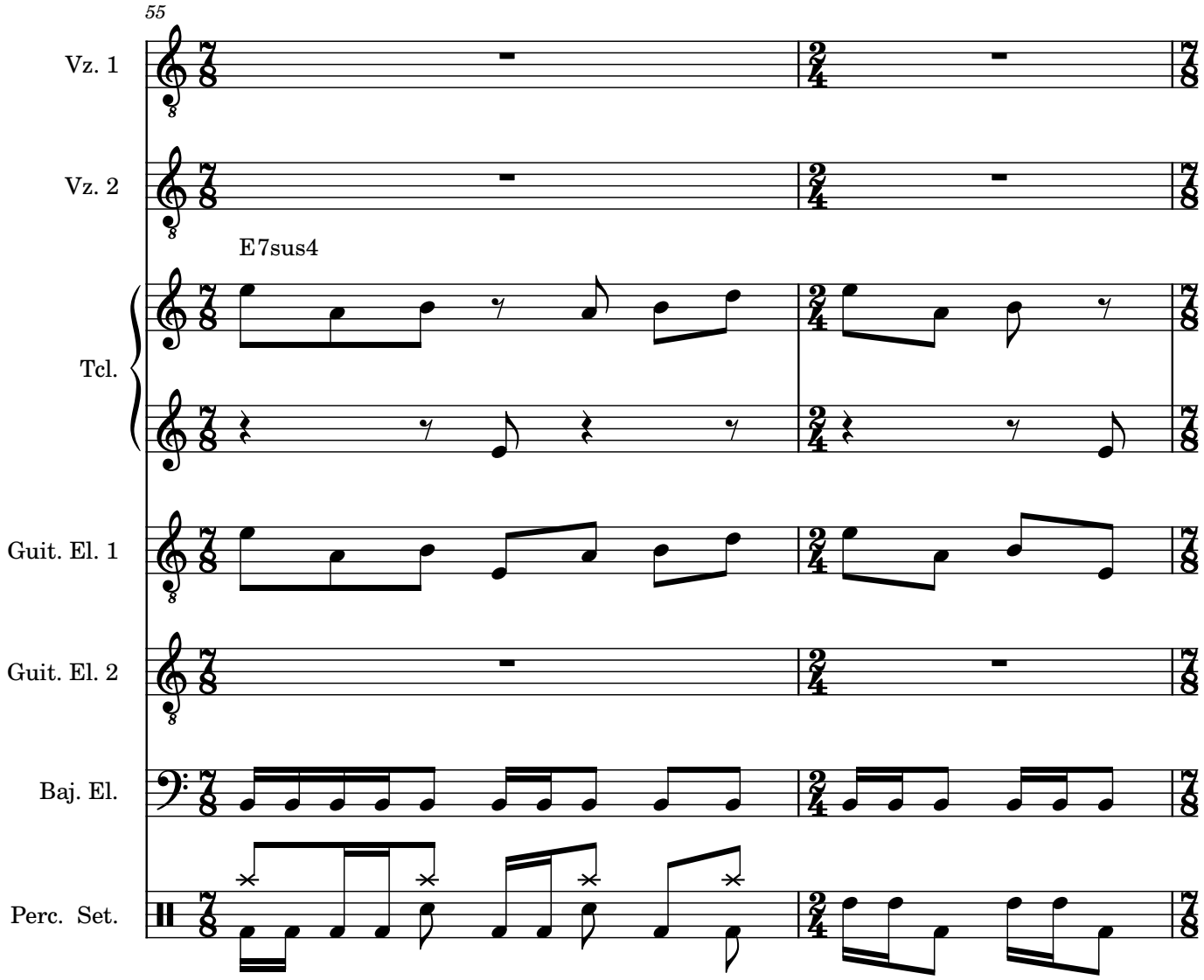

45
Vz. 1
Vz. 2
B7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

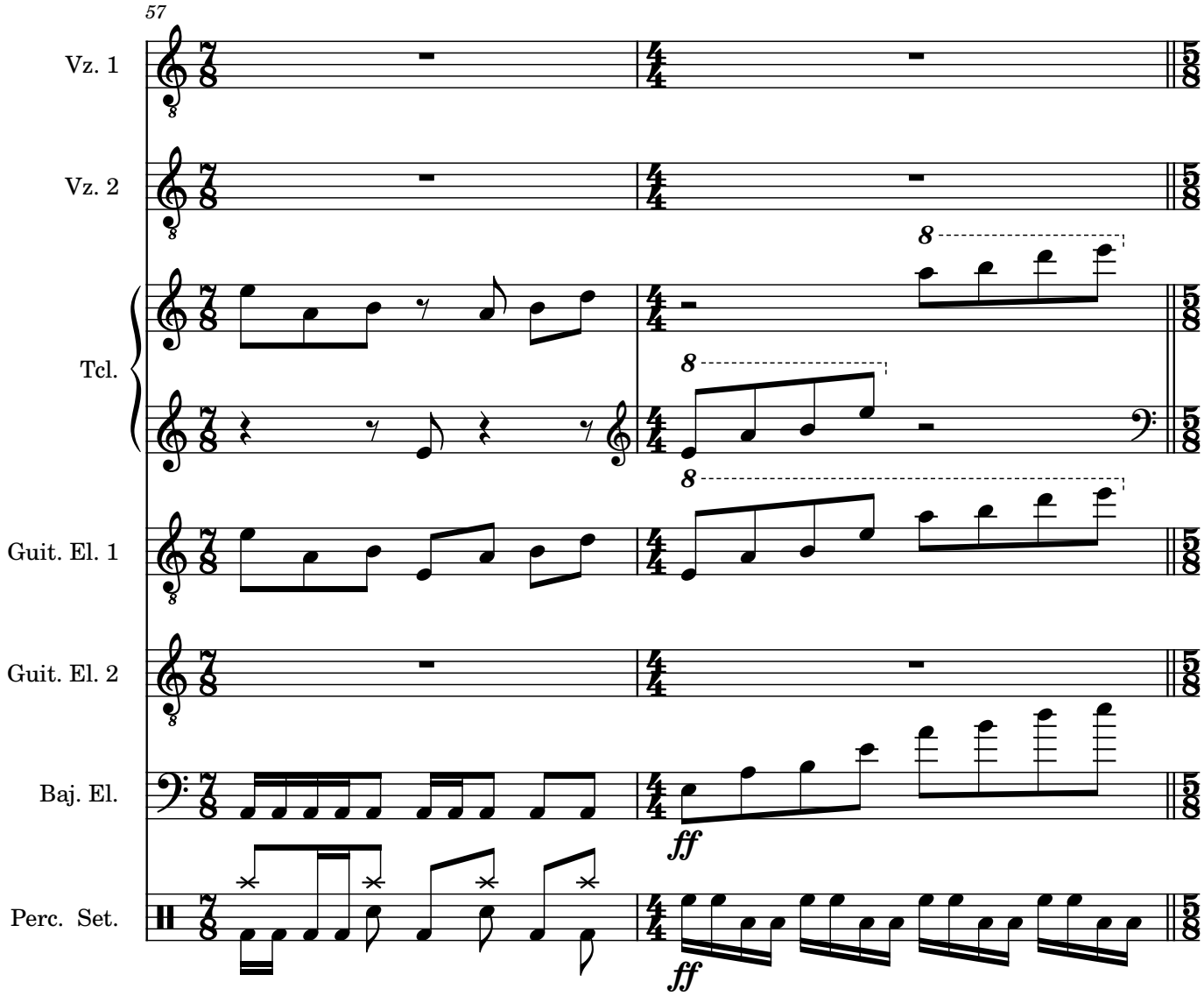

47
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

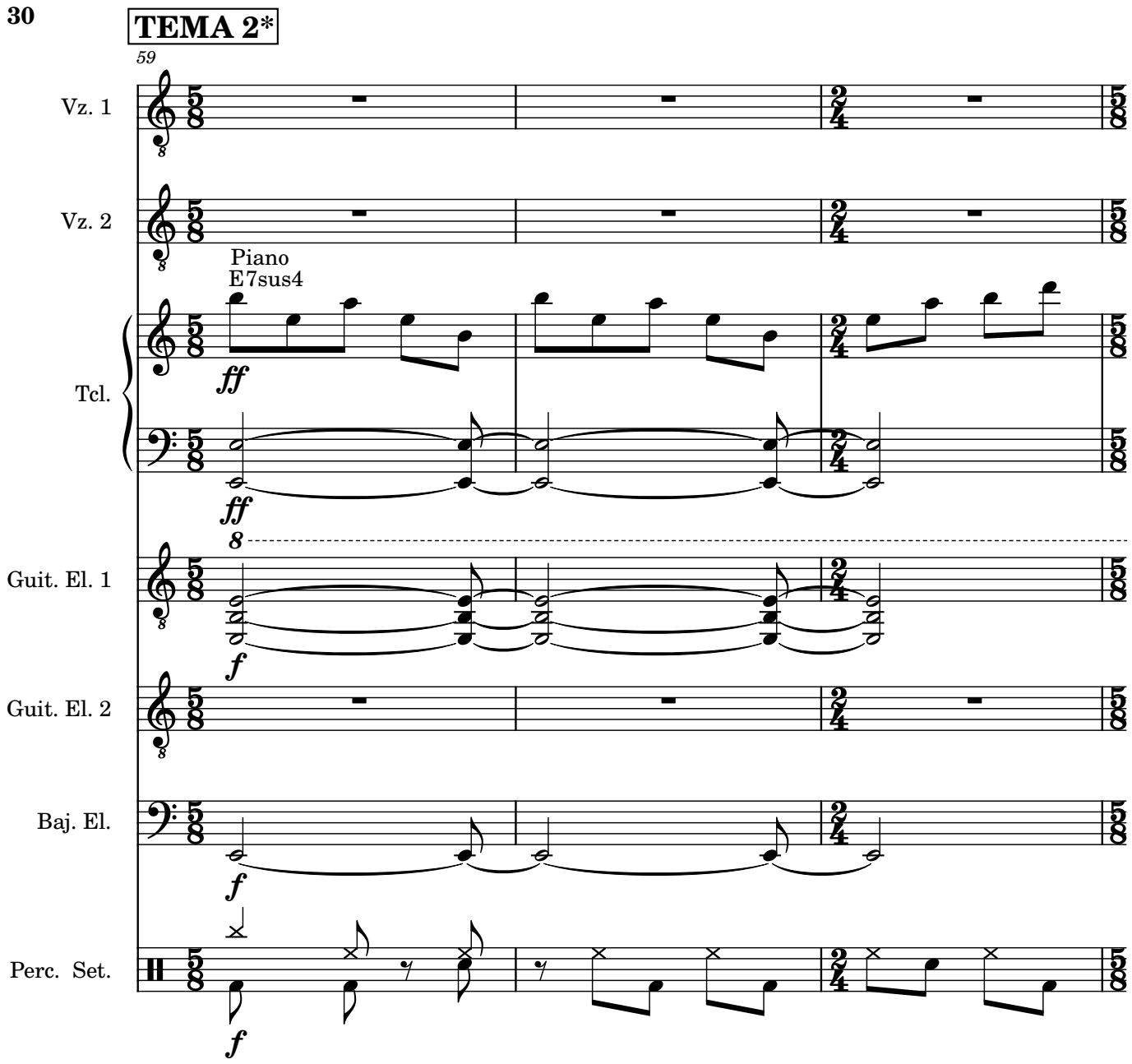

49
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

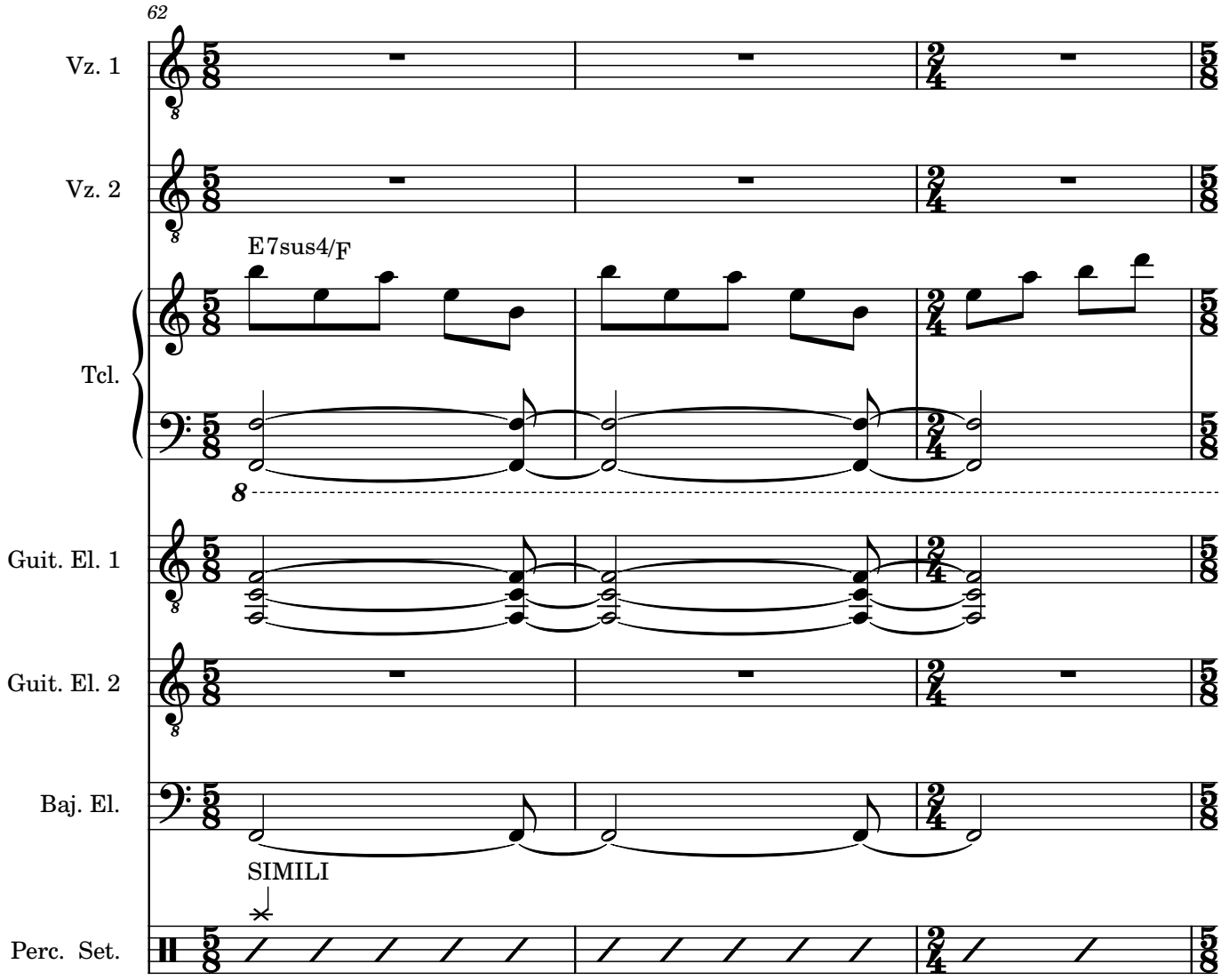

51
Vz. 1
Vz. 2
F♯7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

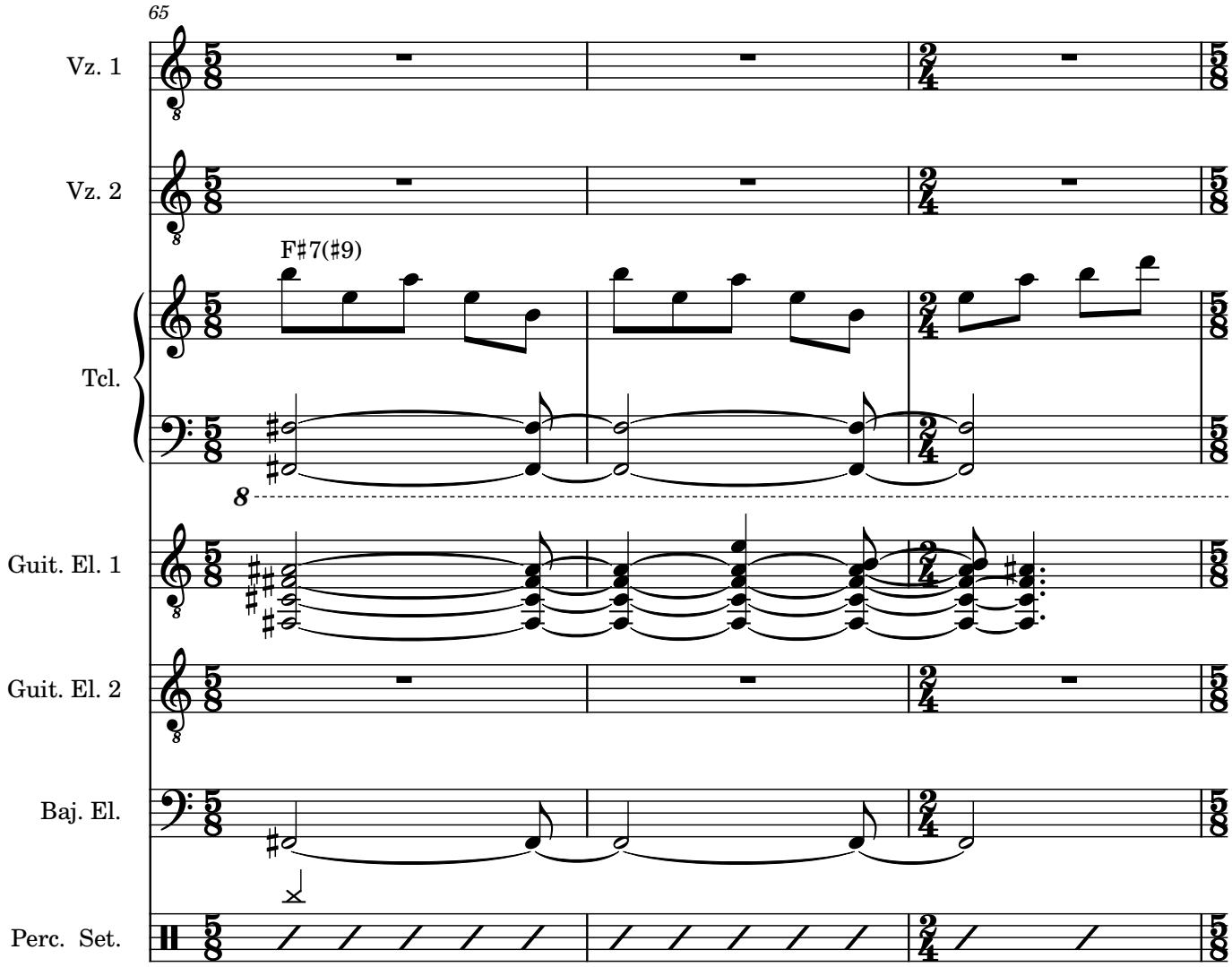

53
Vz. 1
Vz. 2
B7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

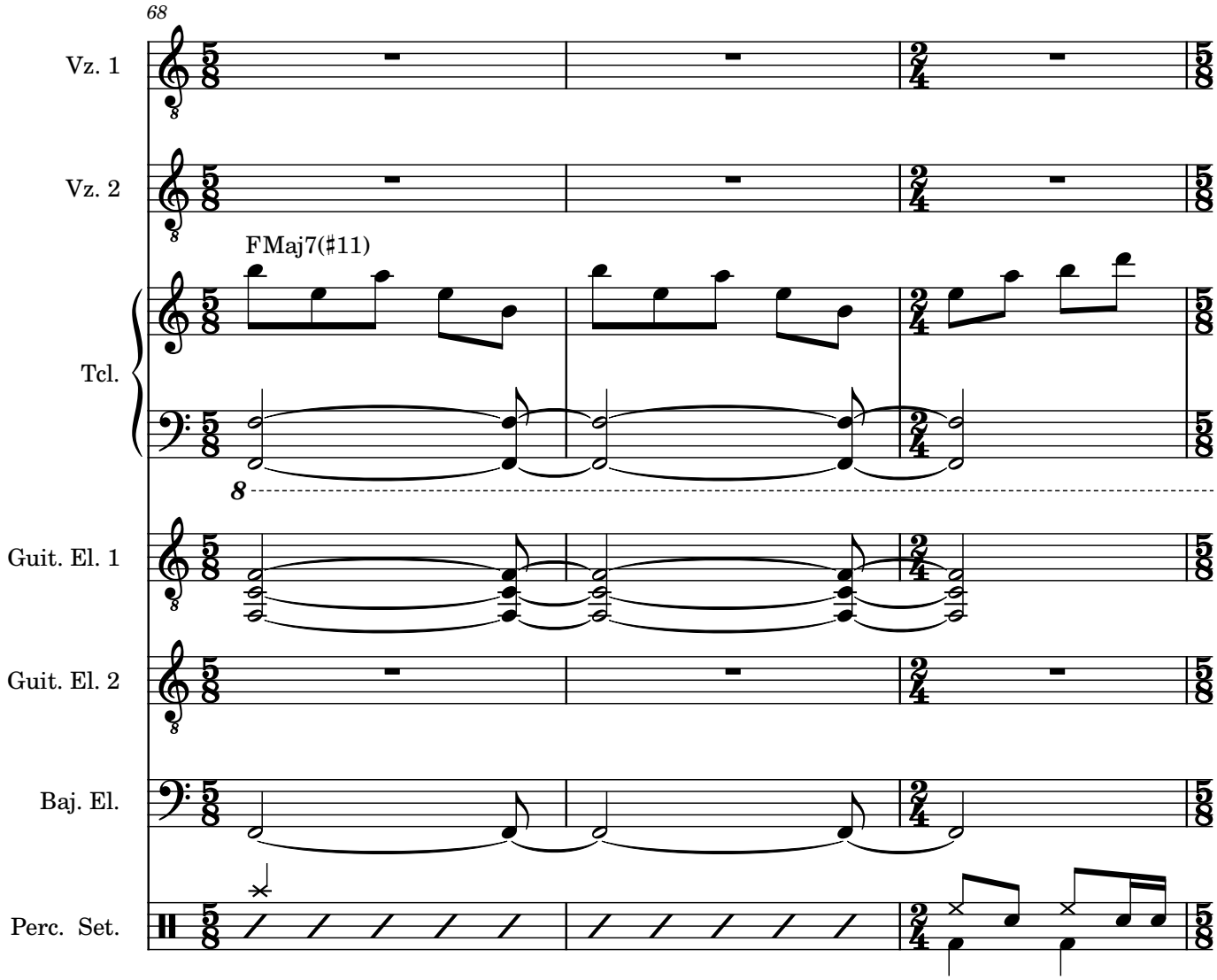

55
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

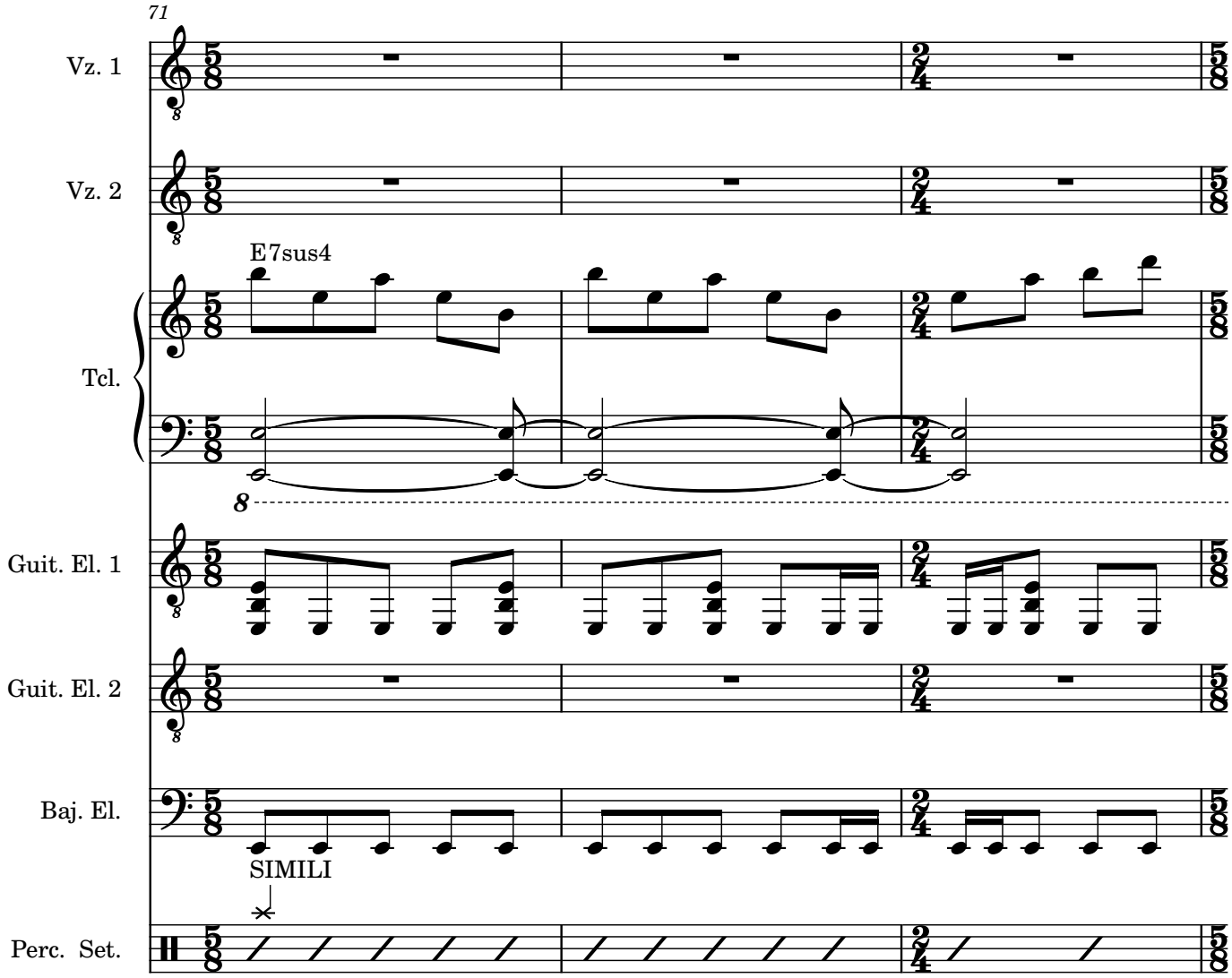

57
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
8
8
8
ff
ff

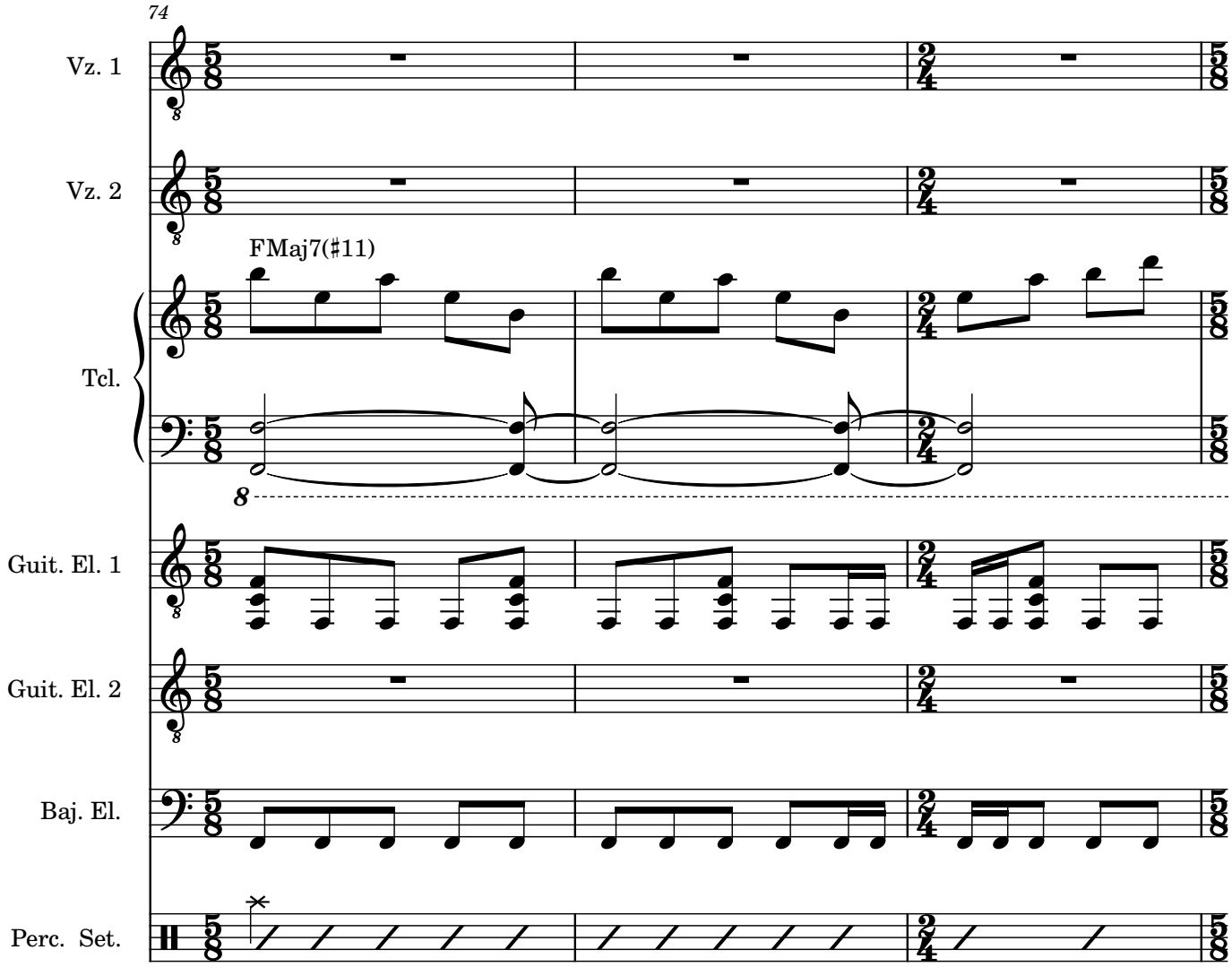

TEMA 2*
59
Vz. 1
Vz. 2
Piano
E7sus4
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

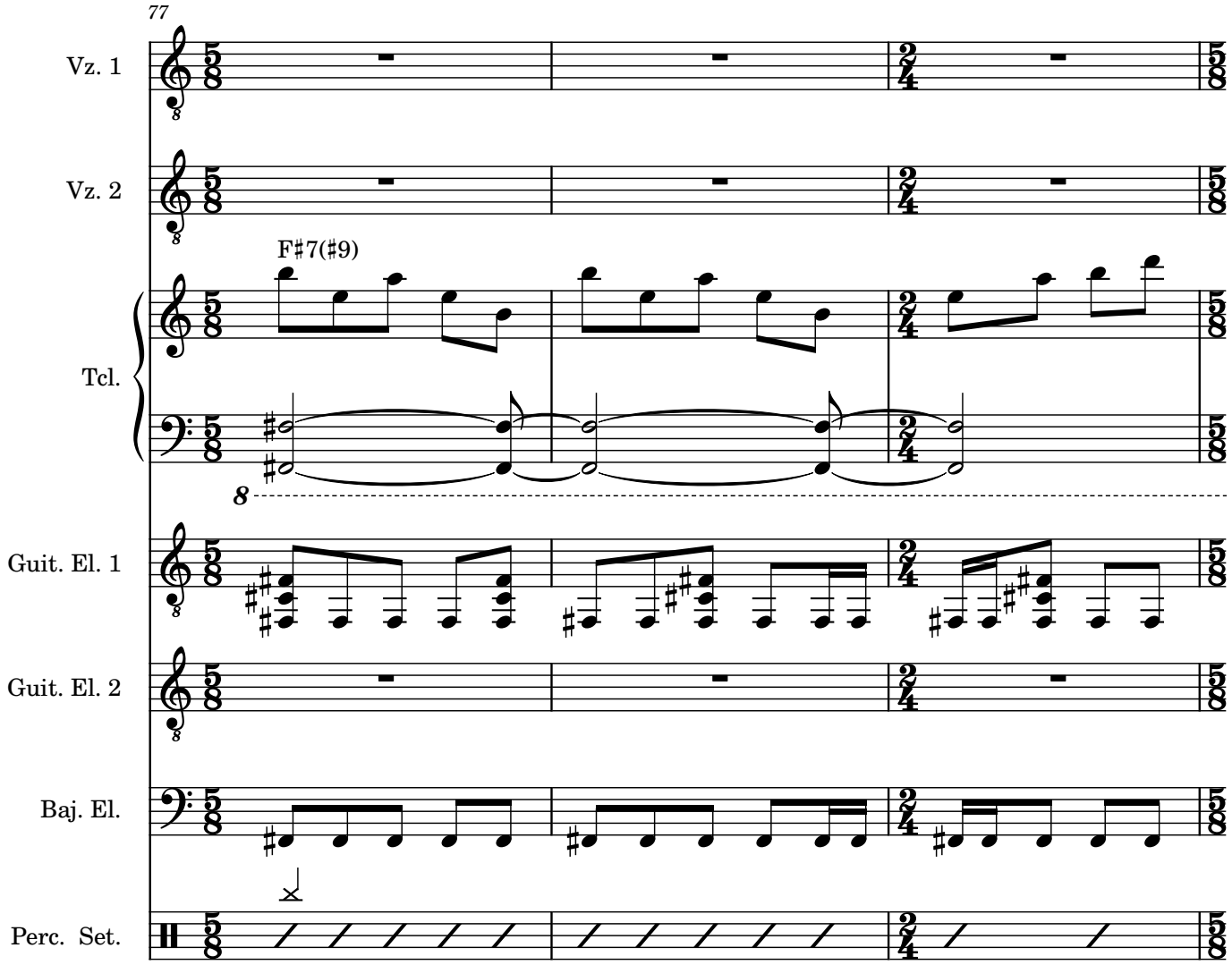

62
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4/F
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

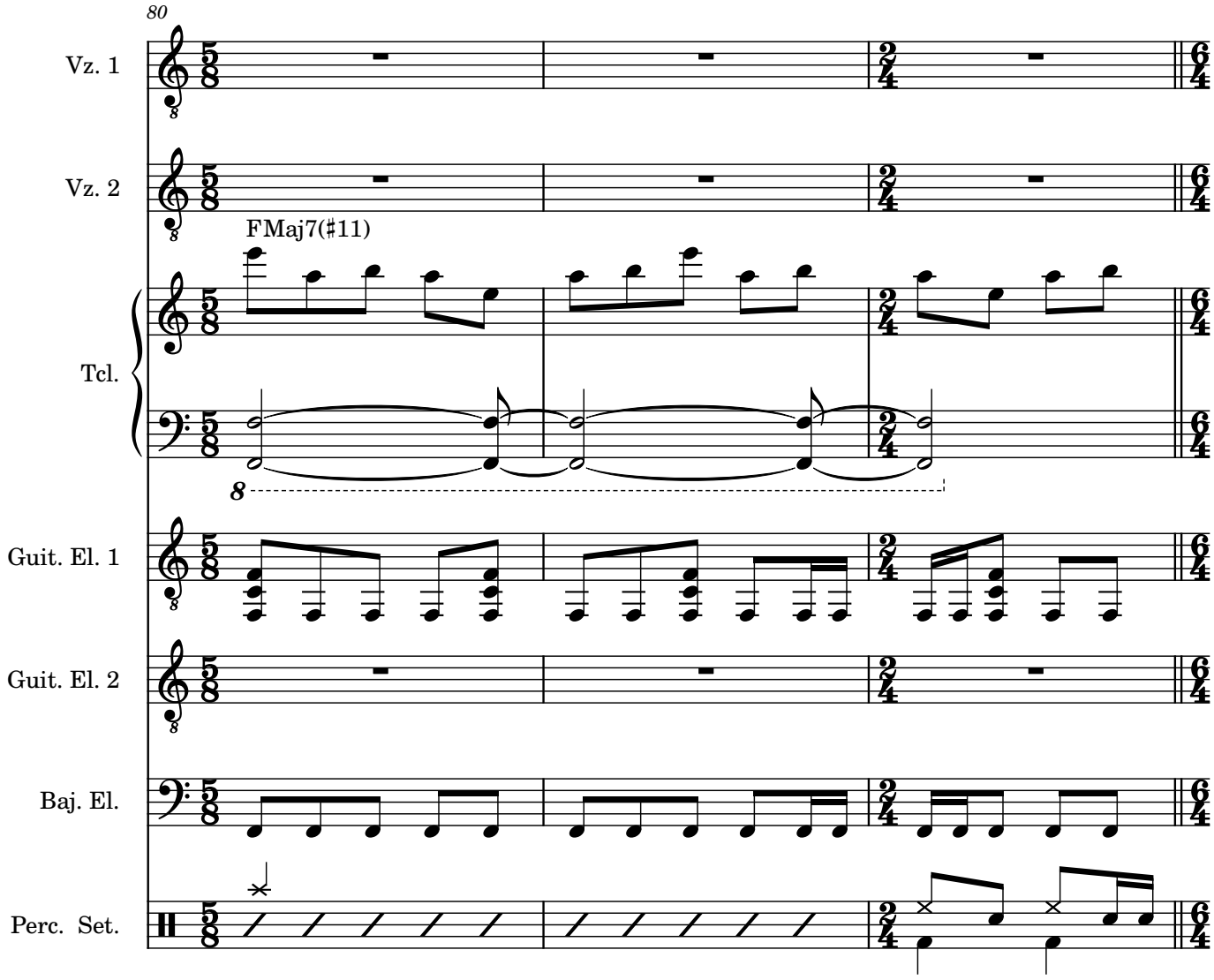

65
Vz. 1
Vz. 2
F♯7(♯9)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


68
Vz. 1
Vz. 2
FMaj7(♯11)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


71
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

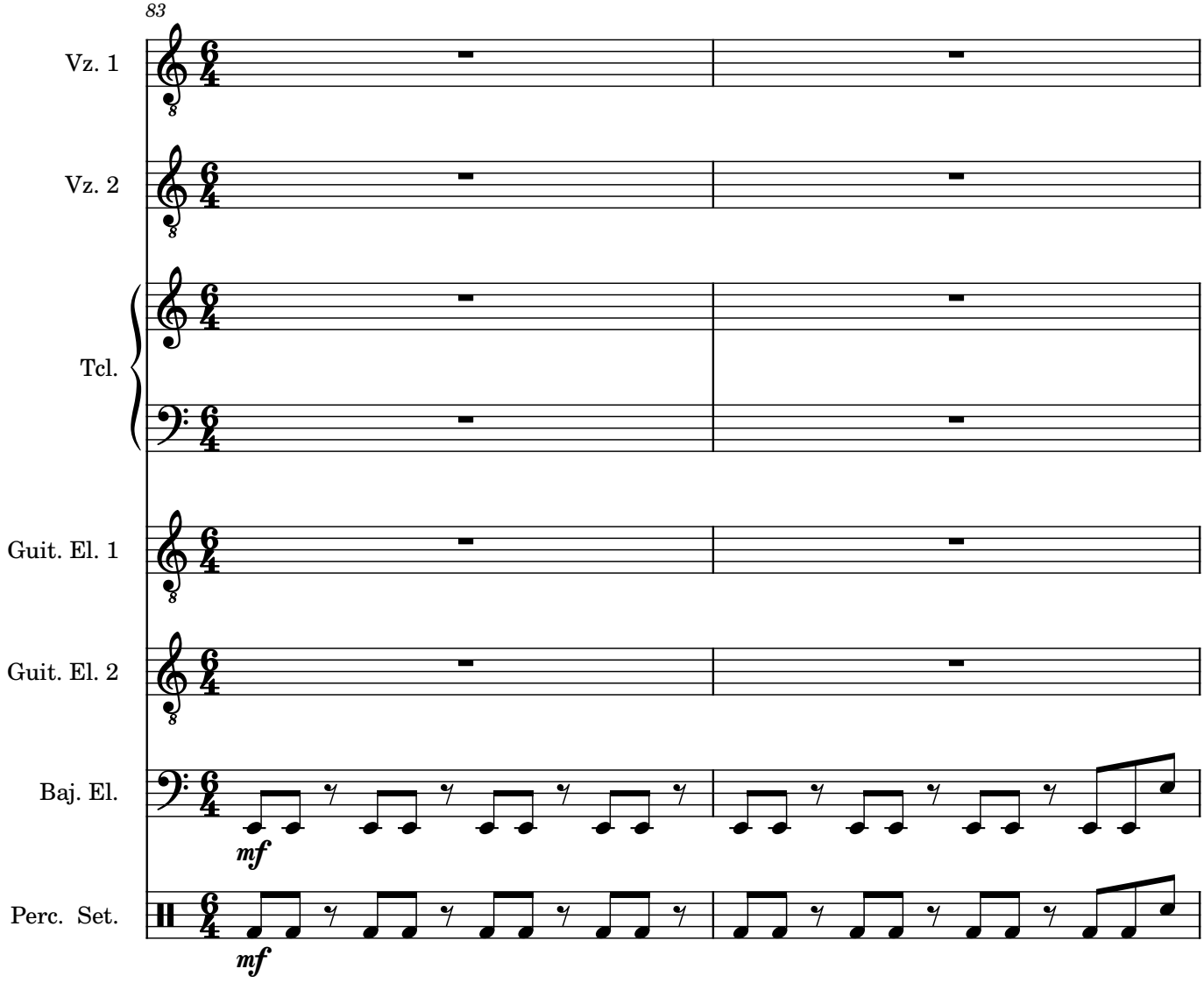

74
Vz. 1
Vz. 2
FMaj7(♯11)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

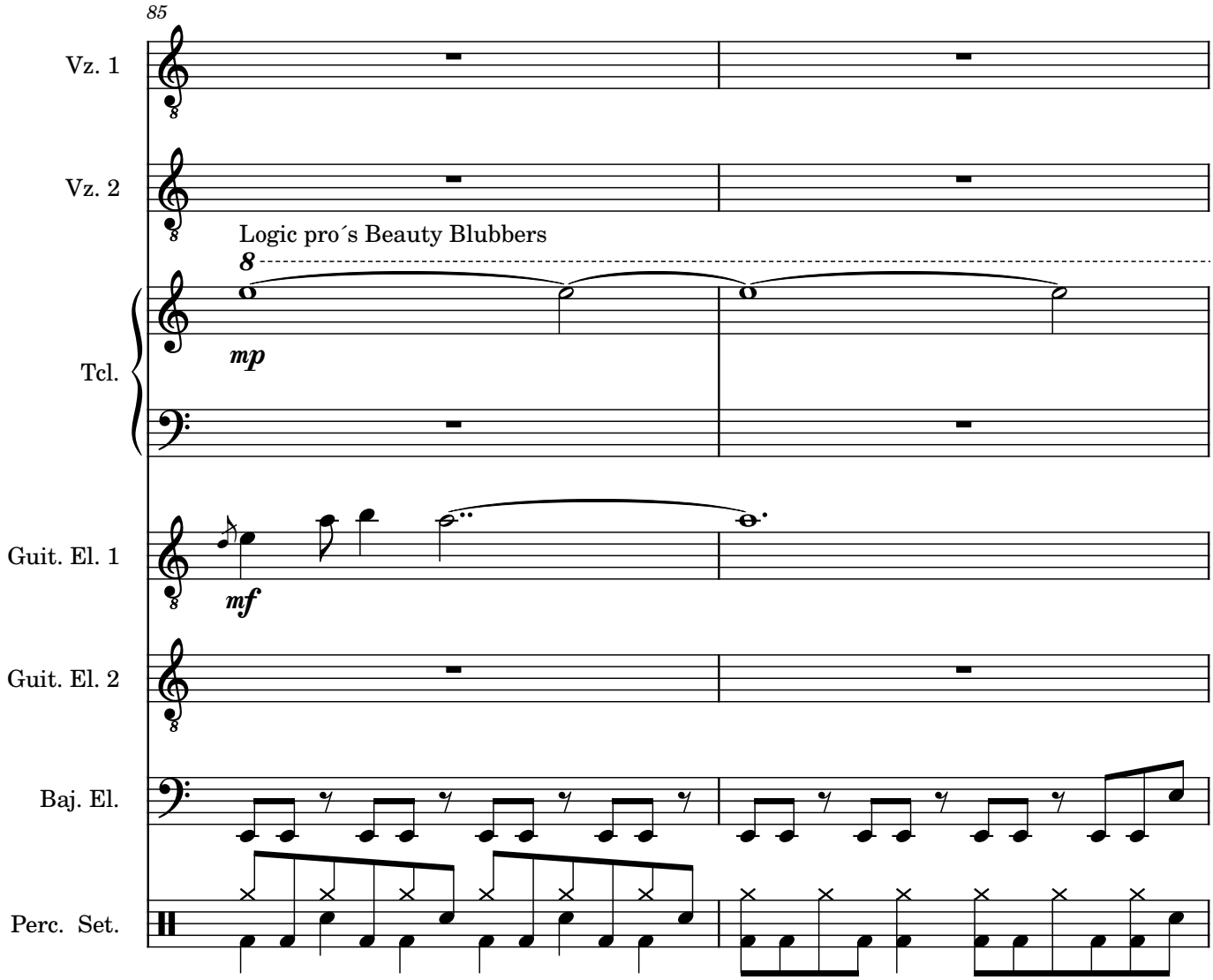

77
Vz. 1
Vz. 2
F♯7(♯9)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

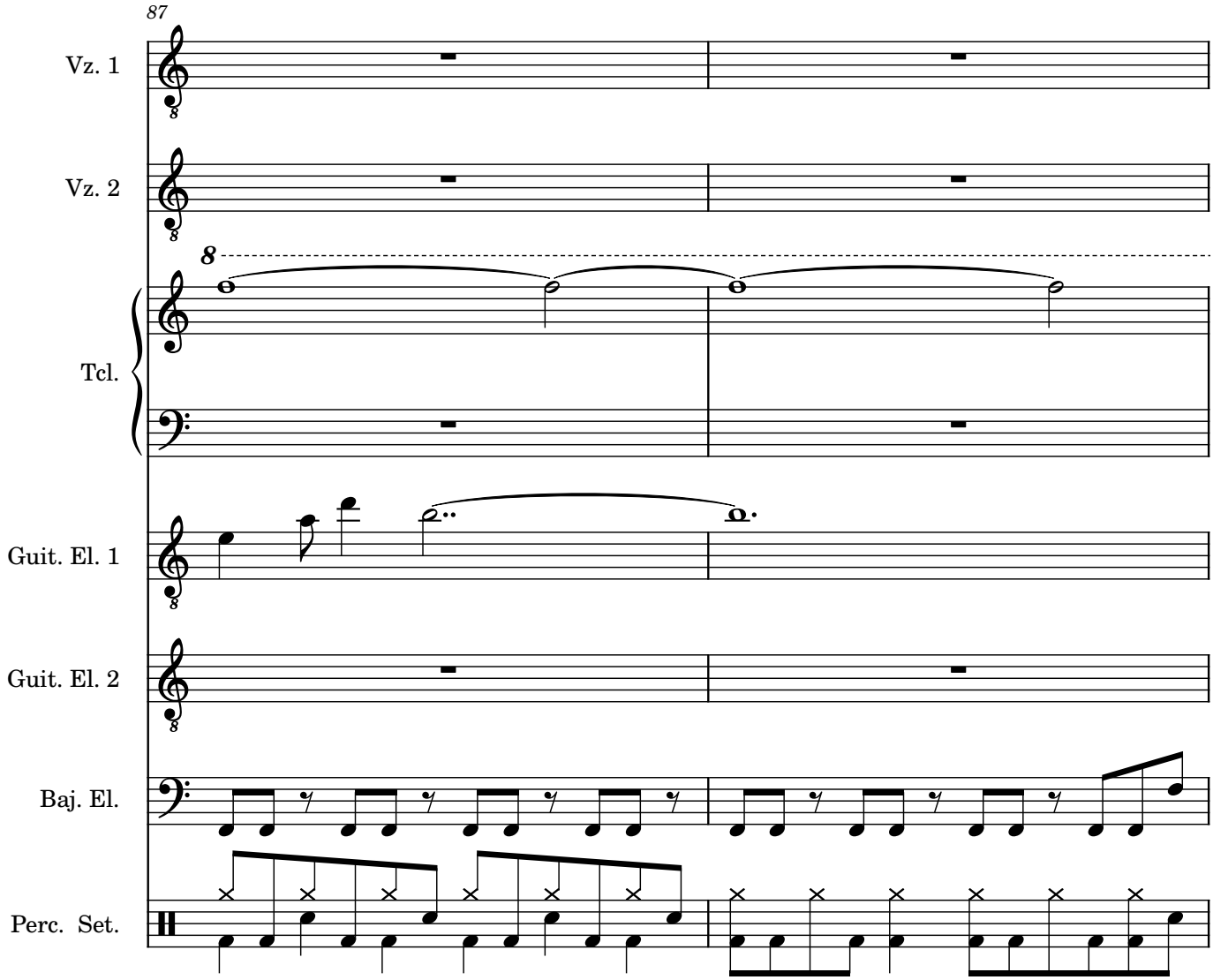

80
Vz. 1
Vz. 2
FMaj7(♯11)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

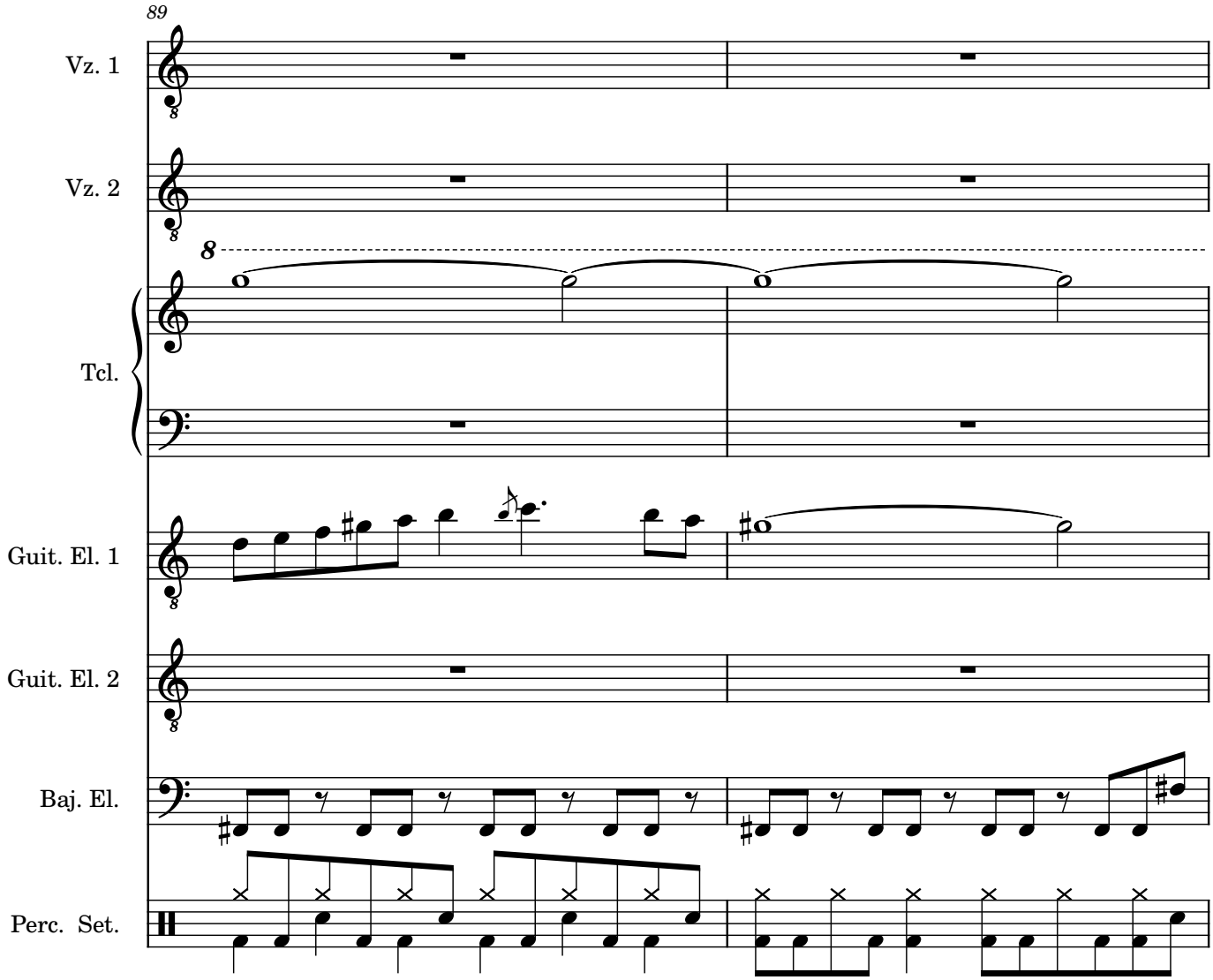
PUENTE 2

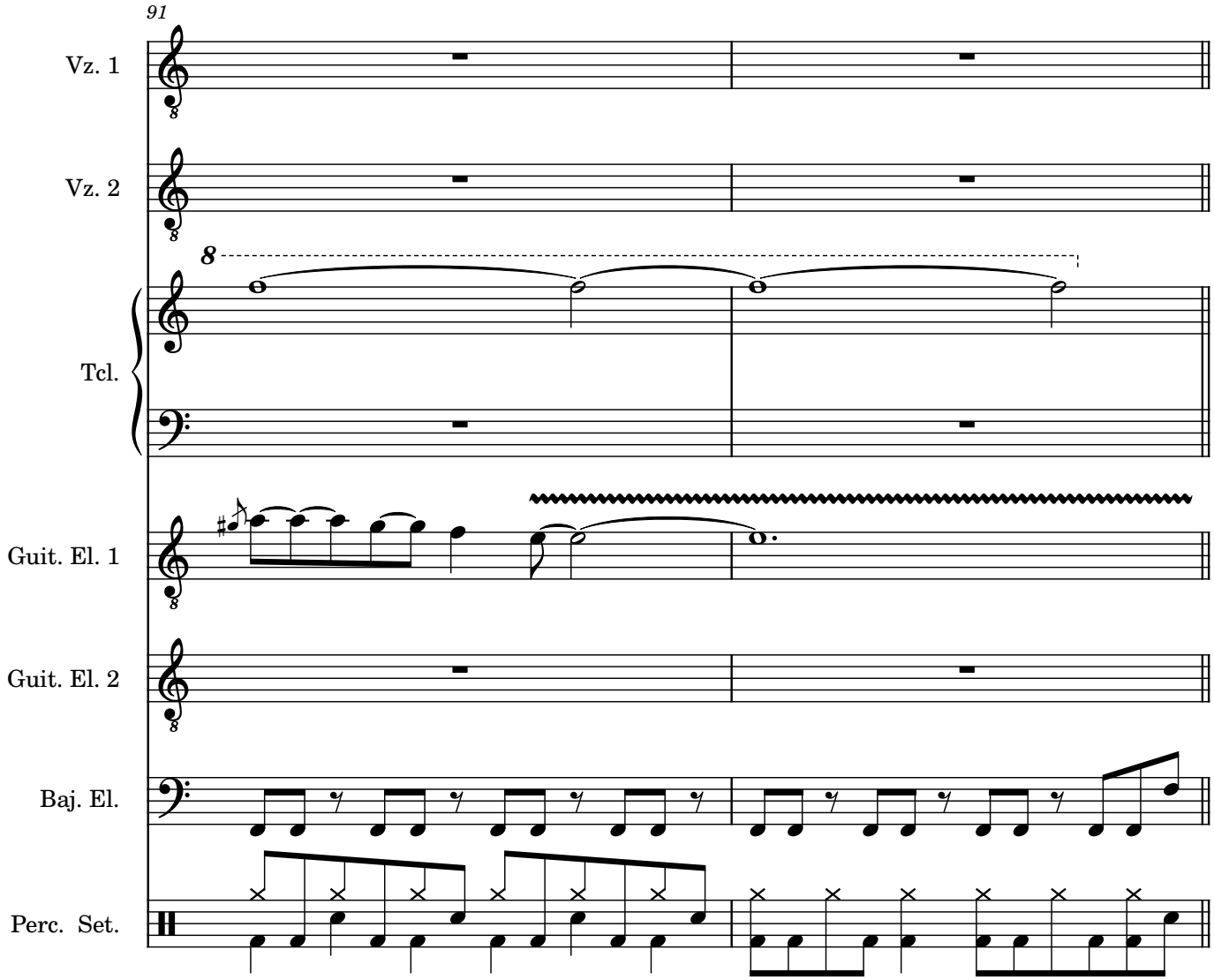
83



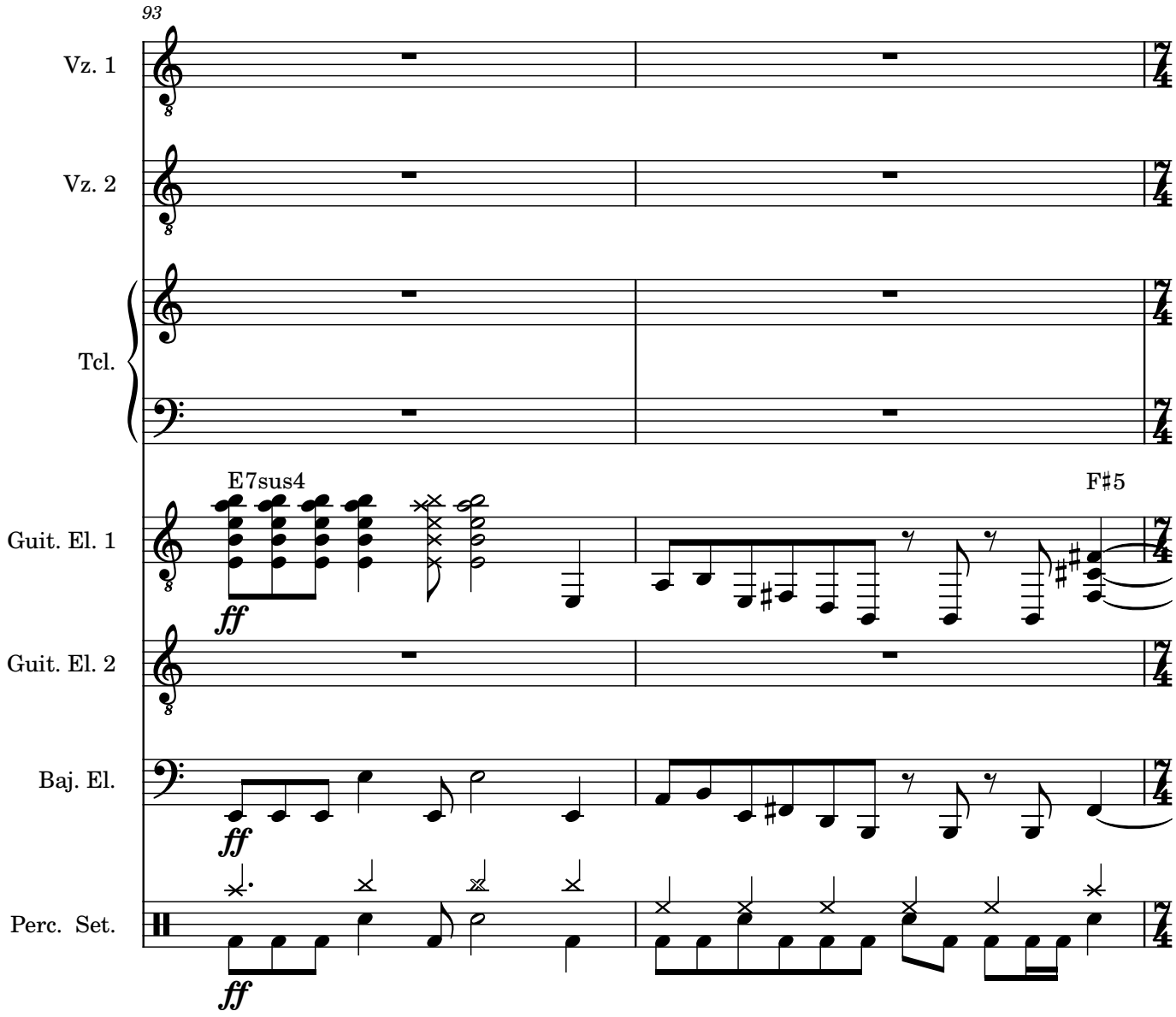

85
Vz. 1
Vz. 2
Logic pro´s Beauty Blubbers
8
Tcl.
mp
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

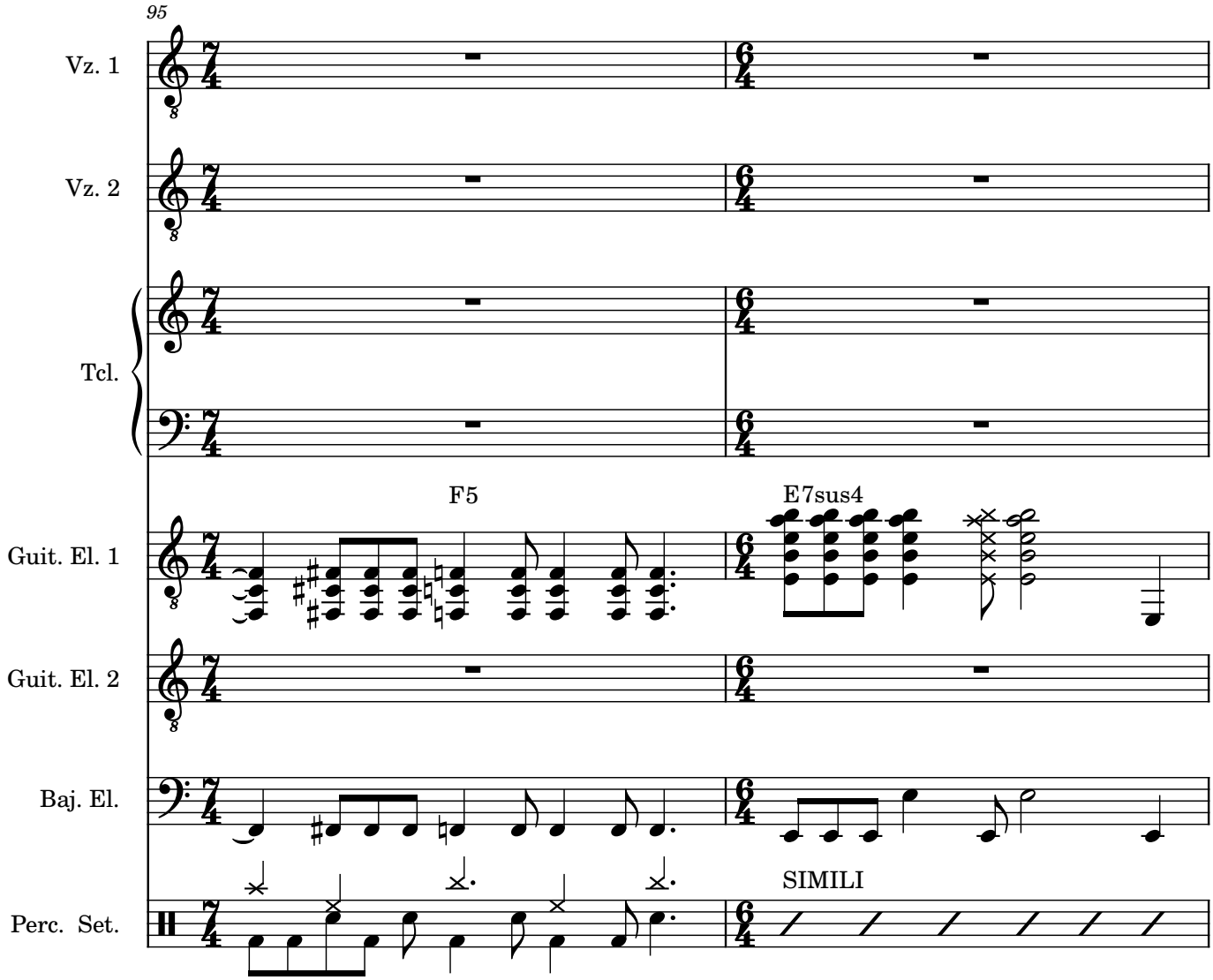

87
Vz. 1
Vz. 2
8
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

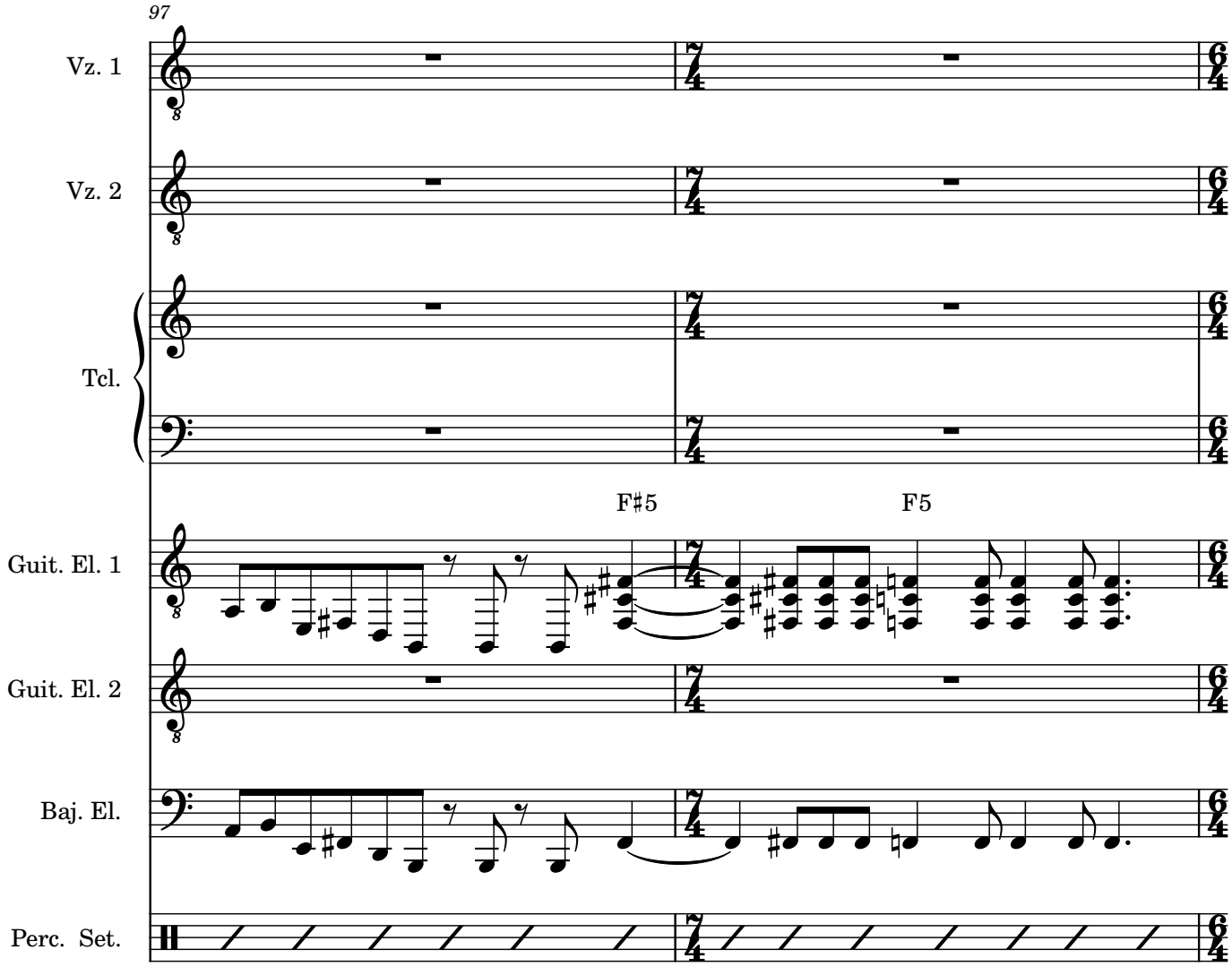

89
Vz. 1
Vz. 2
8
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

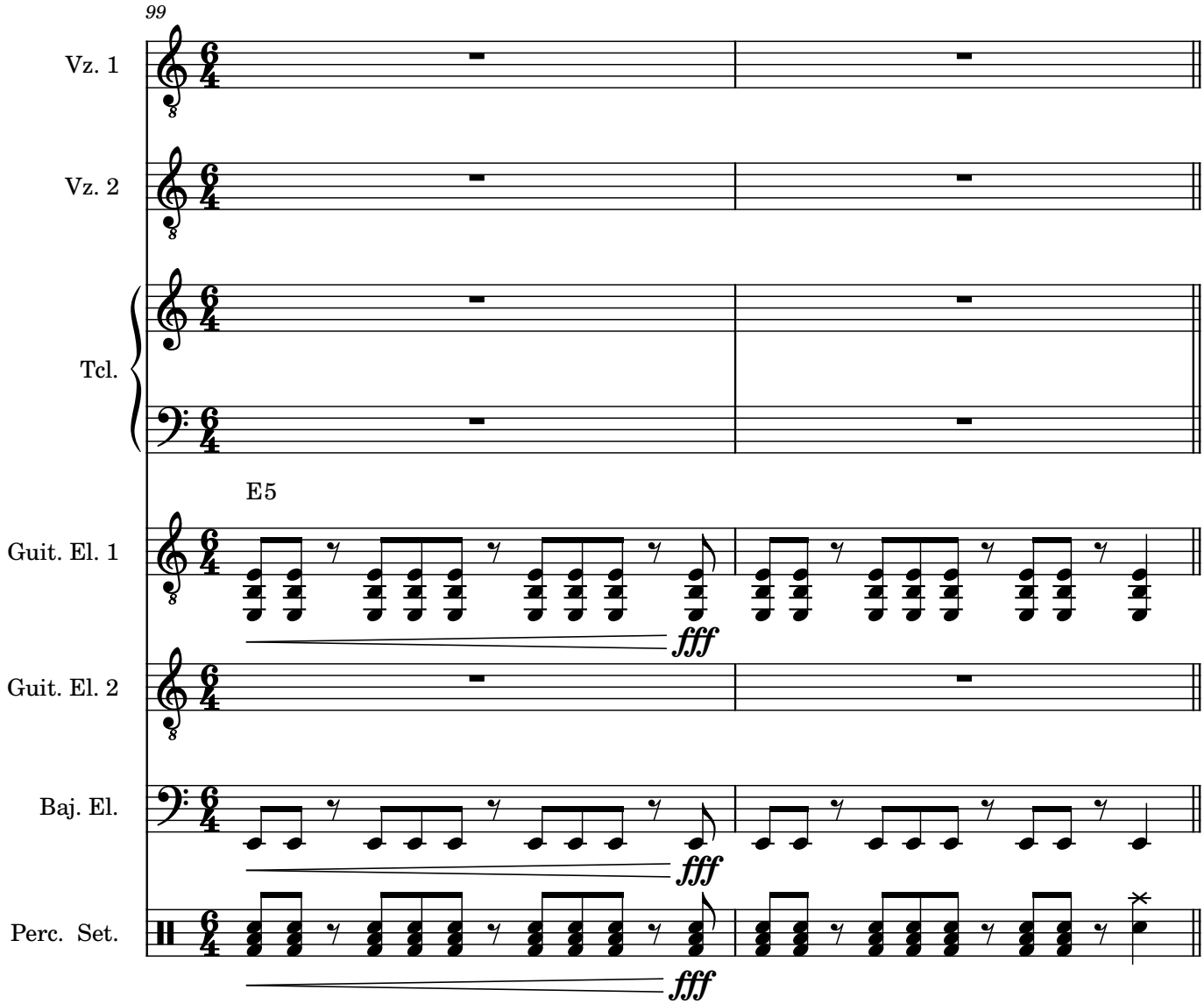

91
Vz. 1
Vz. 2
8
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

CODA EXPOSICIÓN

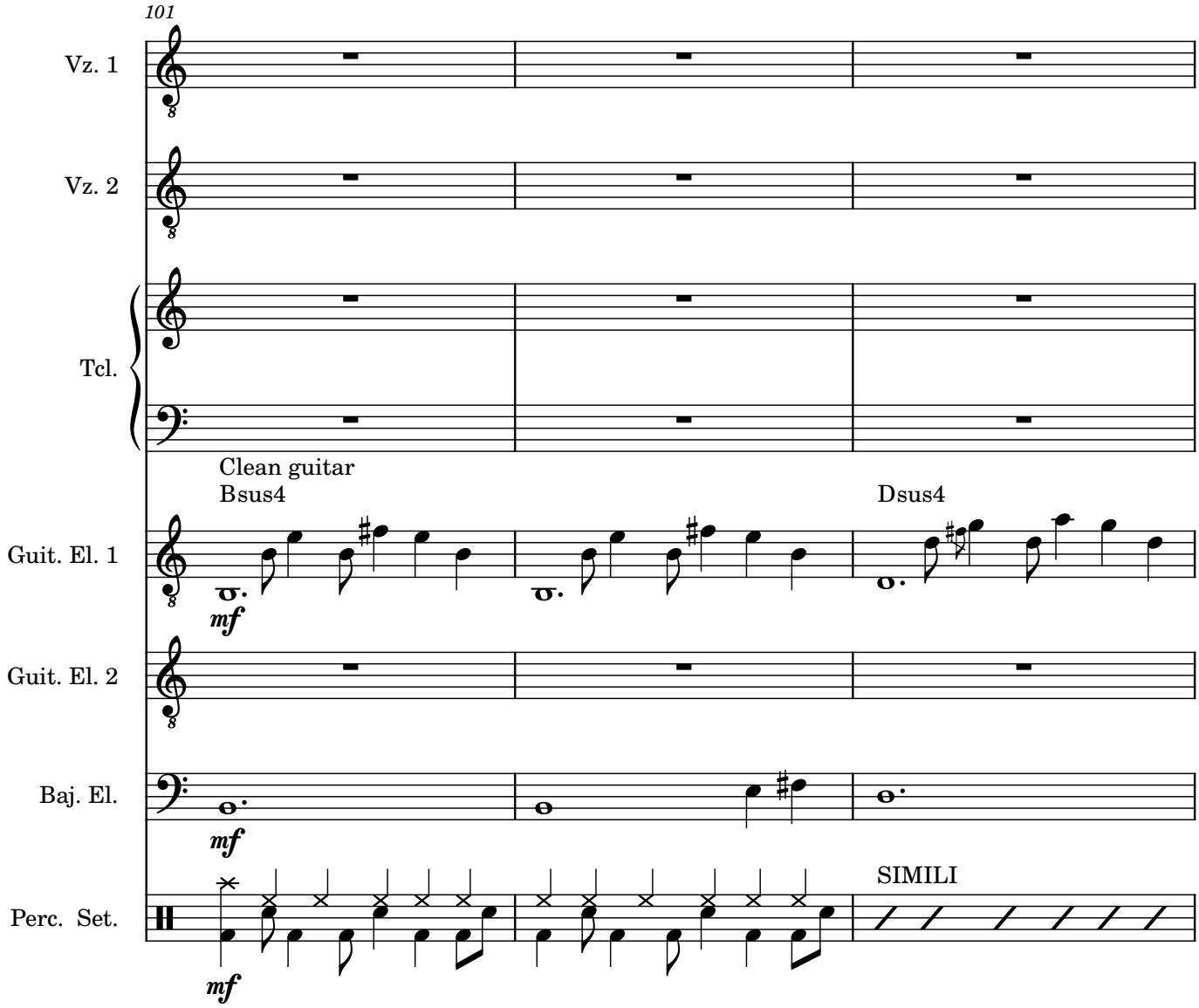


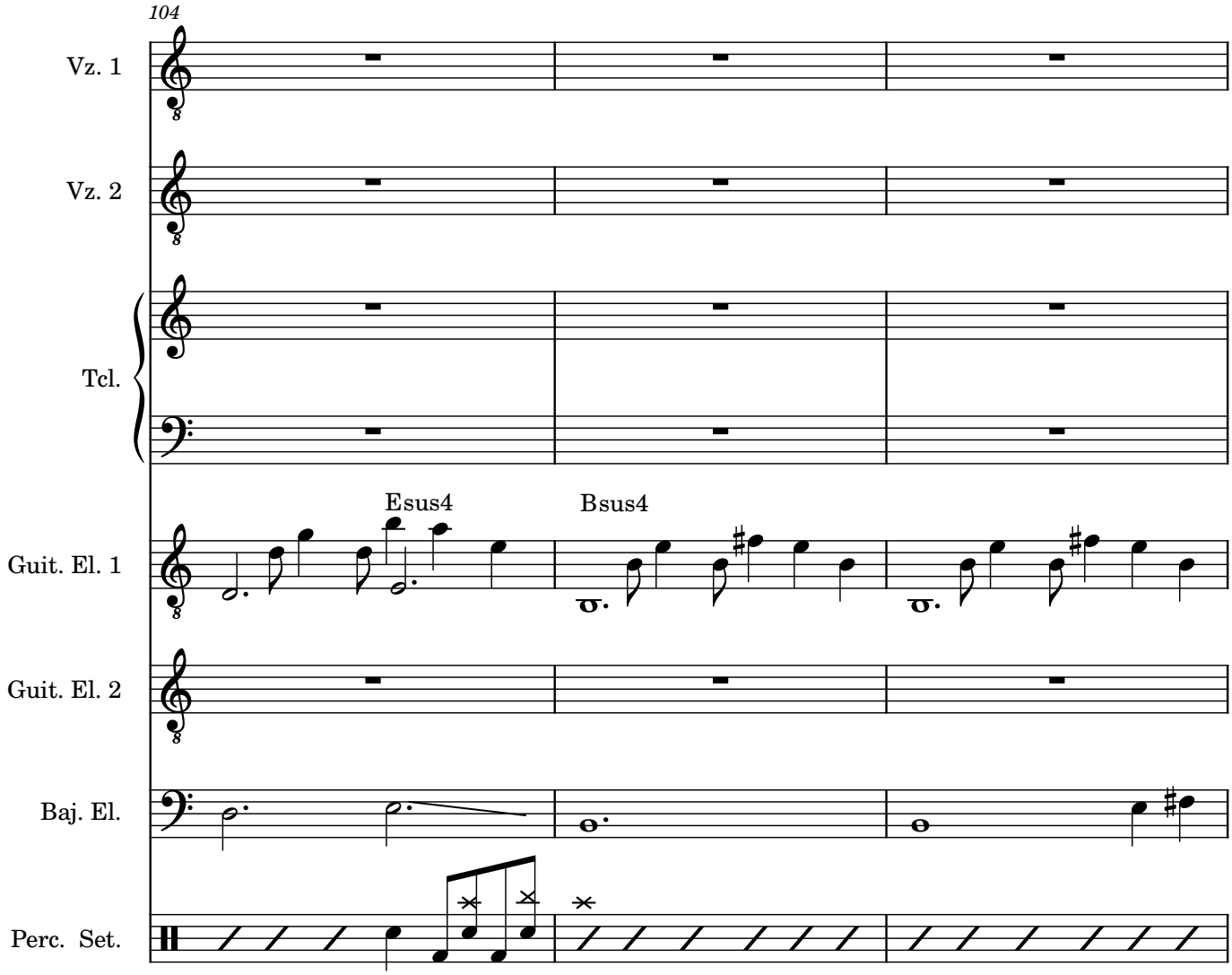

95
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
F5
E7sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

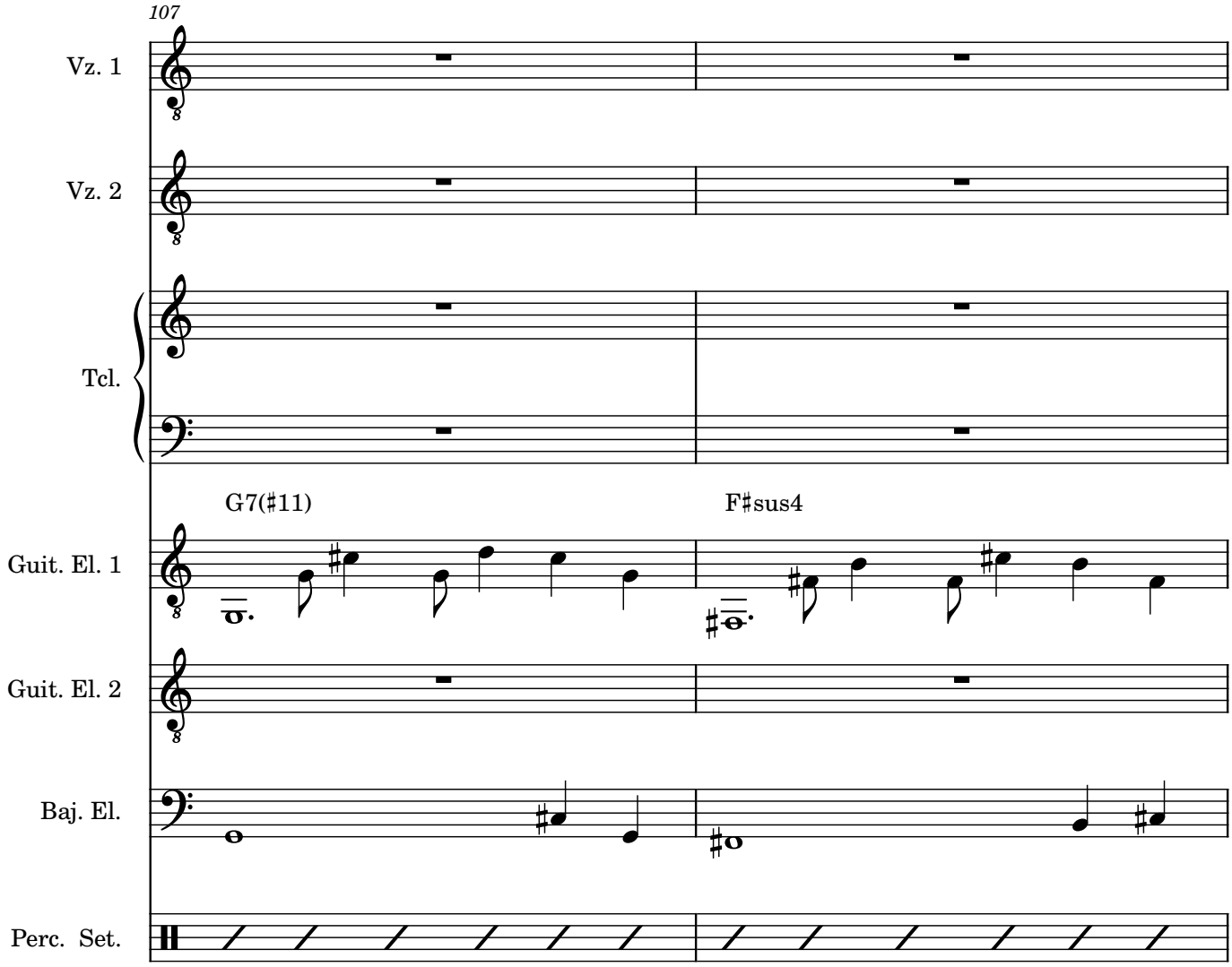

97
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
F♯5
F5
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

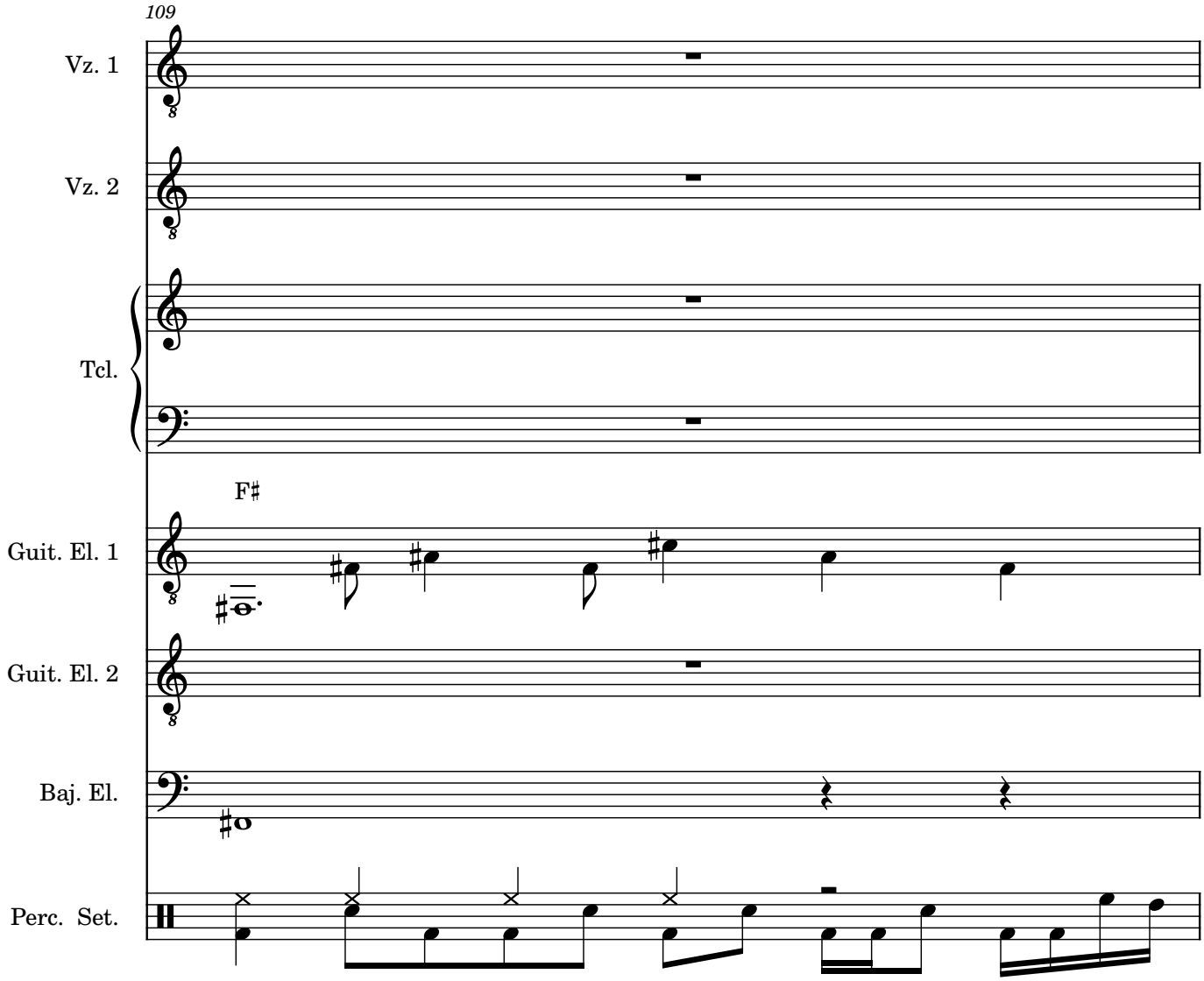

99
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
E5
Guit. El. 1
fff
Guit. El. 2
Baj. El.
fff
Perc. Set.
fff

SOLO DE BAJO 1

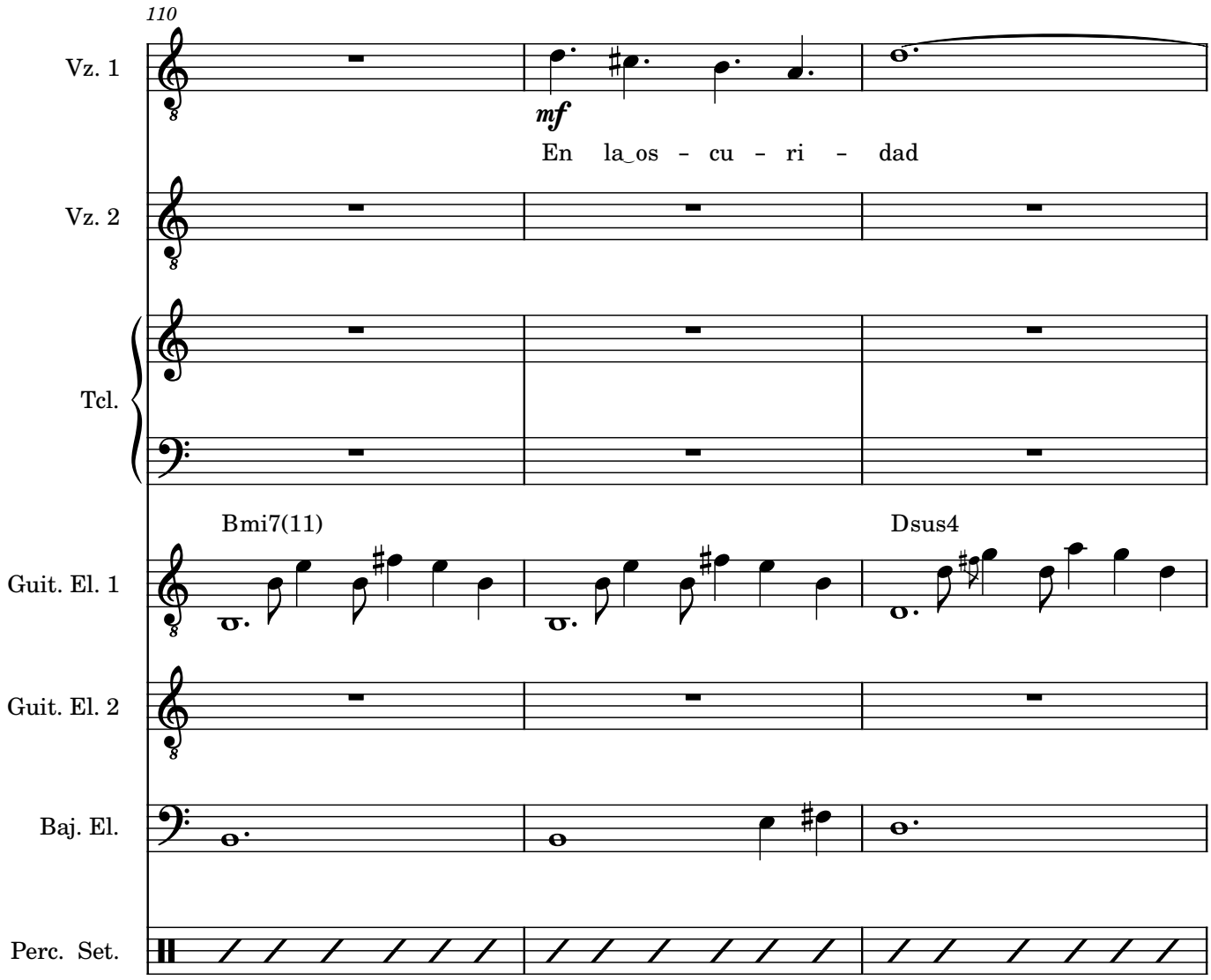


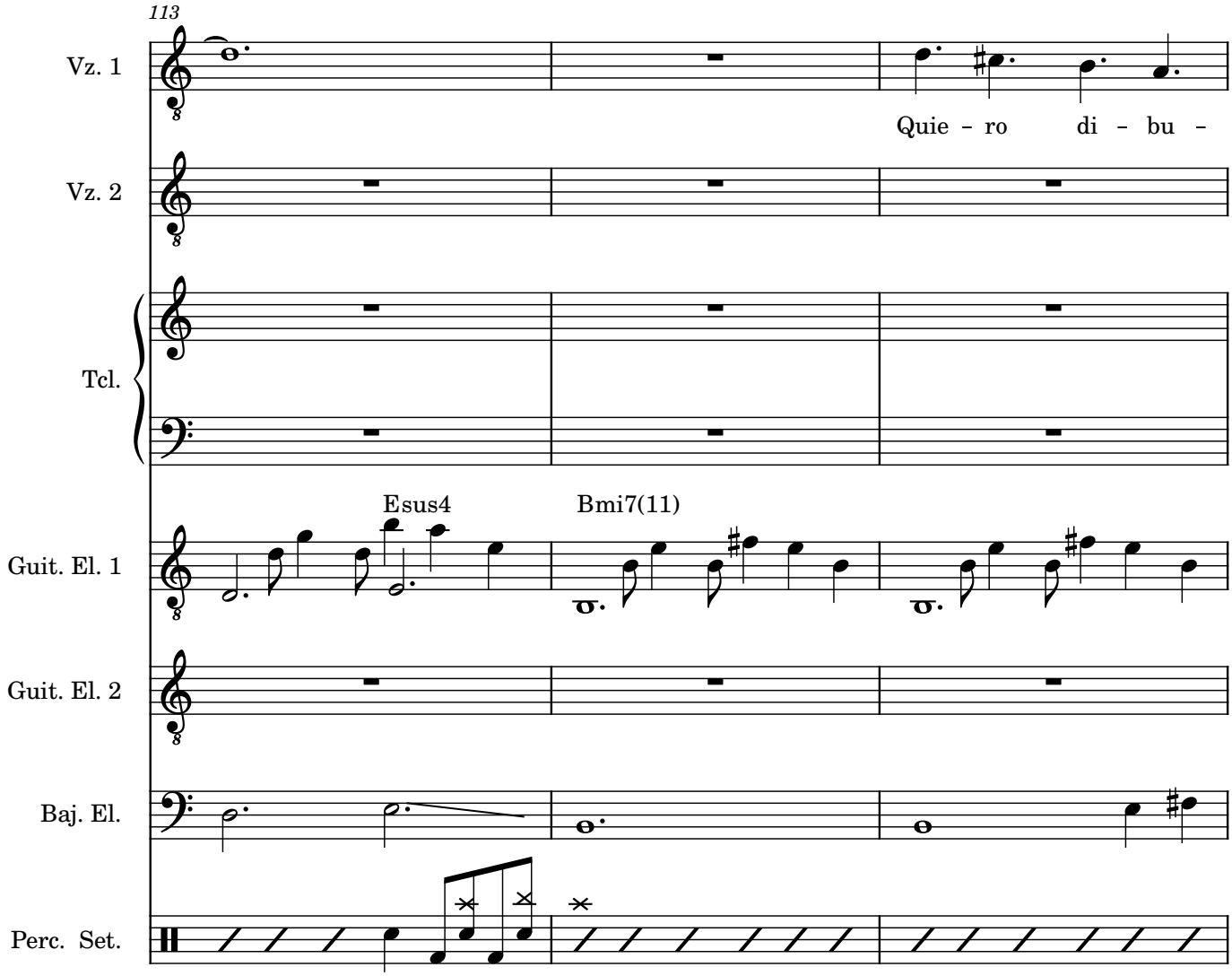

104
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Esus4
Bsus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

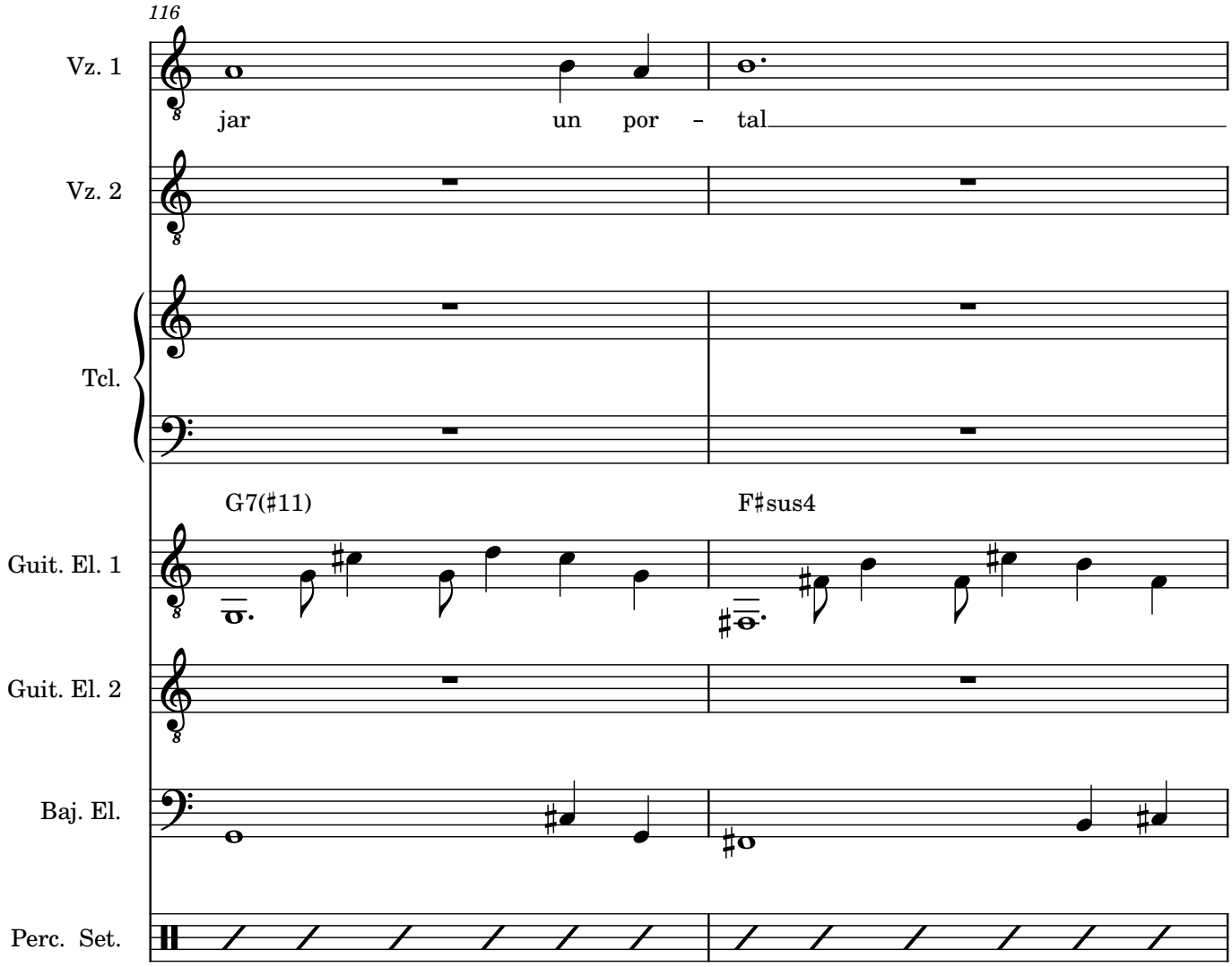

107
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
G7(♯11)
F♯sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

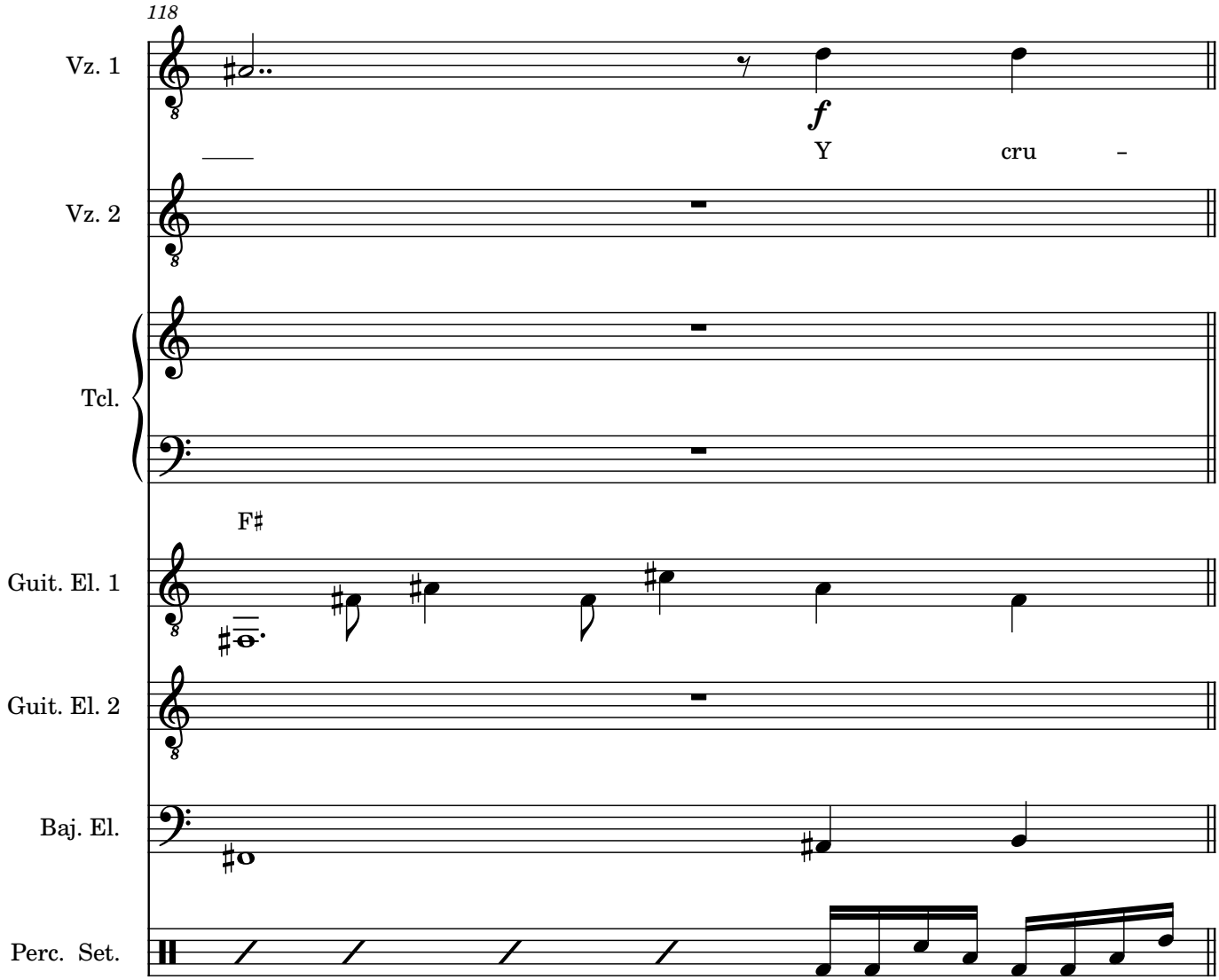

109
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
F♯
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

ESTROFA 1


110
Vz. 1
mf
En la_os - cu - ri - dad
Vz. 2
Tcl.
Bmi7(11)
Dsus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


113
Vz. 1
Quie - ro di - bu -
Vz. 2
Tcl.
Esus4
Bmi7(11)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


116
Vz. 1
jar un por – tal
Vz. 2
Tcl.
G7(♯11)
F♯sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


118
Vz. 1
f
Y
cru
-
Vz. 2
Tcl.
F♯
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

CORO 1

119

Vz. 1

zar

Vz. 2

Al o - tro la - do

Tcl.

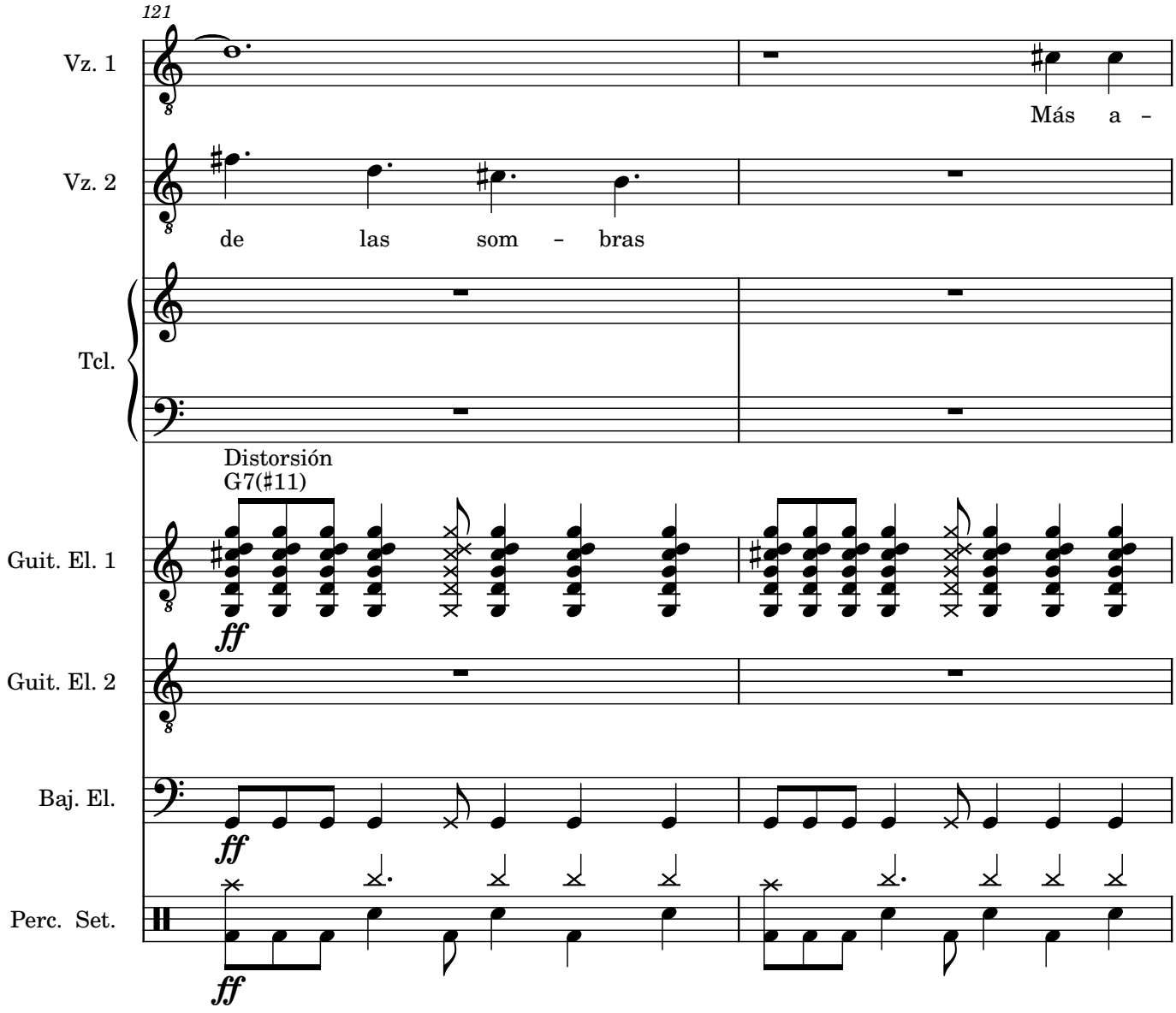
Emi7

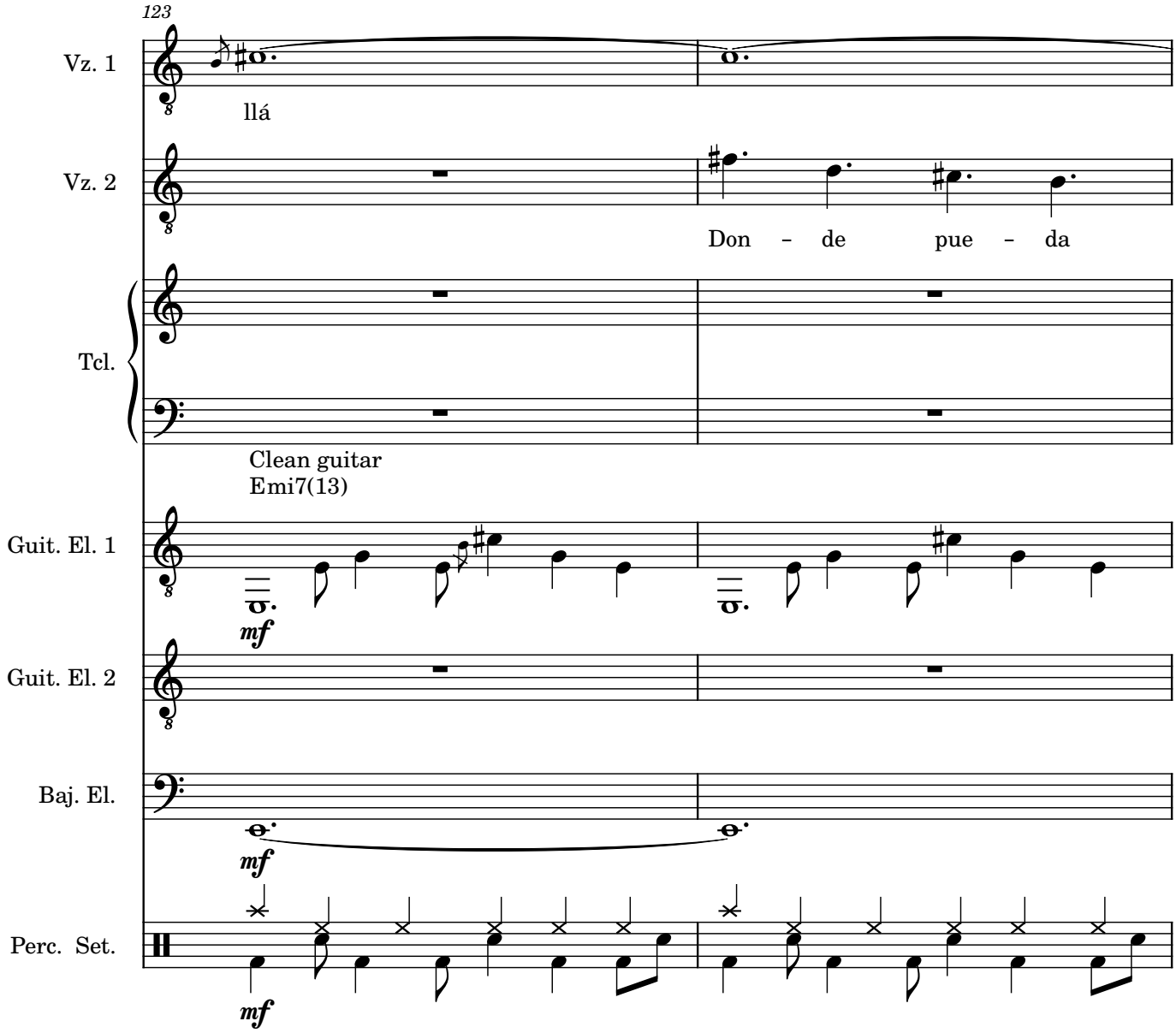
Guit. El. 1

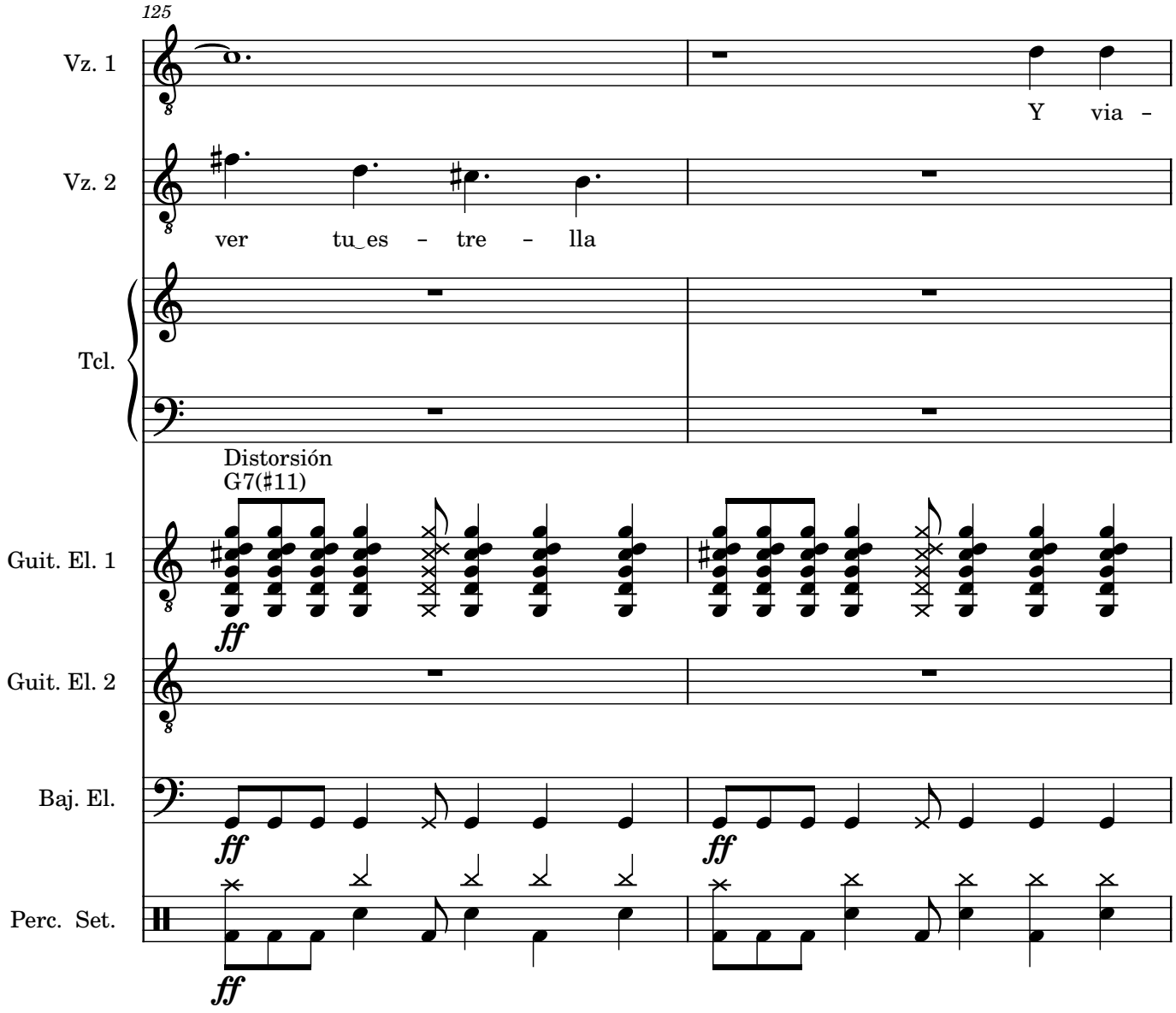
Guit. El. 2

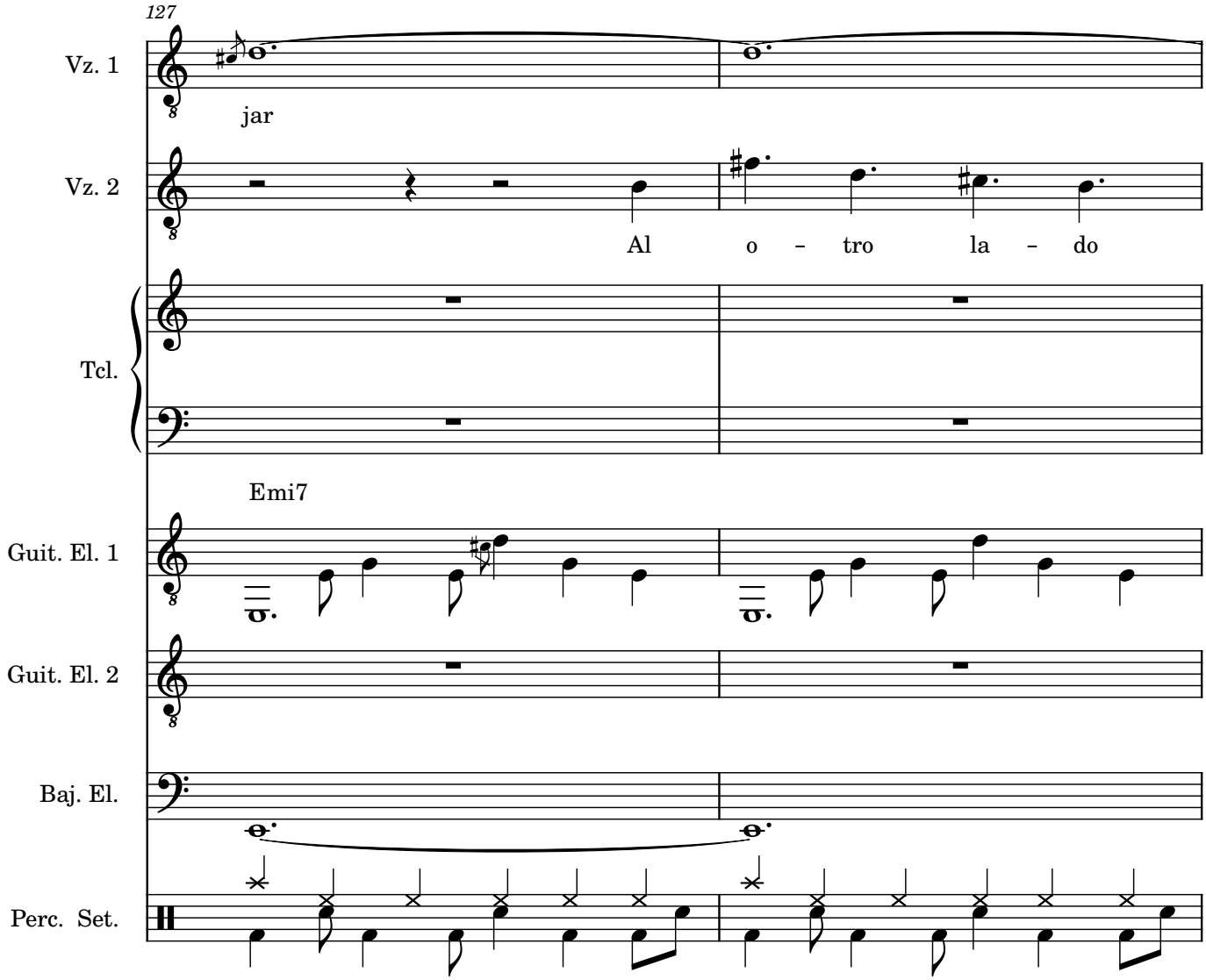
Baj. El.

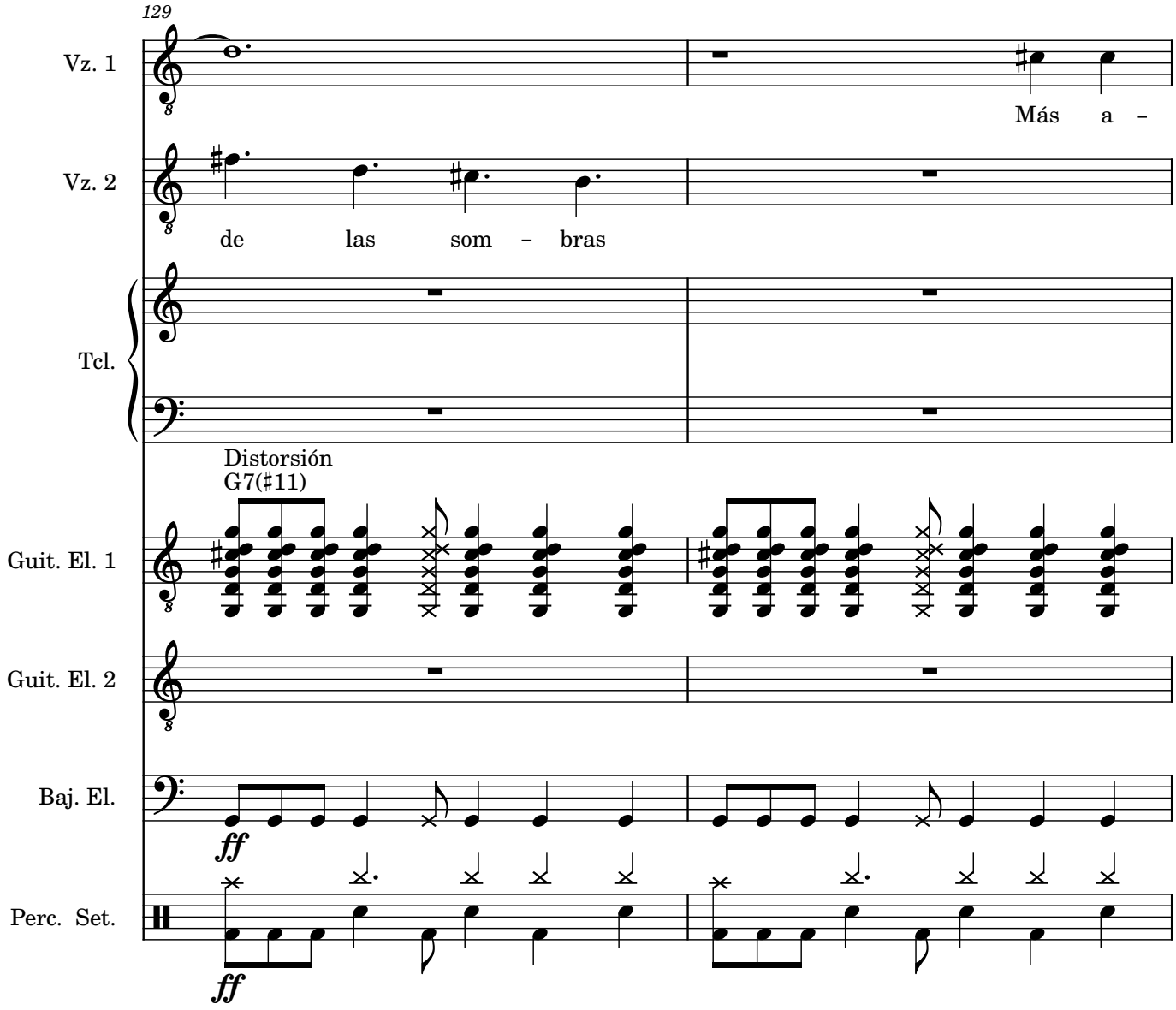
Perc. Set.

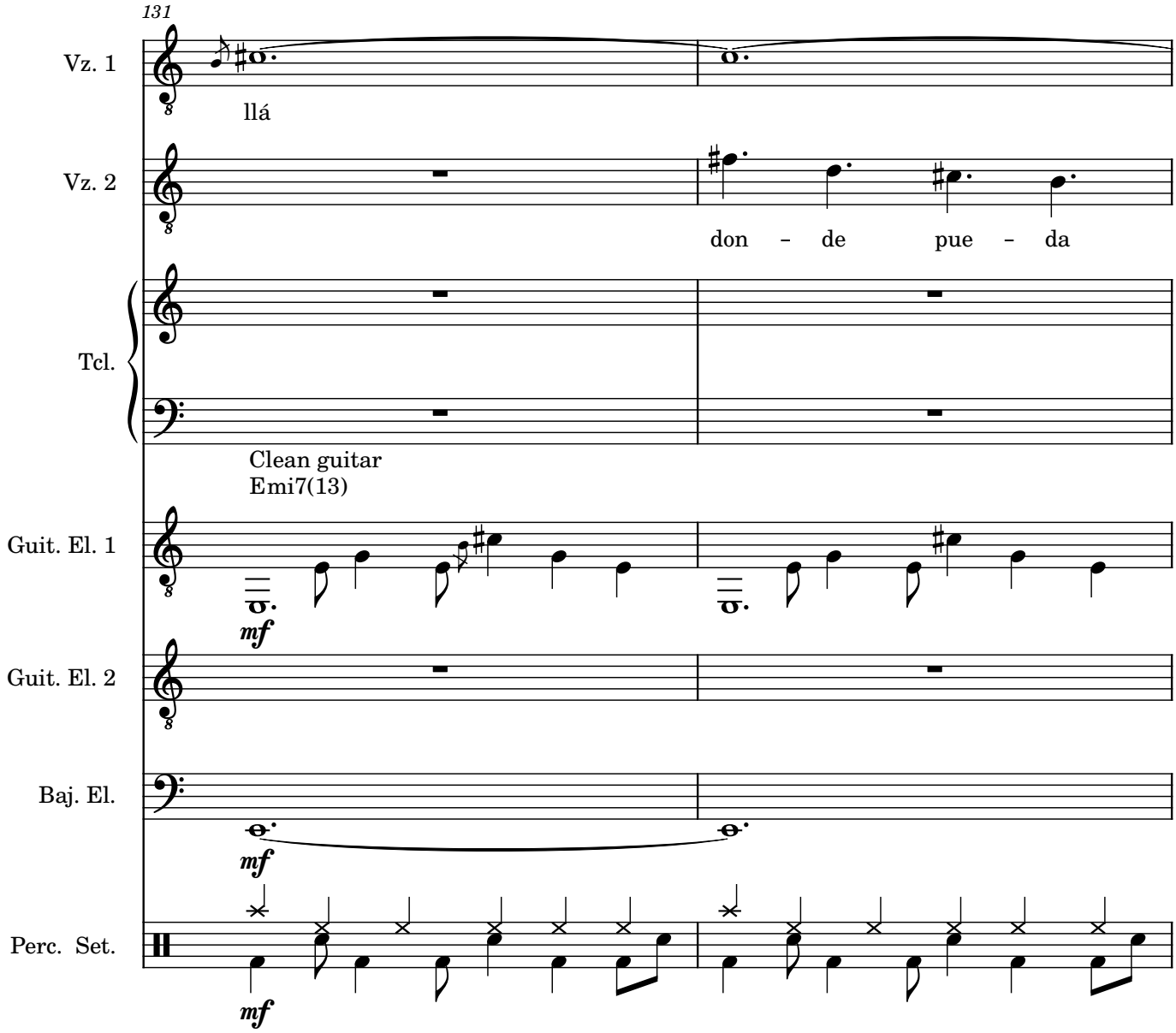

121
Vz. 1
Más a -
Vz. 2
de las som - bras
Tcl.
Distorsión
G7(♯11)
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
ff
Perc. Set.
ff

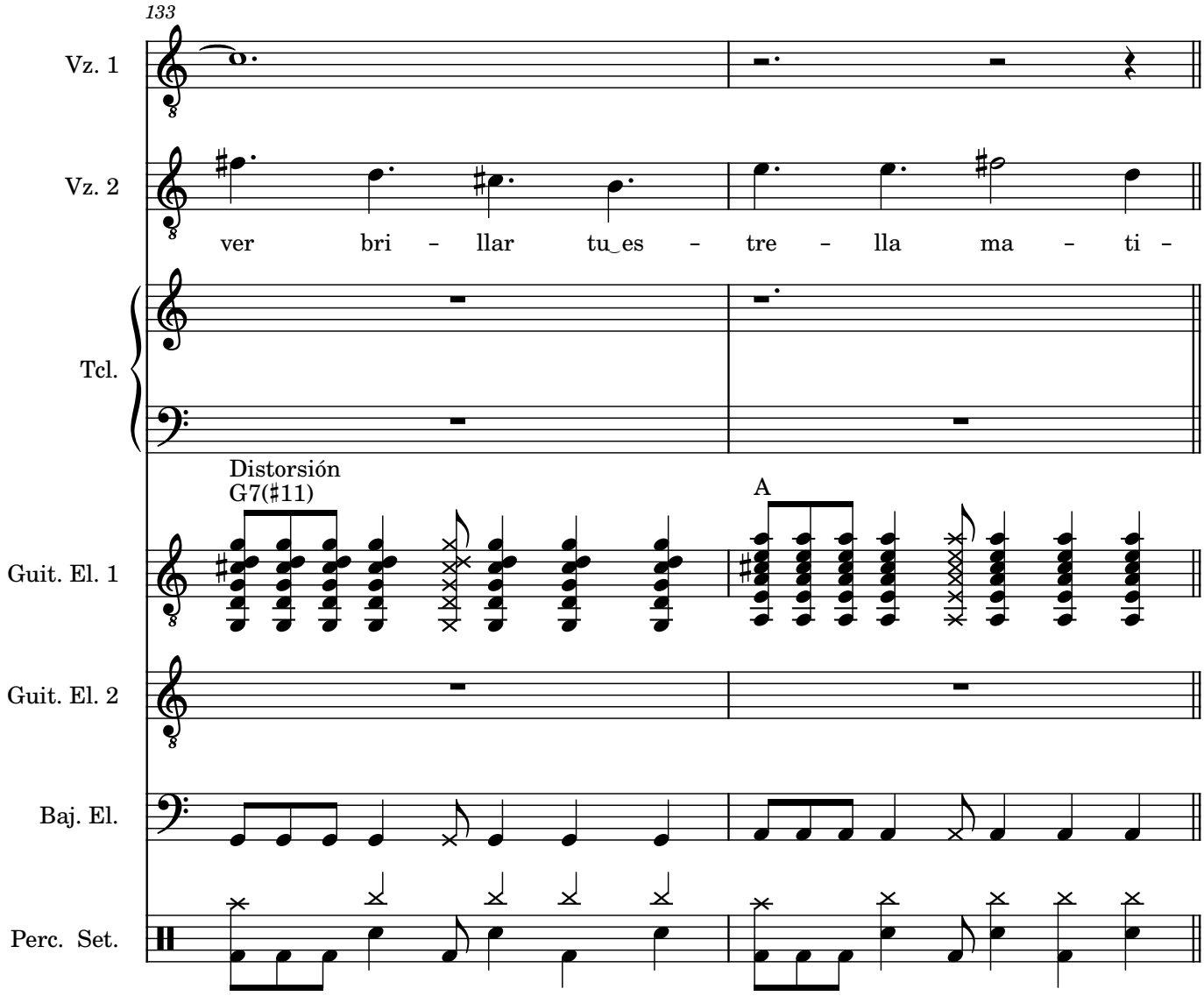

123
Vz. 1
llá
Vz. 2
Don - de pue - da
Tcl.
Clean guitar
Emi7(13)
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
mf
Perc. Set.
mf


125
Vz. 1
Y via -
Vz. 2
ver tu_es - tre - lla
Tcl.
Distorsión
G7(♯11)
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
ff
ff
Perc. Set.
ff

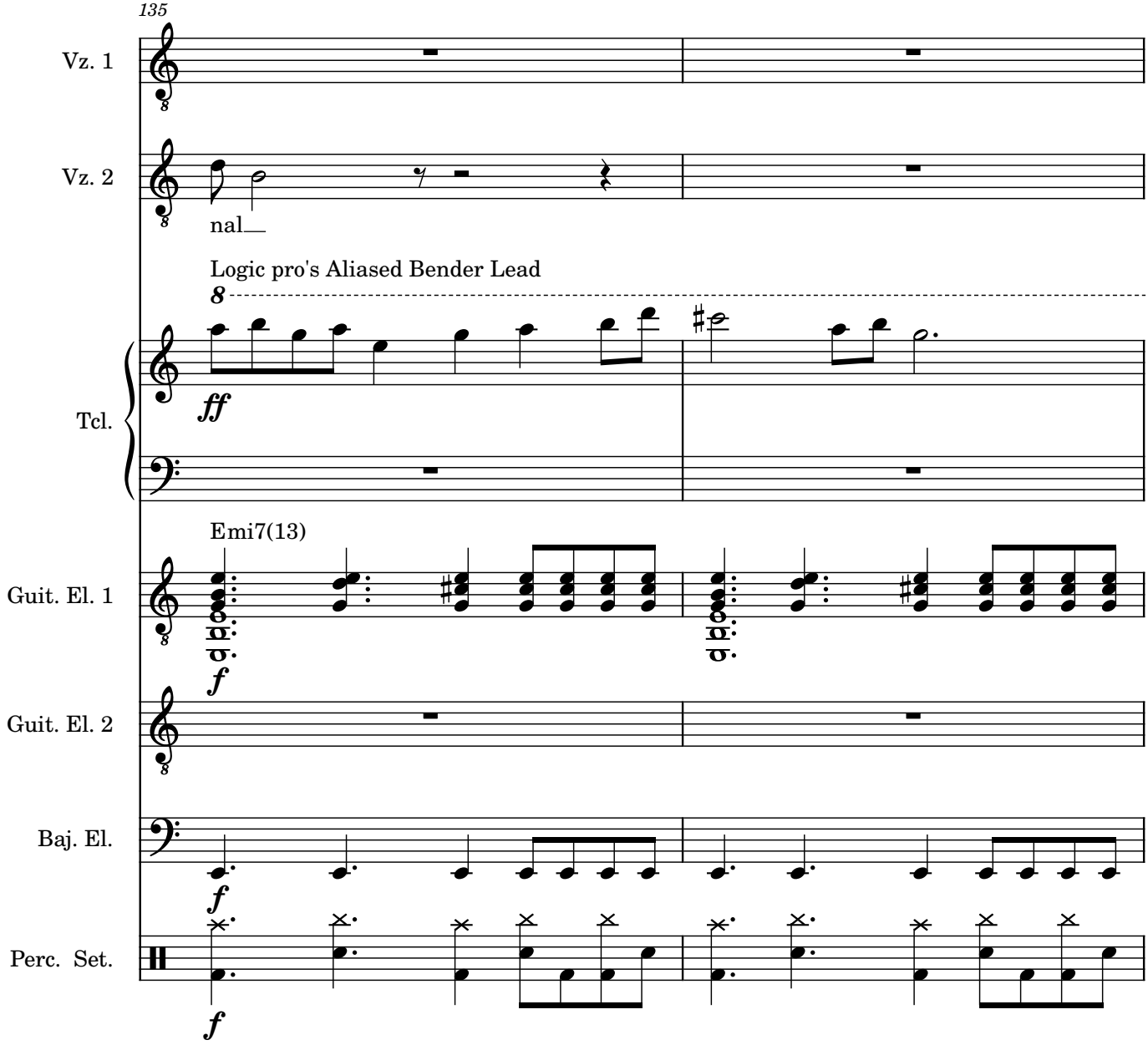

127
Vz. 1
jar
Vz. 2
Al o - tro la - do
Tcl.
Emi7
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

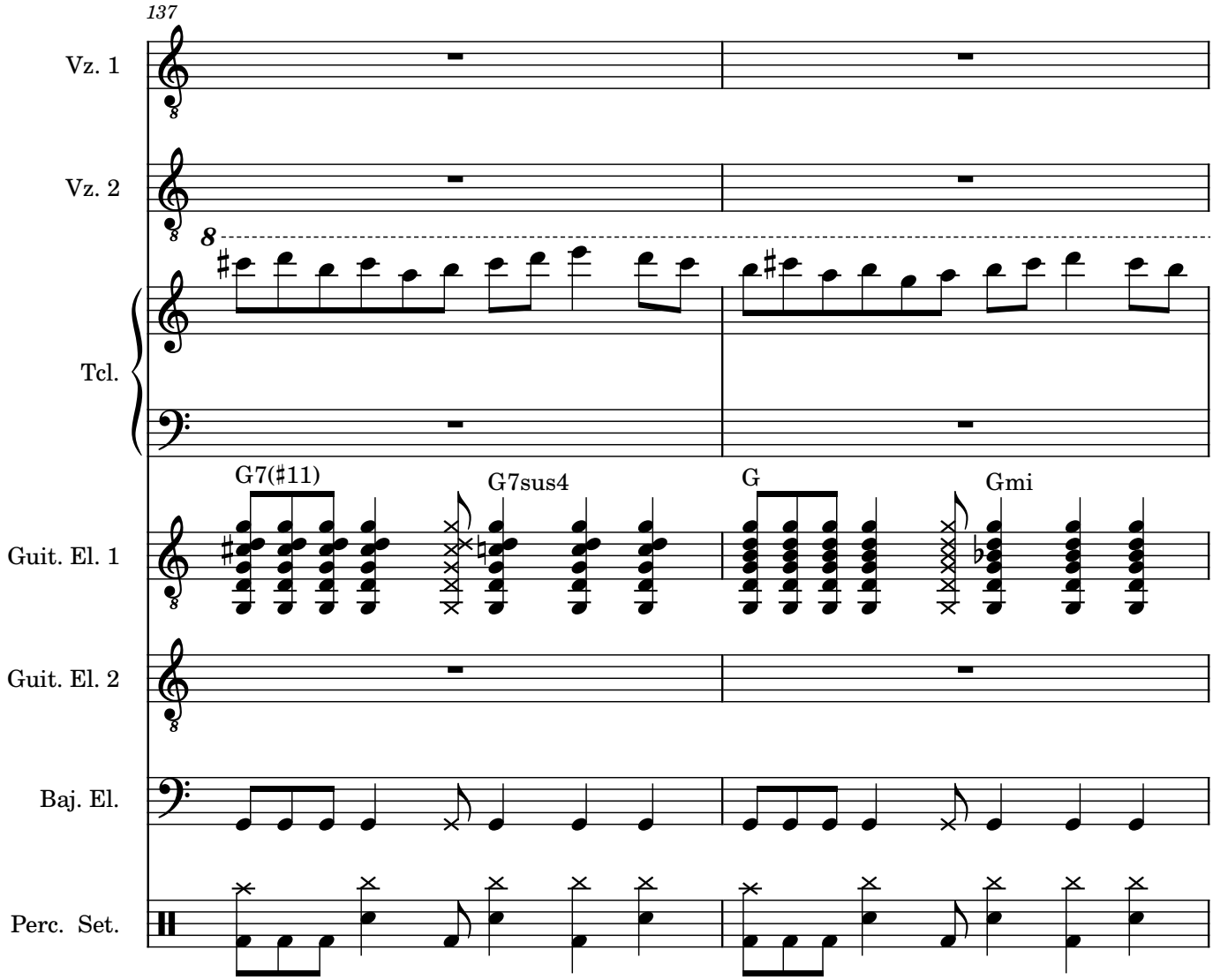

129
Vz. 1
Más a -
Vz. 2
de las som - bras
Tcl.
Distorsión
G7(♯11)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
ff
Perc. Set.
ff

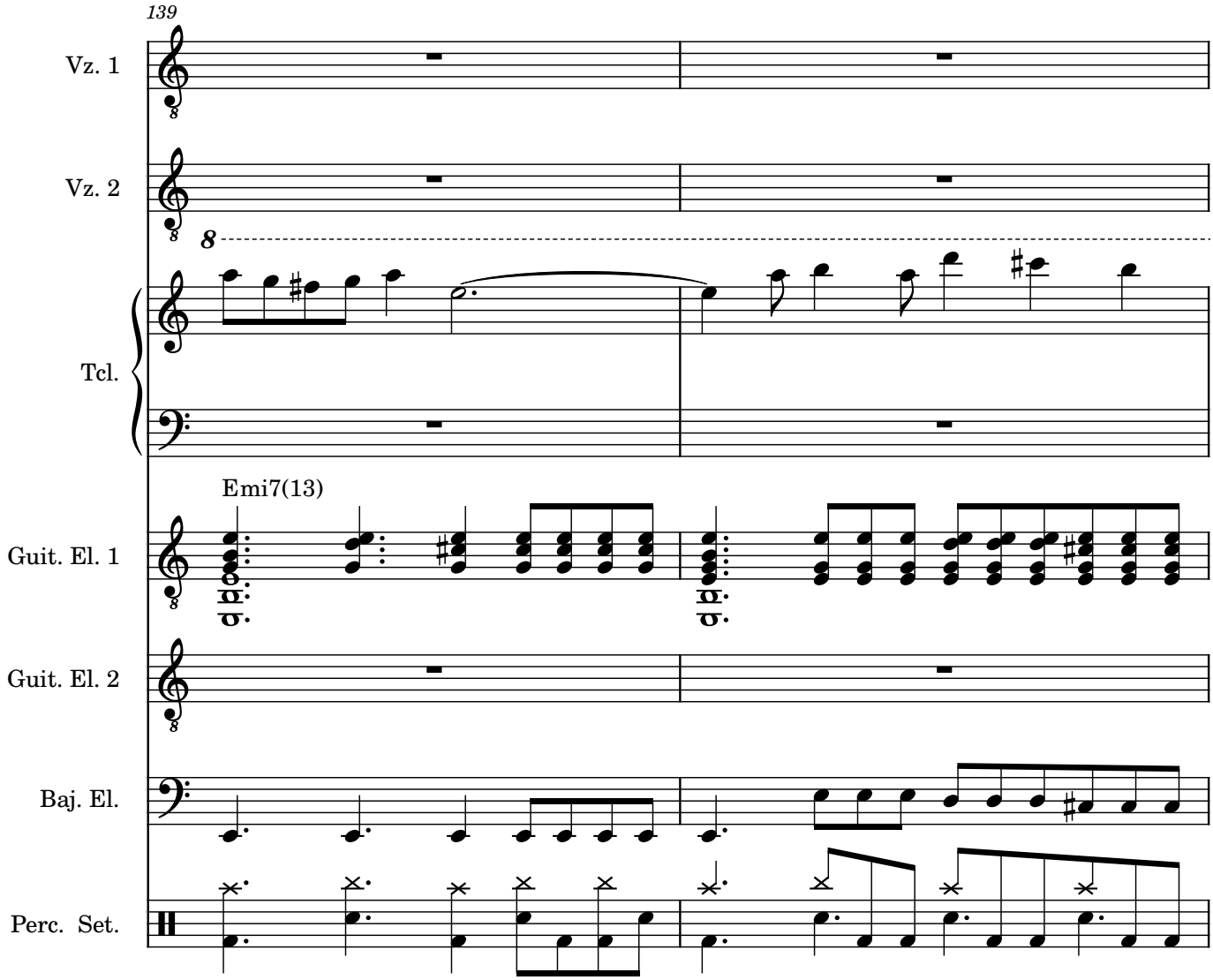

131
Vz. 1
llá
Vz. 2
don - de pue - da
Tcl.
Clean guitar
Emi7(13)
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
mf
Perc. Set.
mf

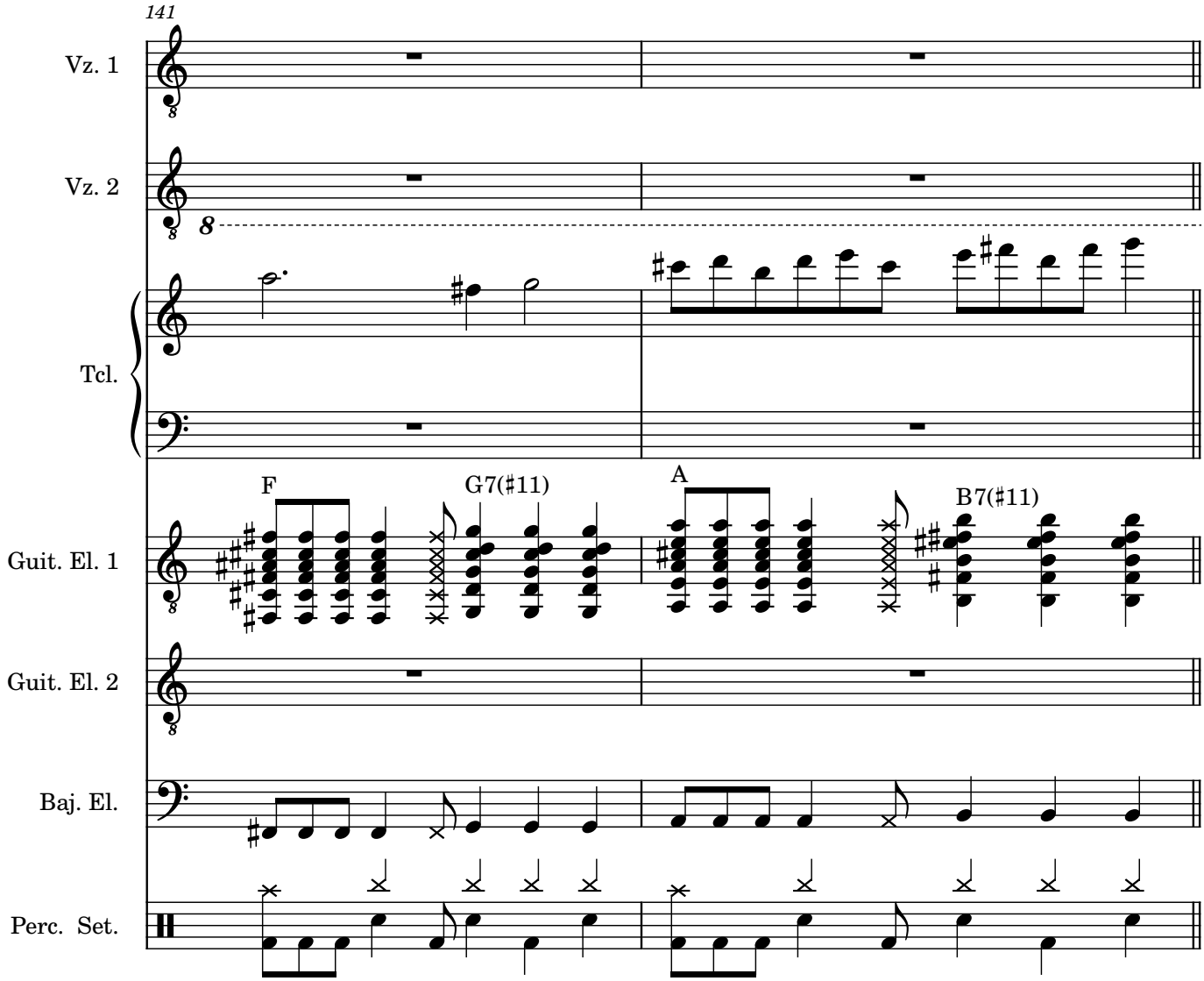

133
Vz. 1
Vz. 2
ver bri - llar tu_es - tre - lla ma - ti -
Tcl.
Distorsión
G7(♯11)
A
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

SOLO TECLADO 1*

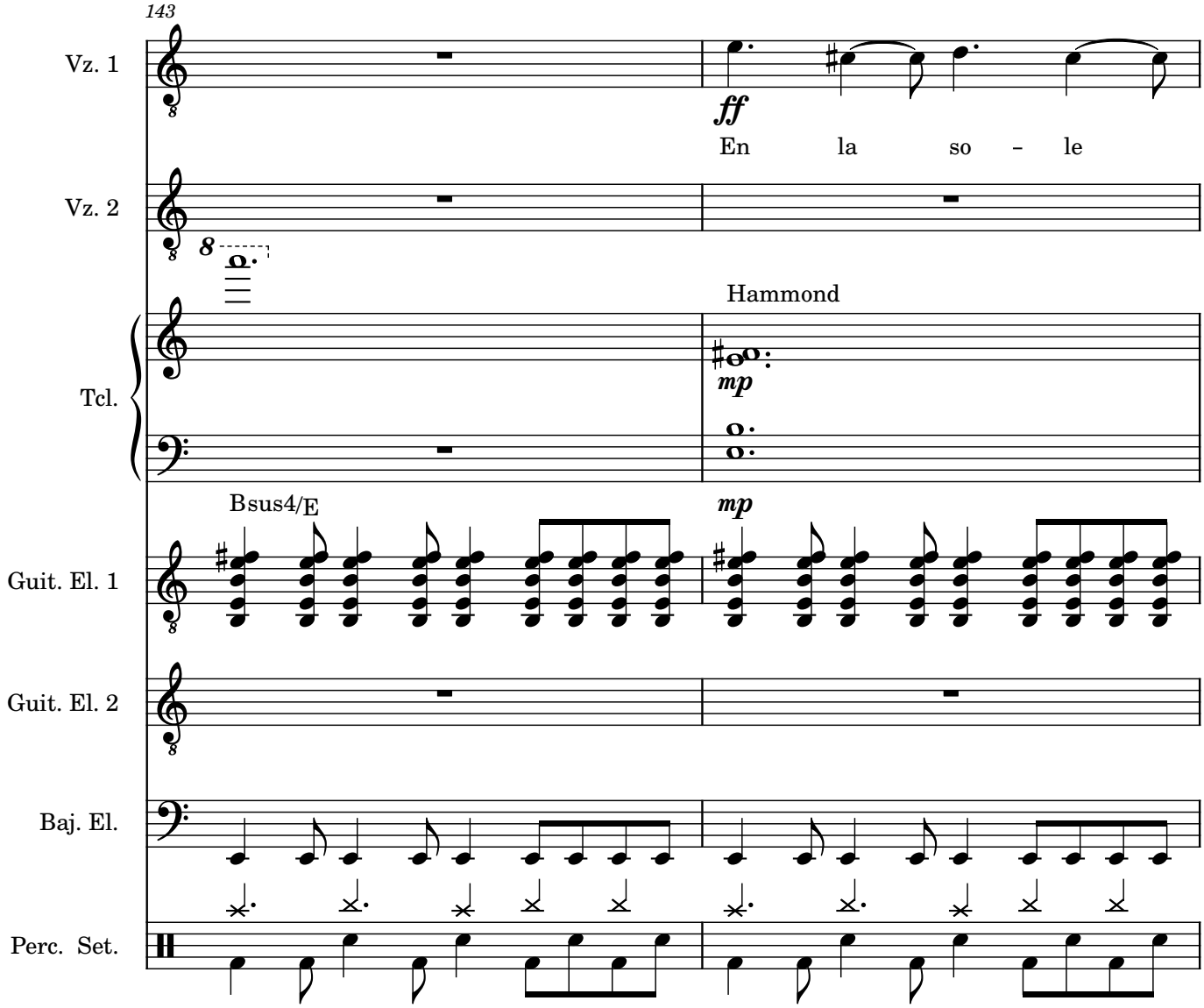


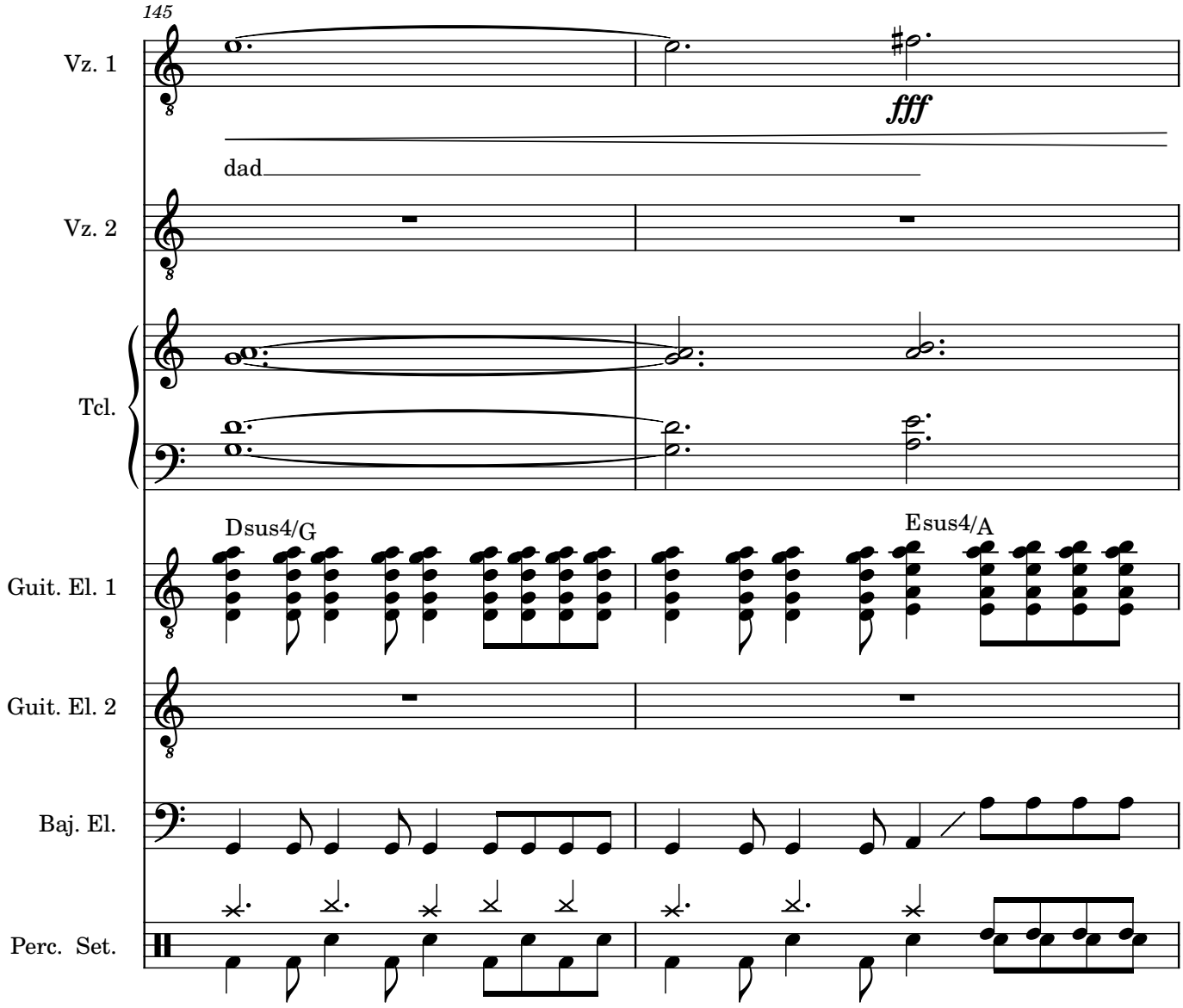

137
Vz. 1
Vz. 2
8
Tcl.
G7(♯11)
G7sus4
G
Gmi
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

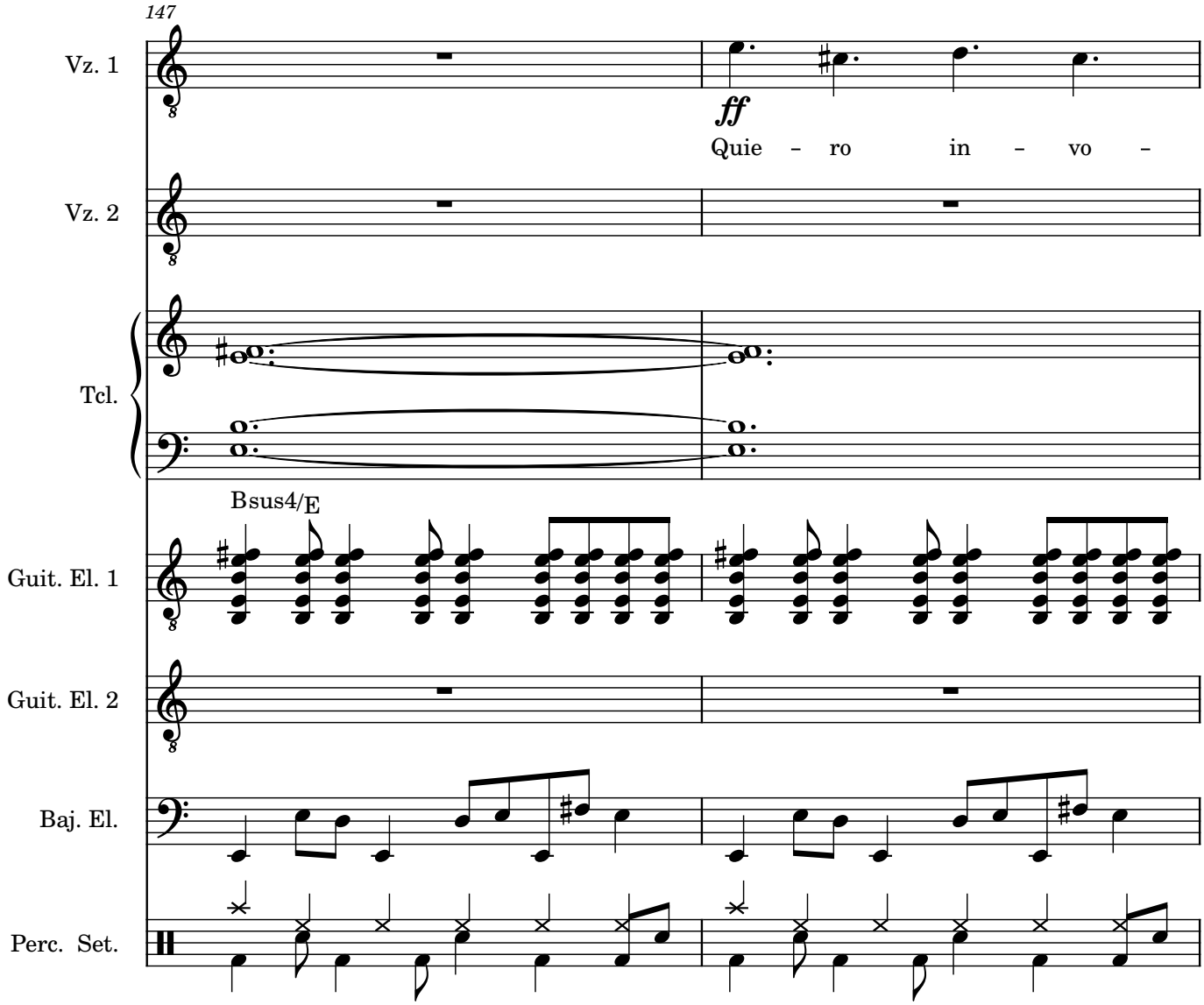

139
Vz. 1
Vz. 2
8
Tcl.
Emi7(13)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

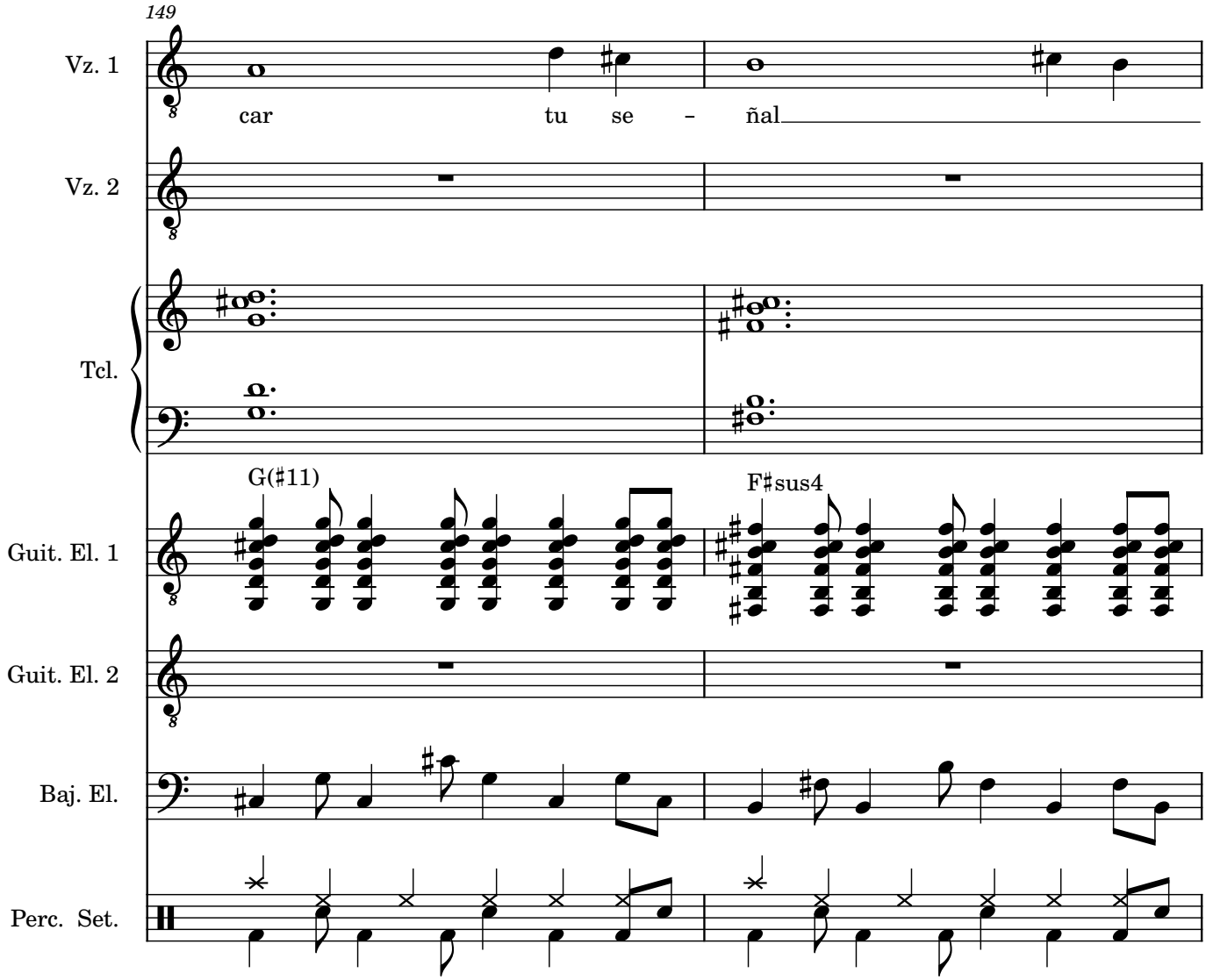

141
Vz. 1
Vz. 2
8
Tcl.
F
G7(♯11)
A
B7(♯11)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

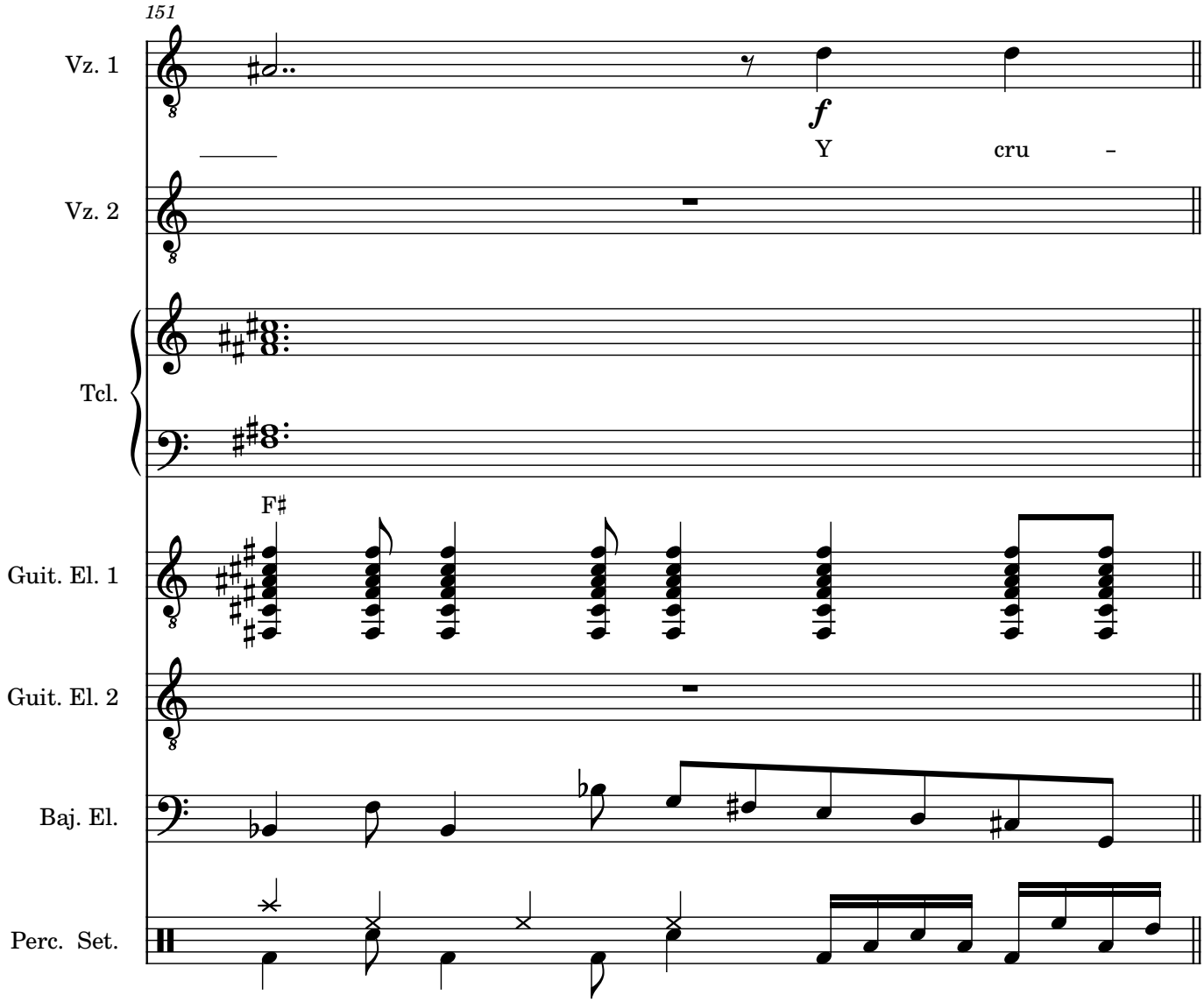
ESTROFA 2*

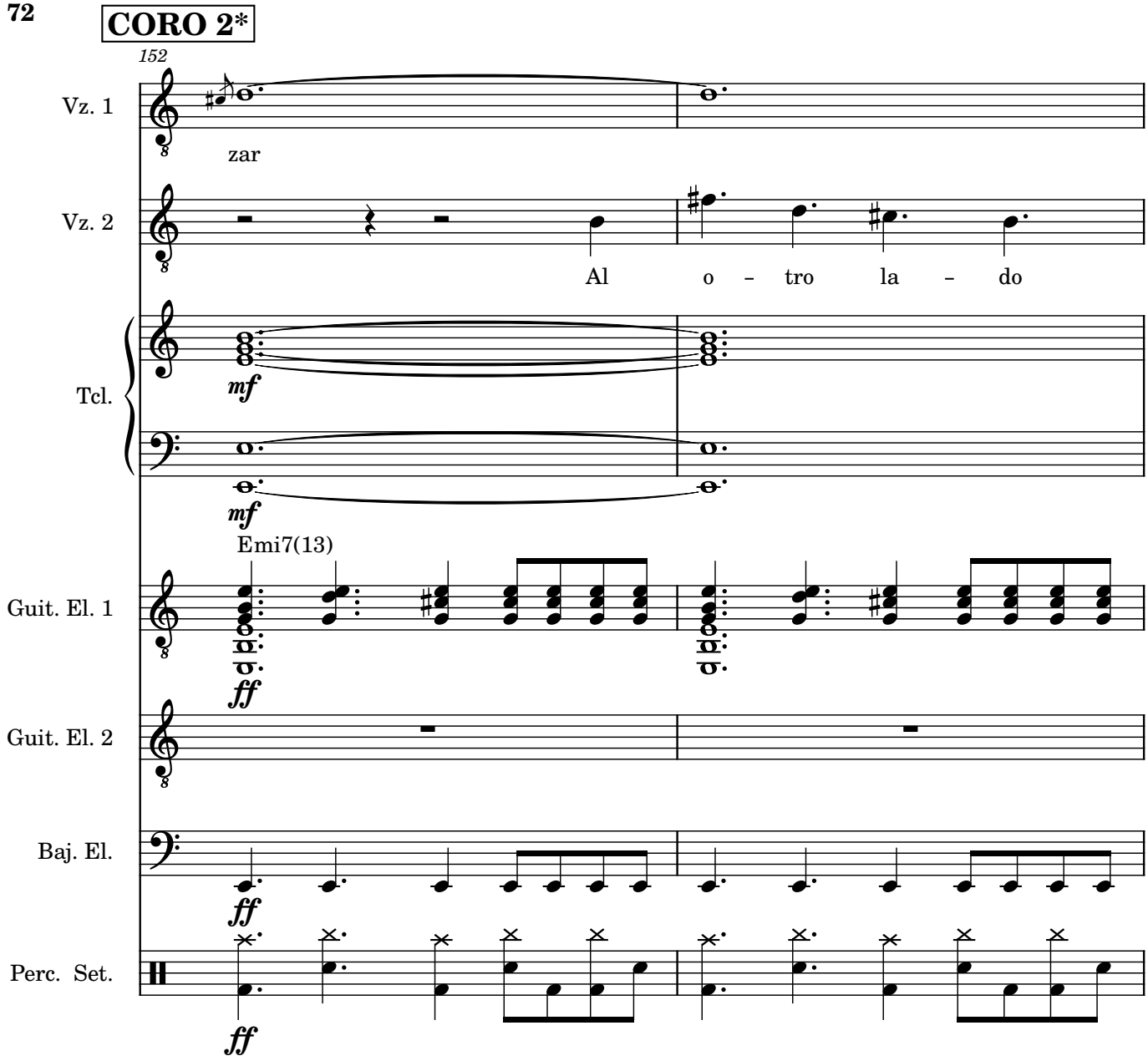

143
Vz. 1
ff
En la so - le
Vz. 2
8
Hammond
Tcl.
mp
Bsus4/E
mp
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

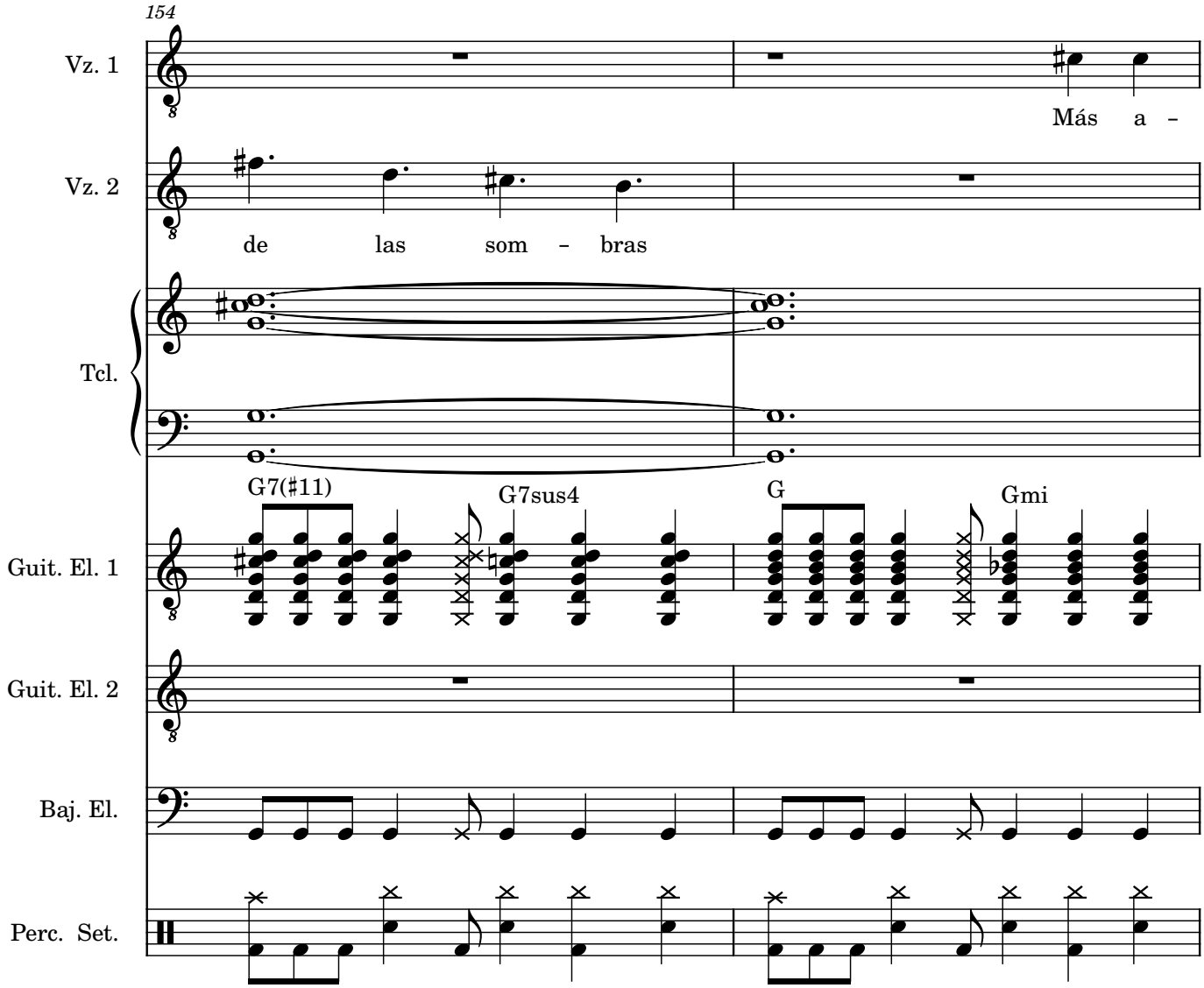

145
Vz. 1
fff
dad
Vz. 2
Tcl.
Dsus4/G
Esus4/A
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

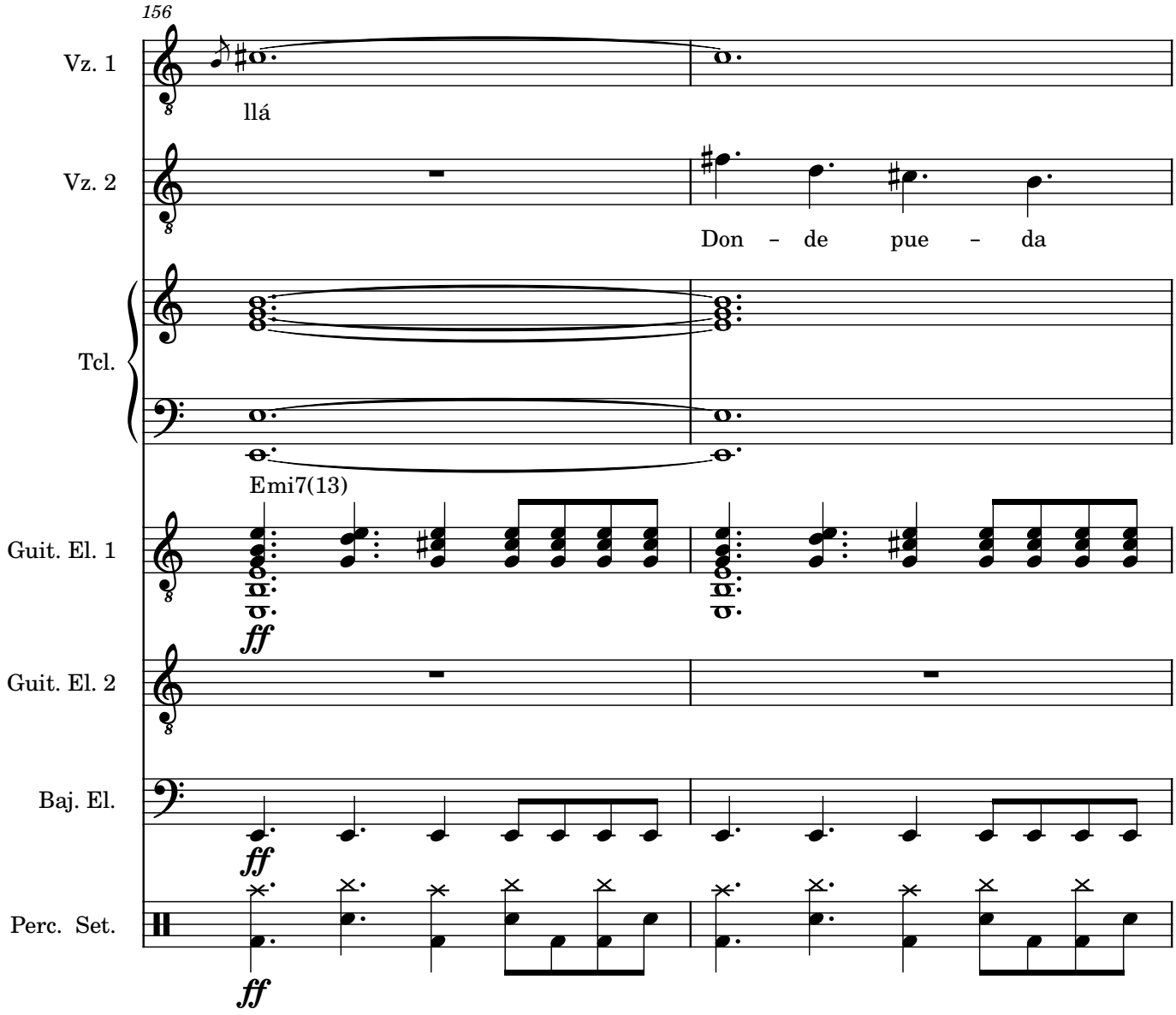

147
Vz. 1
ff
Quie - ro in - vo -
Vz. 2
Tcl.
Bsus4/E
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

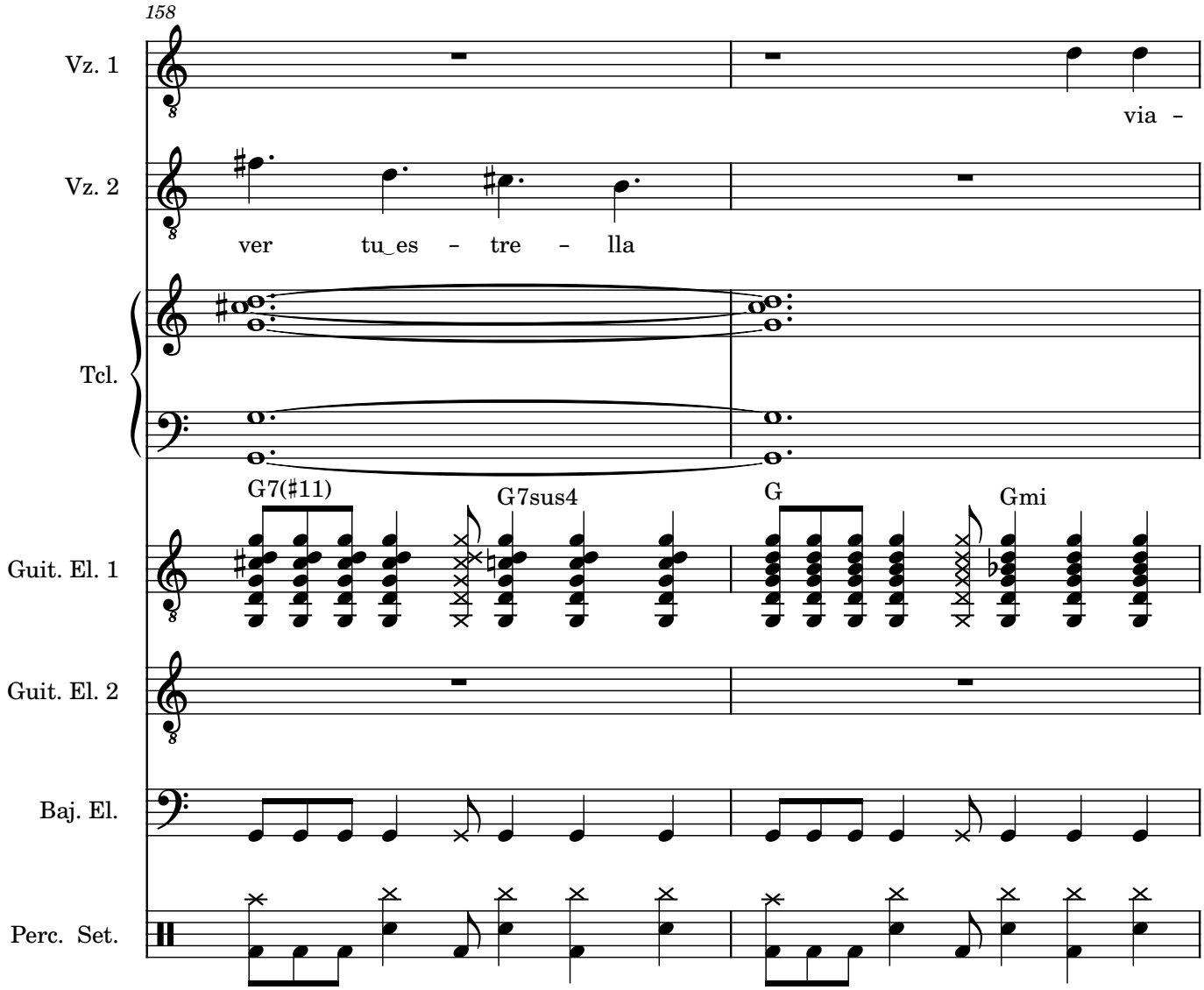

149
Vz. 1
car tu se - ñal
Vz. 2
Tcl.
G(♯11)
F♯sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

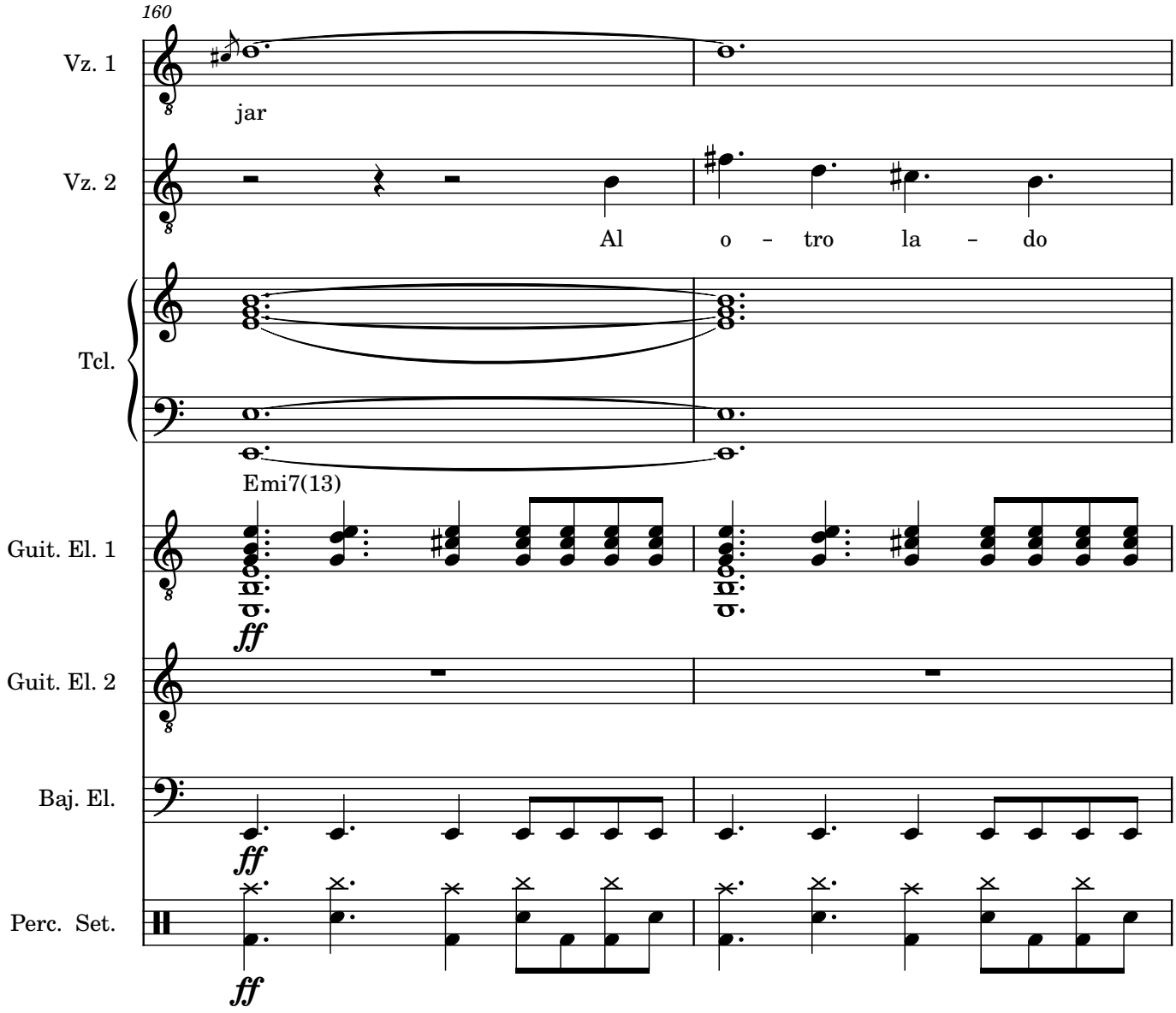

151
Vz. 1
f
Y
cru
-
Vz. 2
Tcl.
F♯
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

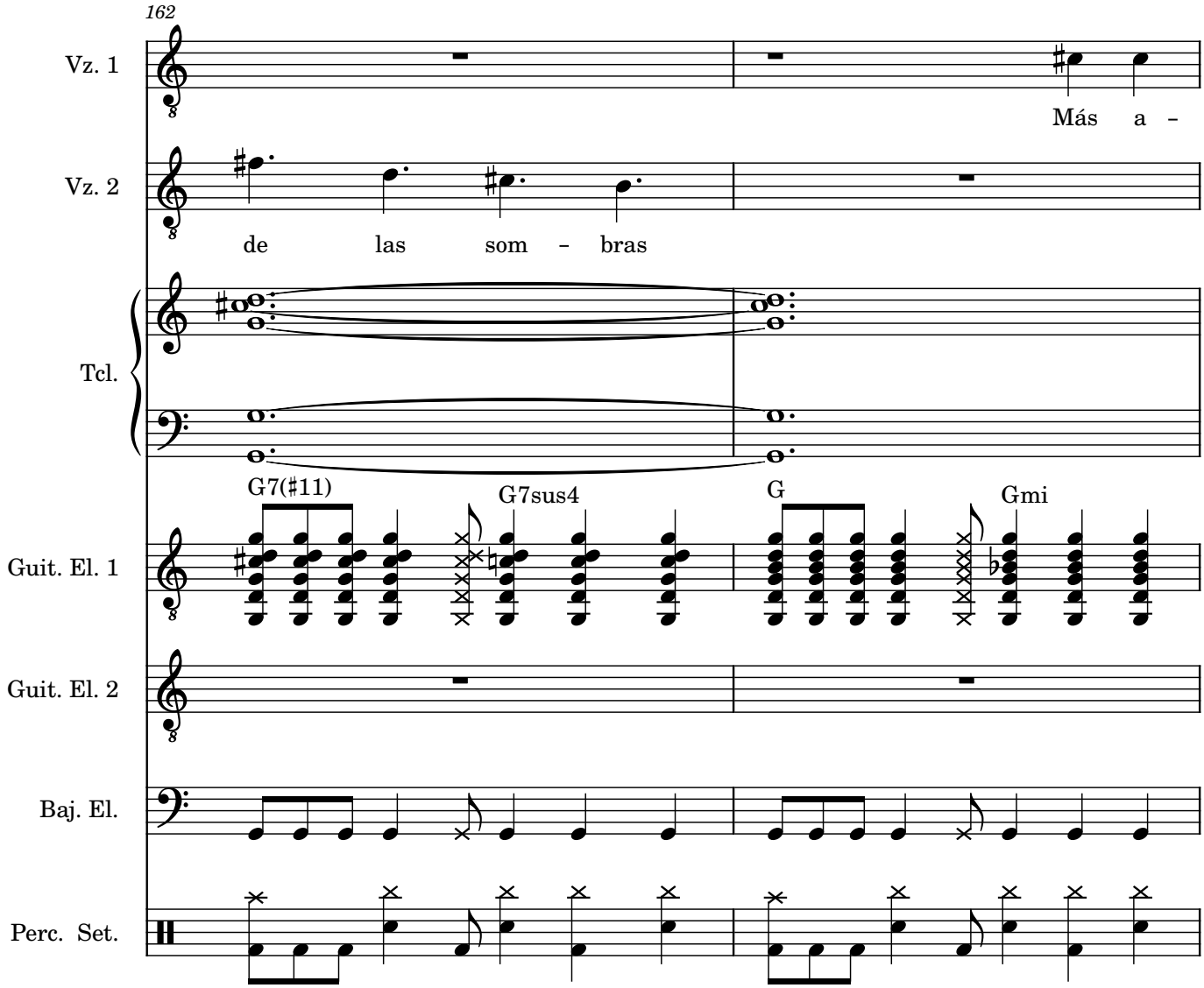

CORO 2*
152
Vz. 1
zar
Vz. 2
Al o - tro la - do
Tcl.
mf
mf
Emi7(13)
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
ff
Perc. Set.
ff

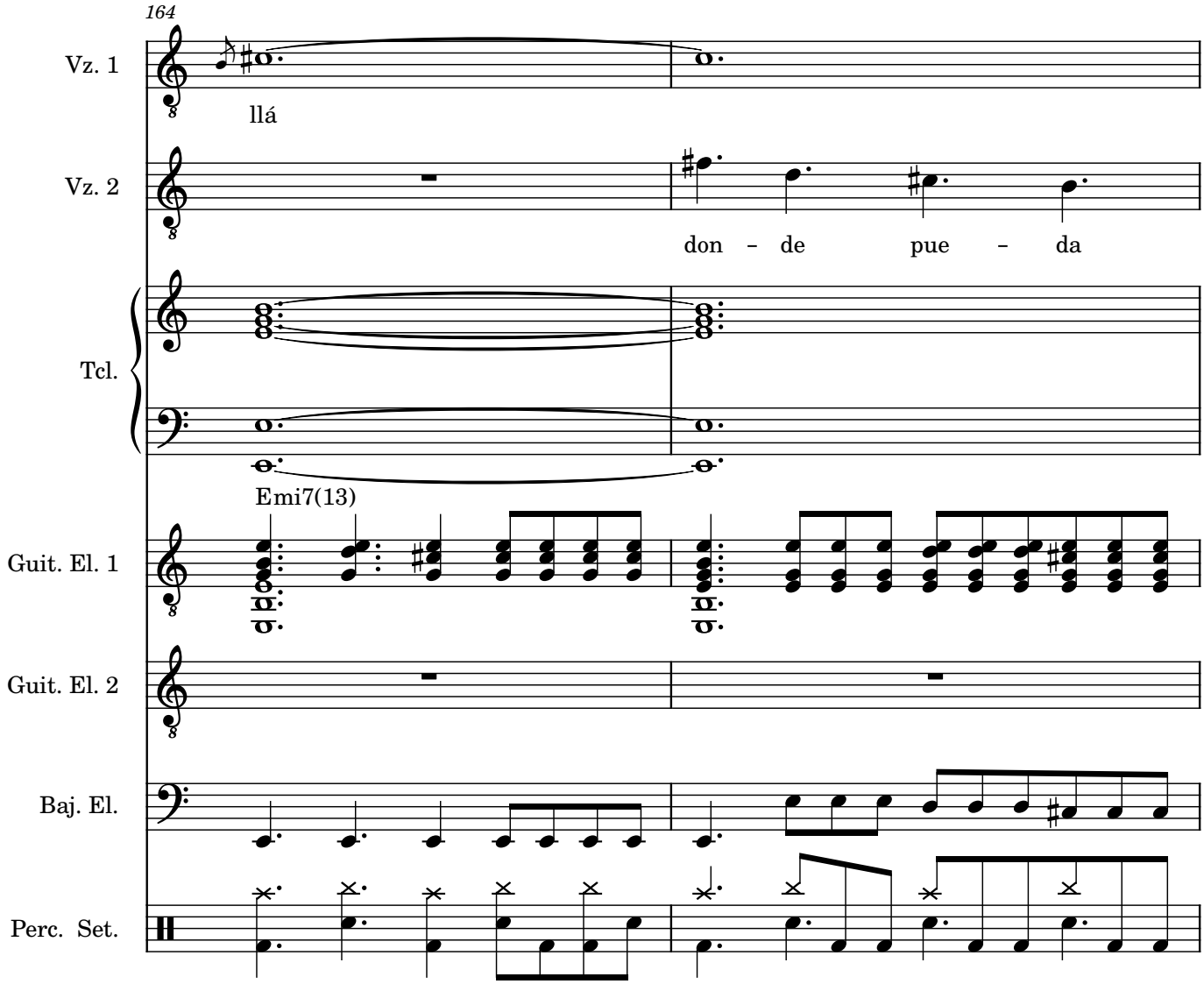

154
Vz. 1
Más a -
Vz. 2
de las som - bras
Tcl.
G7(♯11)
G7sus4
G
Gmi
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

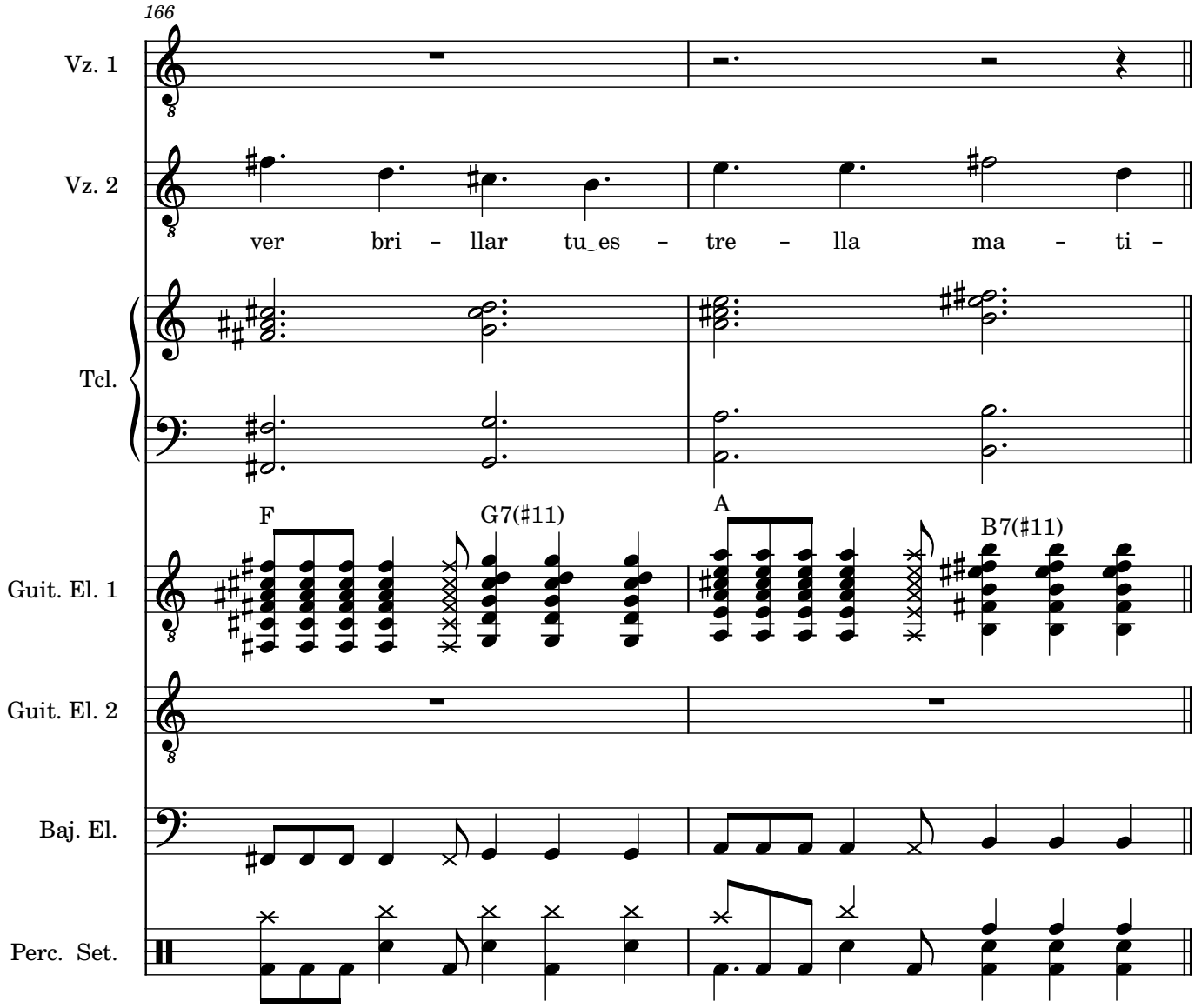

156
Vz. 1
llá
Vz. 2
Don – de pue – da
Tcl.
Emi7(13)
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
ff
Perc. Set.
ff

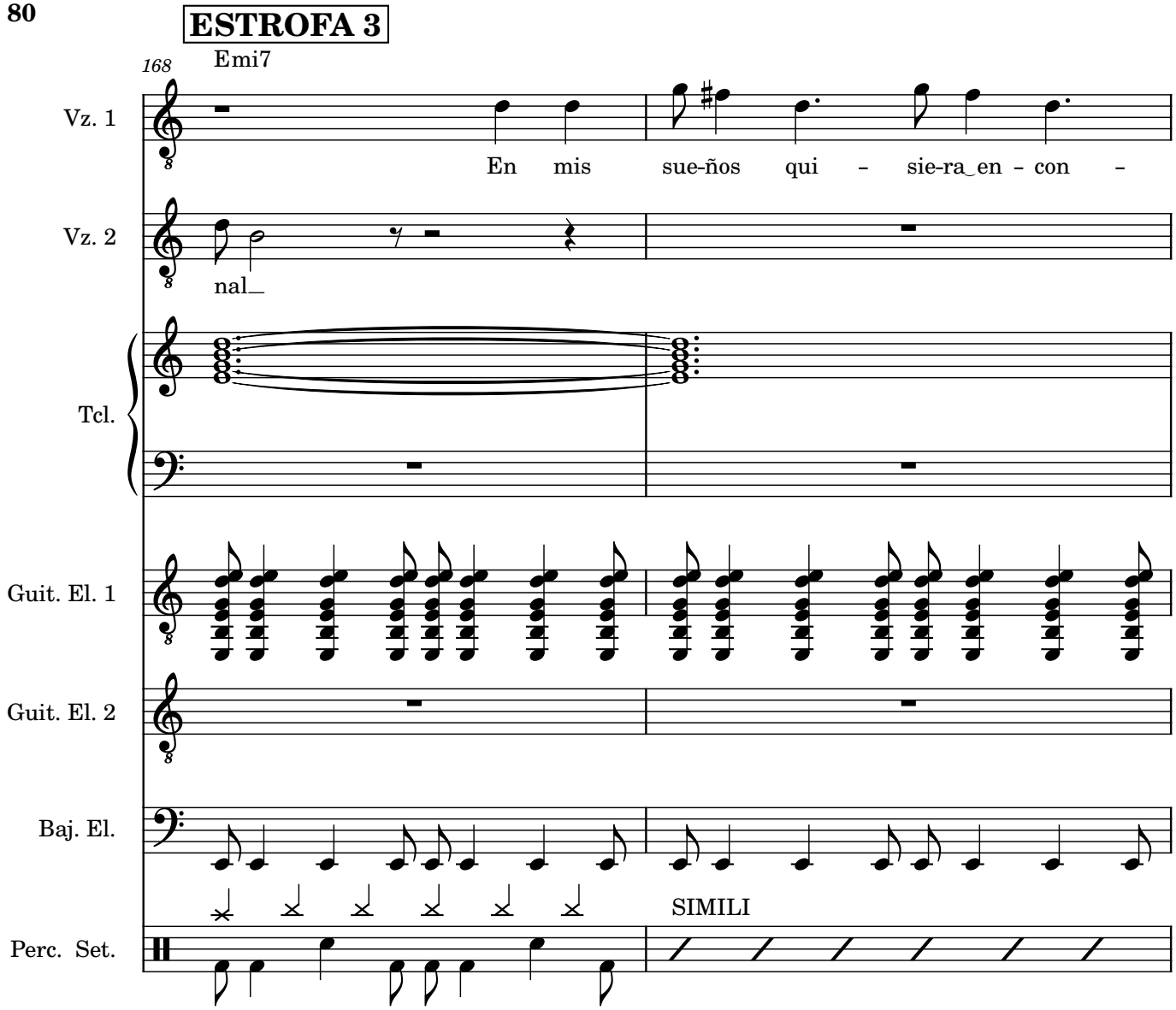

158
Vz. 1
via -
Vz. 2
ver tu_es - tre - lla
Tcl.
G7(♯11)
G7sus4
G
Gmi
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

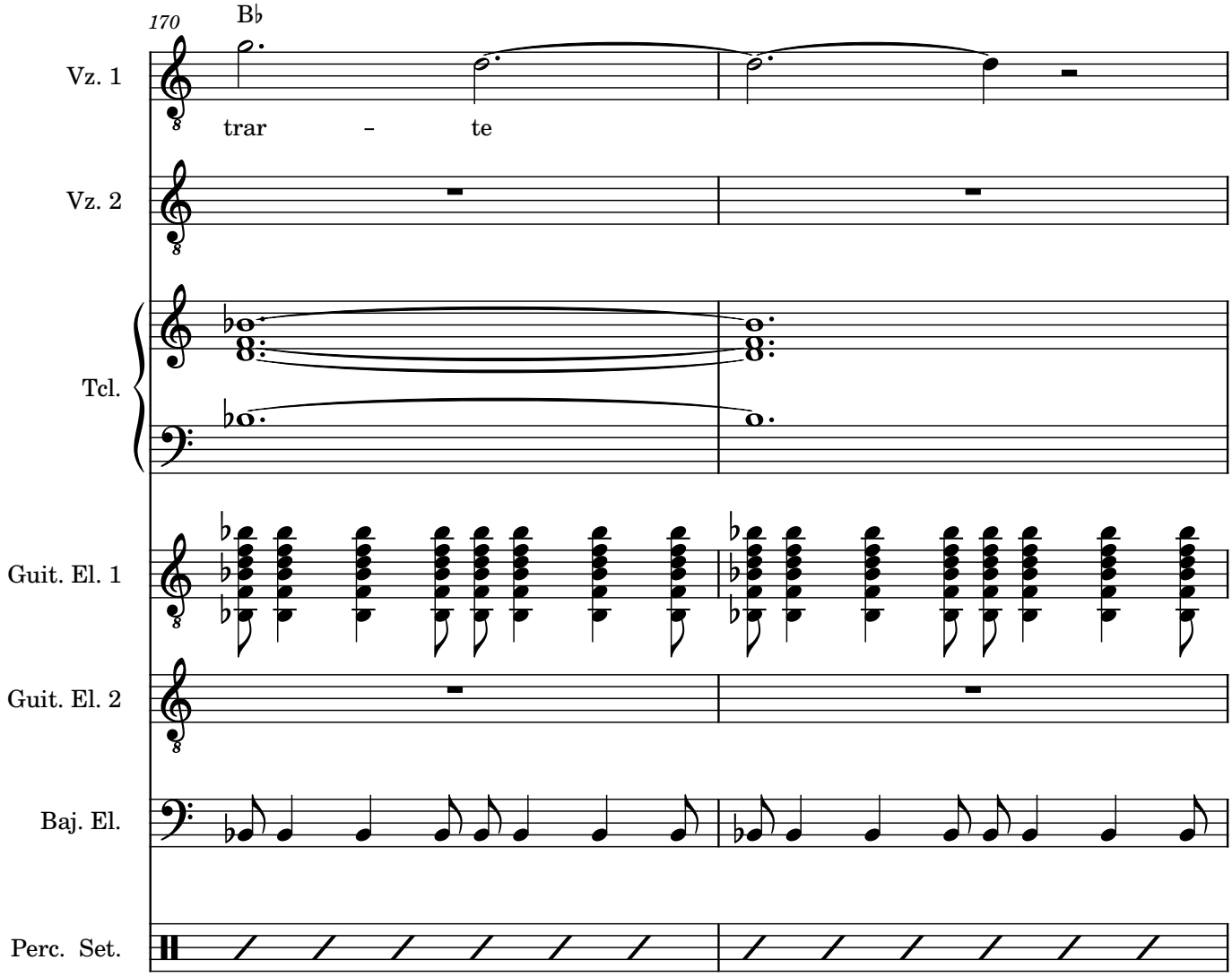

160
Vz. 1
jar
Vz. 2
Al o - tro la - do
Tcl.
Emi7(13)
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
ff
Perc. Set.
ff

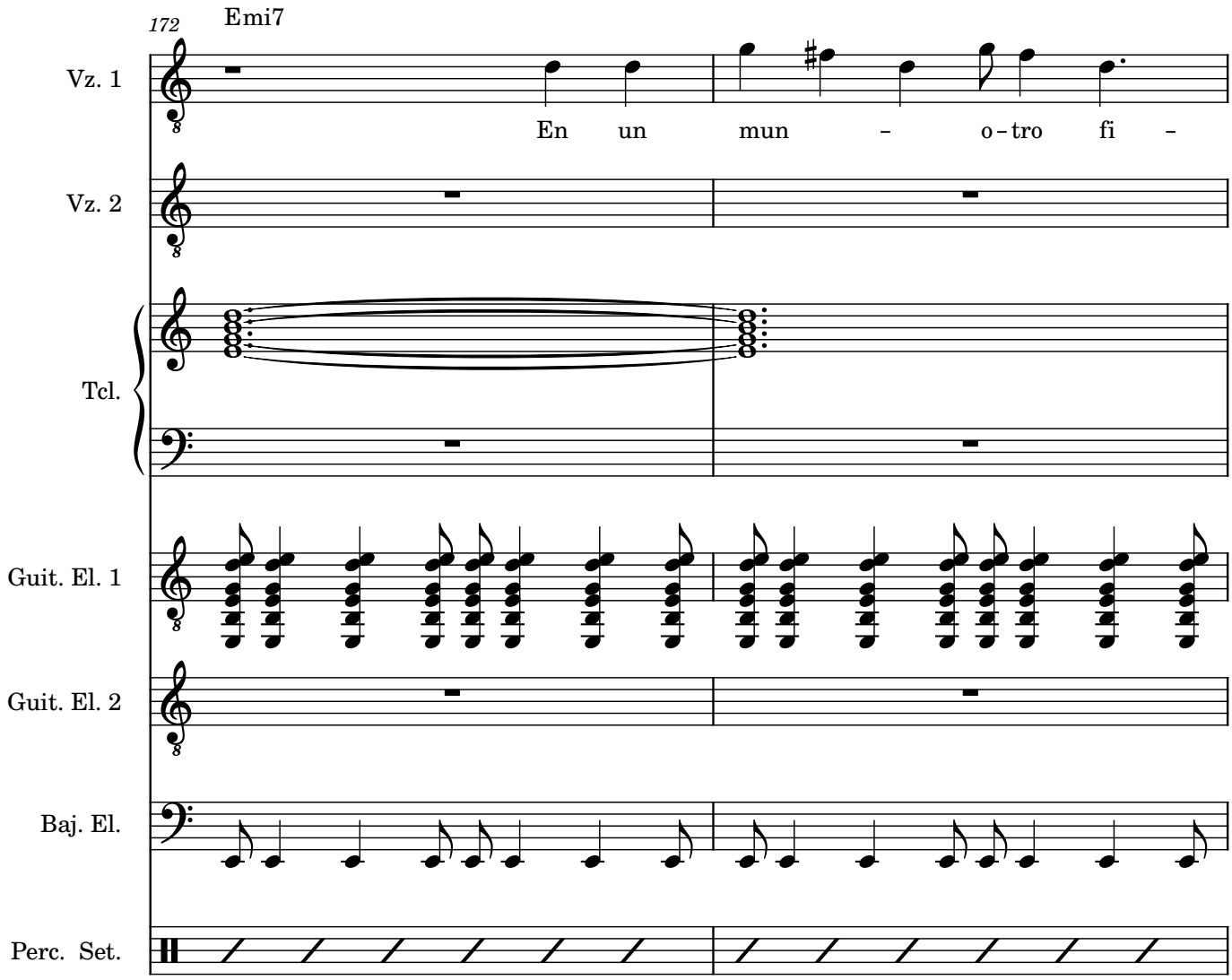

162
Vz. 1
Más a -
Vz. 2
de las som - bras
Tcl.
G7(♯11)
G7sus4
G
Gmi
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

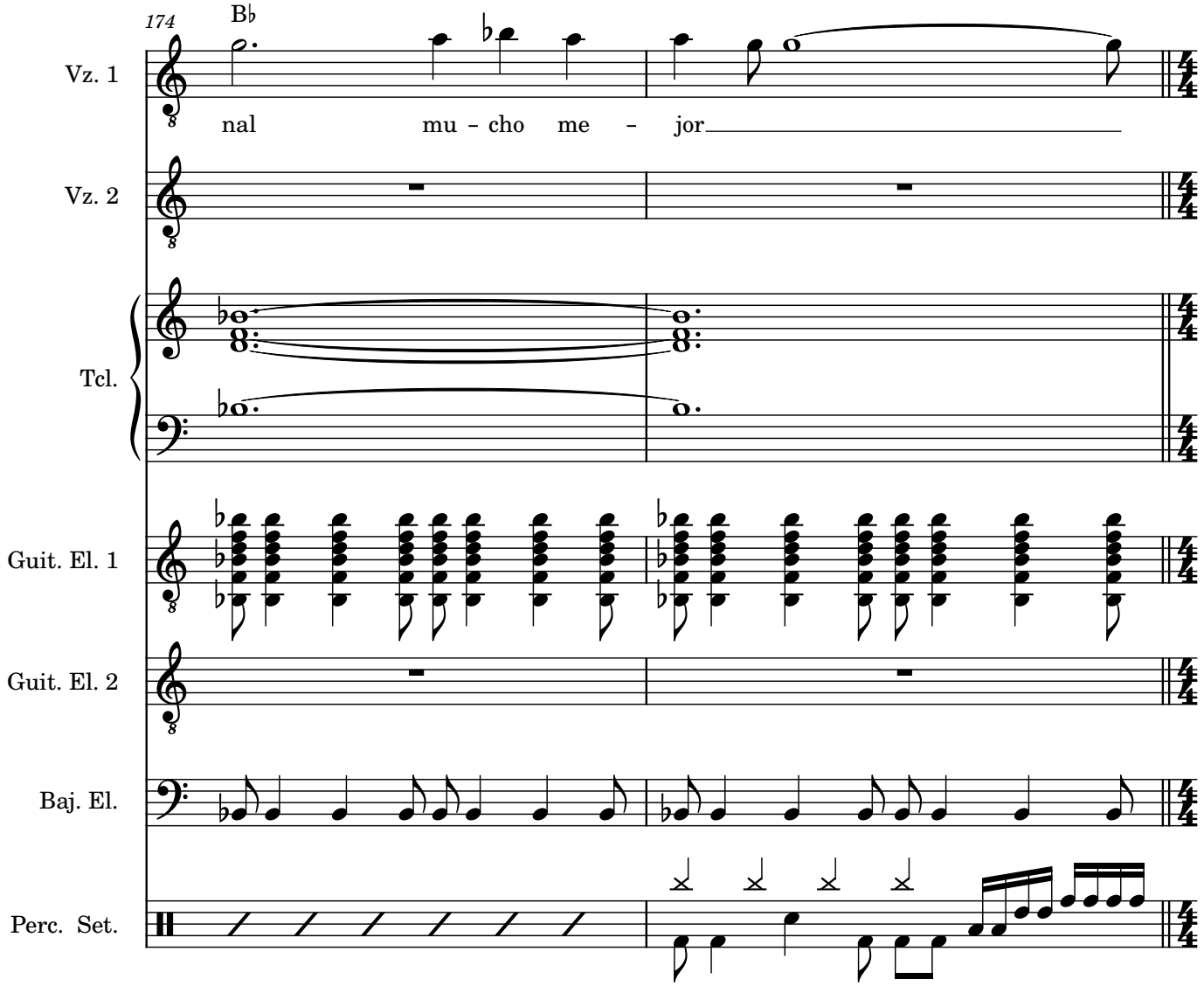

164
Vz. 1
llá
Vz. 2
don - de pue - da
Tcl.
Emi7(13)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


166
Vz. 1
Vz. 2
ver bri - llar tu_es - tre - lla ma - ti -
Tcl.
F
G7(♯11)
A
B7(♯11)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

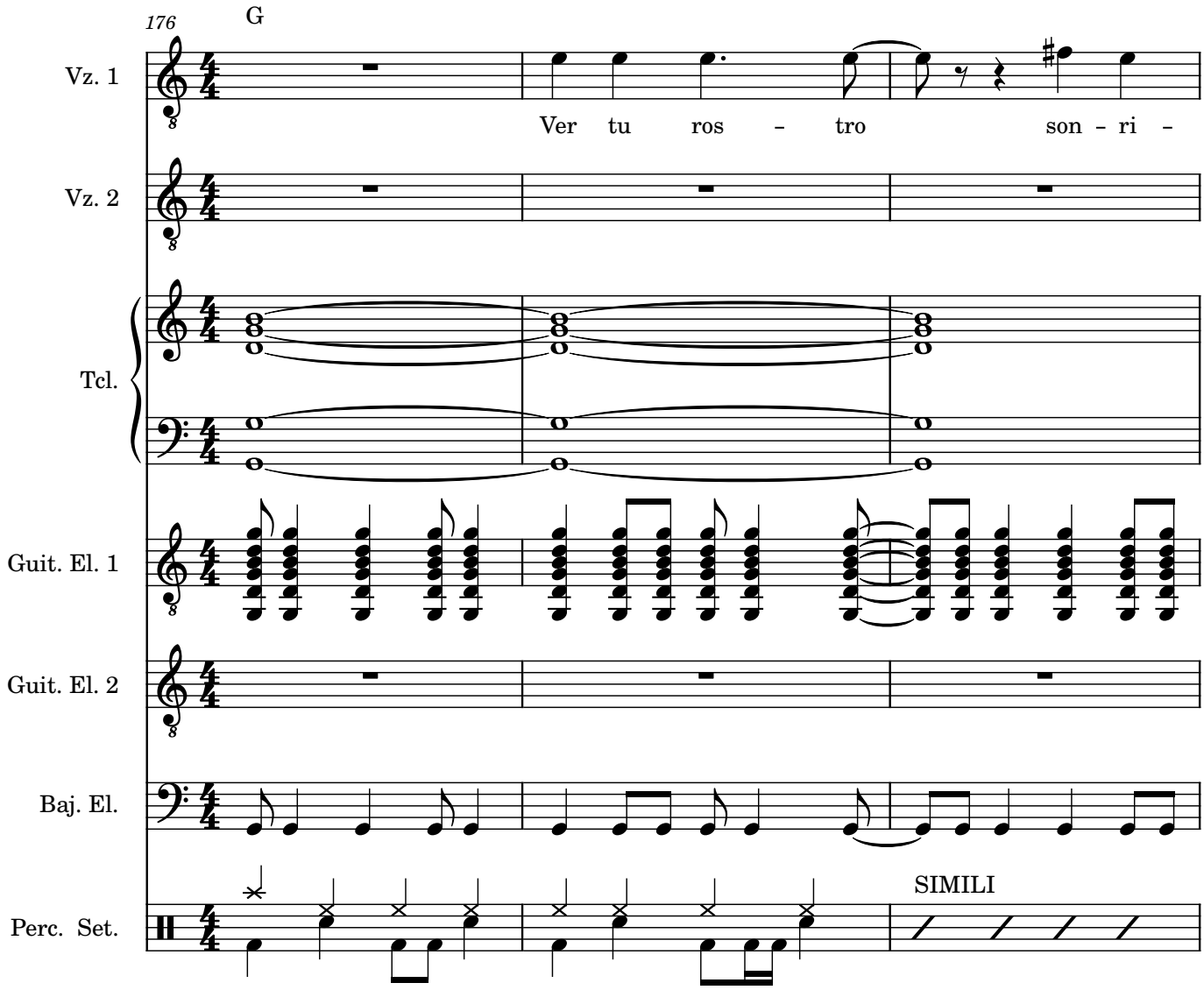

ESTROFA 3
Emi7
168
Vz. 1
En mis sue-ños qui - sie-ra_en - con -
Vz. 2
nal_
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

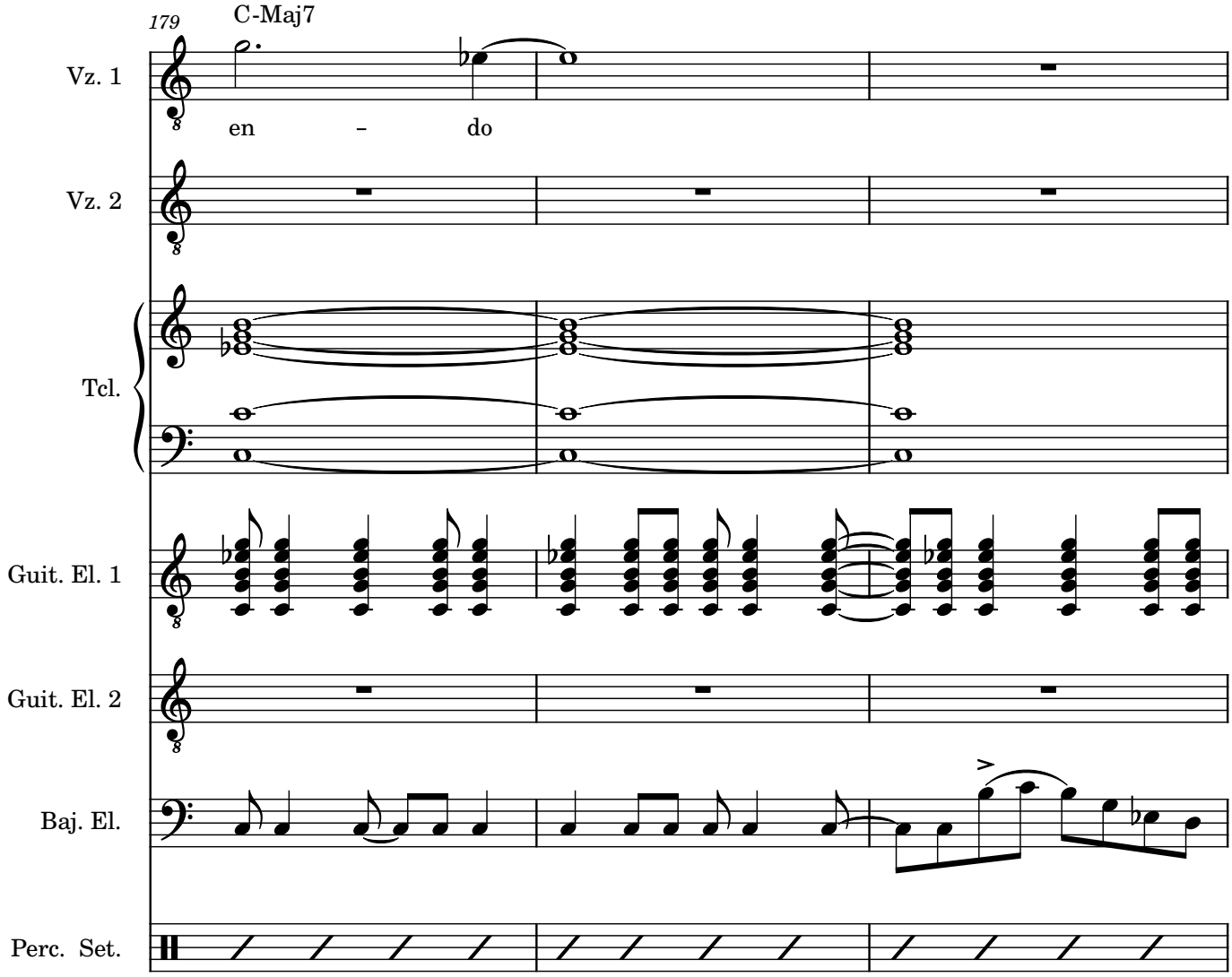

170
B♭
Vz. 1
trar – te
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

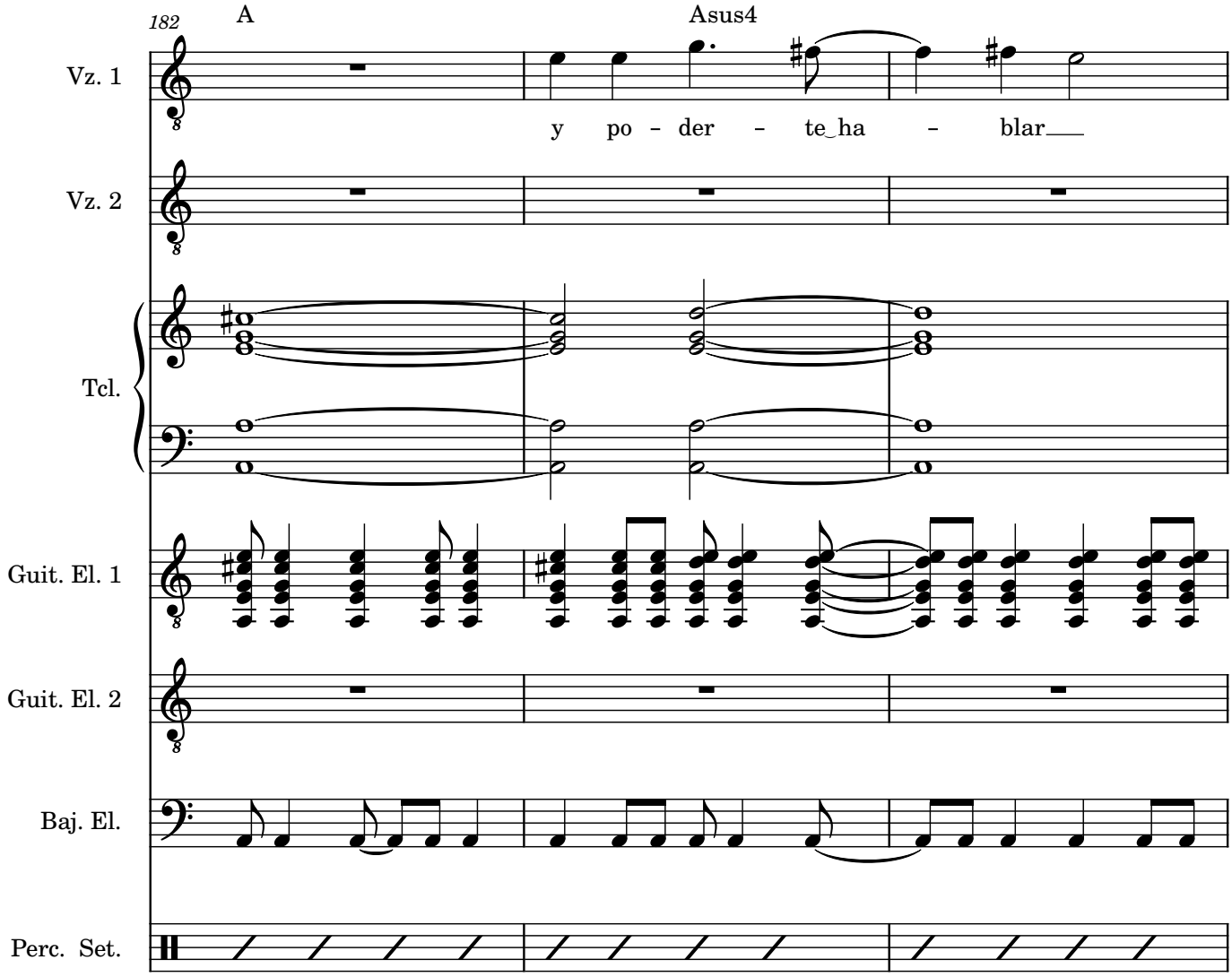

172
Emi7
Vz. 1
En un mun - o - tro fi -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

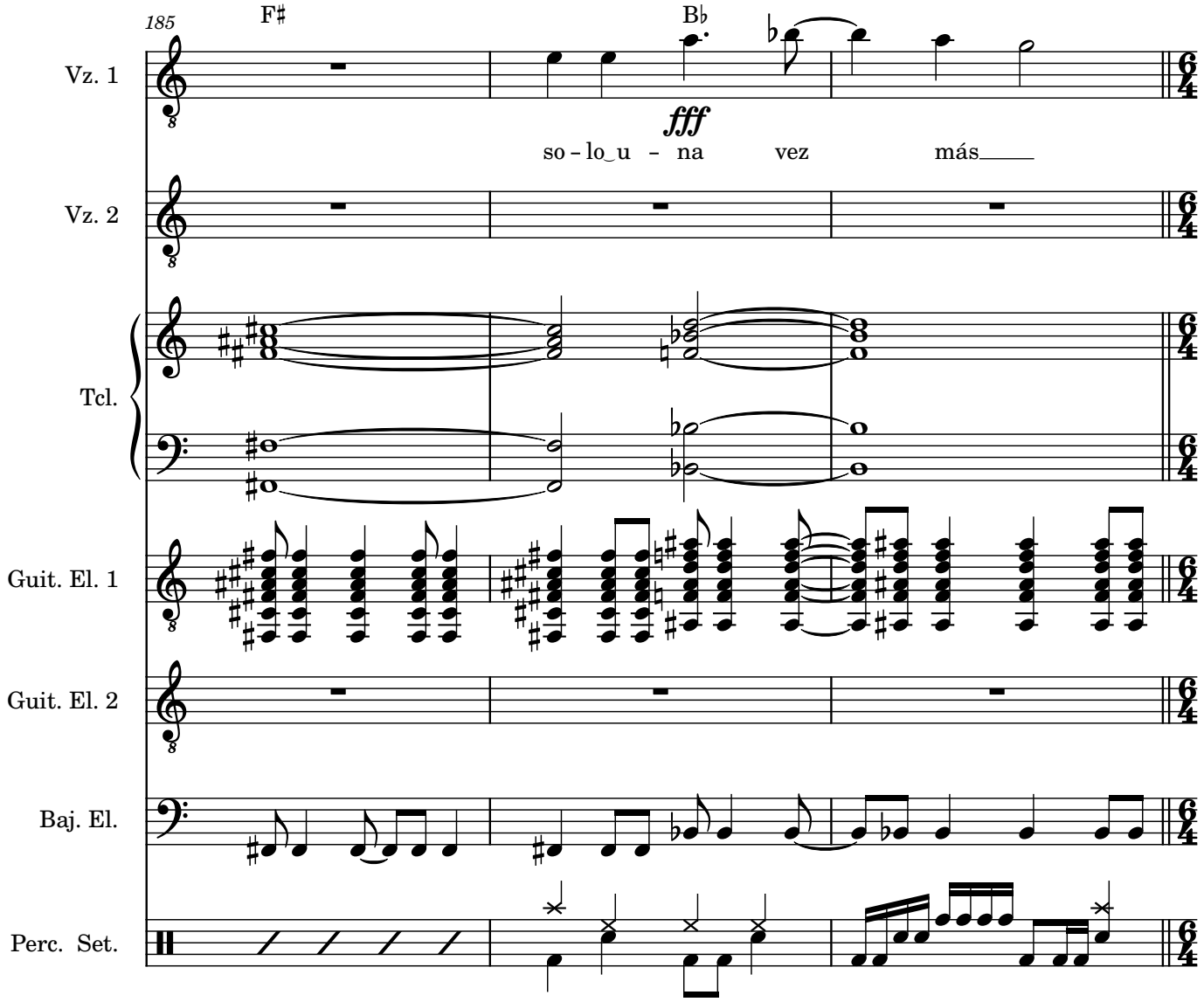

174
B♭
Vz. 1
nal mu - cho me - jor
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

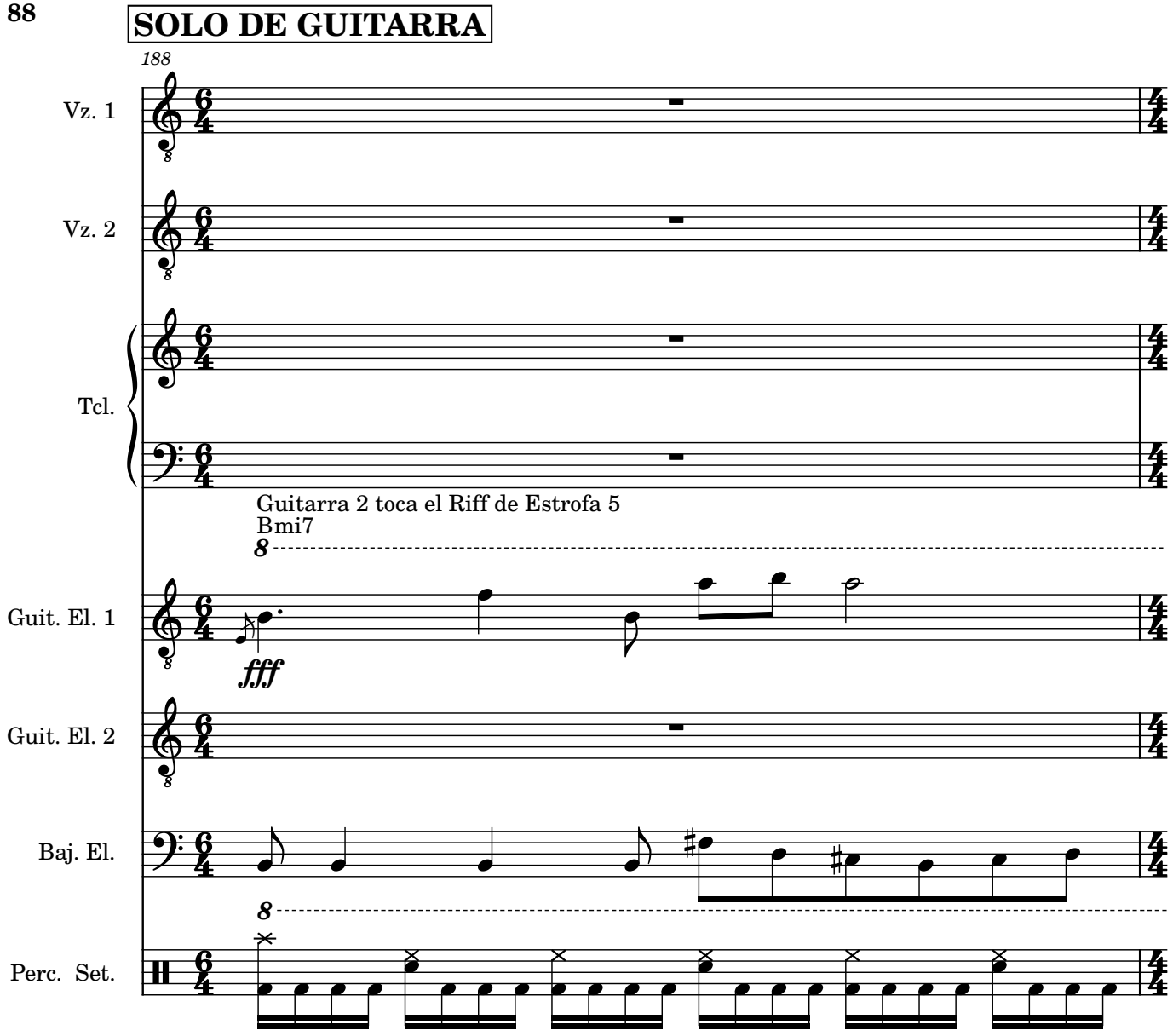
ESTROFA 4

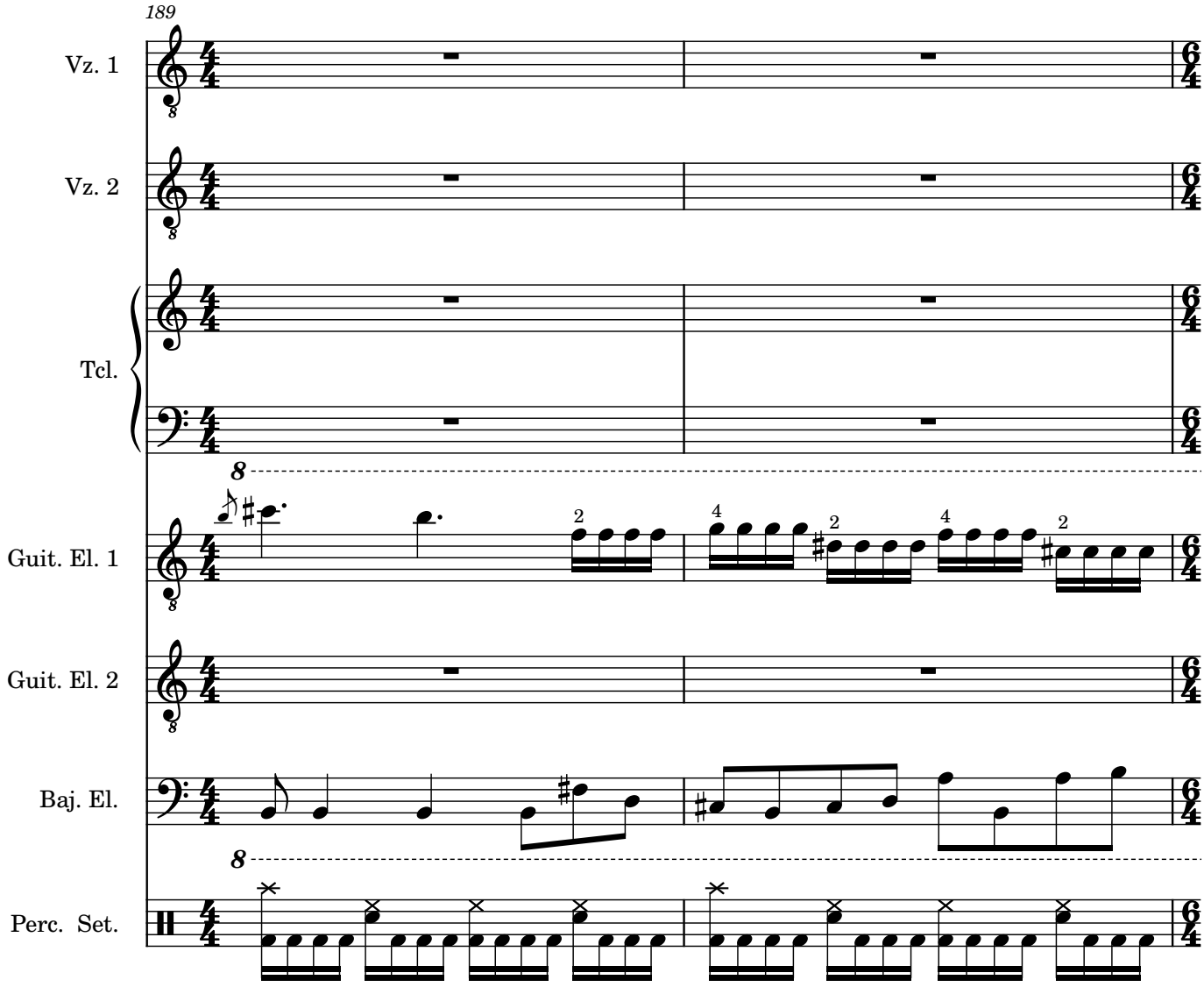

176
G
Vz. 1
Ver tu ros - tro son - ri -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
SIMILI

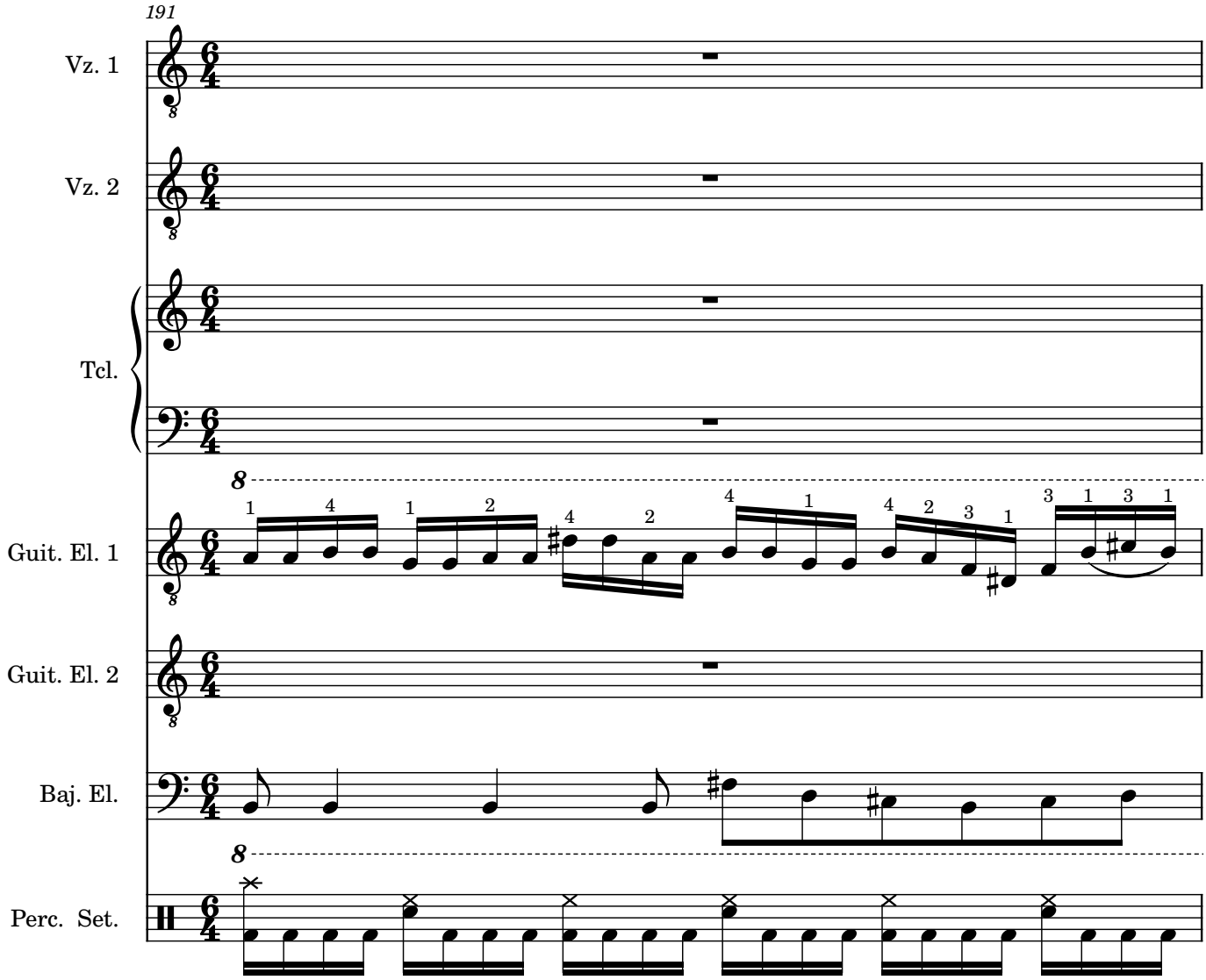

179
C-Maj7
Vz. 1
en - do
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

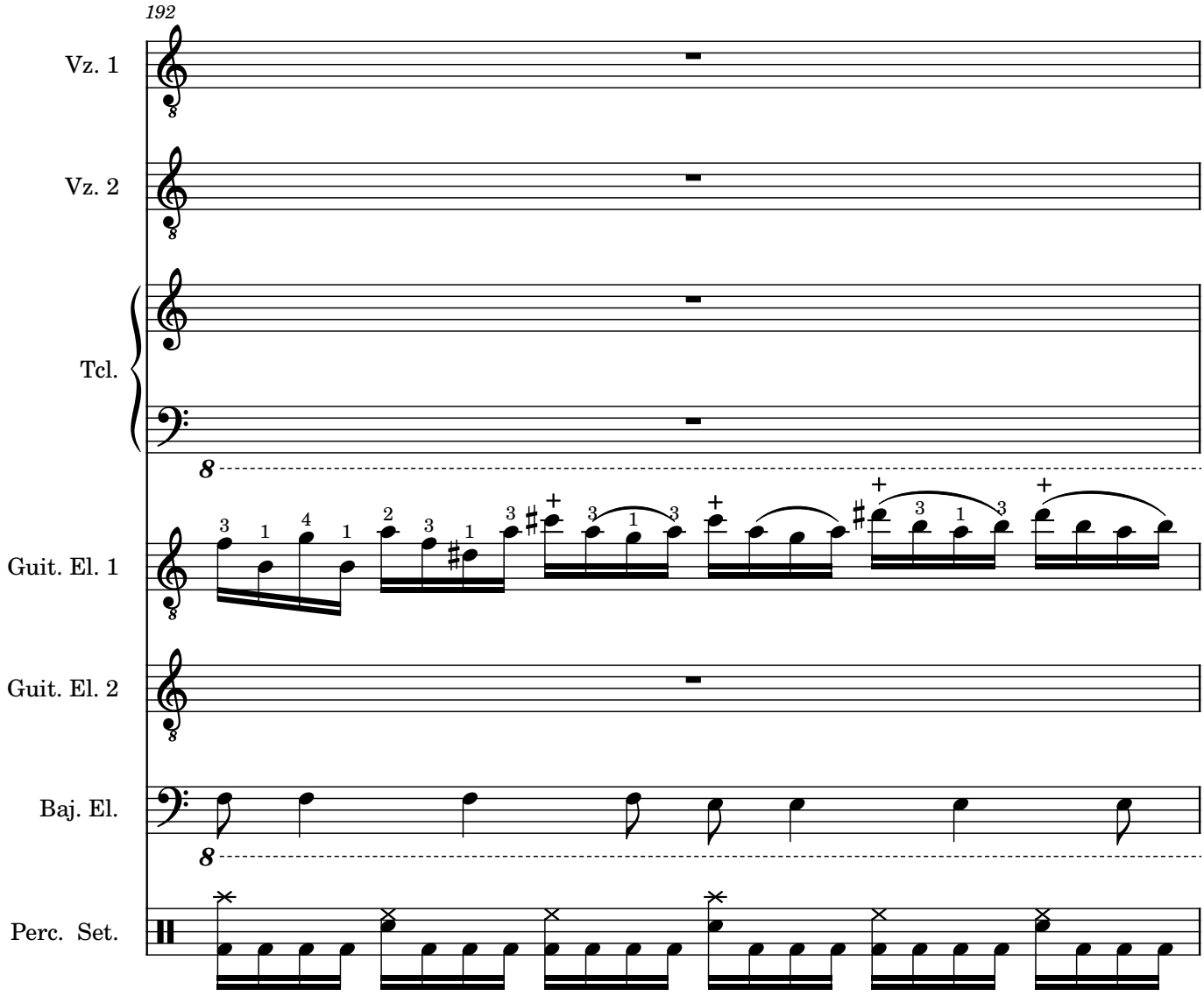

182
A
Asus4
Vz. 1
y po - der - te_ha - blar___
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

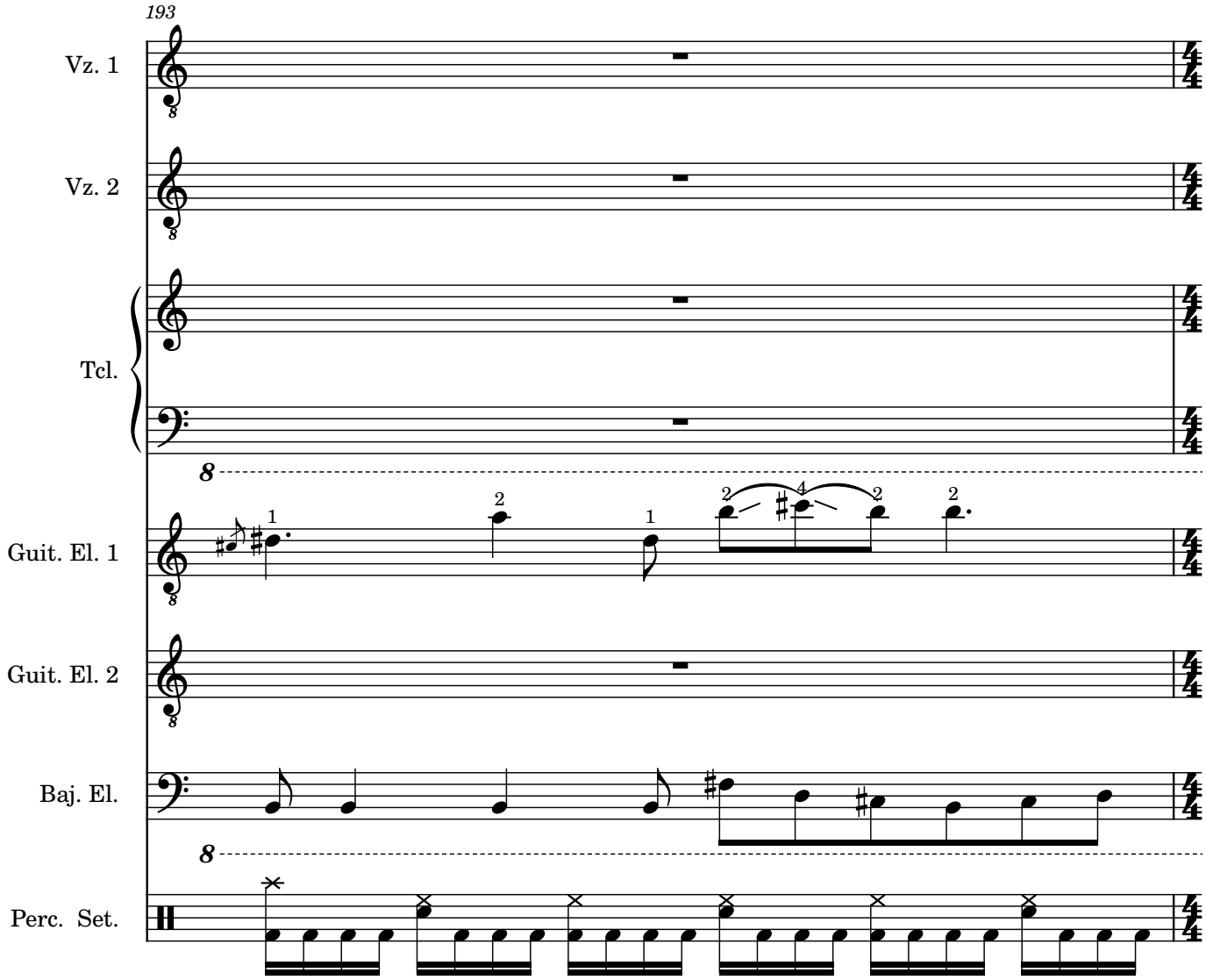

185
F♯
B♭
Vz. 1
fff
so - lo_u - na vez más
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

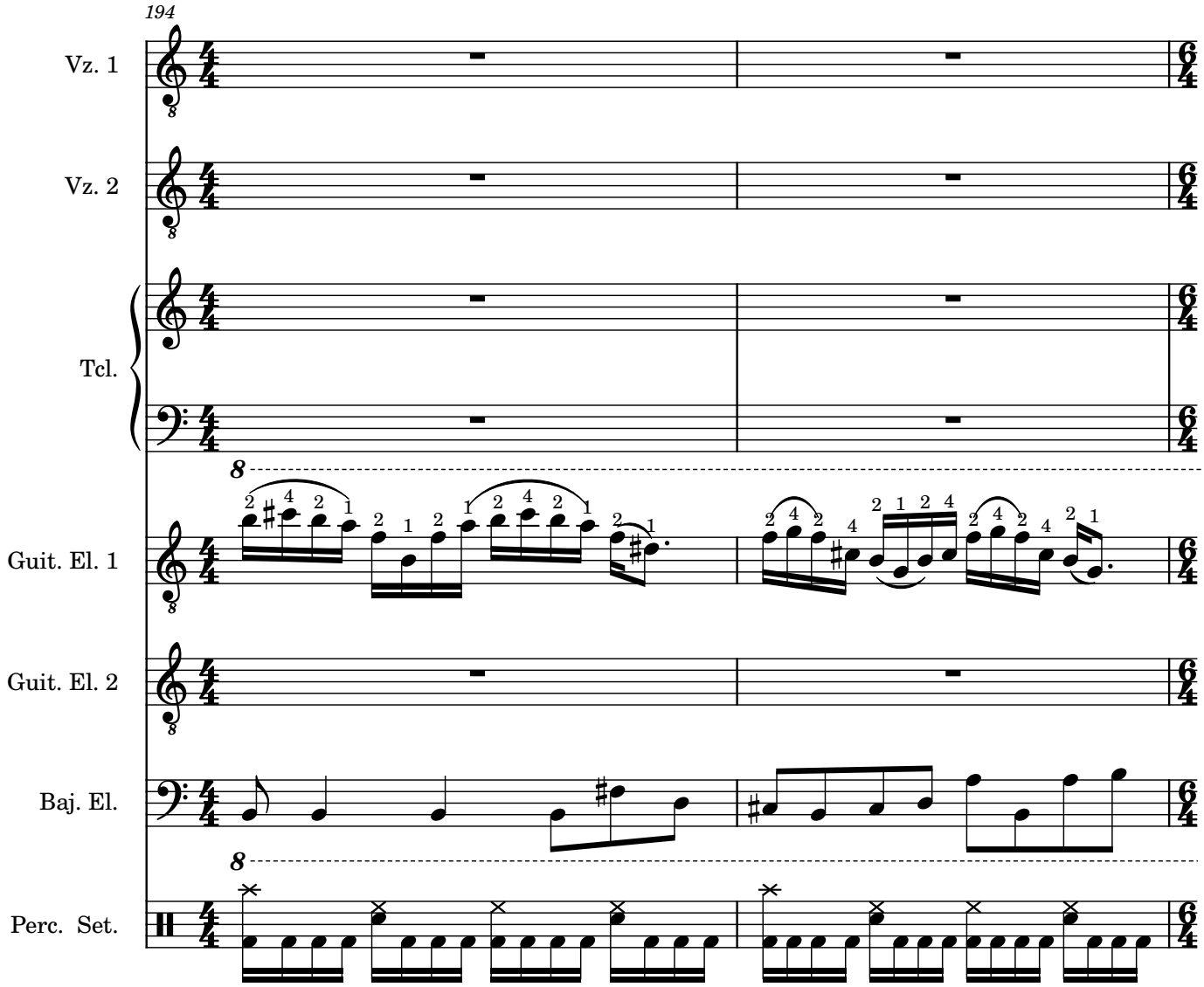

SOLO DE GUITARRA
188
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guitarra 2 toca el Riff de Estrofa 5
Bmi7
8
Guit. El. 1
fff
Guit. El. 2
Baj. El.
8
Perc. Set.

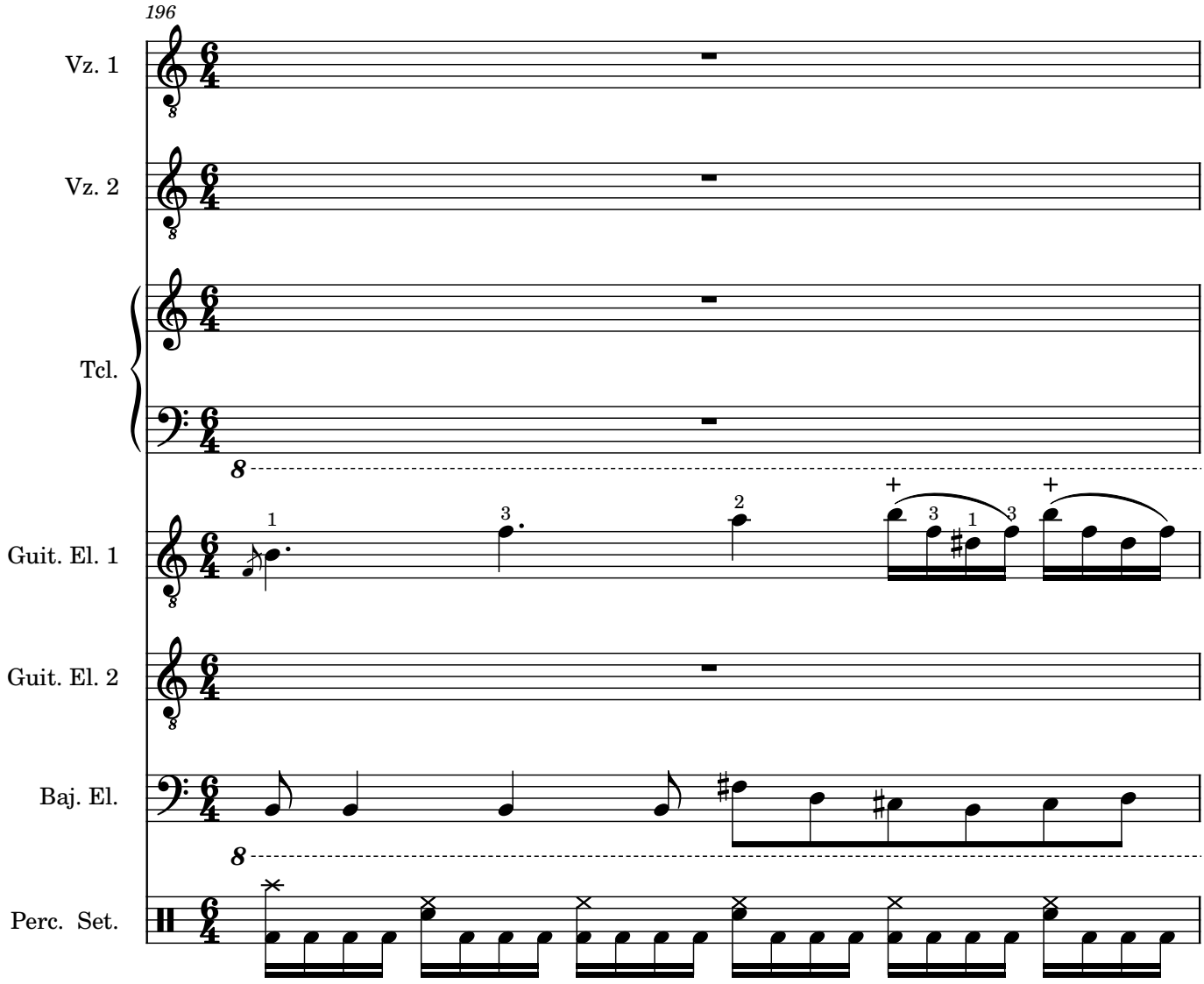

189
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

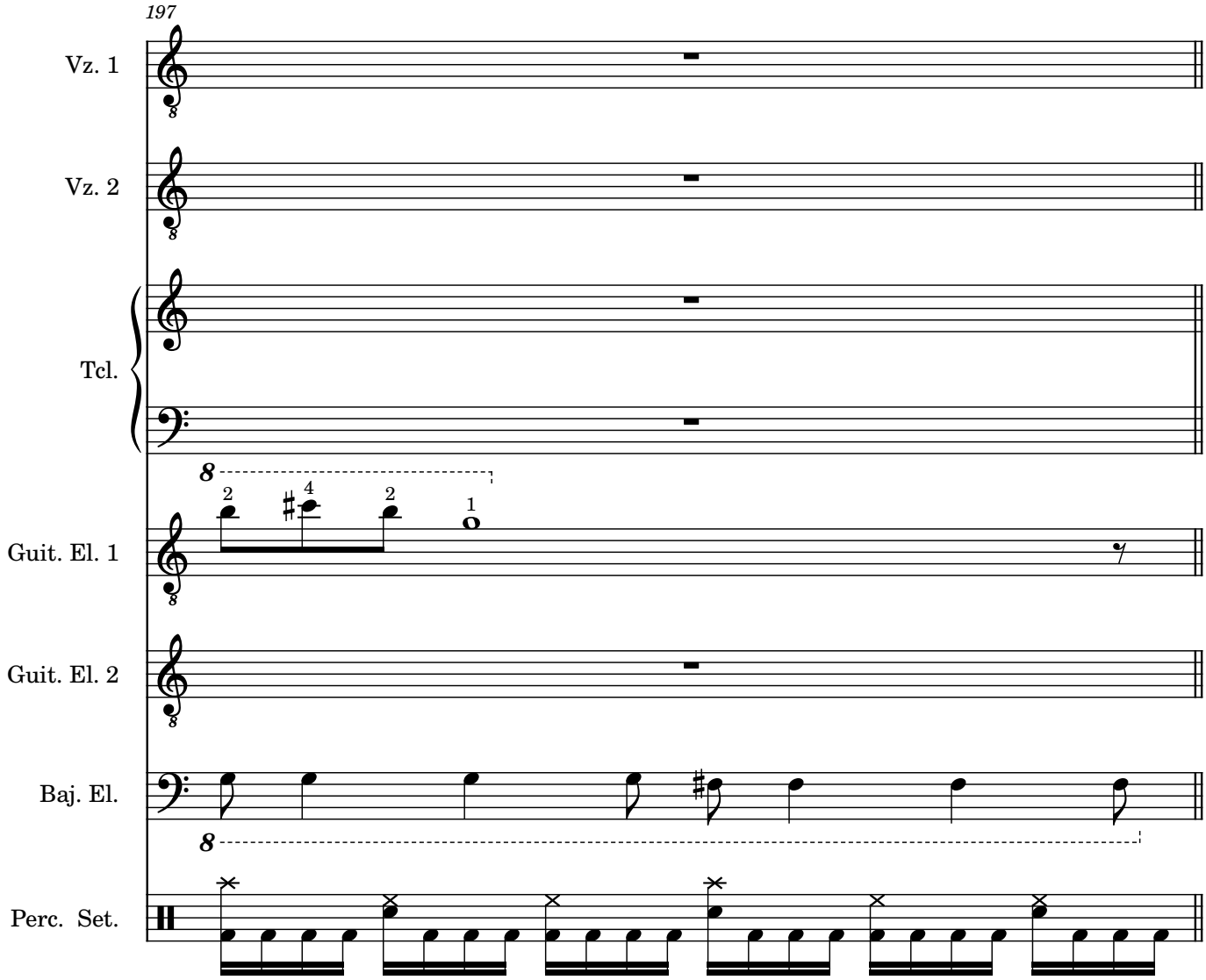

191
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


192
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

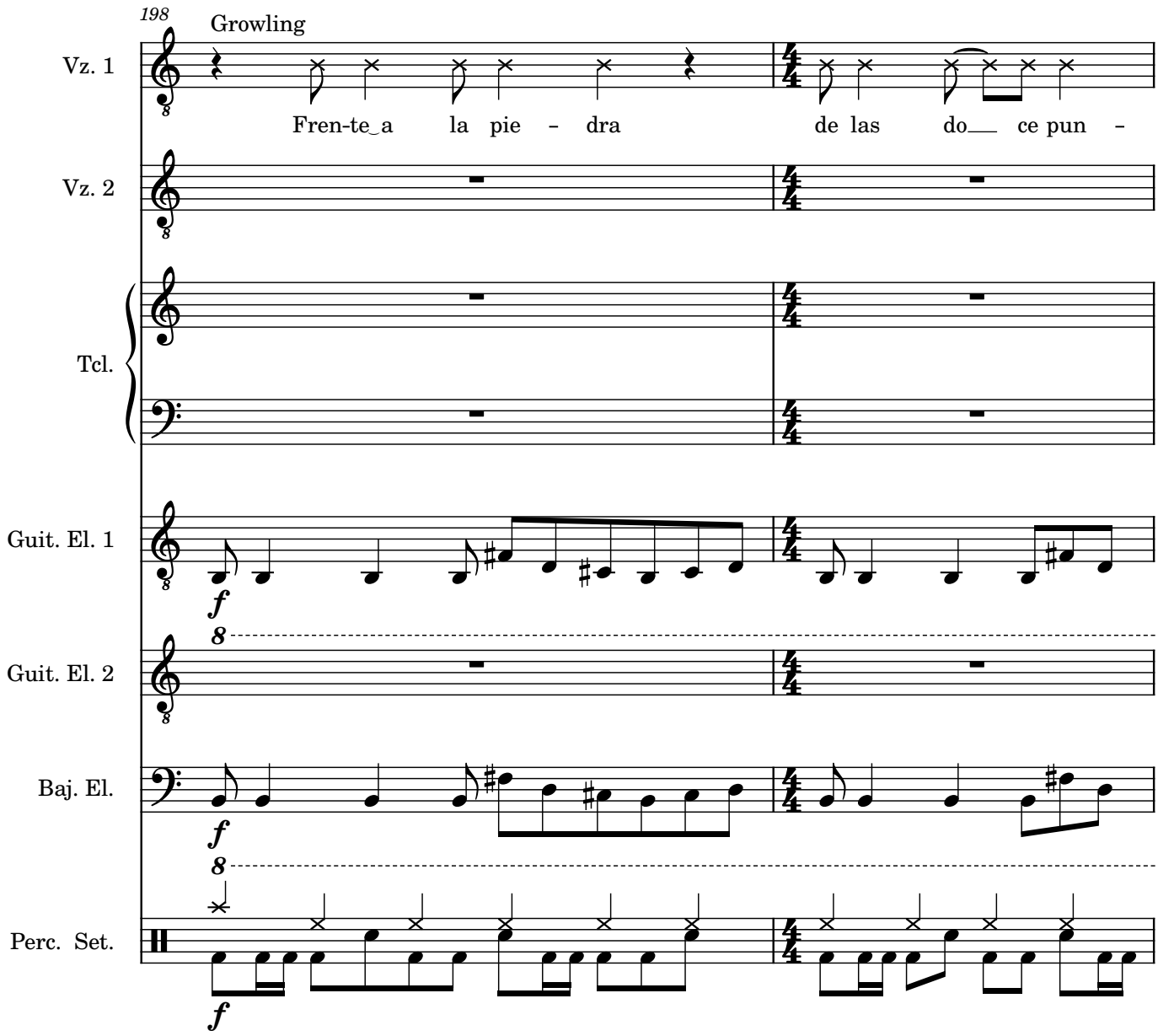

193
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

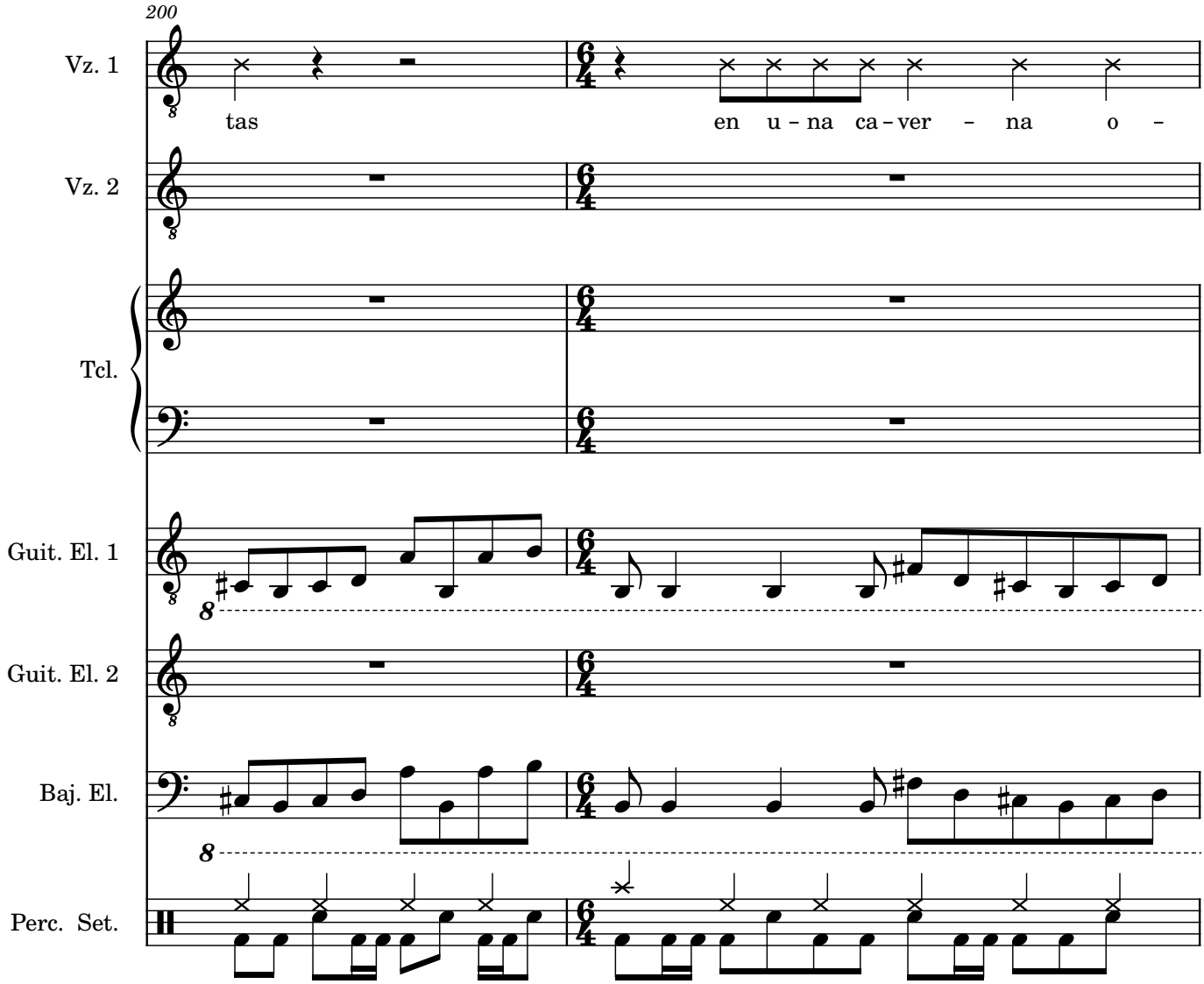

194
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

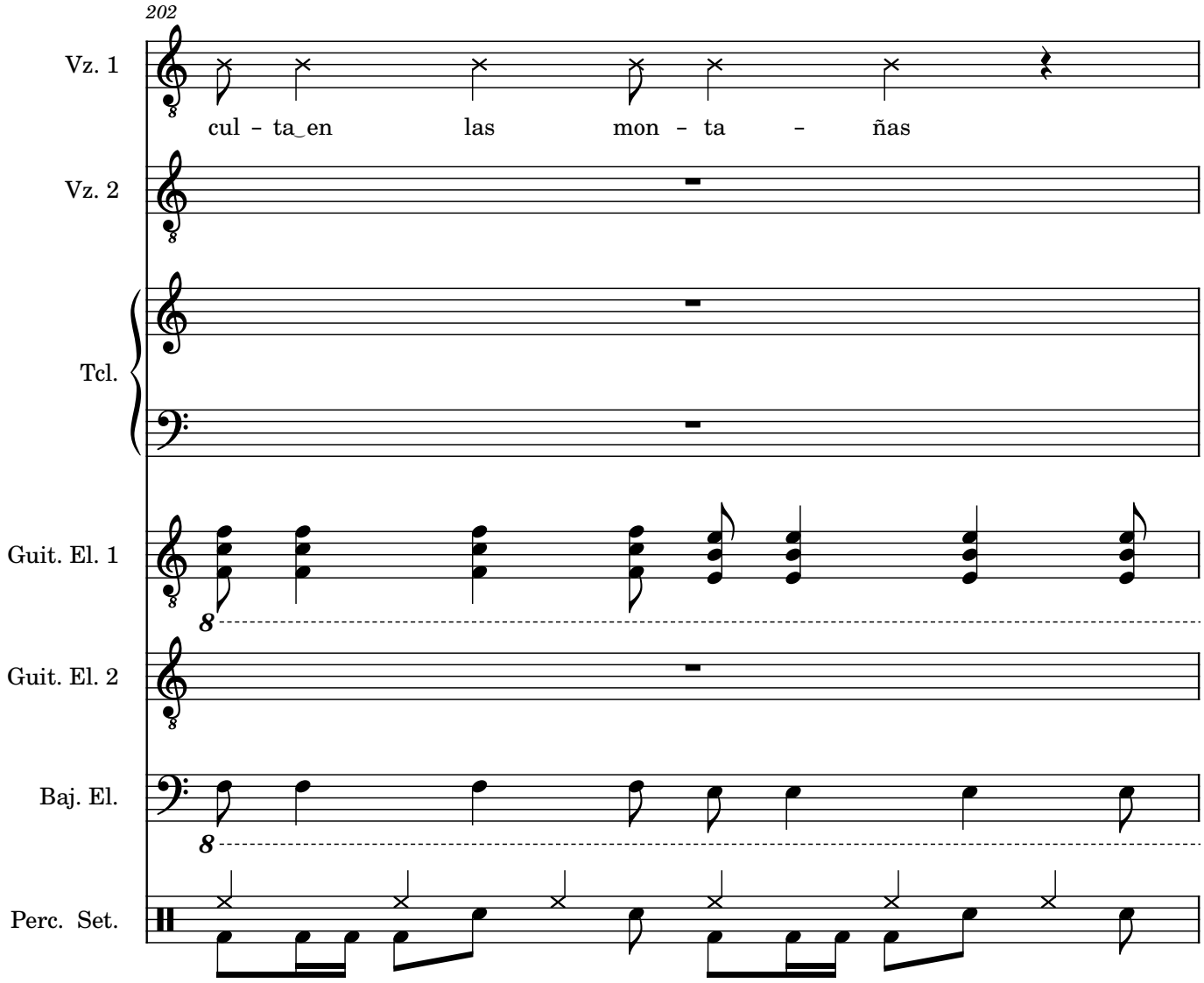

196
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

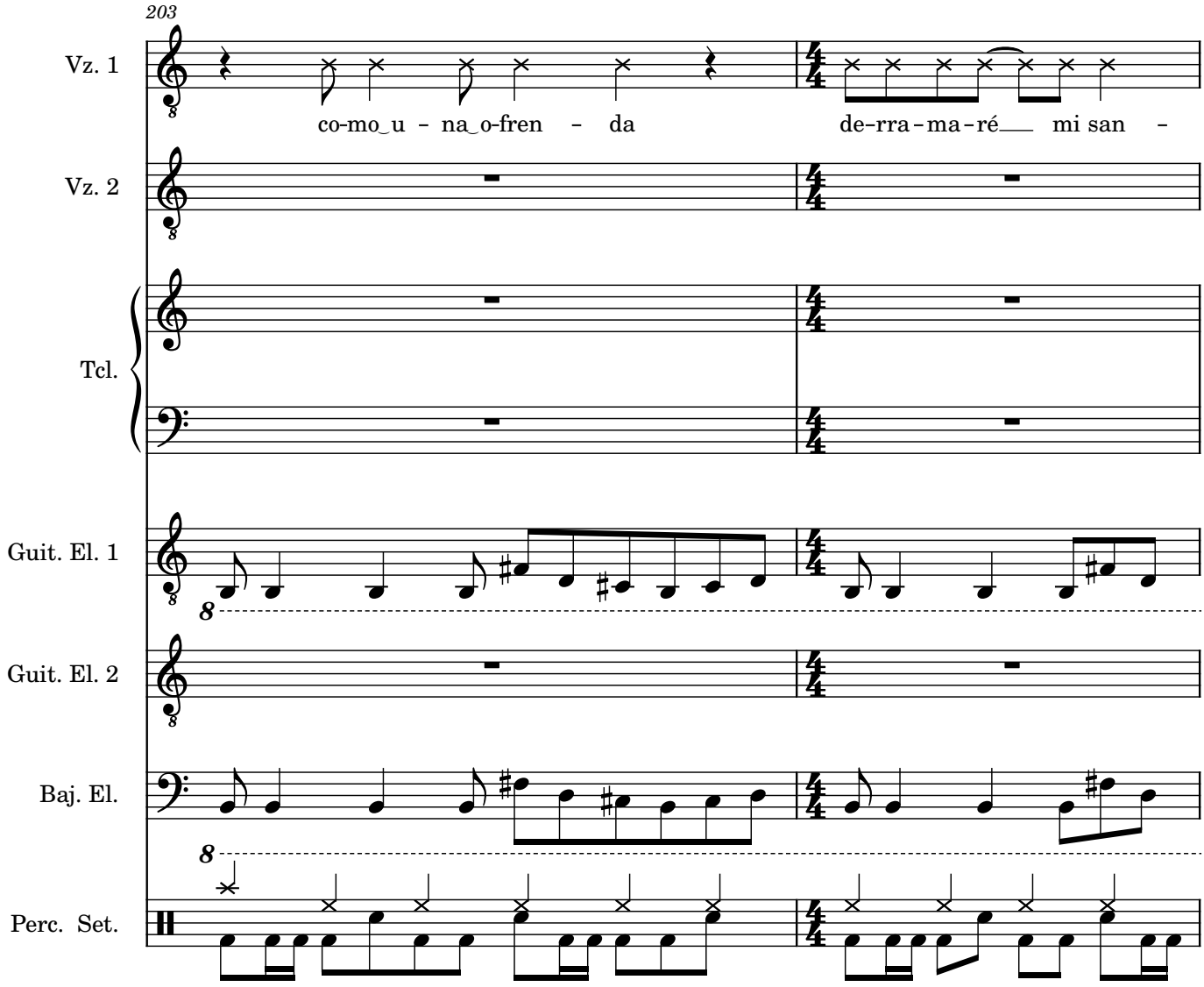

197
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

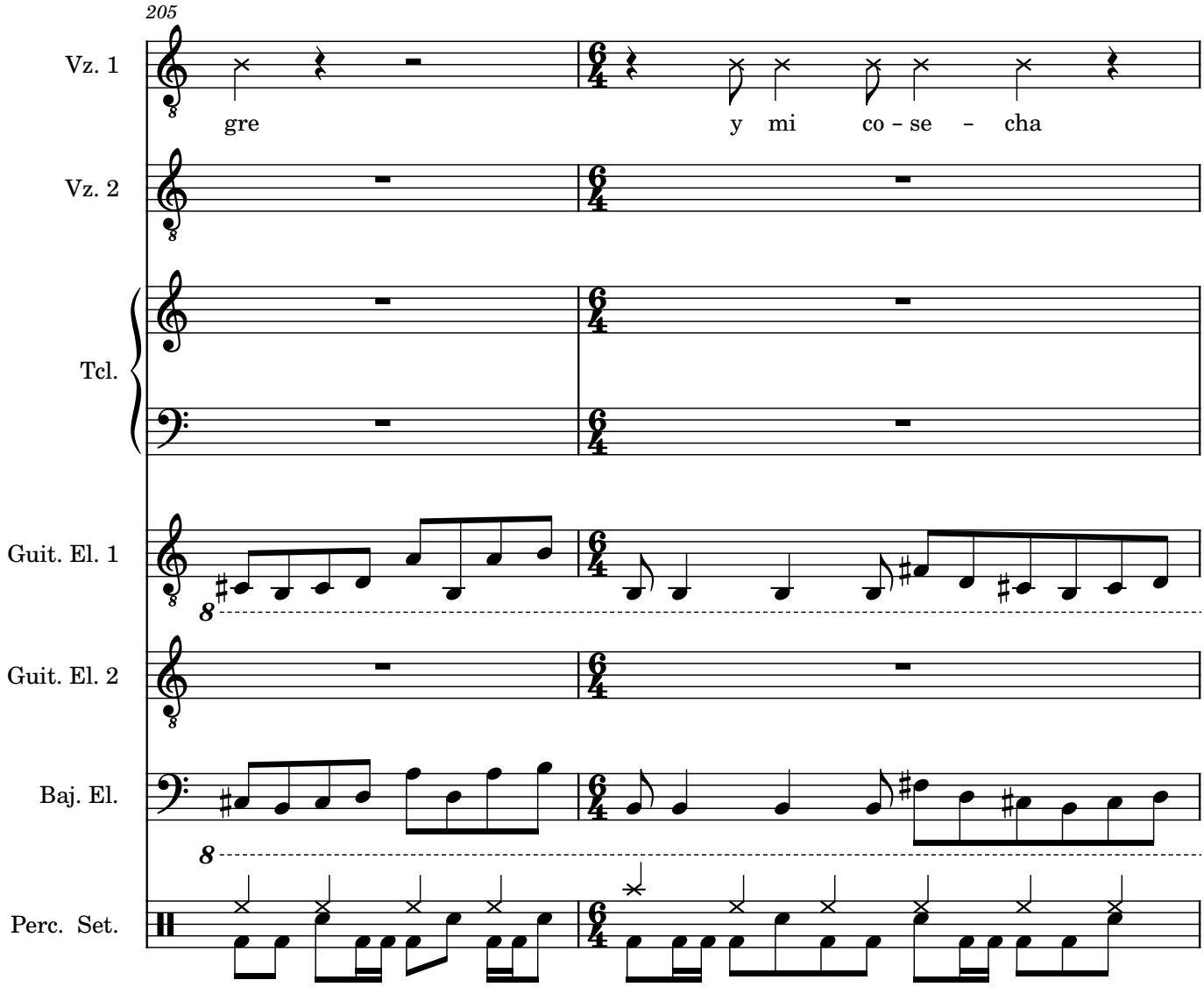
ESTROFA 5*

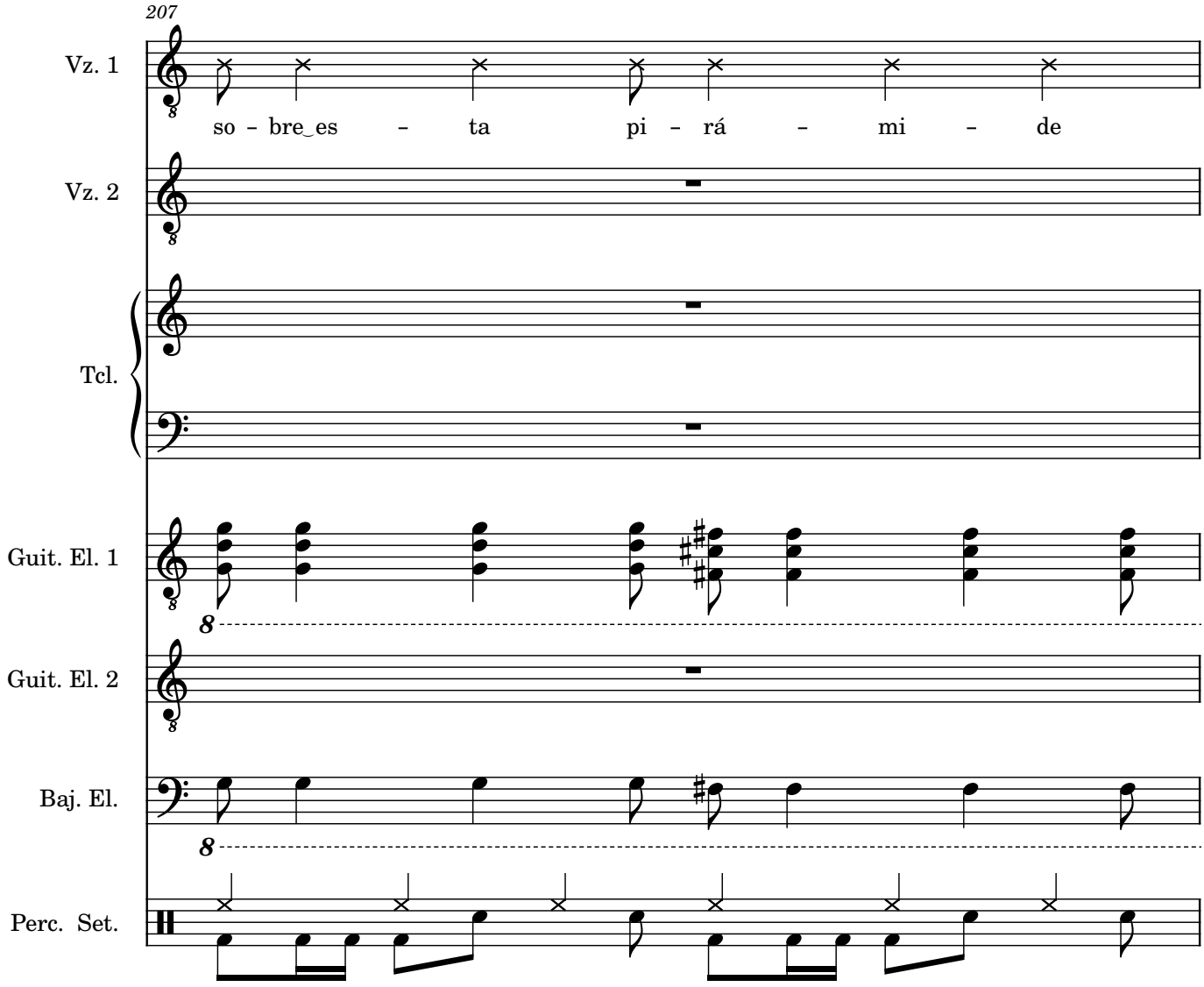

198
Growling
Vz. 1
Fren-te_a la pie - dra de las do__ ce pun -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
f
8
Guit. El. 2
Baj. El.
f
8
Perc. Set.
f

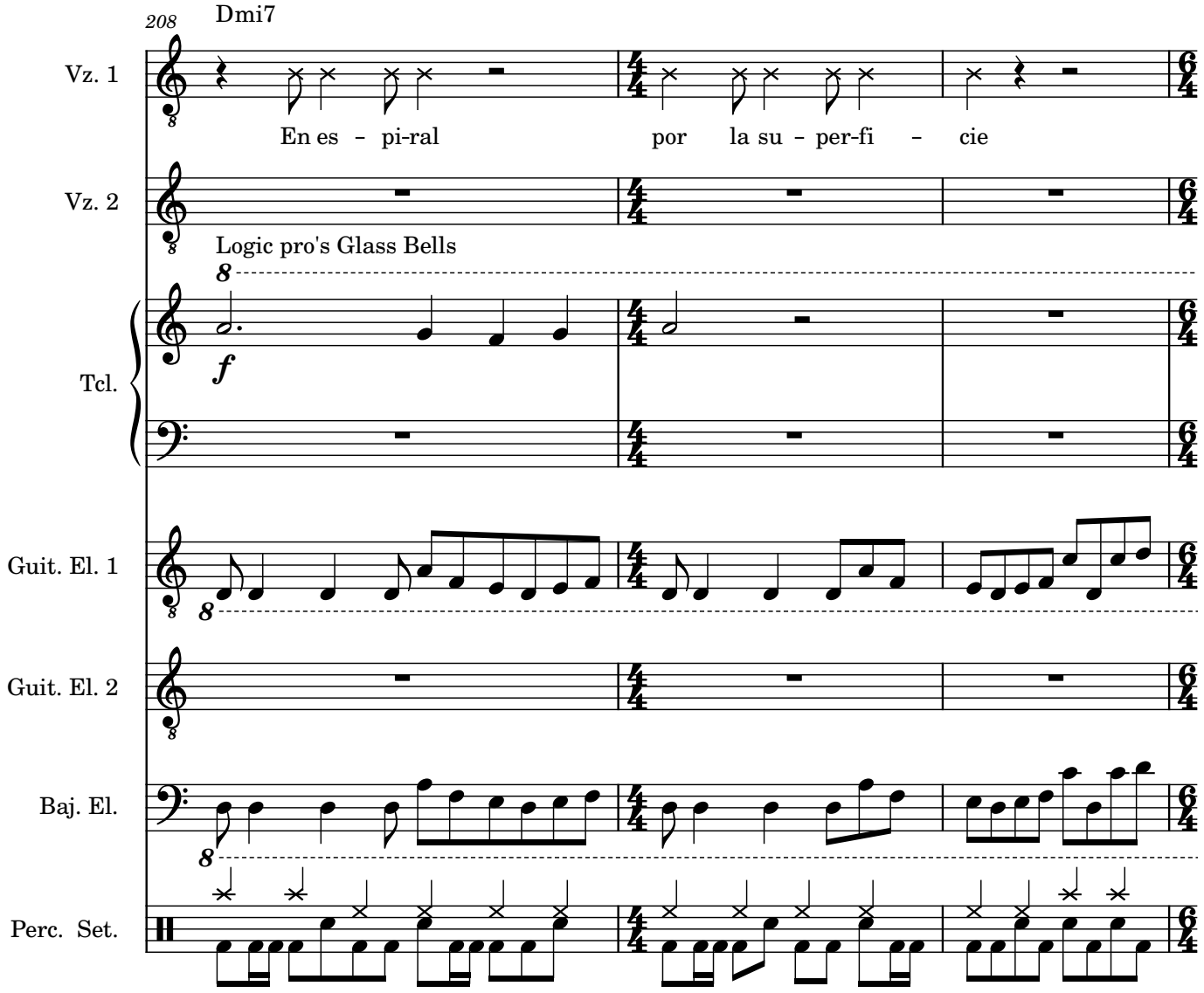

200
Vz. 1
tas
en u - na ca - ver - na o -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
8
Perc. Set.

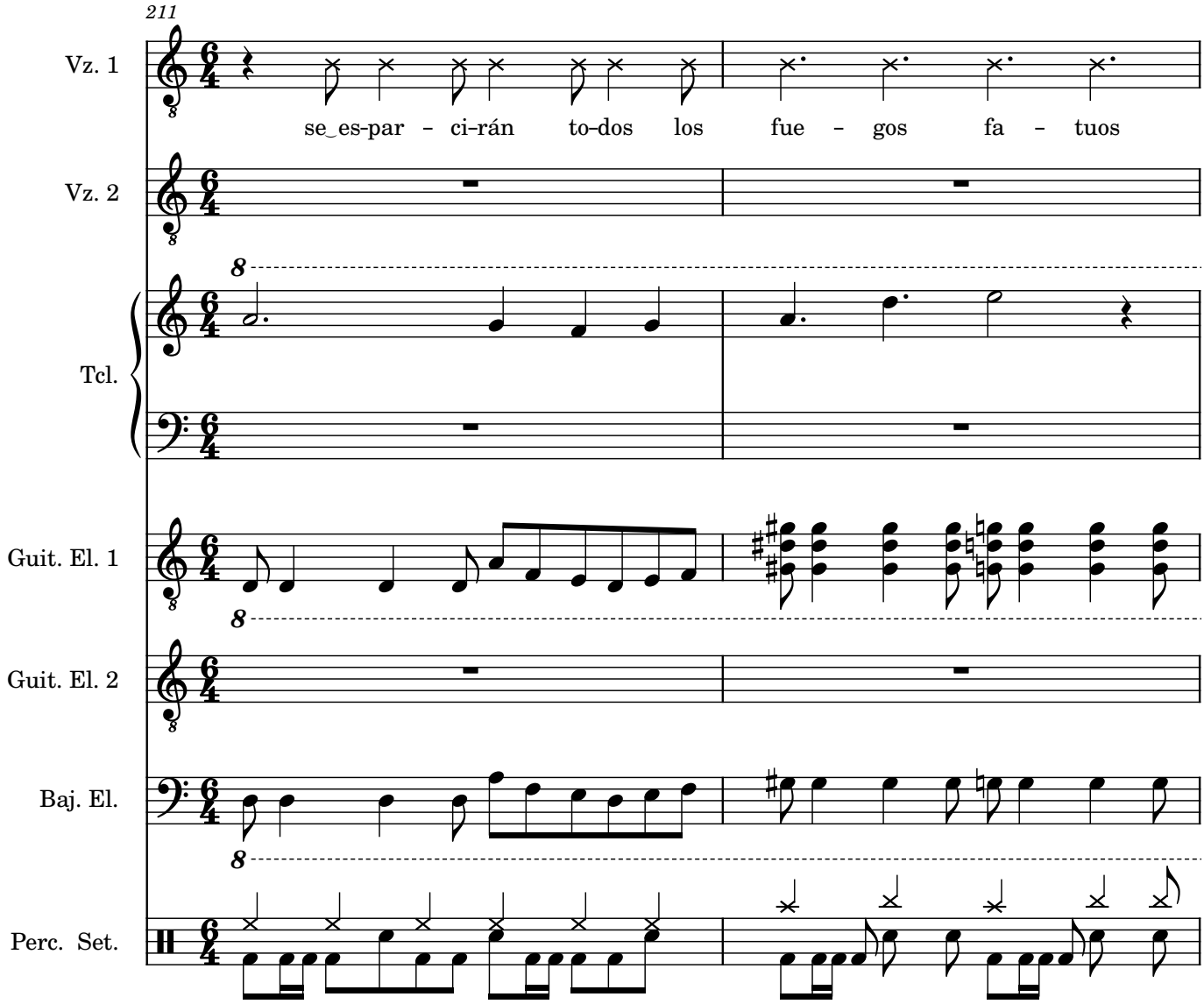

202
Vz. 1
cul - ta_en las mon - ta - ñas
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
8
Perc. Set.

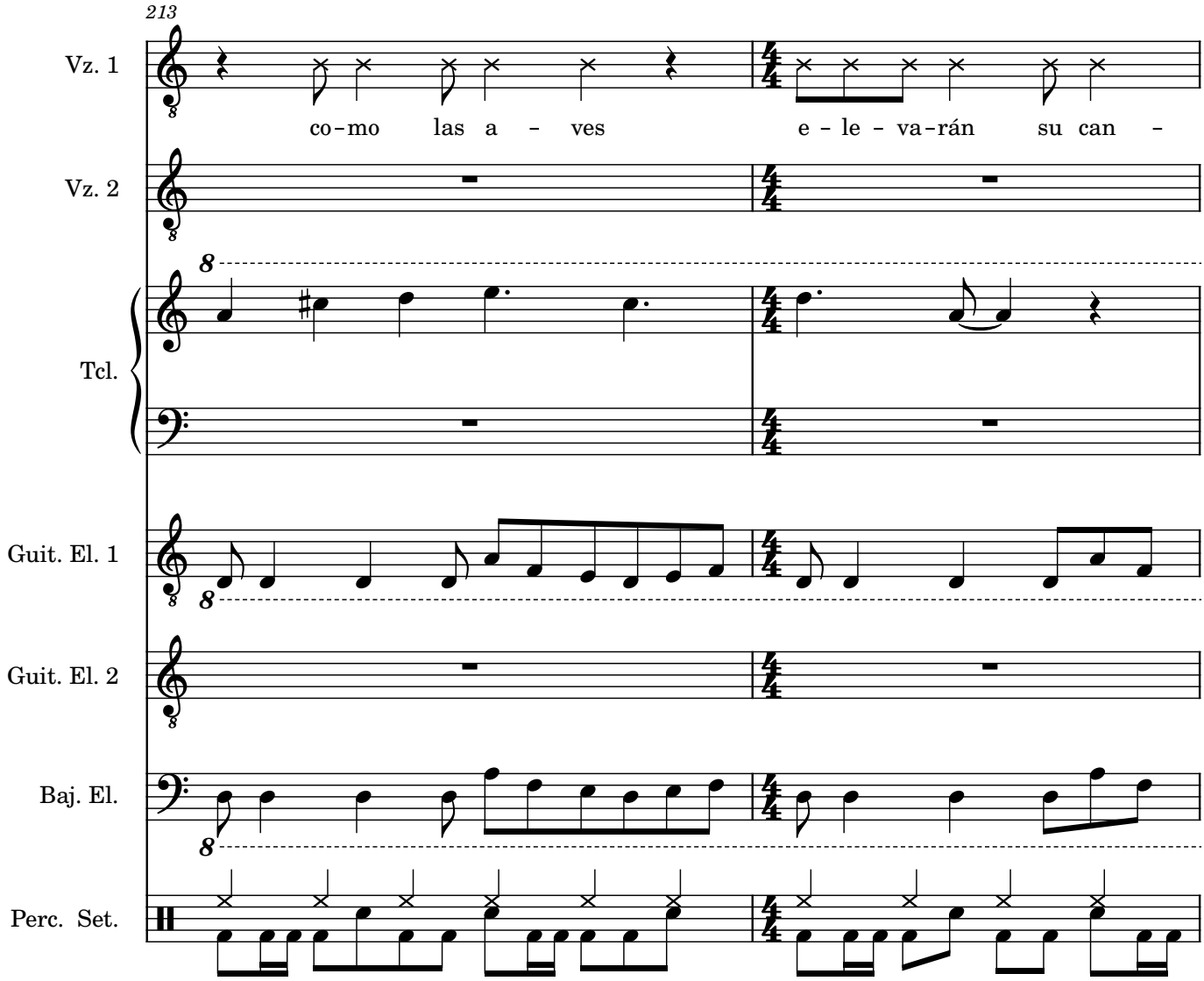

203
Vz. 1
co-mo_u - na_o-fren - da
de-rra-ma-ré mi san -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
8
Perc. Set.

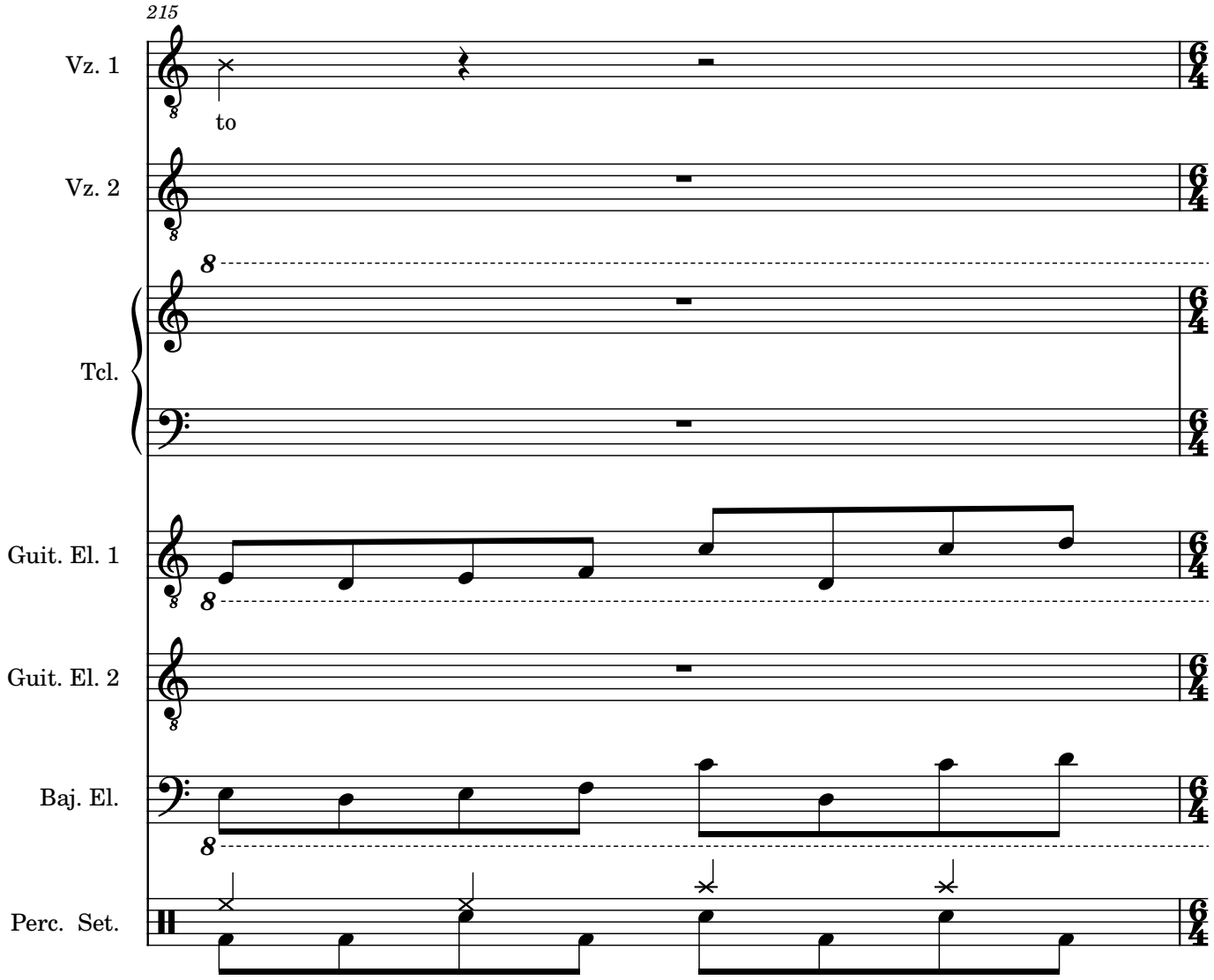

205
Vz. 1
gre
y mi co - se - cha
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
8
Perc. Set.

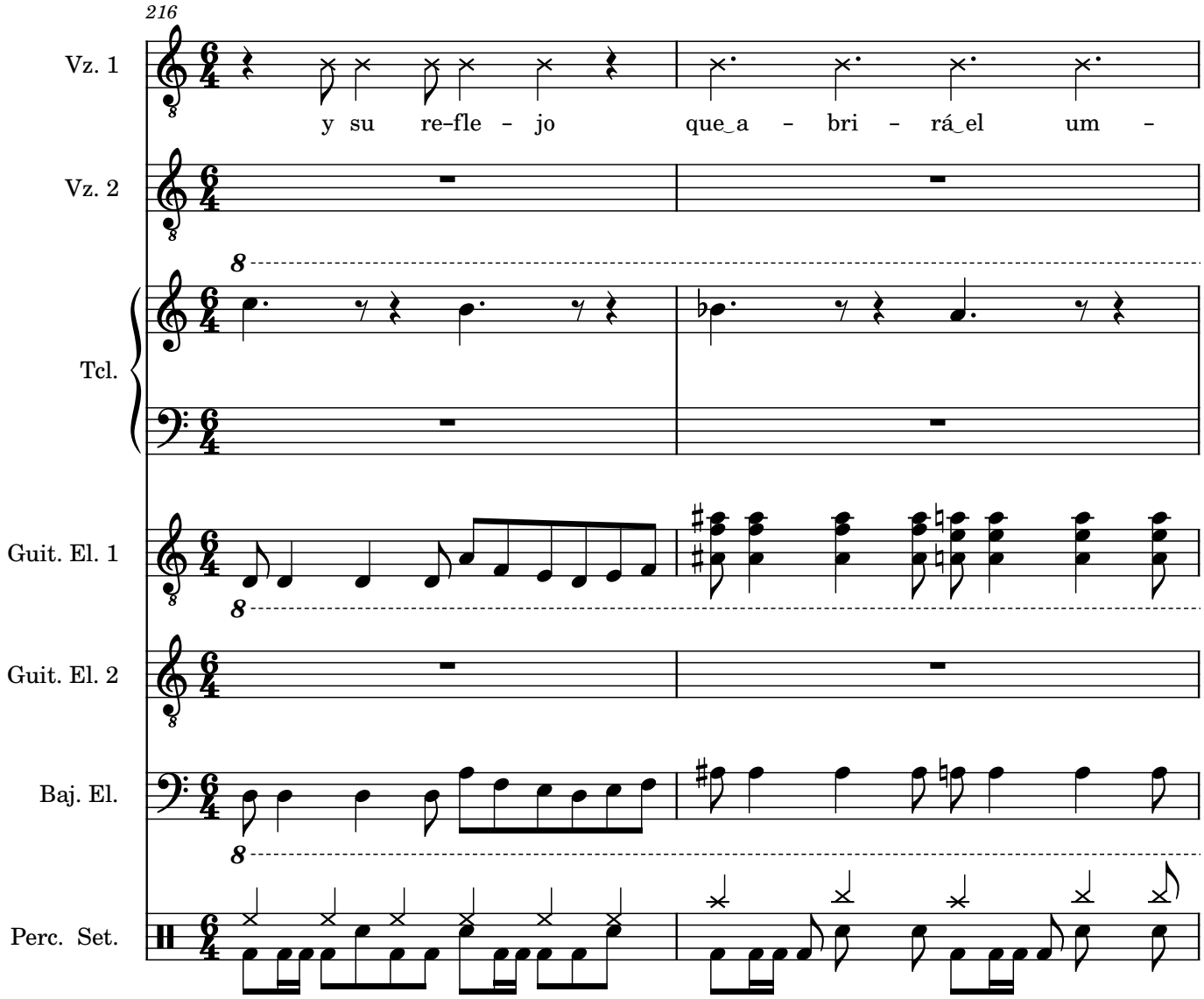

207
Vz. 1
so – bre_es – ta pi – rá – mi – de
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
8
Perc. Set.

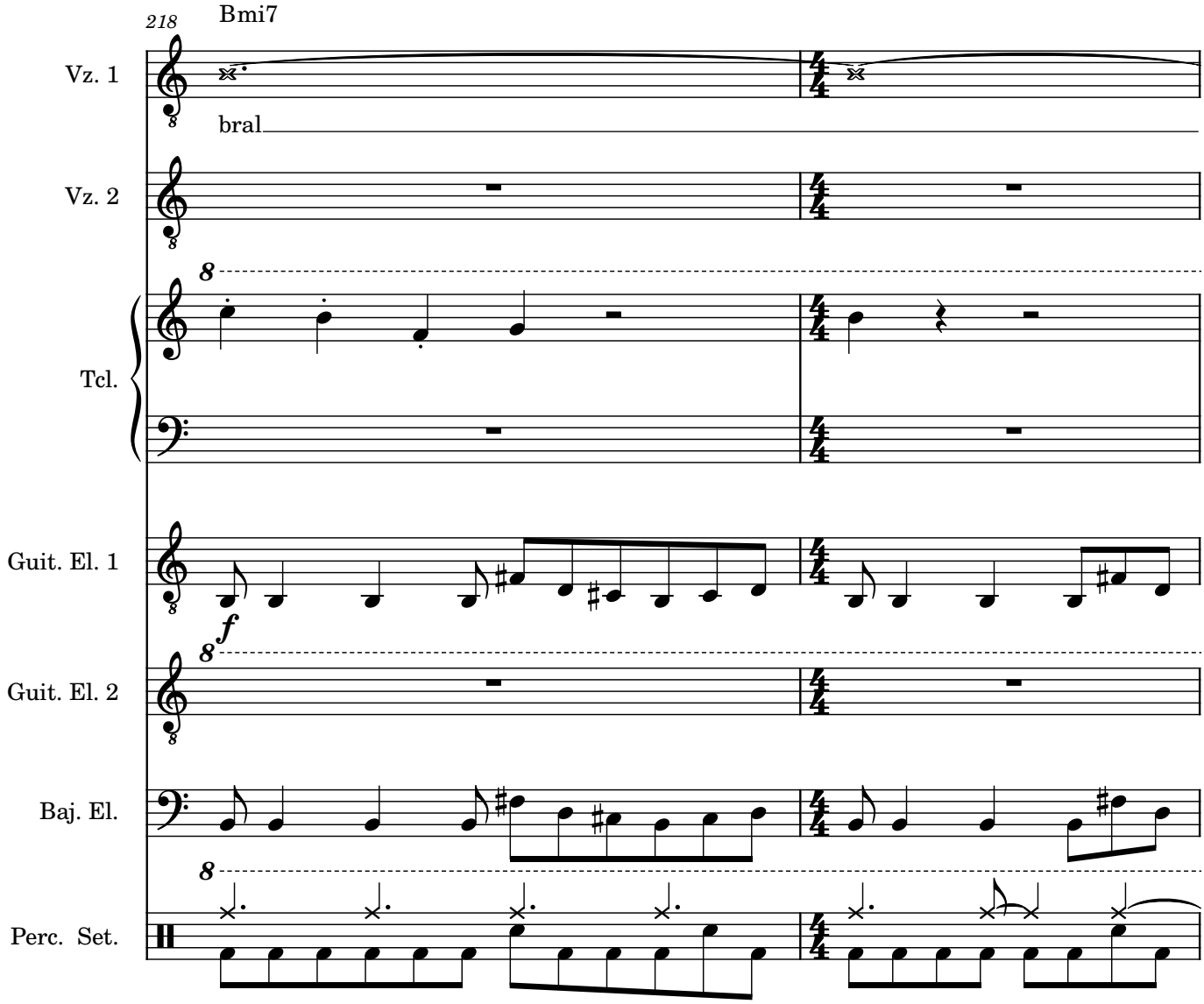

208
Dmi7
Vz. 1
En es - pi-ral por la su - per-fi - cie
Vz. 2
Logic pro's Glass Bells
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

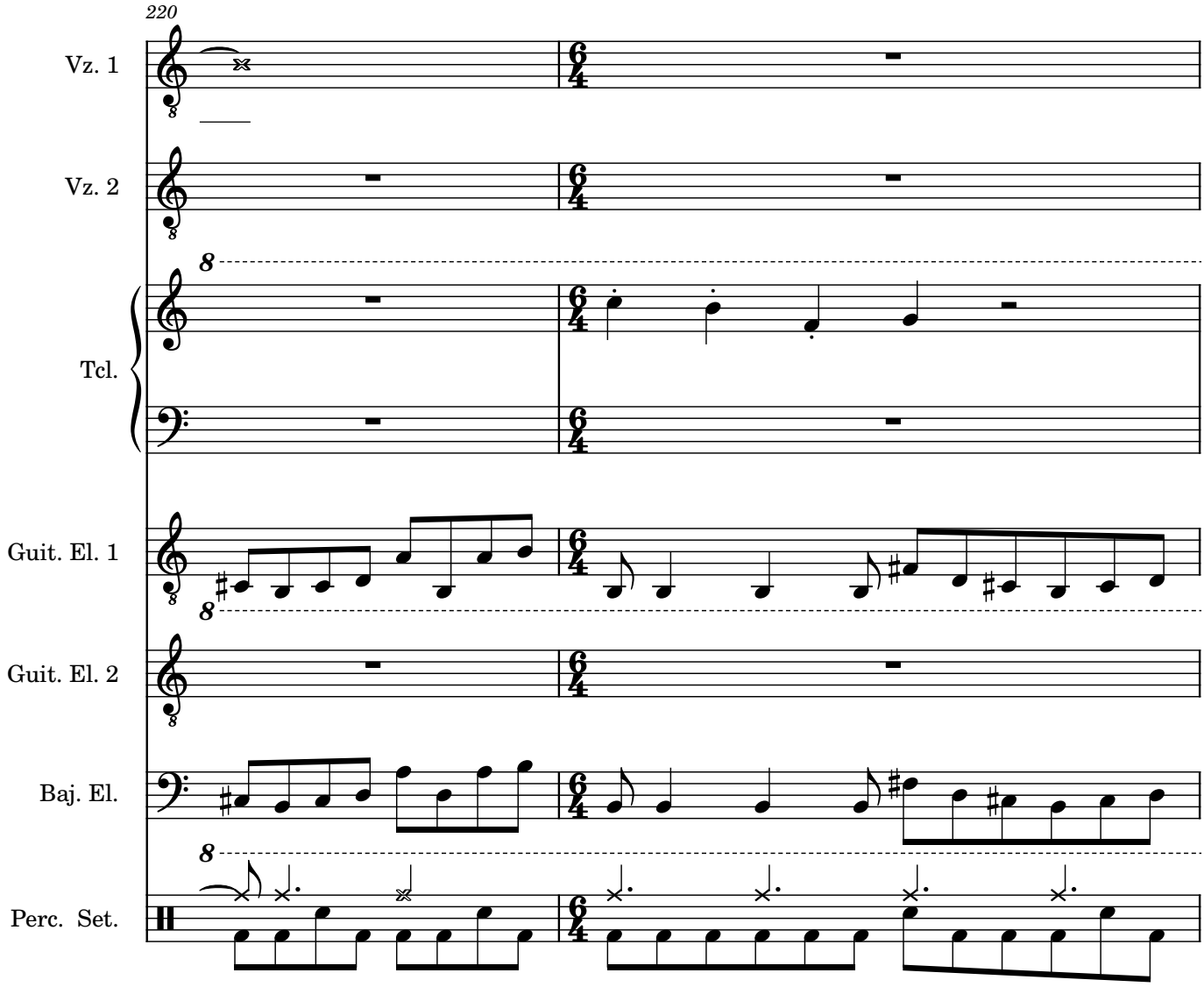

211
Vz. 1
se_es-par - ci-rán to-dos los fue - gos fa - tuos
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

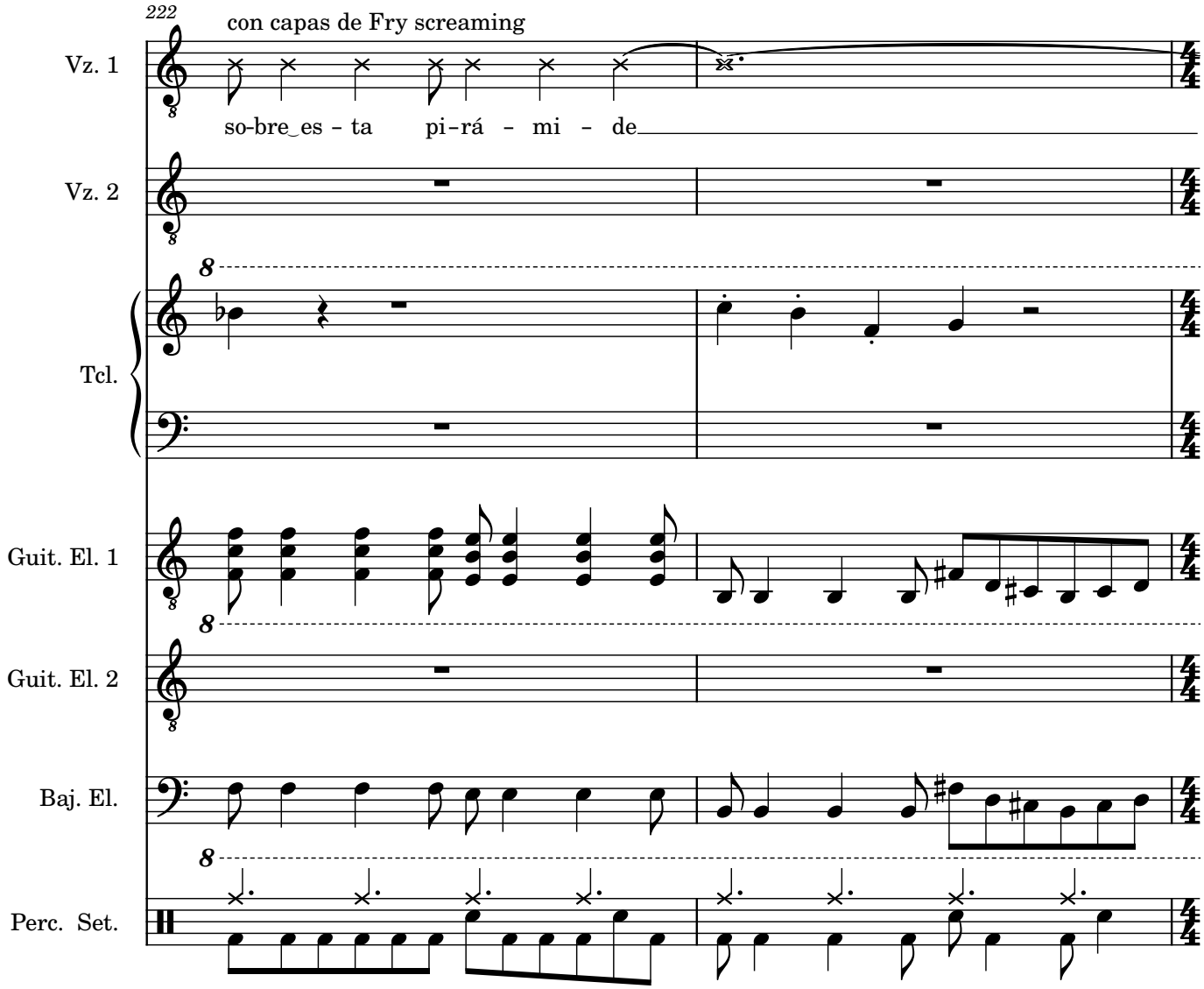

213
Vz. 1
co-mo las a - ves e - le - va-rán su can -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

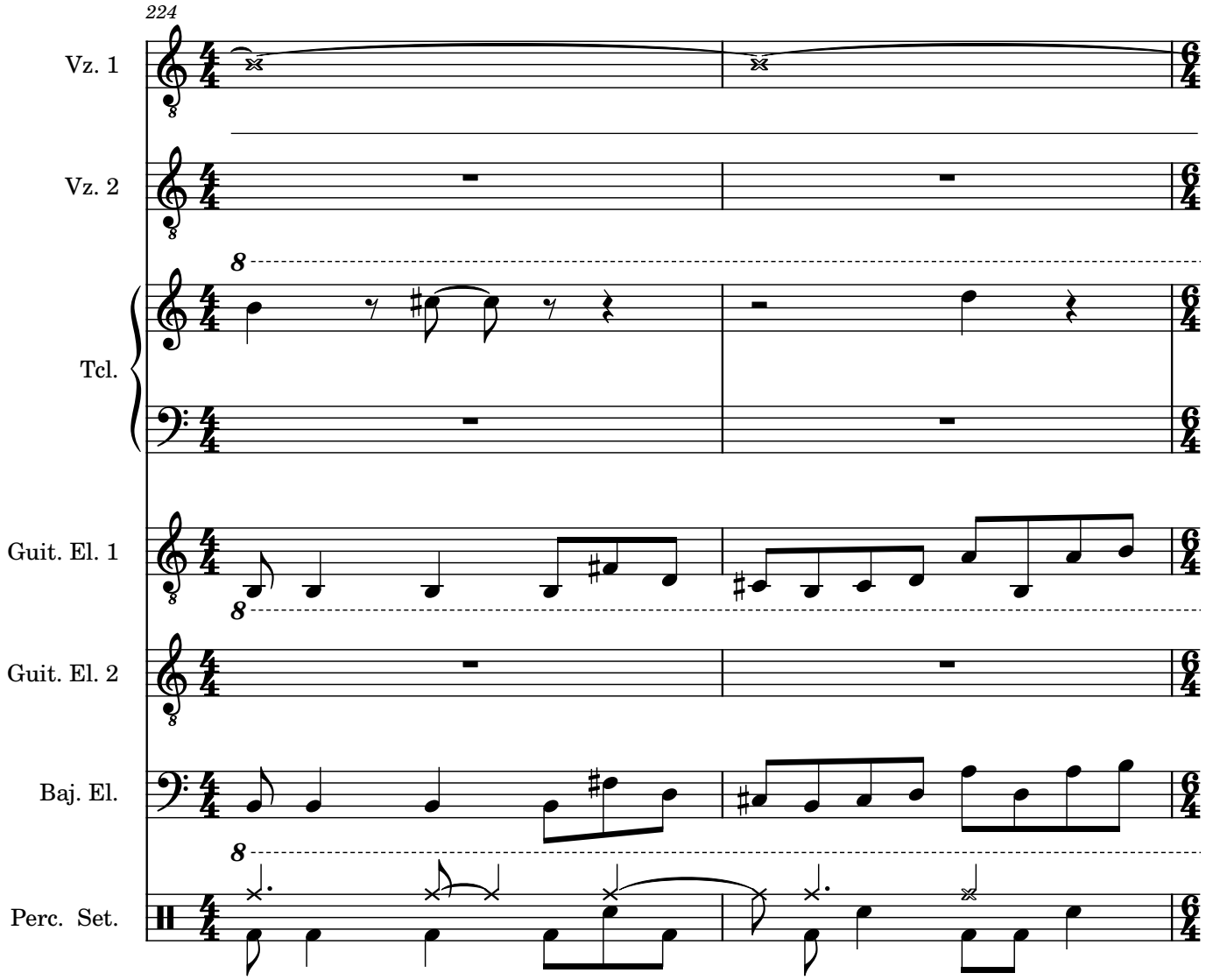

215
Vz. 1
to
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

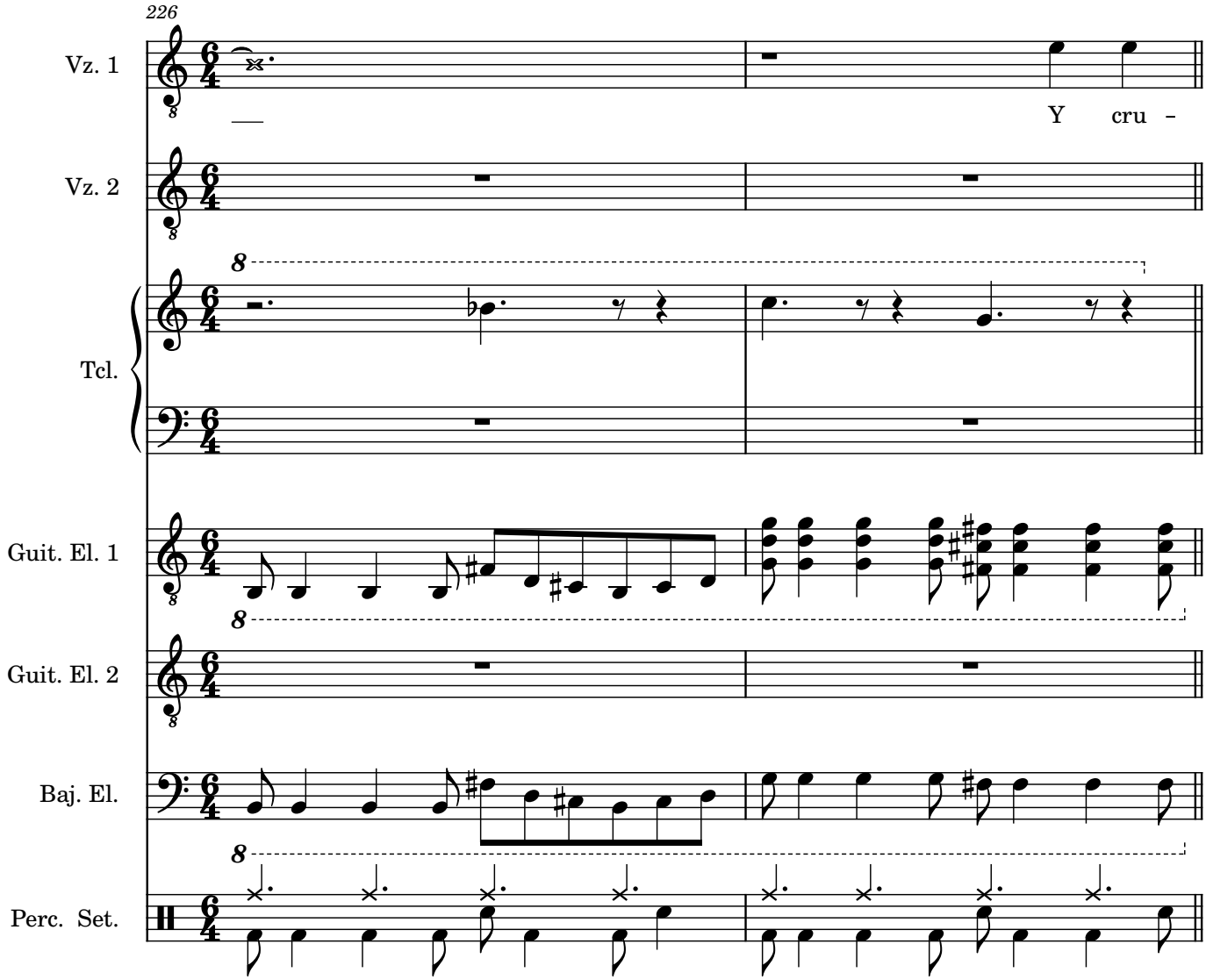

216
Vz. 1
y su re-fle - jo que_a - bri - rá_el um -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

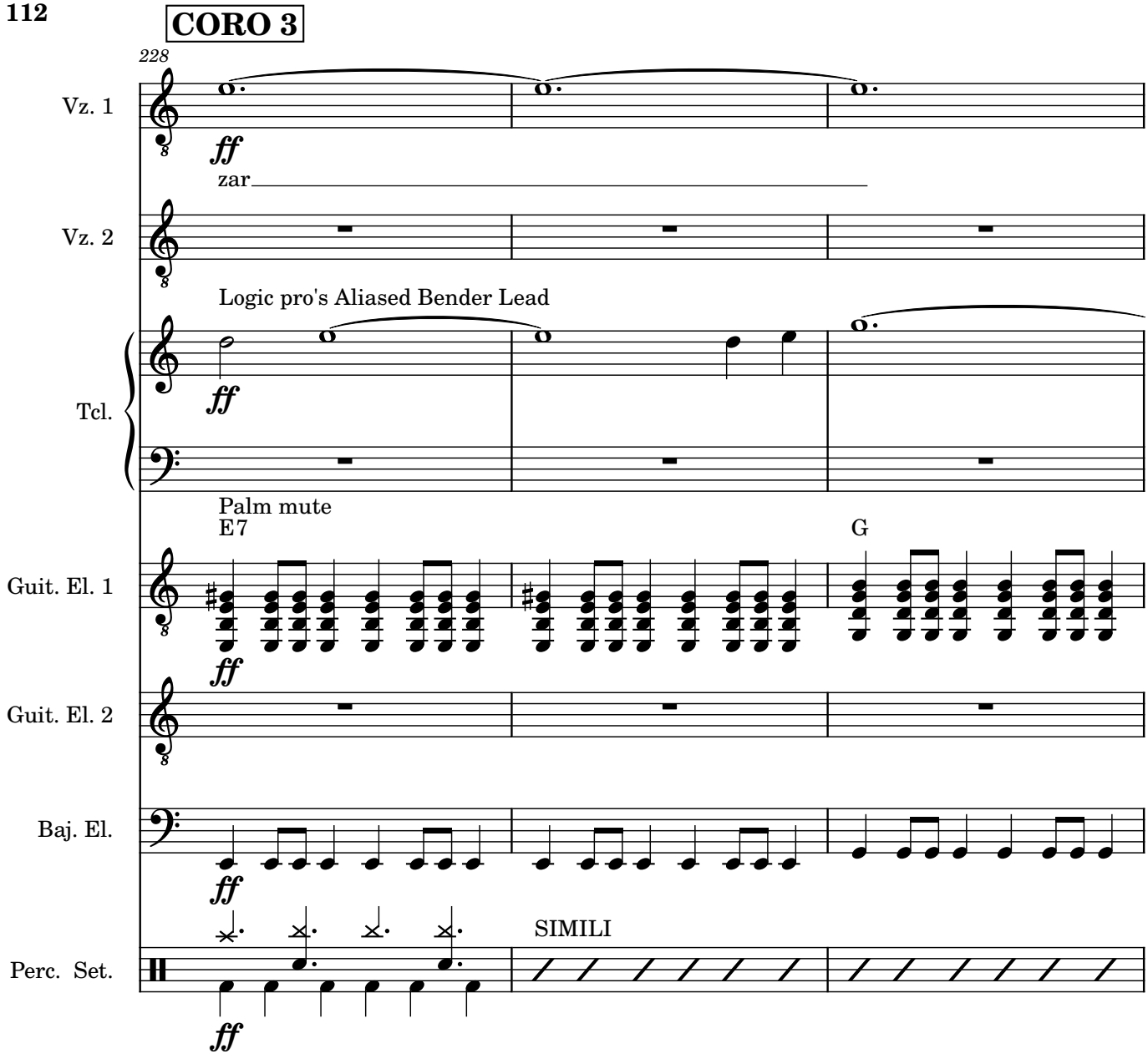

218
Bmi7
Vz. 1
bral
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

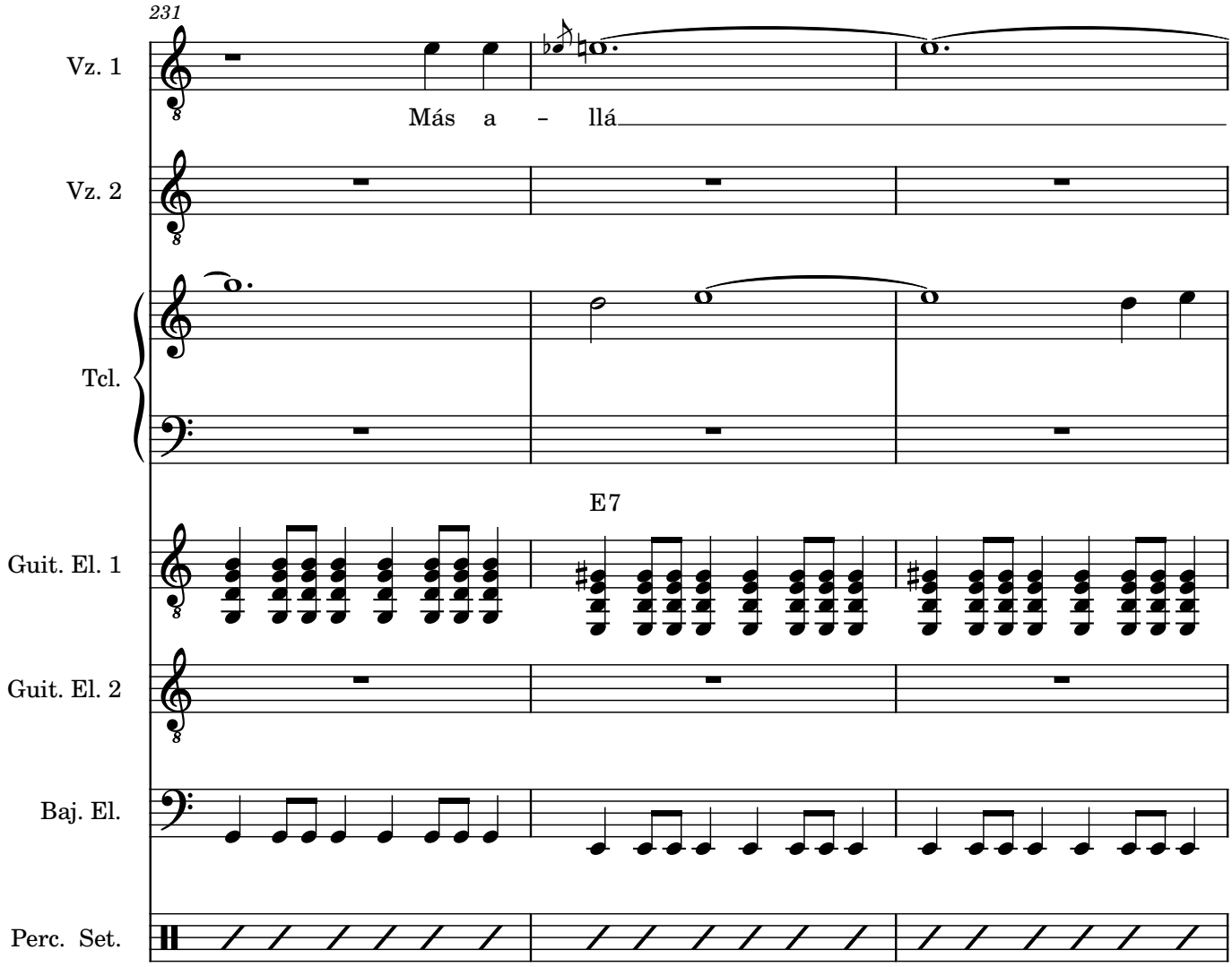

220
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

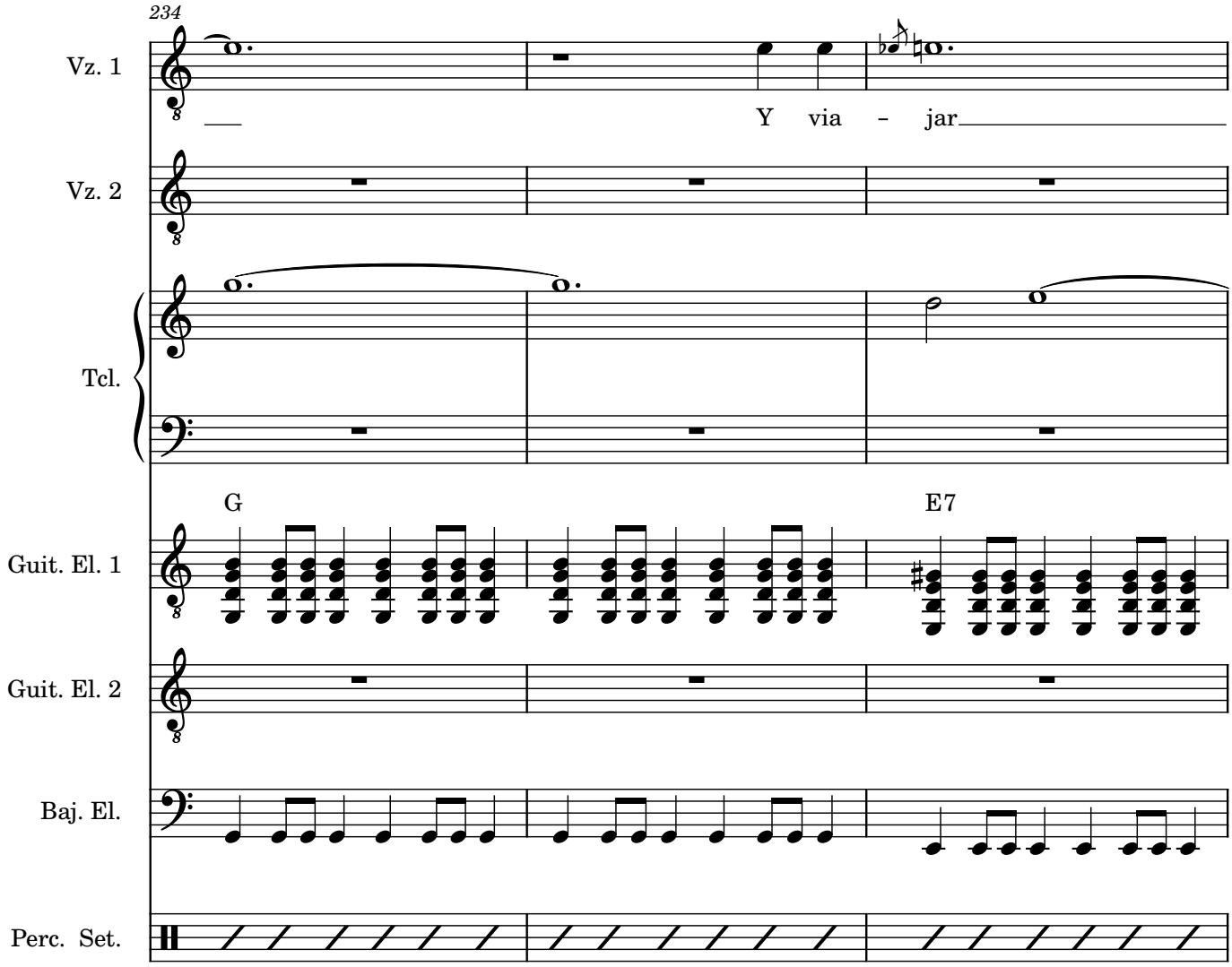

222
con capas de Fry screaming
Vz. 1
so-bre_es - ta pi-rá - mi - de
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

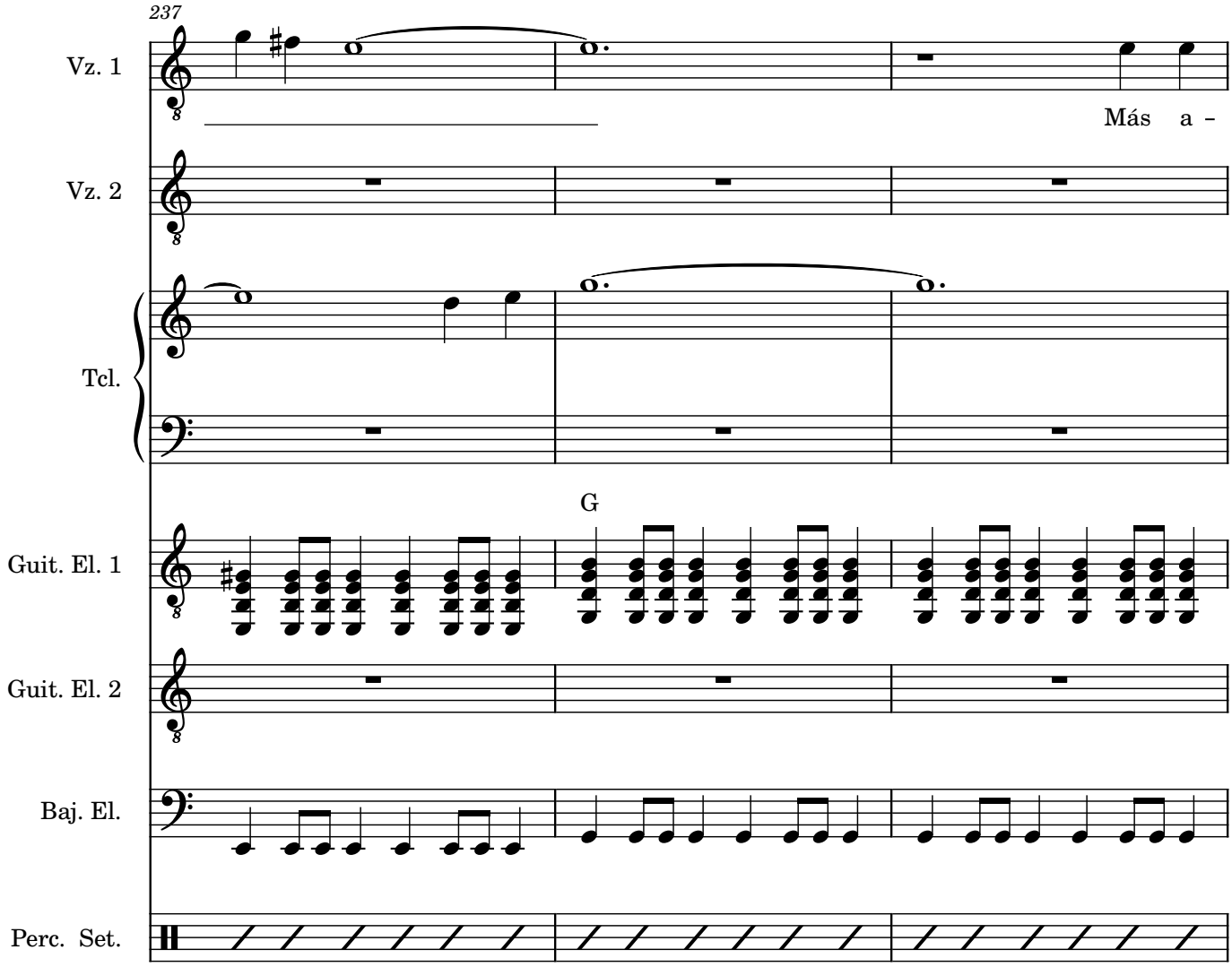

224
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

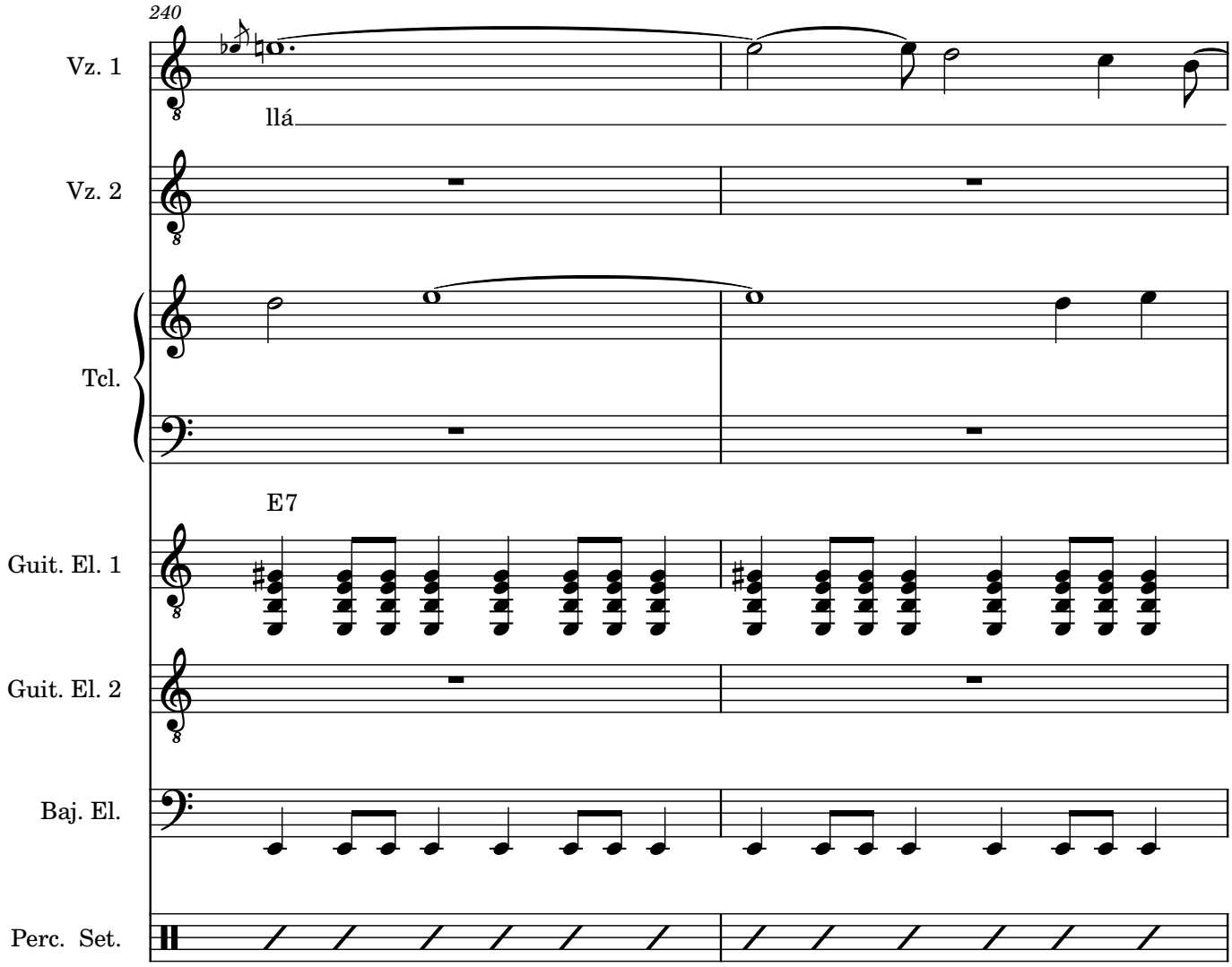

226
Vz. 1
Y cru -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

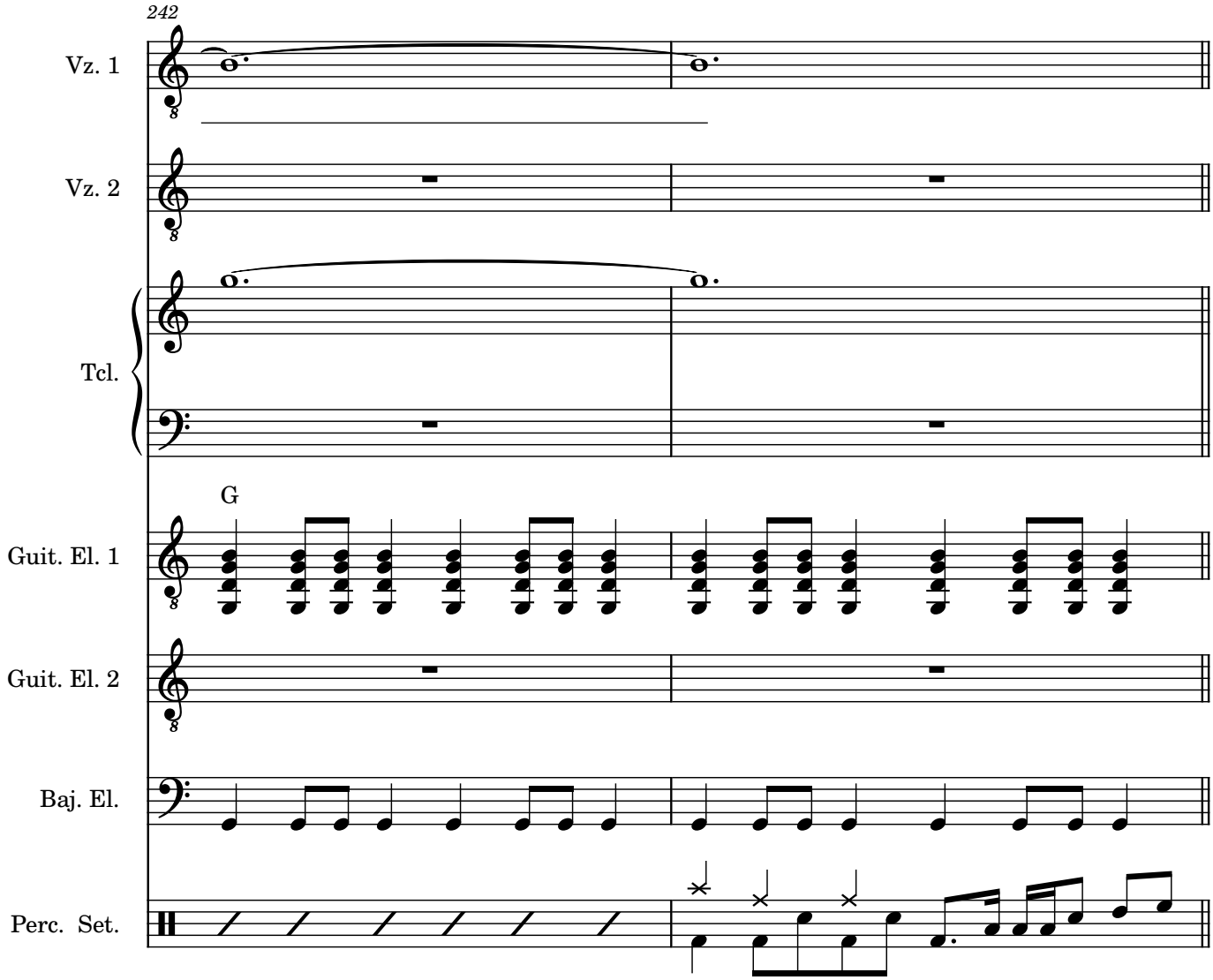

CORO 3
228
Vz. 1
ff
zar
Vz. 2
Logic pro's Aliased Bender Lead
Tcl.
ff
Palm mute
E7
G
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
ff
SIMILI
Perc. Set.
ff


231
Vz. 1
Más a - llá
Vz. 2
Tcl.
E7
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

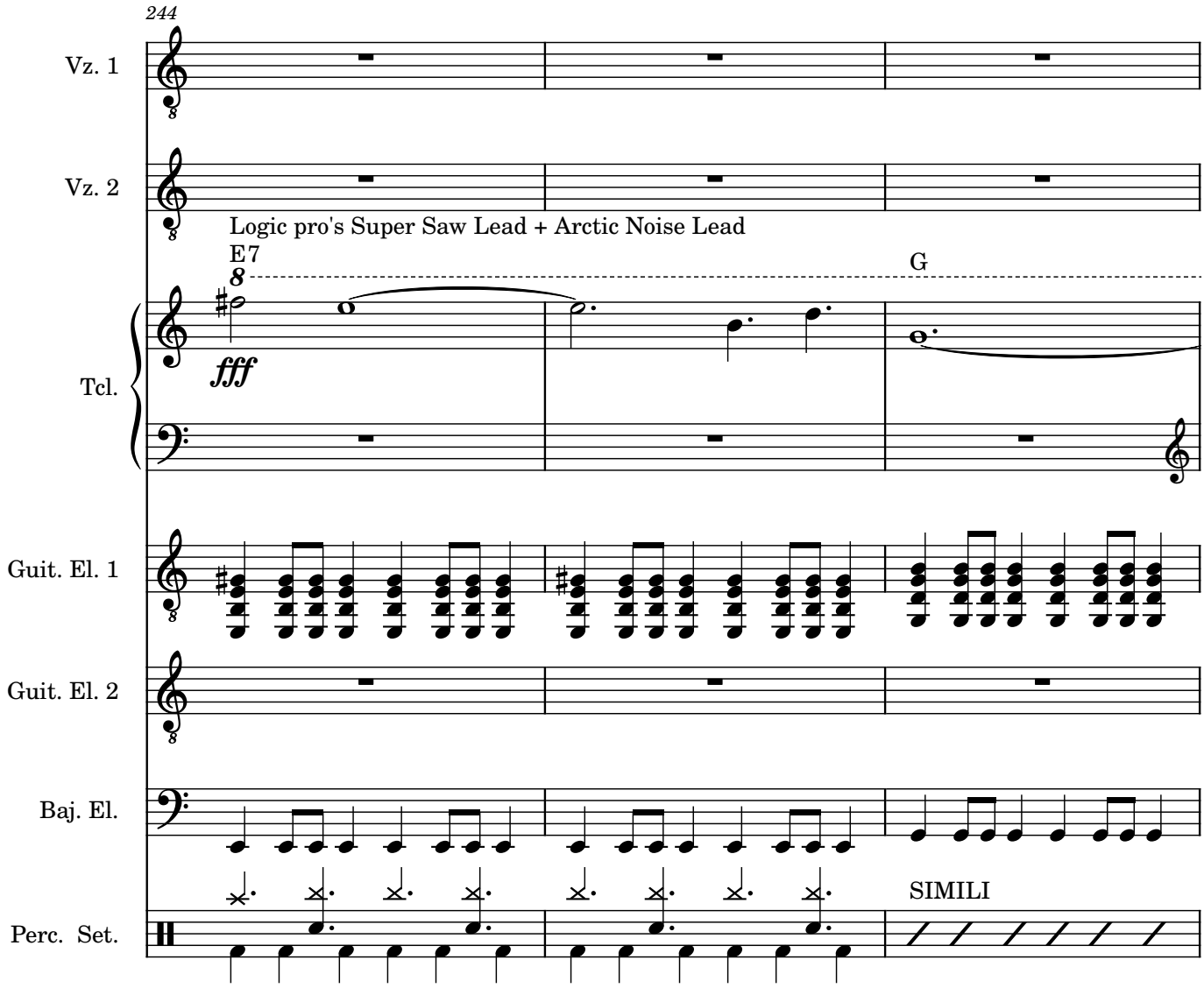

234
Vz. 1
Y via - jar
Vz. 2
Tcl.
G
E7
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

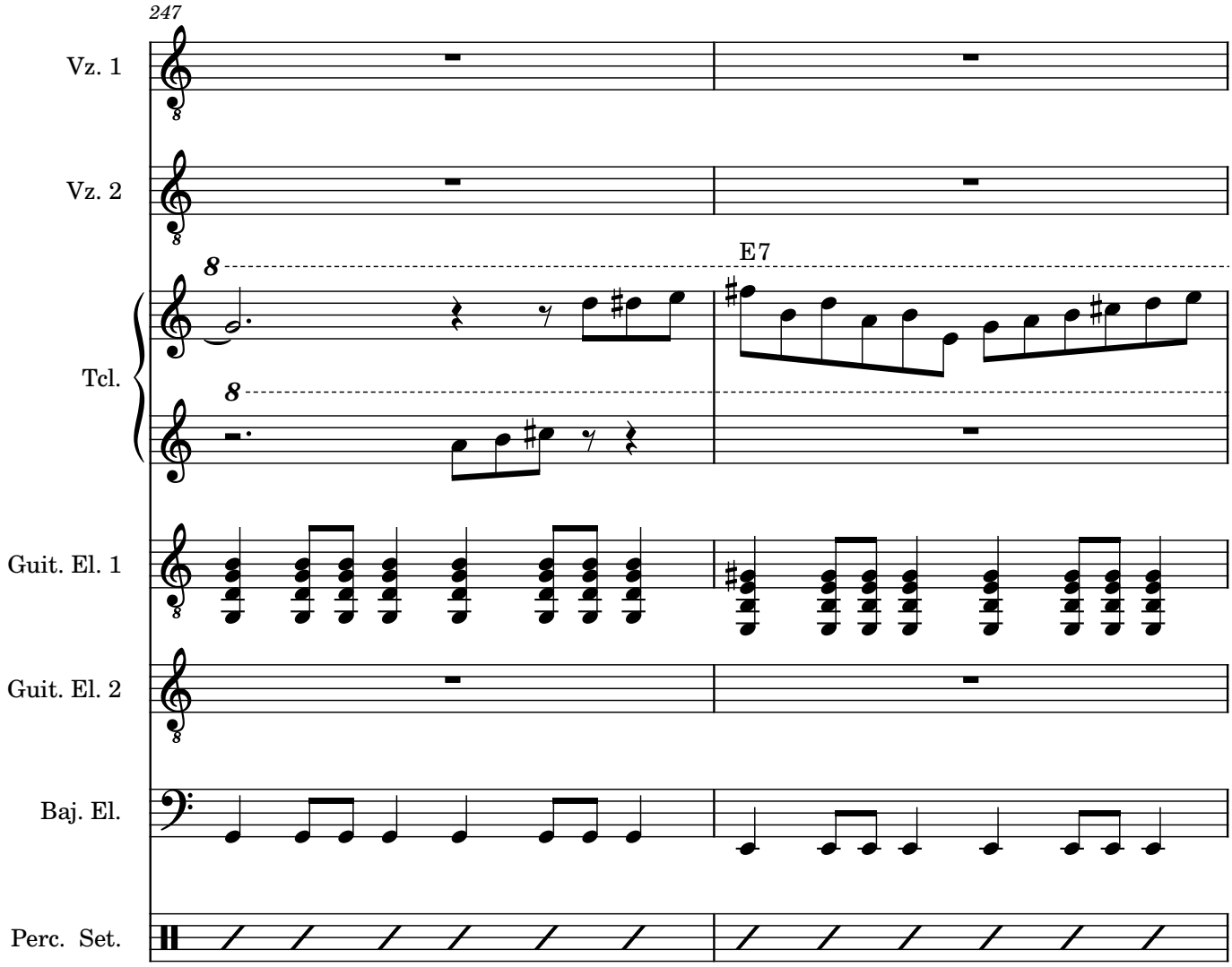

237
Vz. 1
Más a –
Vz. 2
Tcl.
G
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

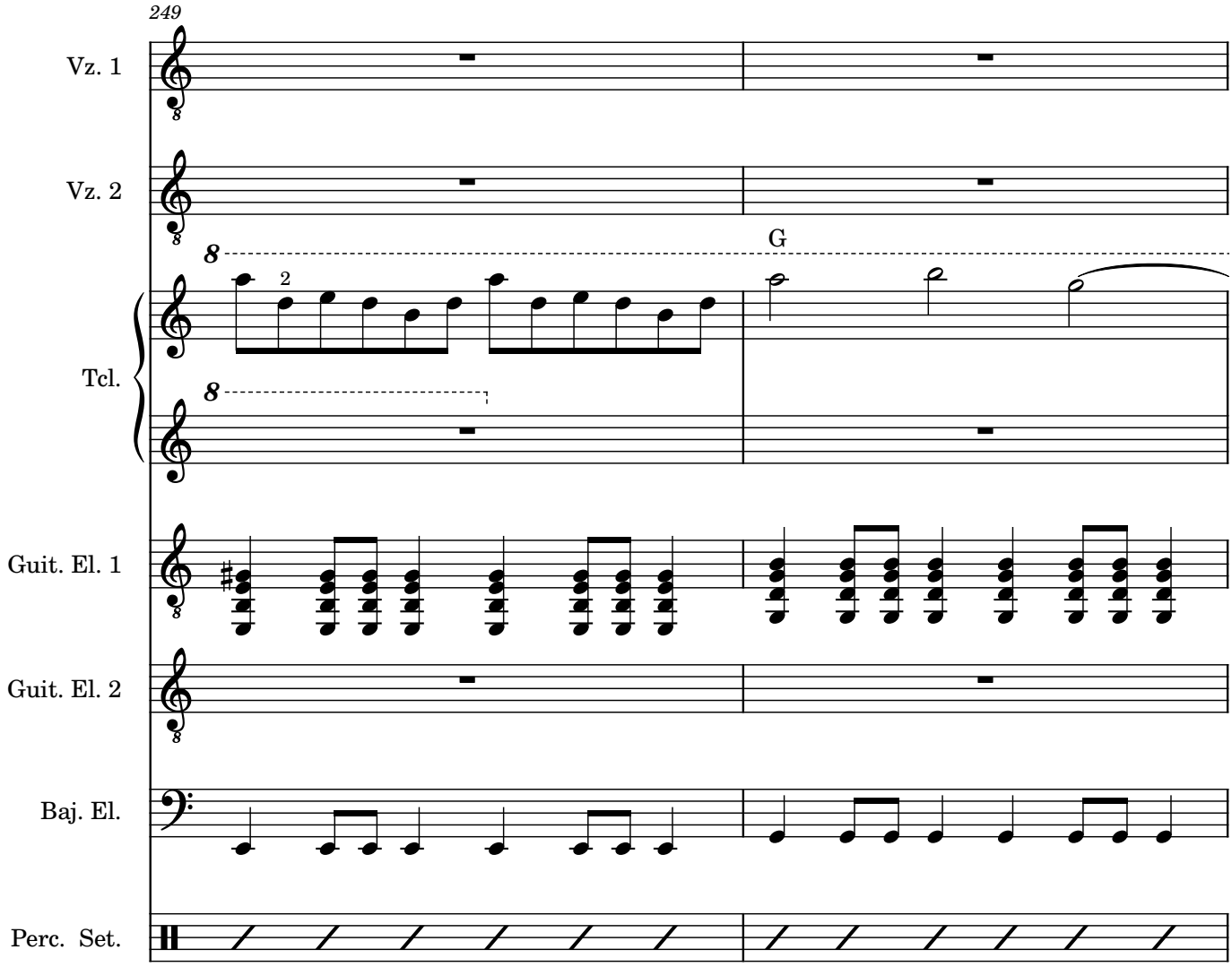

240
Vz. 1
llá
Vz. 2
Tcl.
E7
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

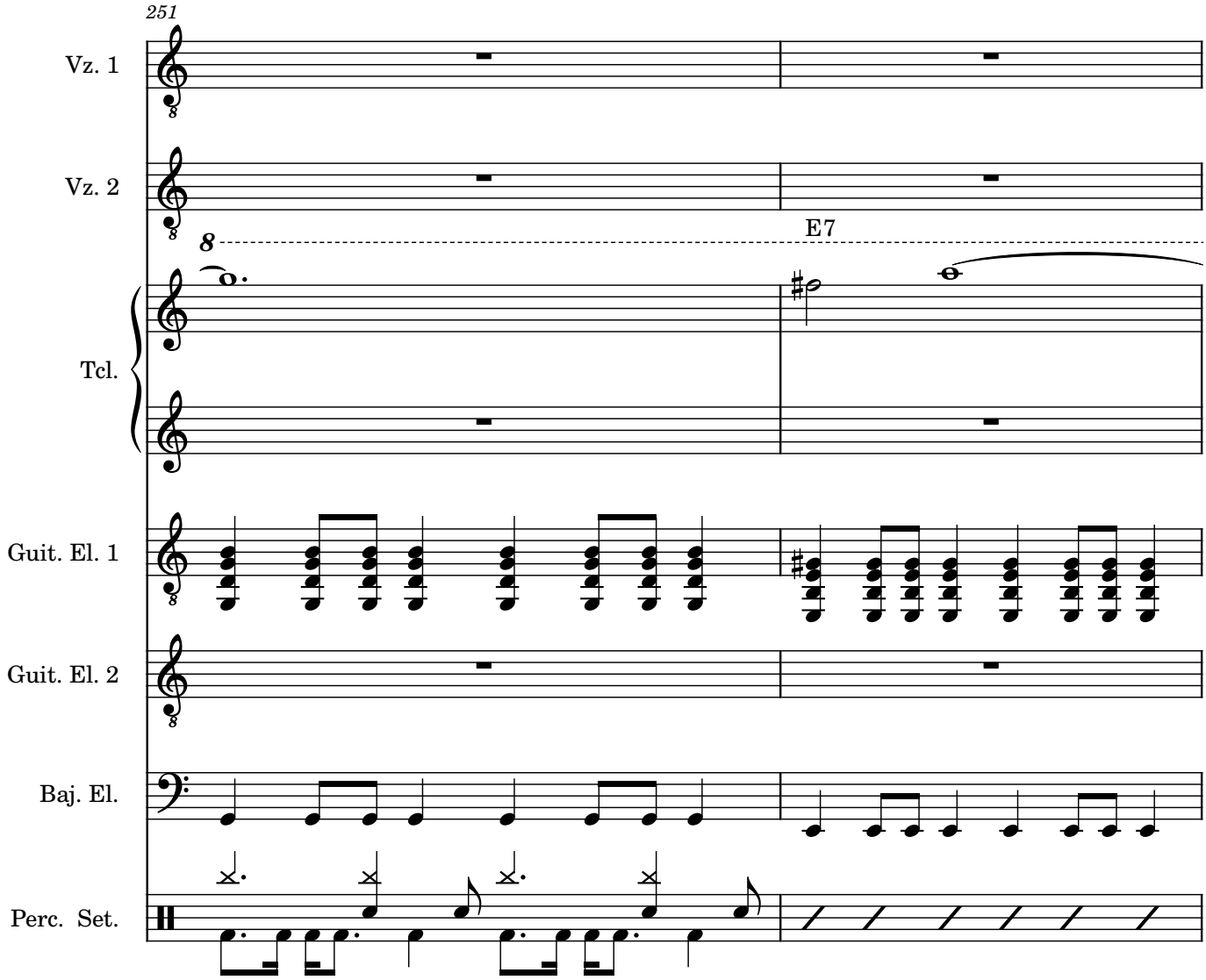

242
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
G
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

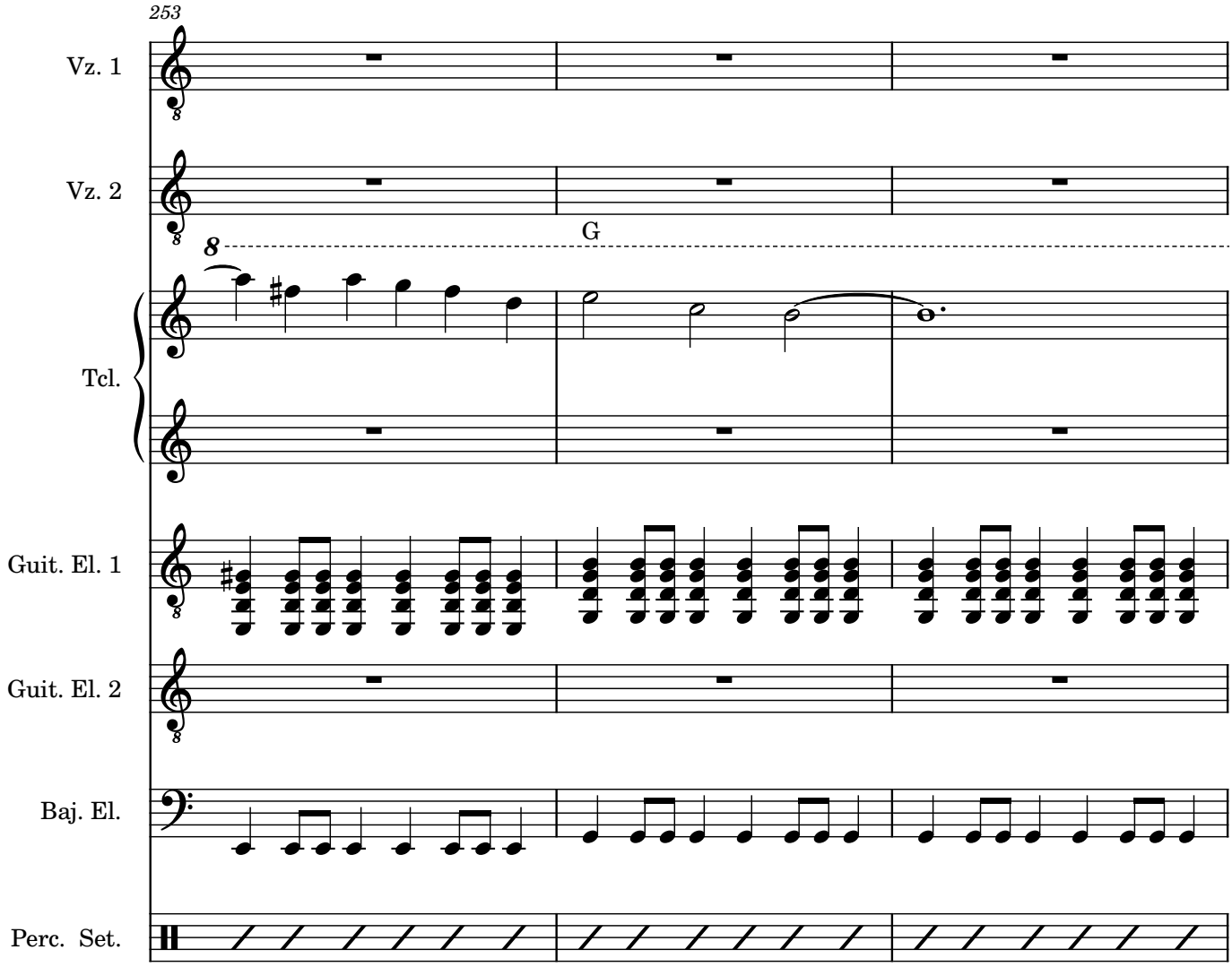
SOLO DE TECLADO 2*

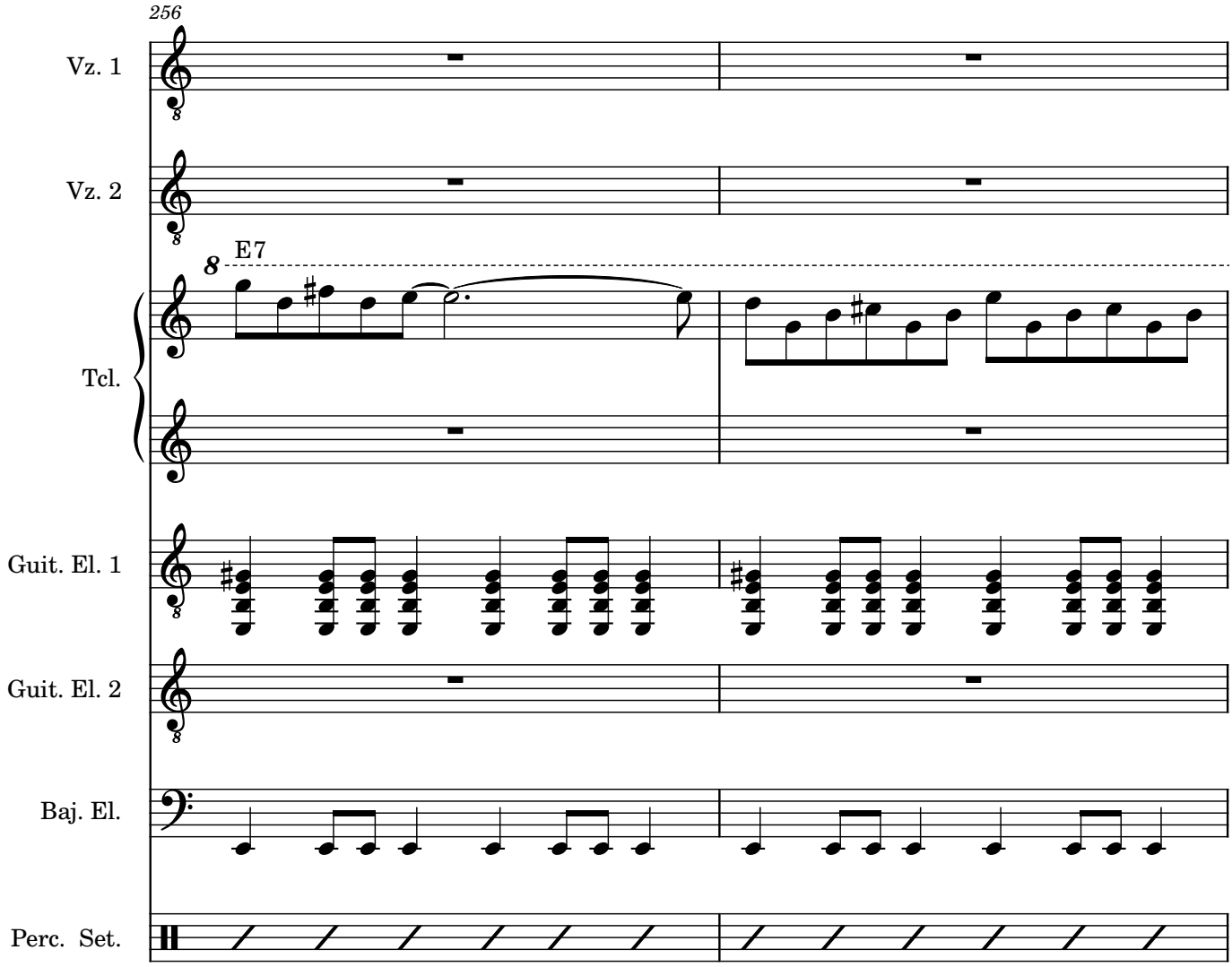


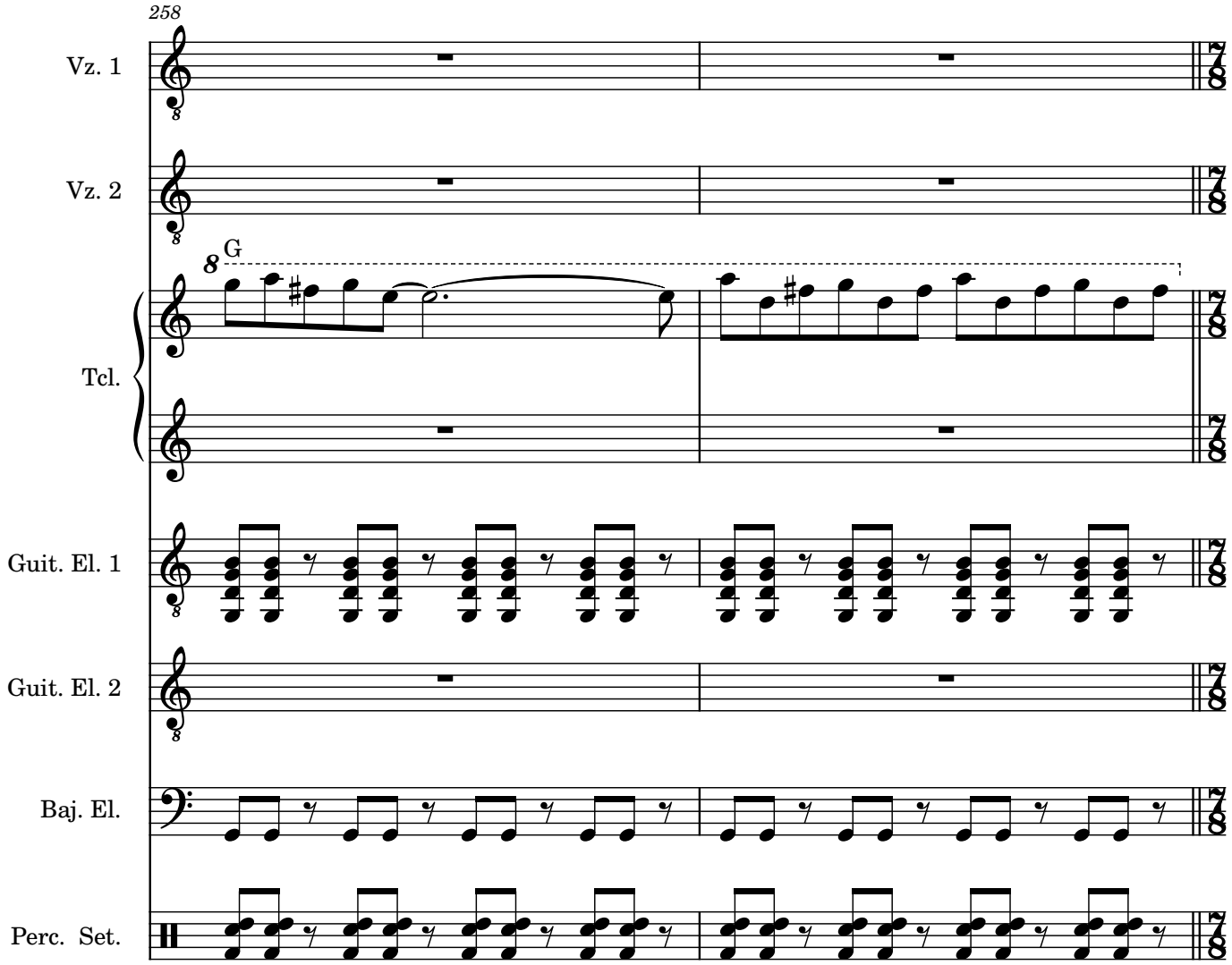

247
Vz. 1
Vz. 2
E7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


249
Vz. 1
Vz. 2
G
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

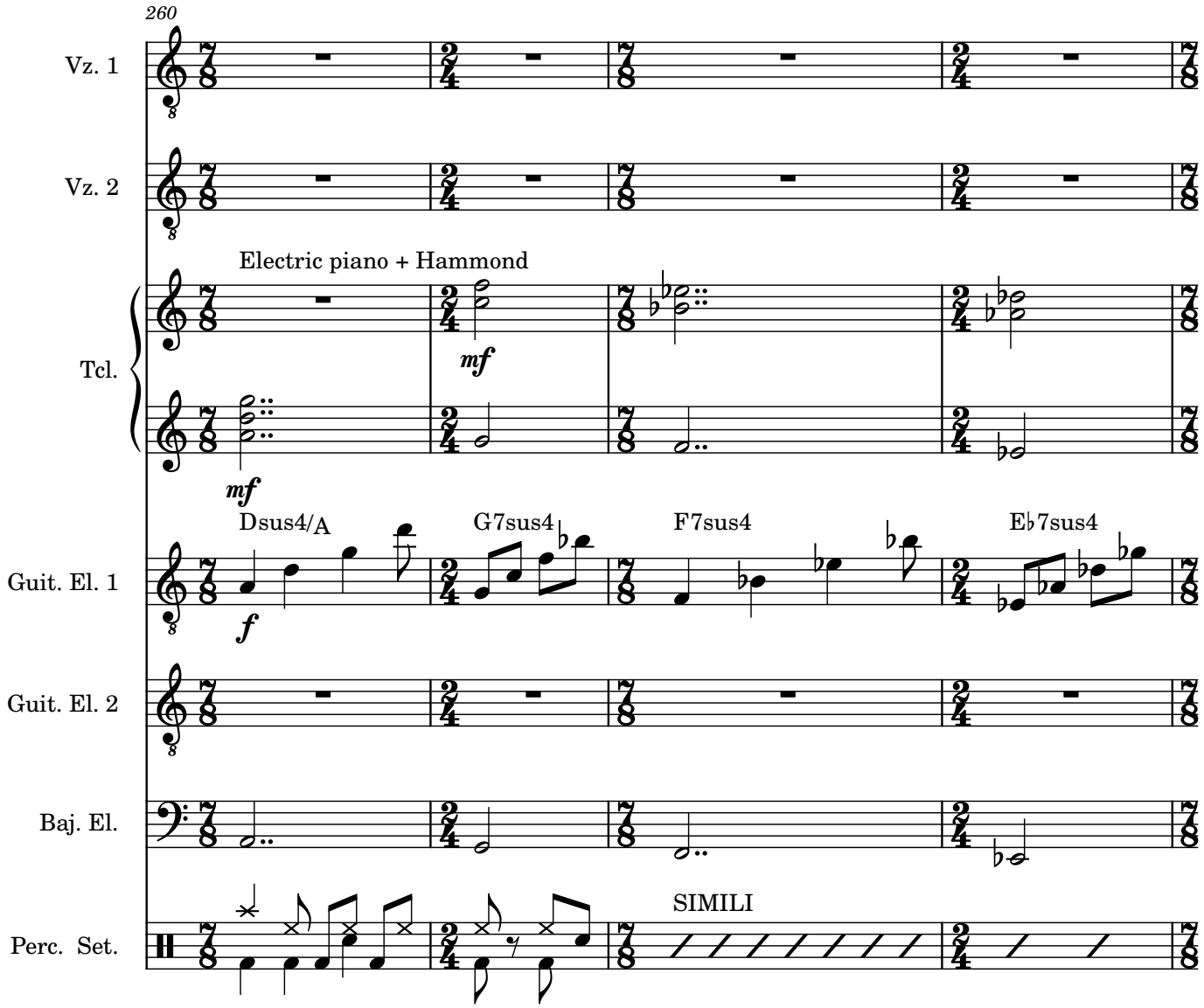

251
Vz. 1
Vz. 2
8
E7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

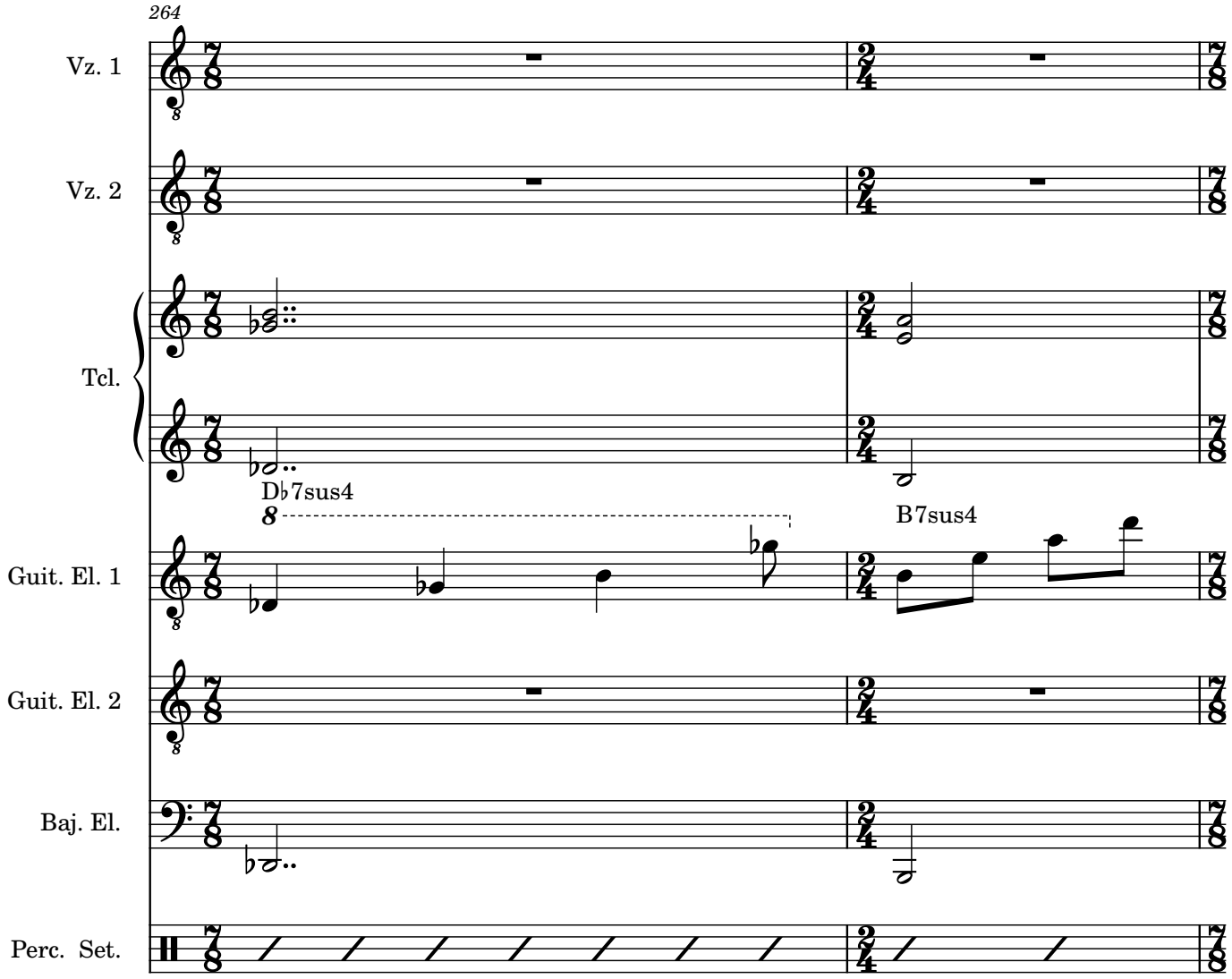

253
Vz. 1
Vz. 2
G
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

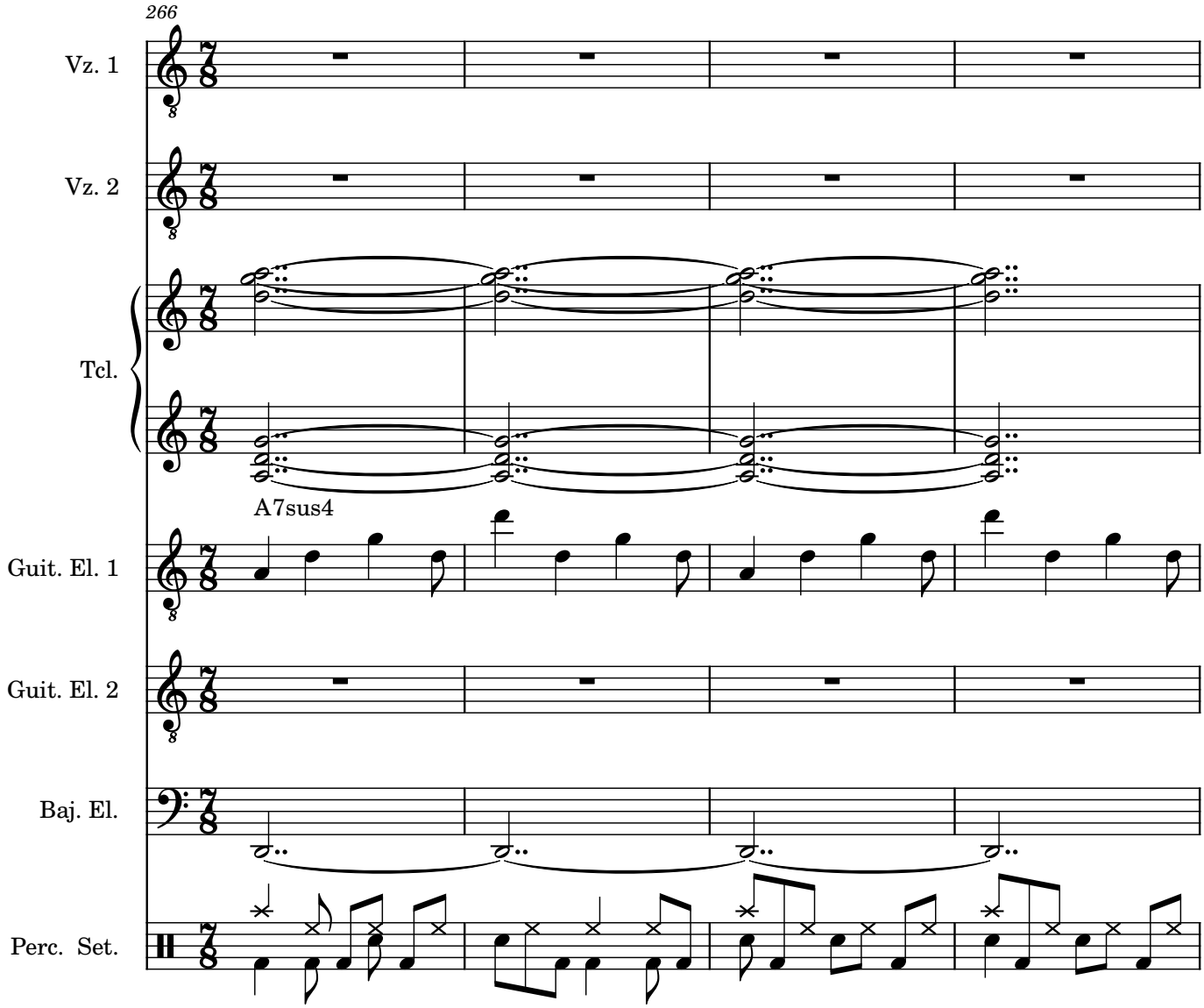

256
Vz. 1
Vz. 2
E7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

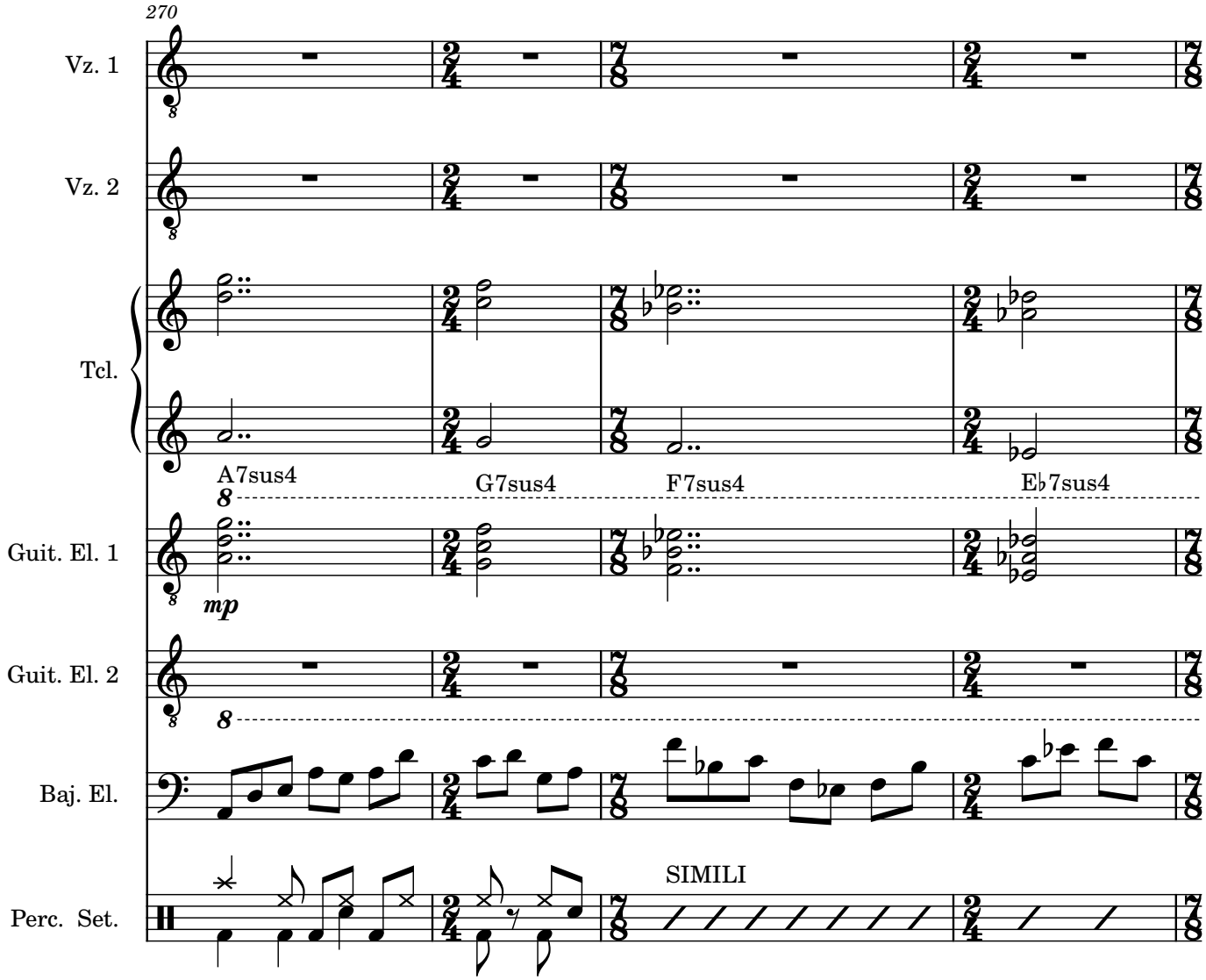

258
Vz. 1
Vz. 2
G
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

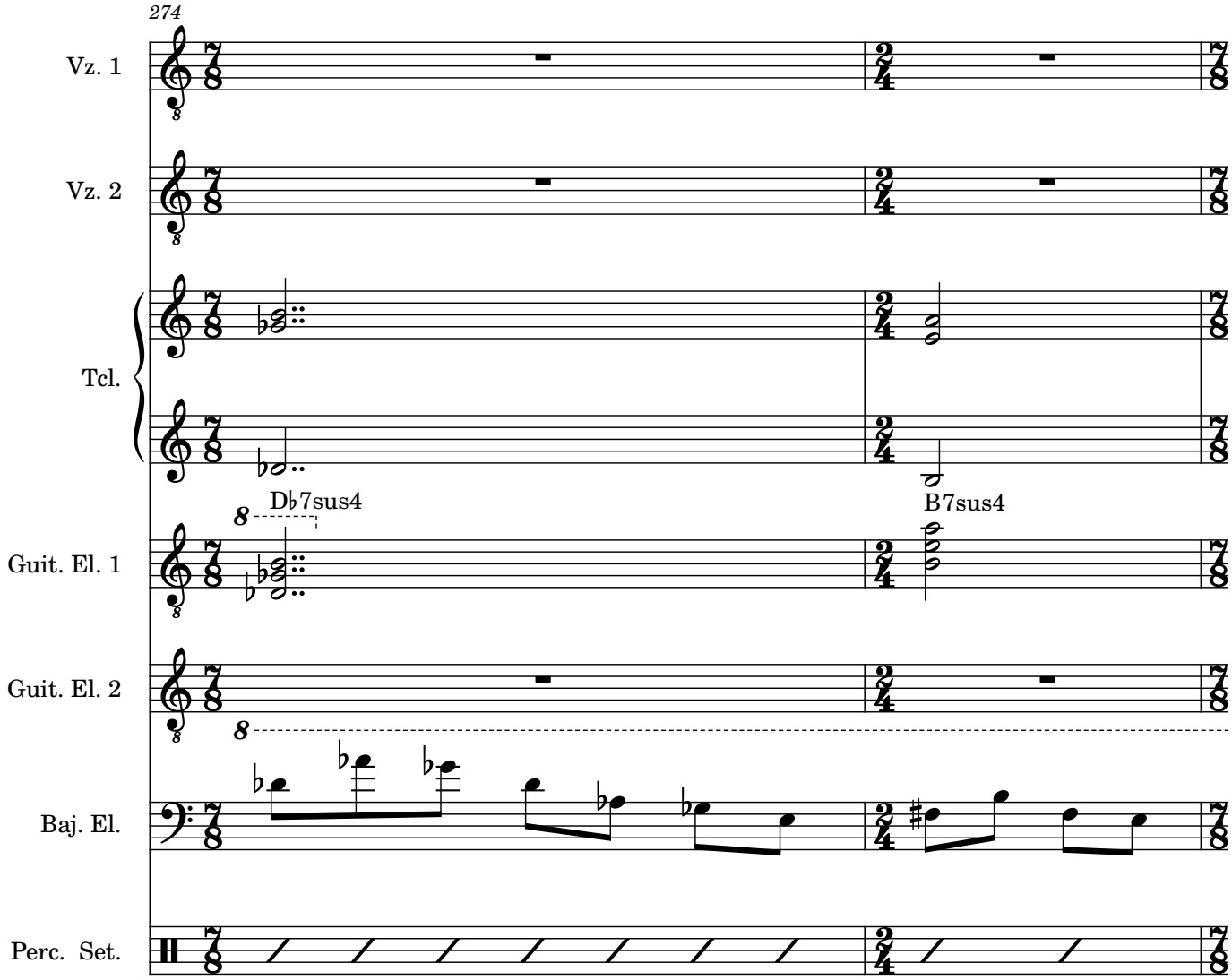
DESARROLLO DE LA SONATA*

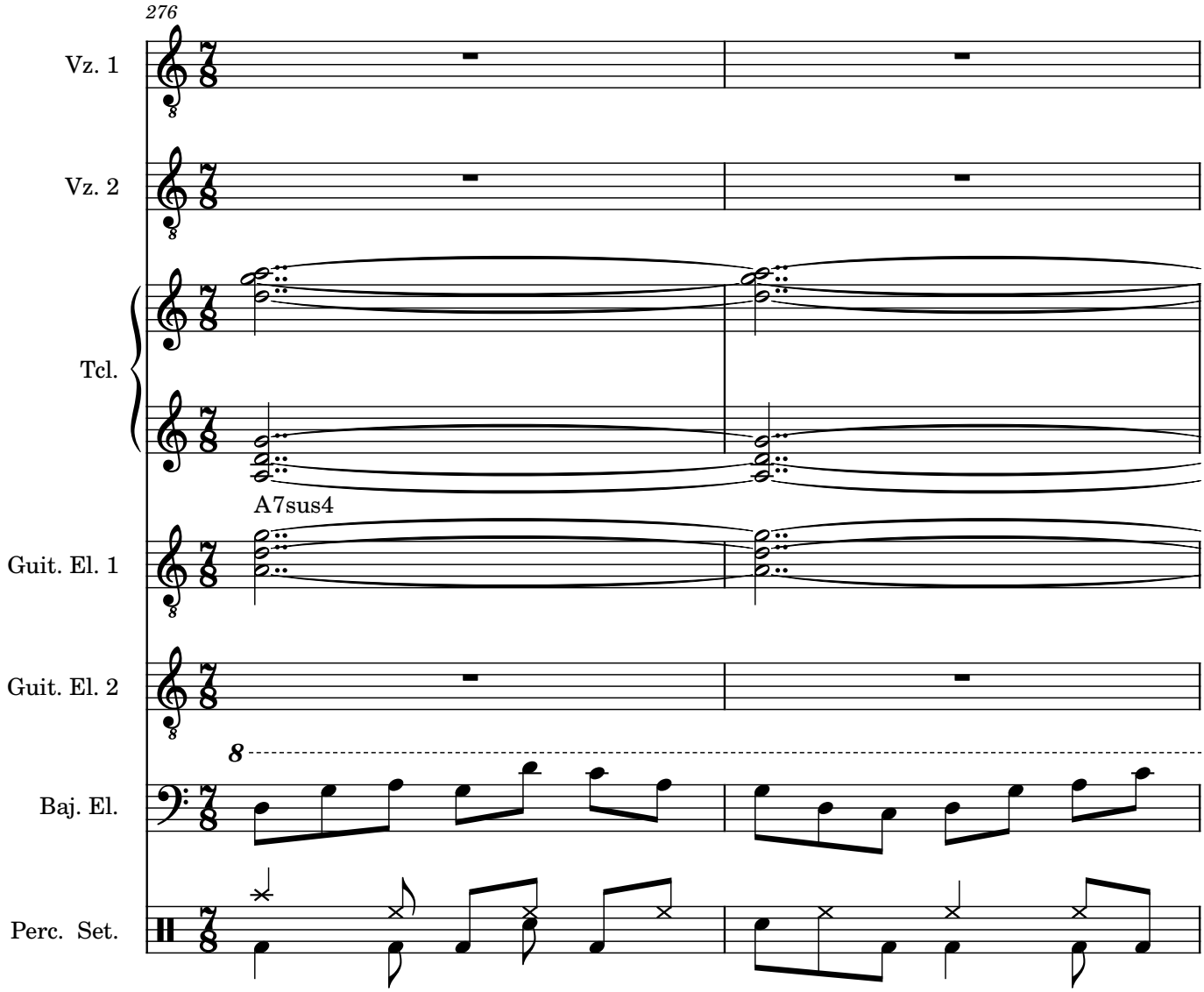


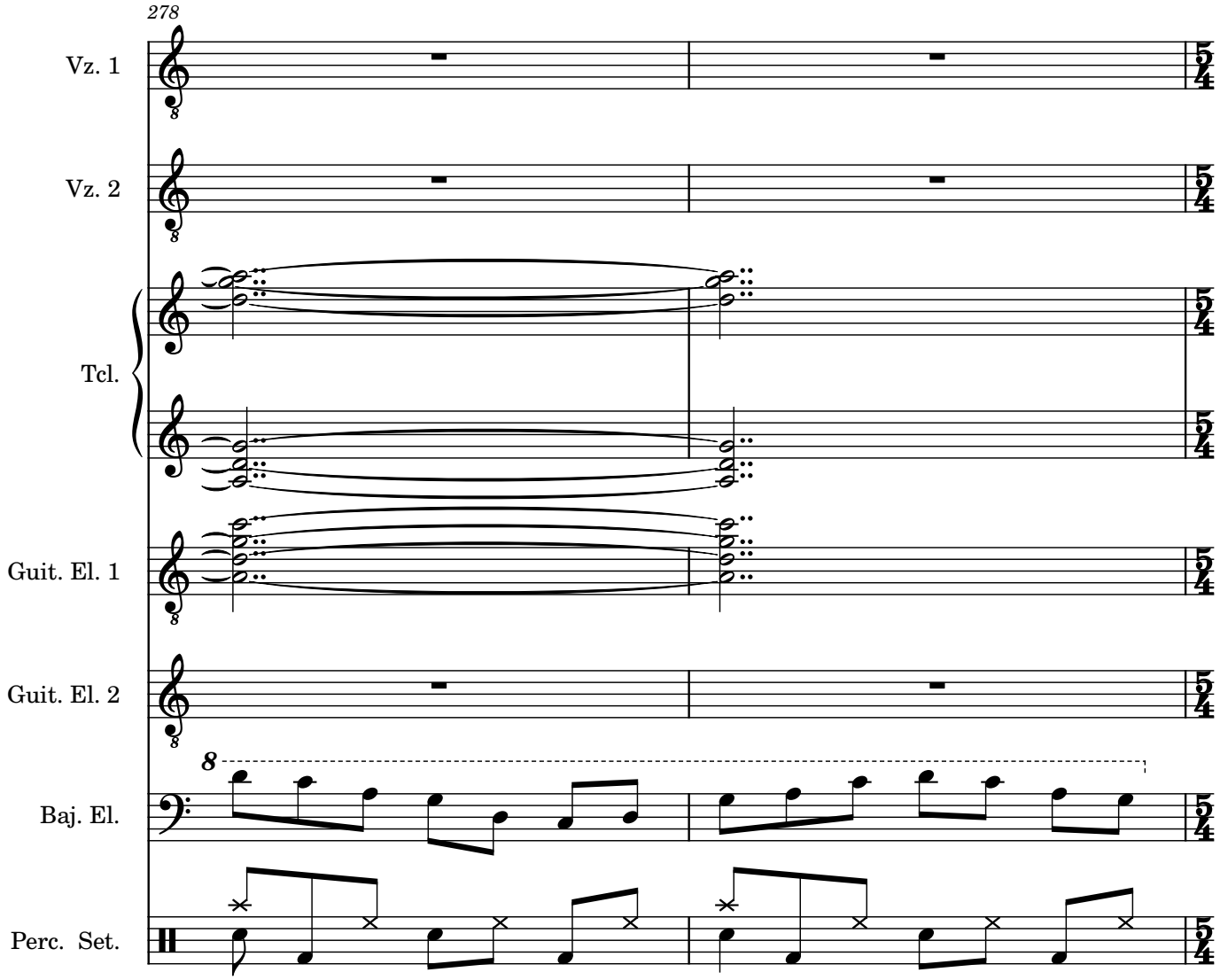

264
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D♭7sus4
B7sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

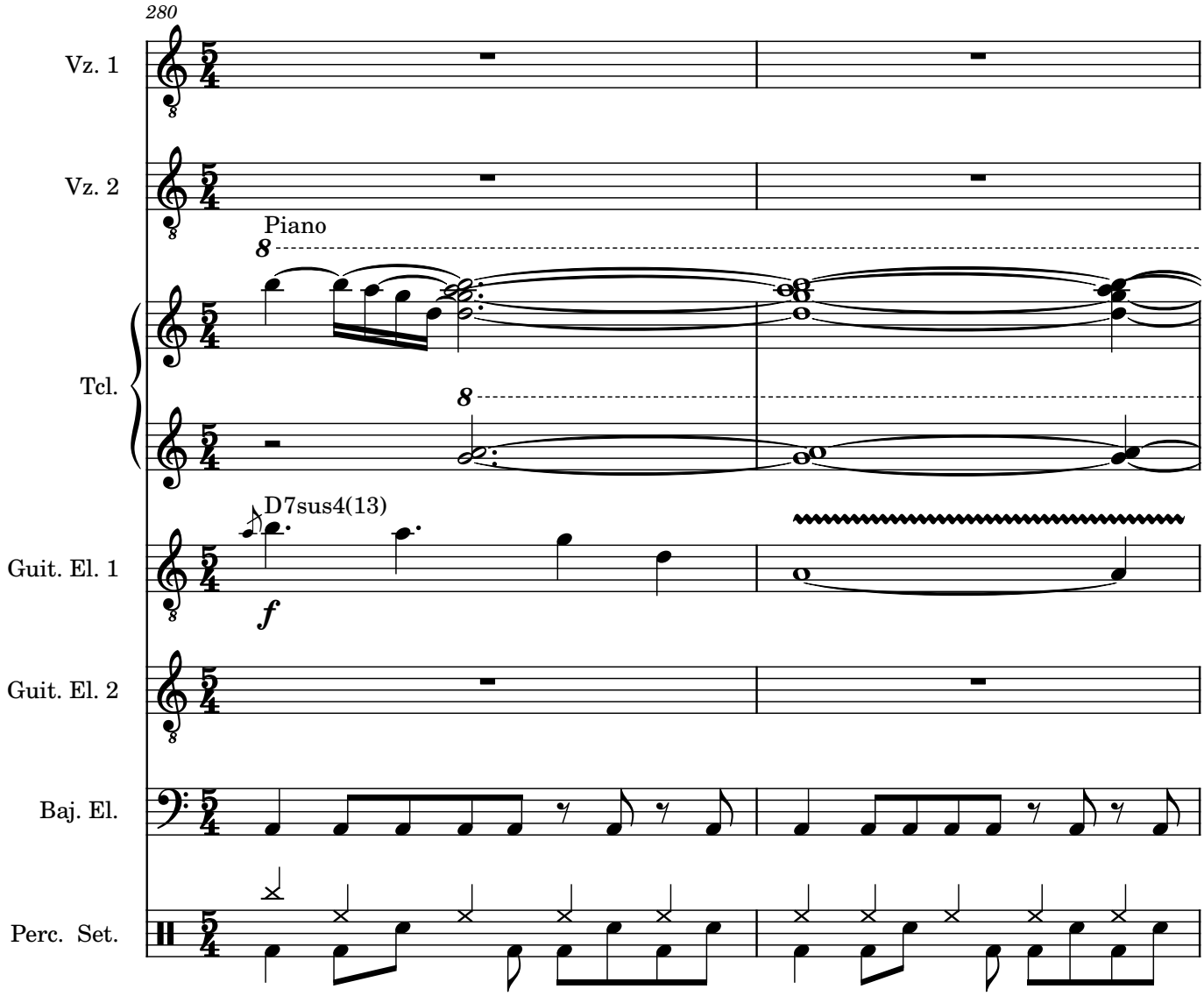

266
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
A7sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

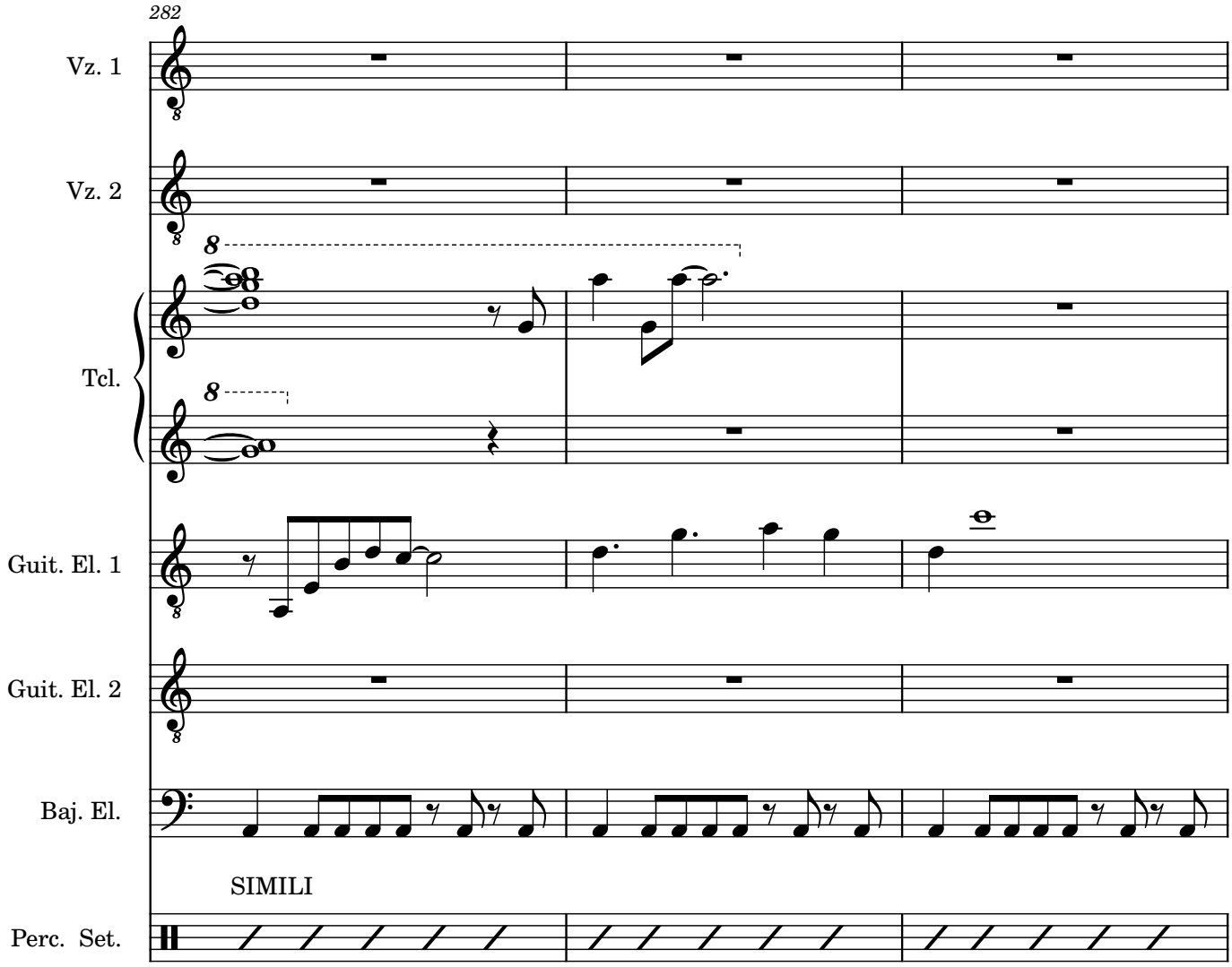

270
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
A7sus4
G7sus4
F7sus4
E♭7sus4
Guit. El. 1
mp
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
SIMILI

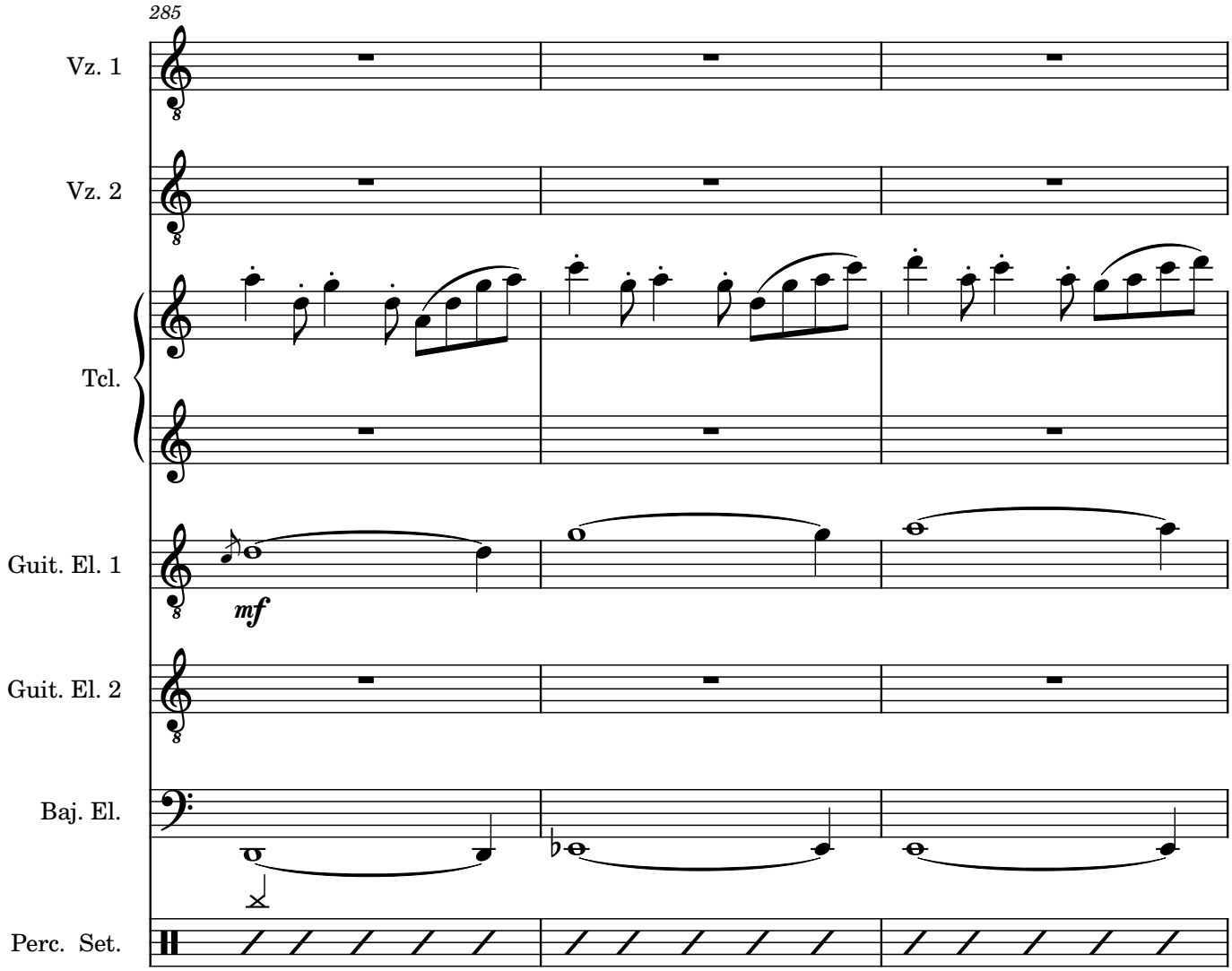

274
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
D♭7sus4
B7sus4

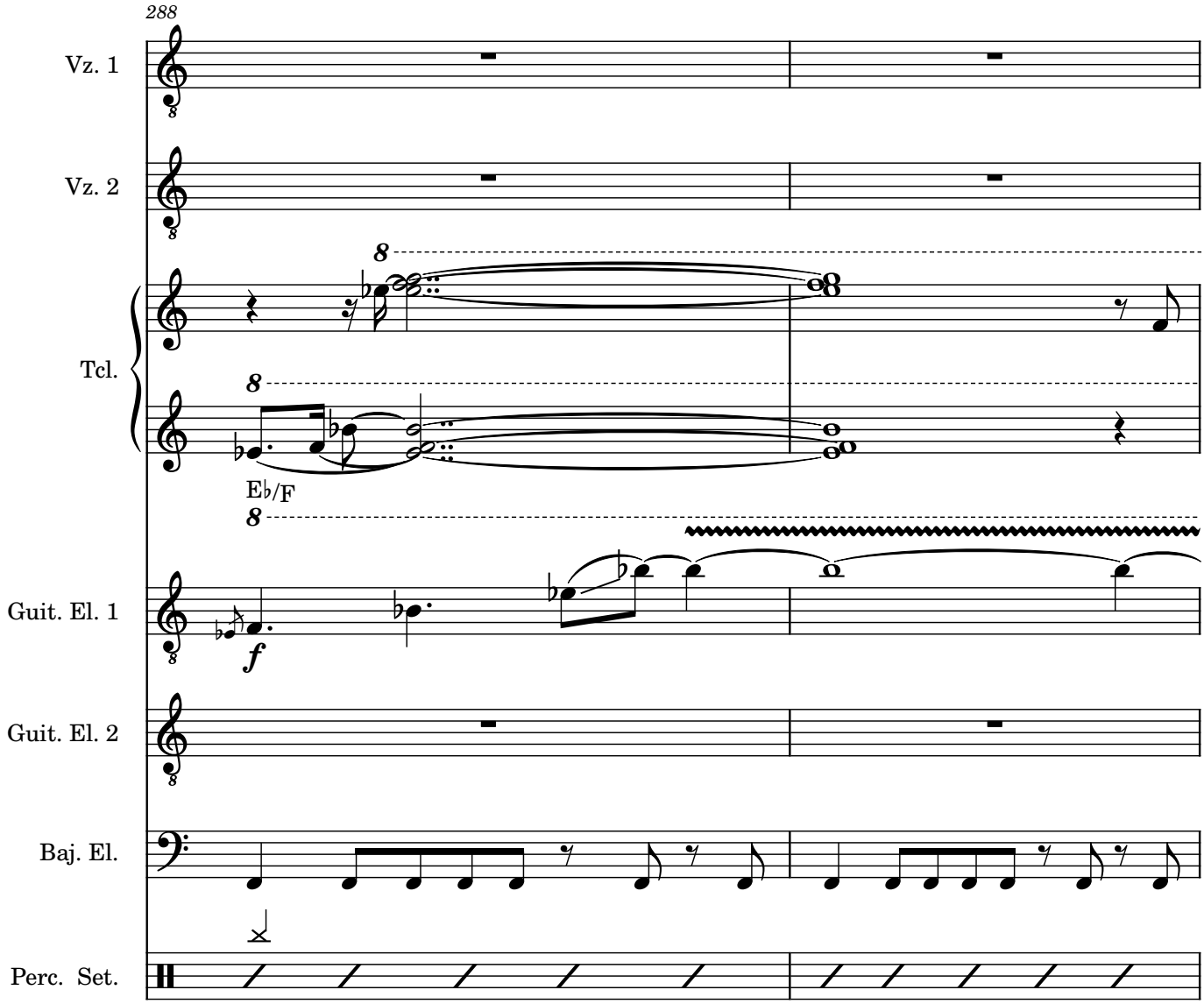

276
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
A7sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
8
Baj. El.
Perc. Set.

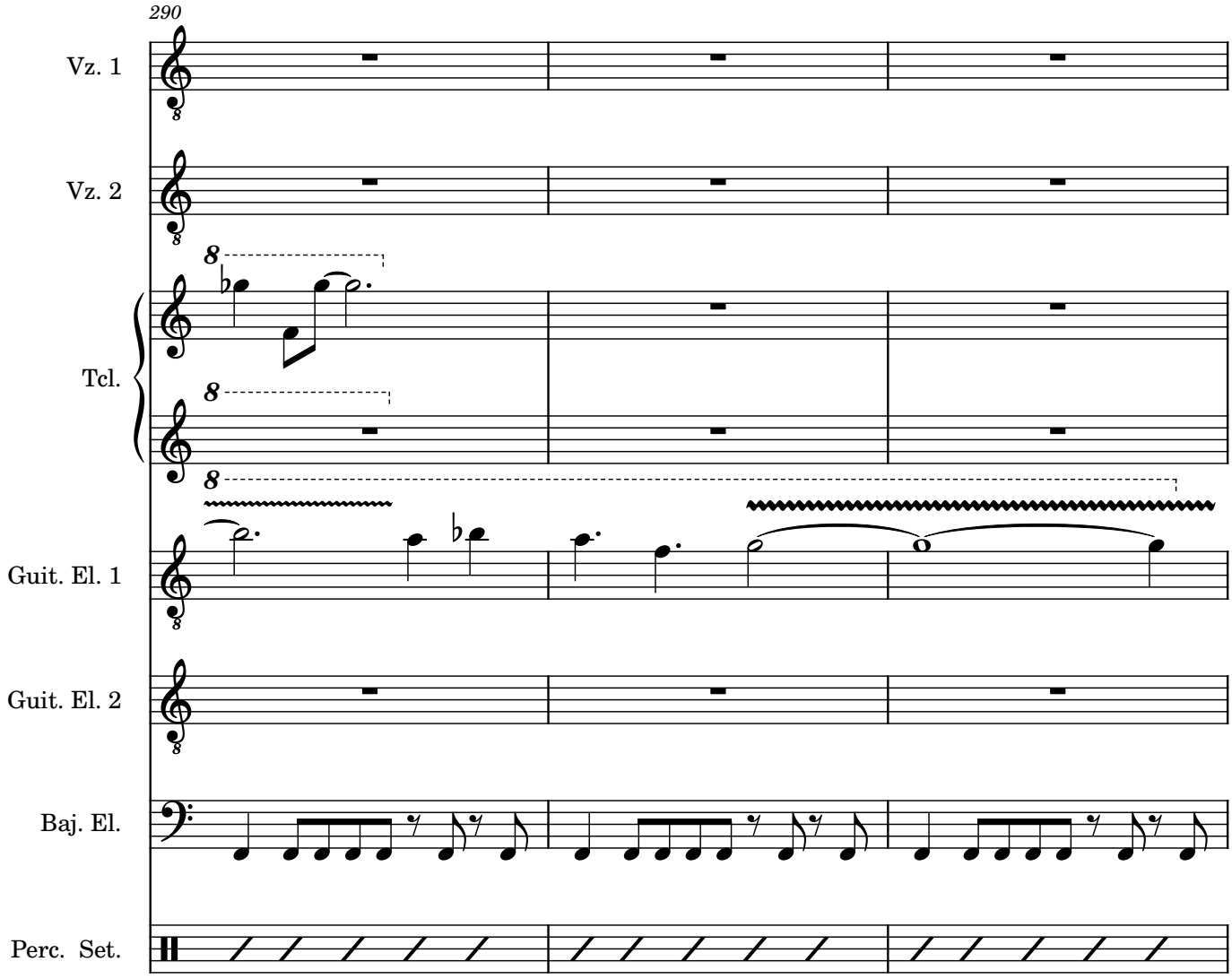

278
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
8
5
4

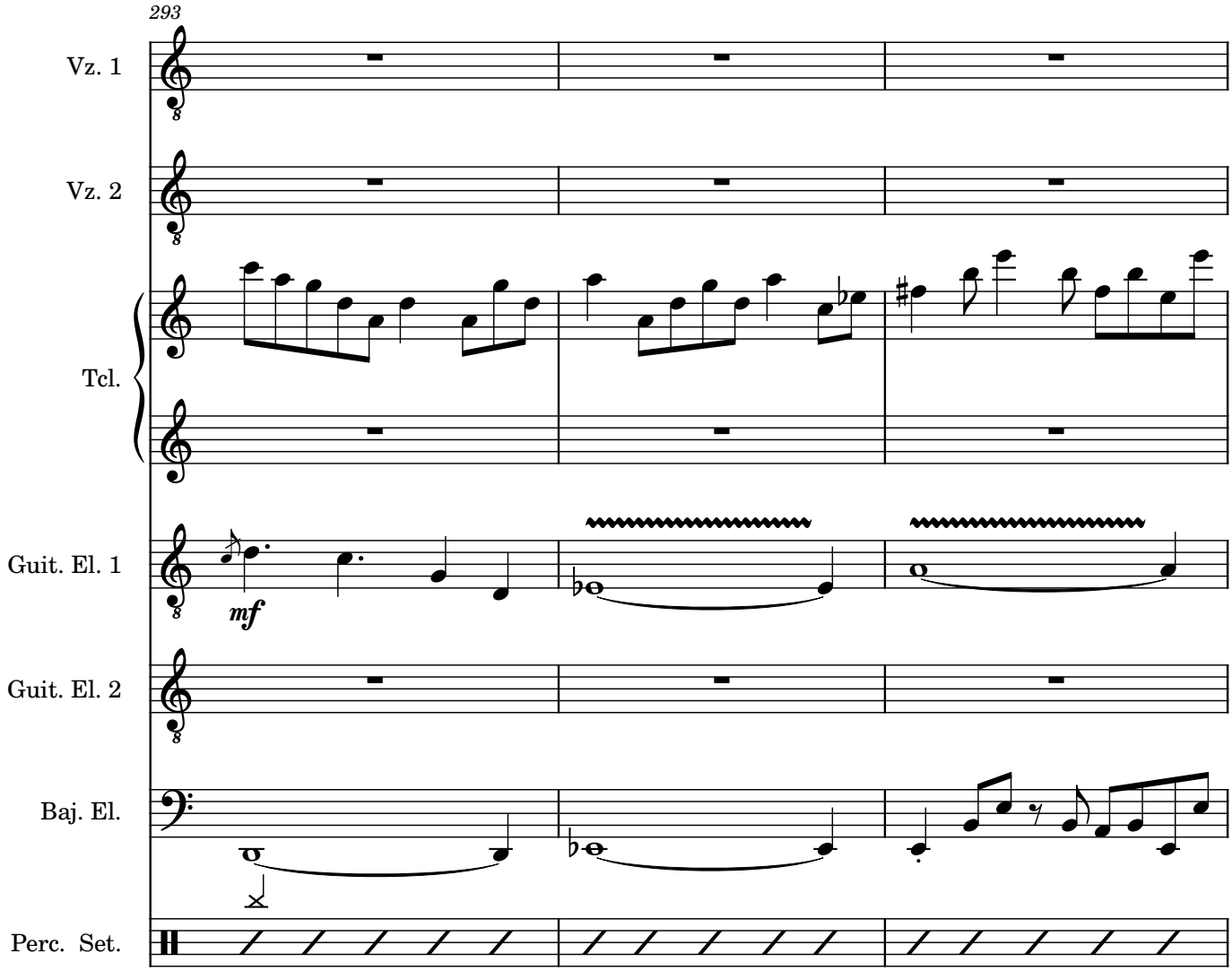

280
Vz. 1
Vz. 2
Piano
Tcl.
D7sus4(13)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

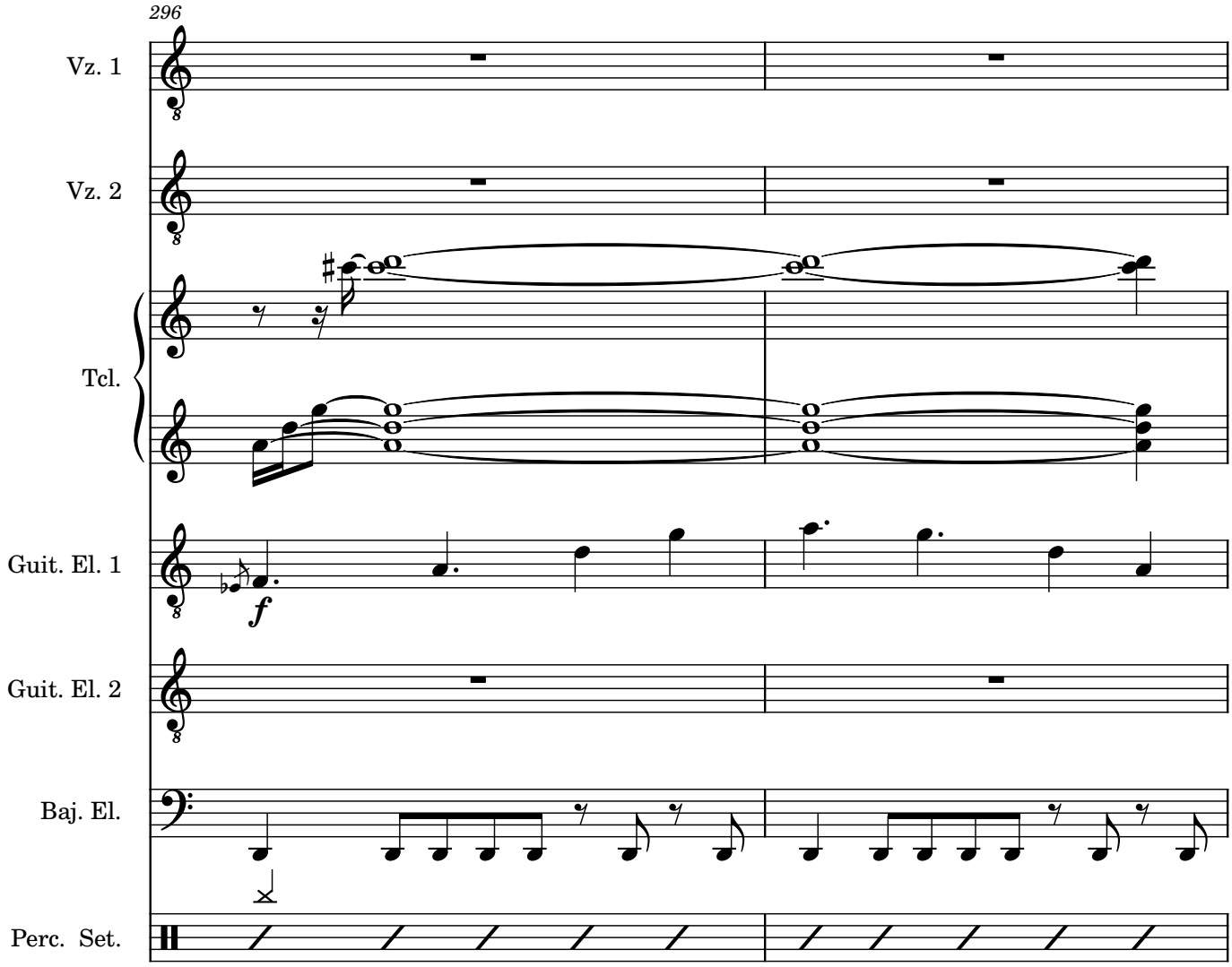

282
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

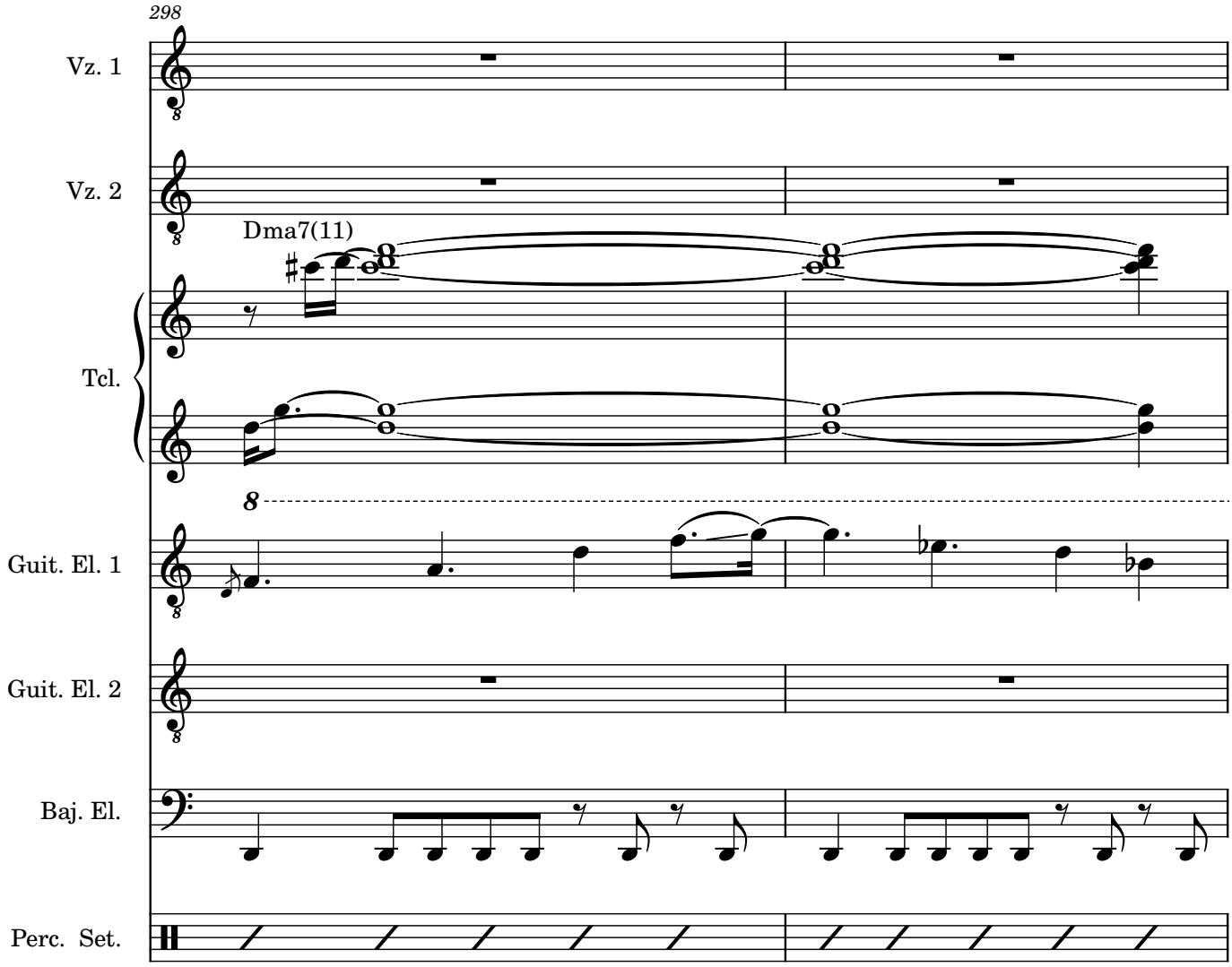

285
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

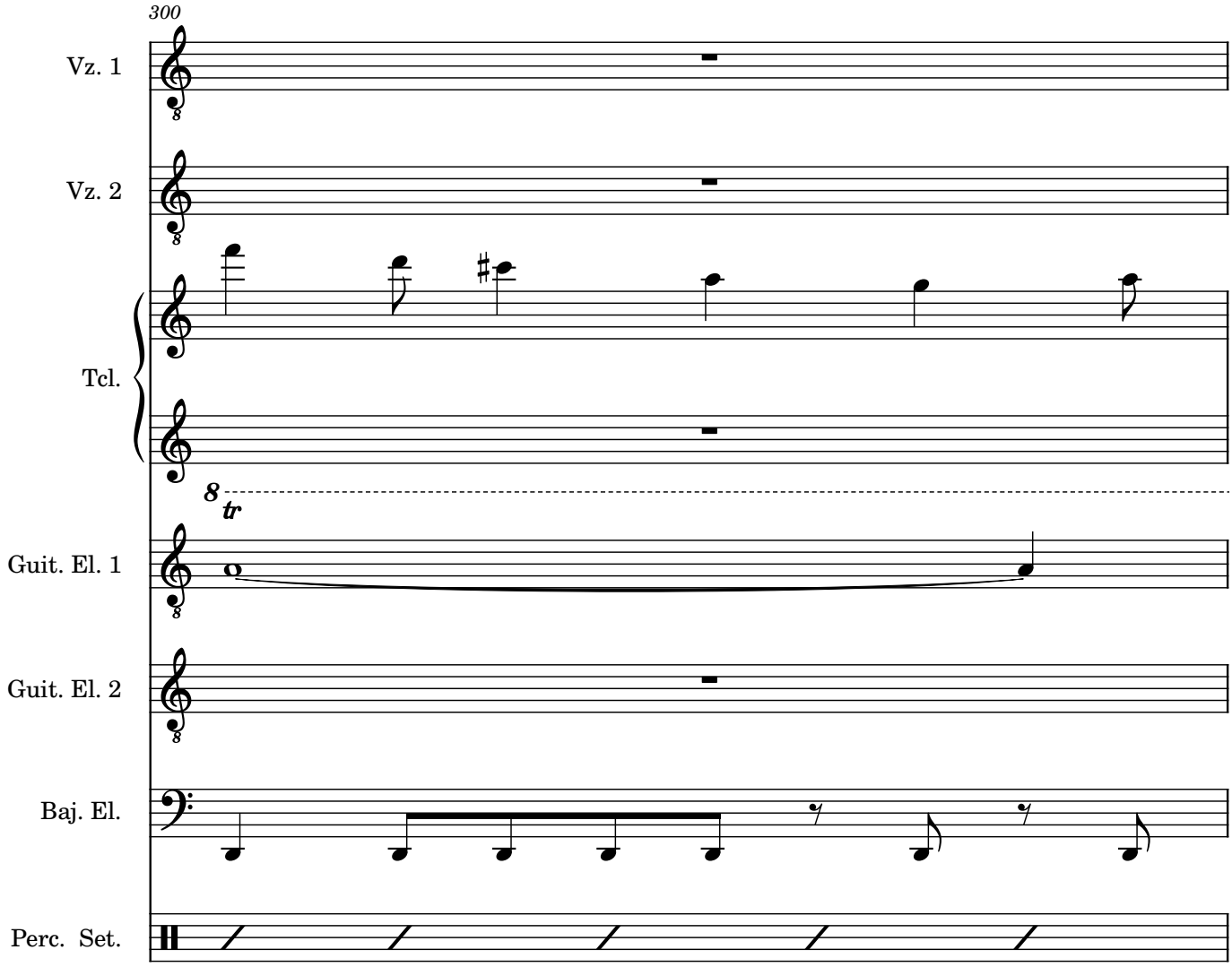

288
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
E♭/F
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

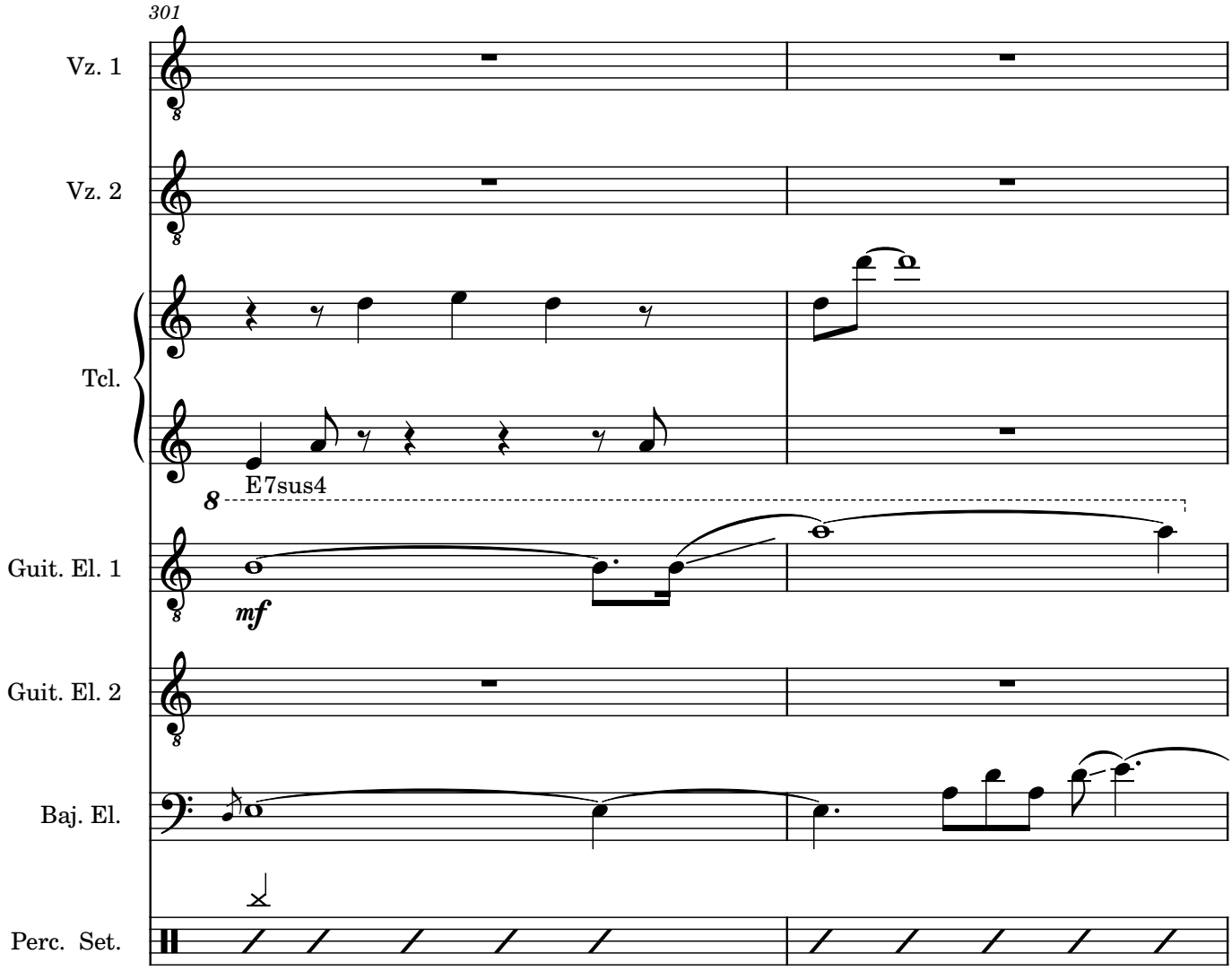

290
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

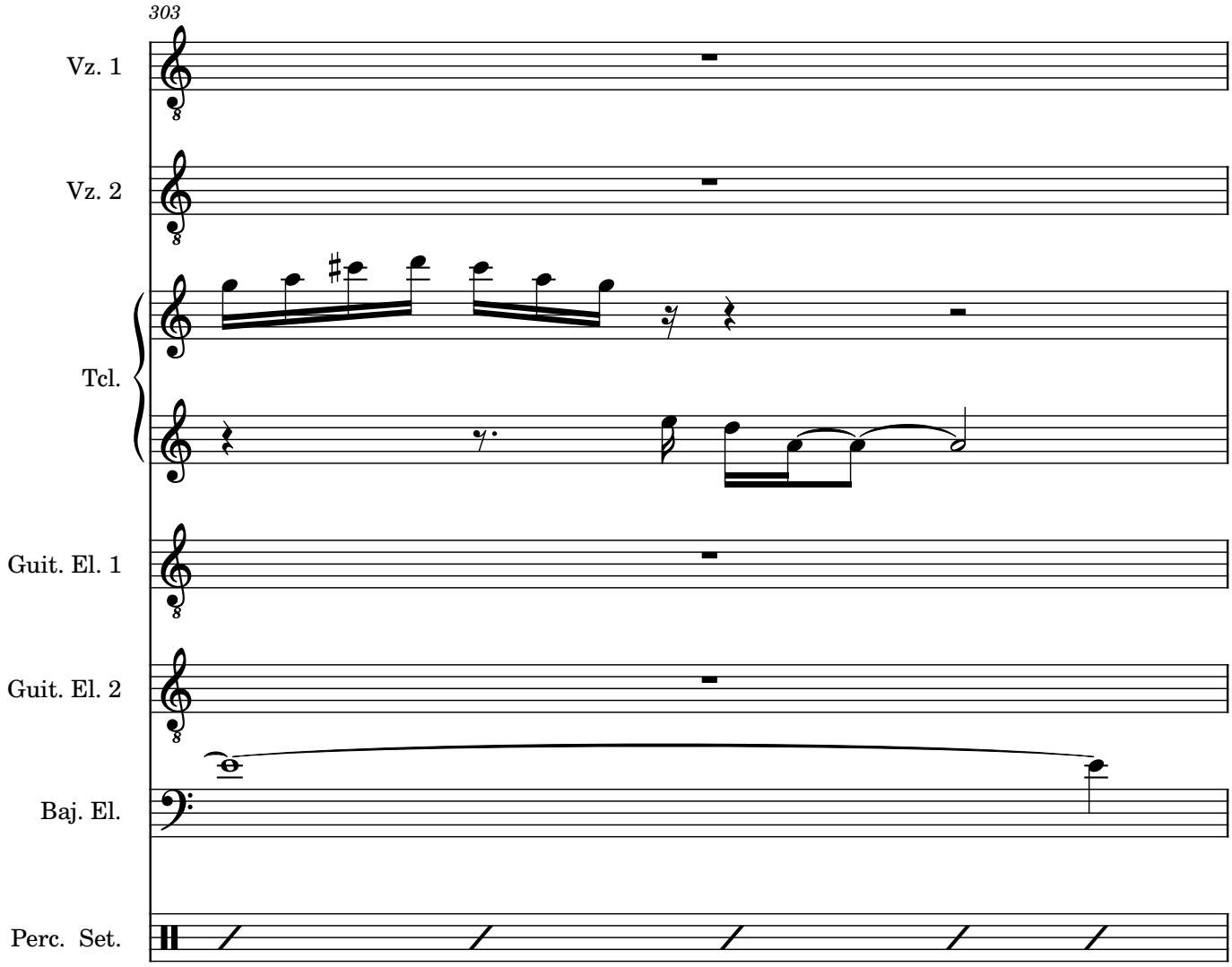

293
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

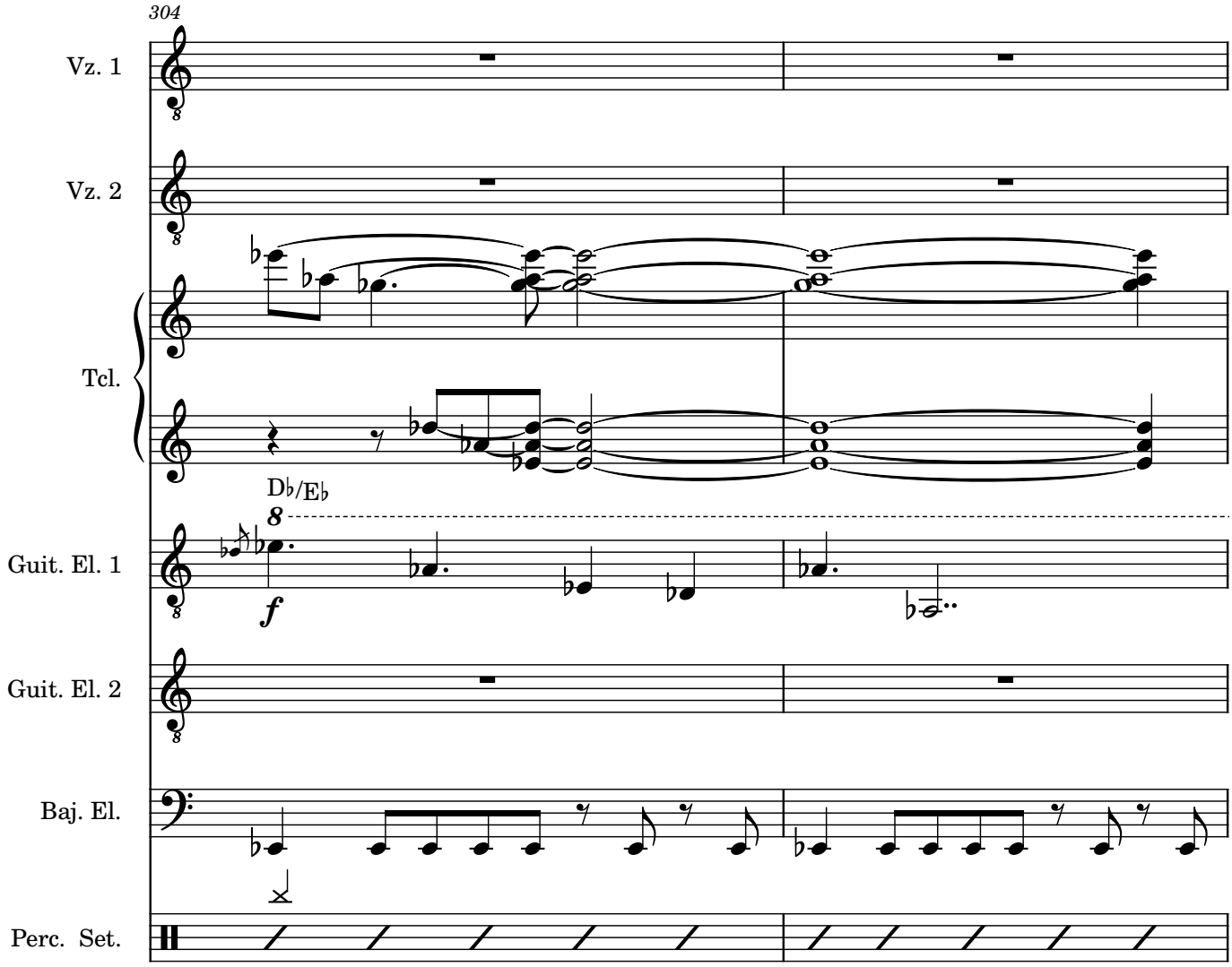

296
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

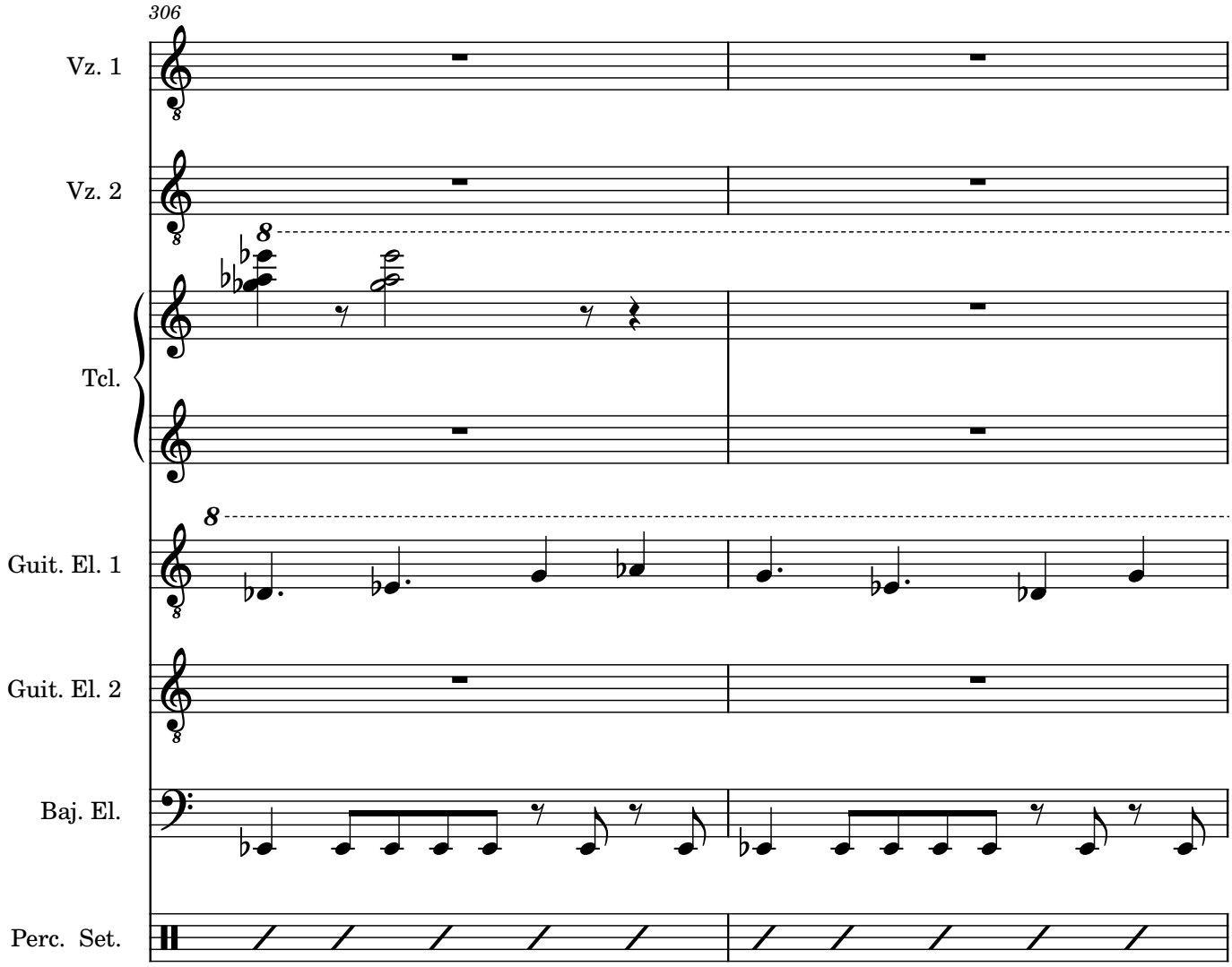

298
Vz. 1
Vz. 2
Dma7(11)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

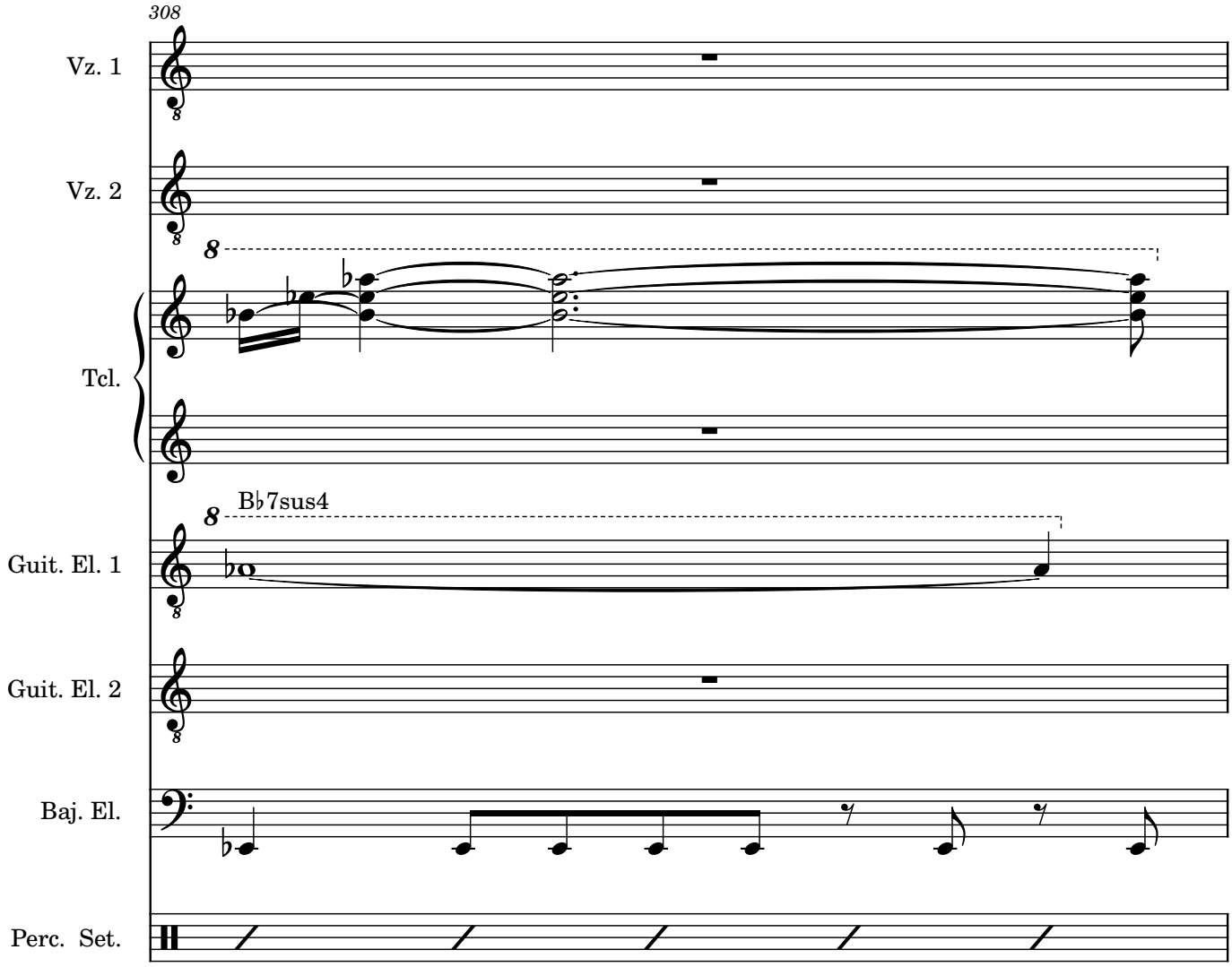

300
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
8
tr
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

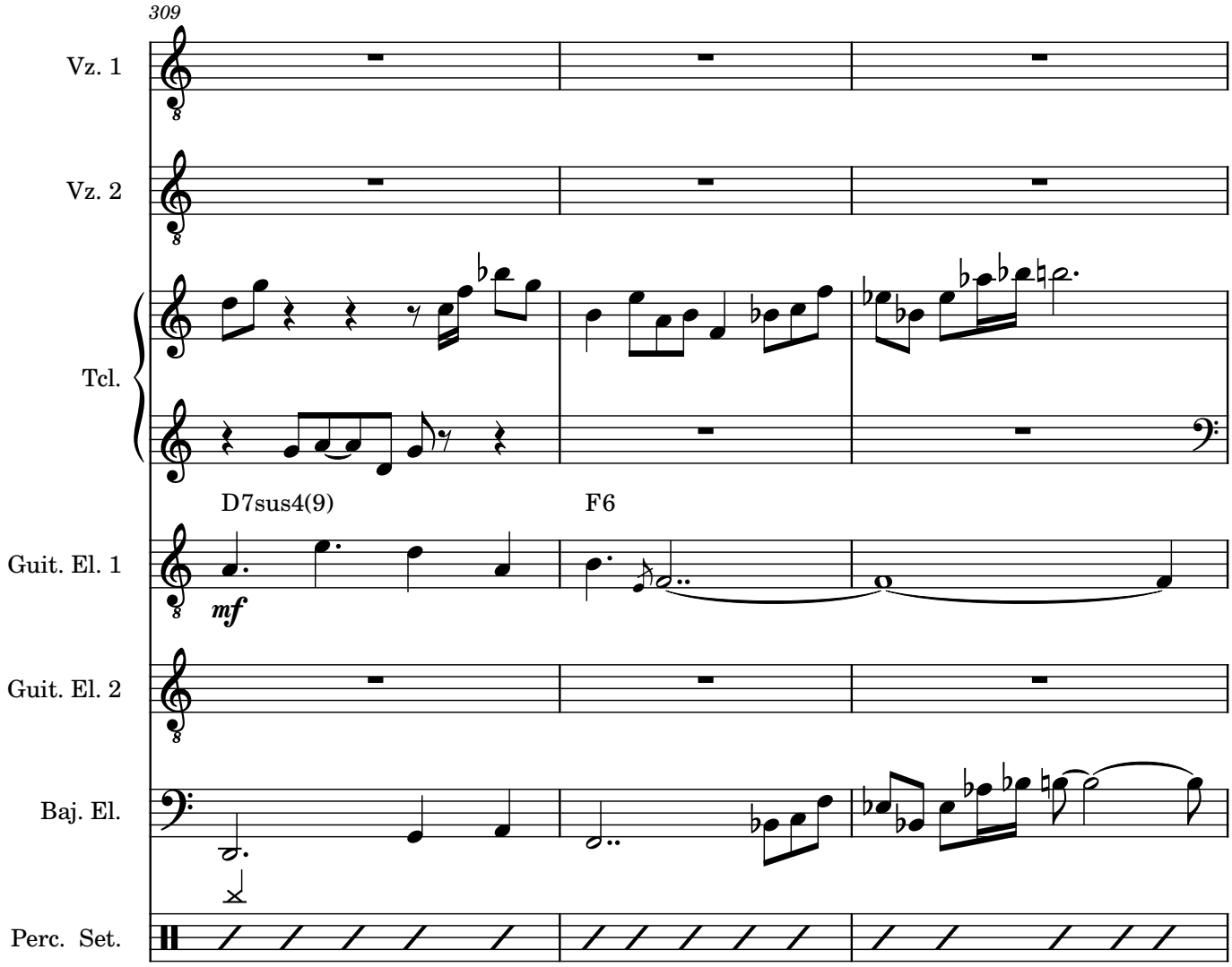

301
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
E7sus4
8
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

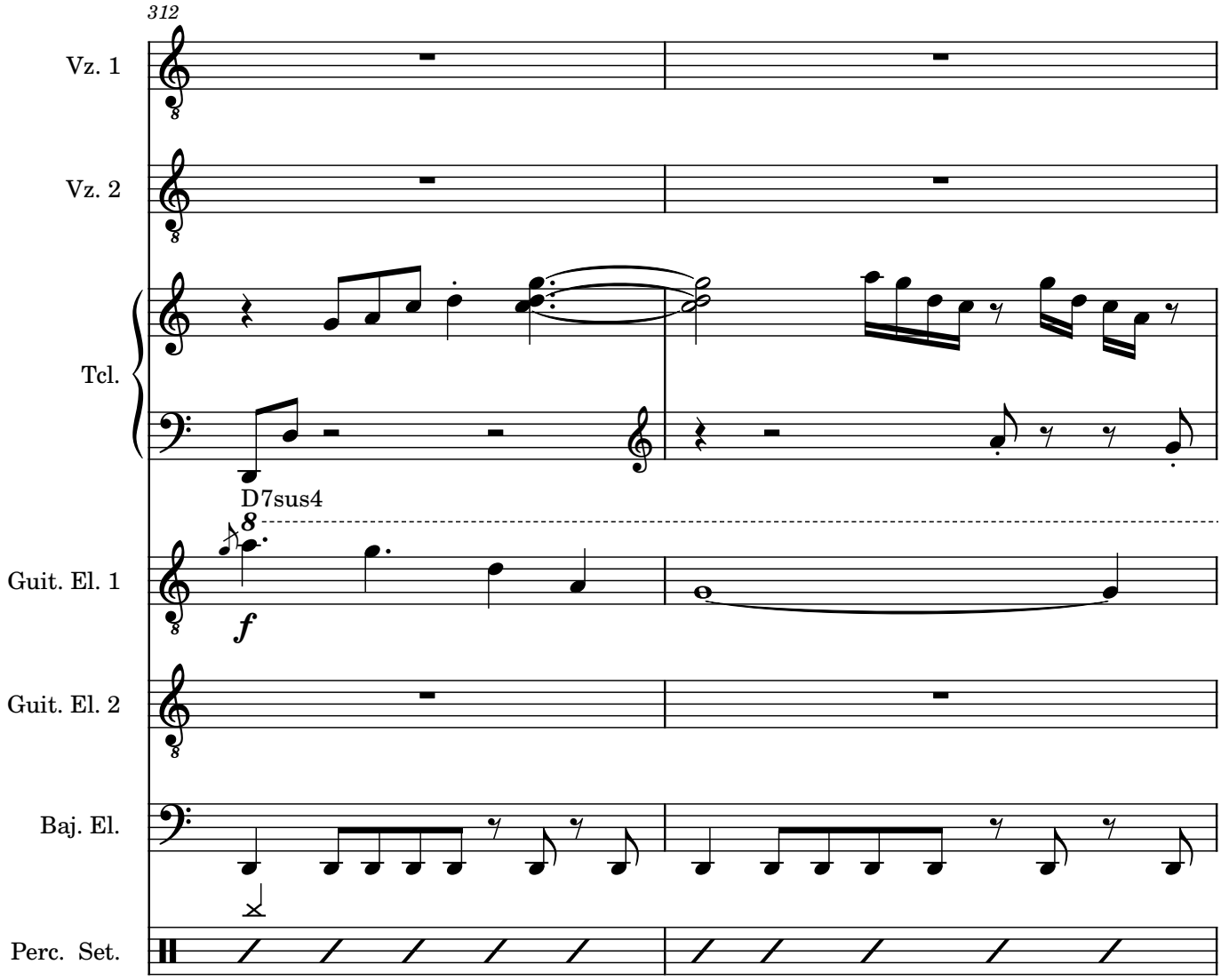

303
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

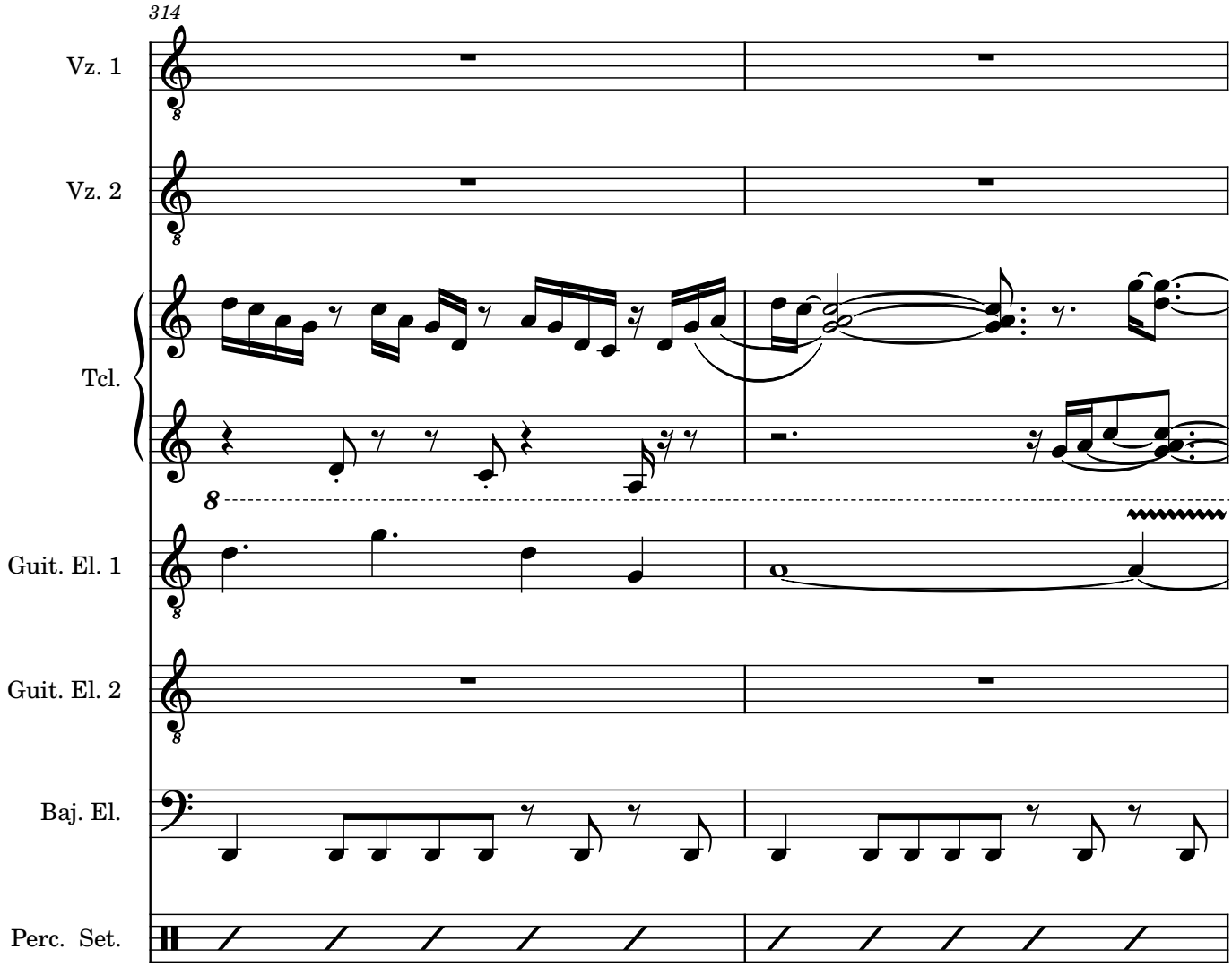

304
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D♭/E♭
8
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

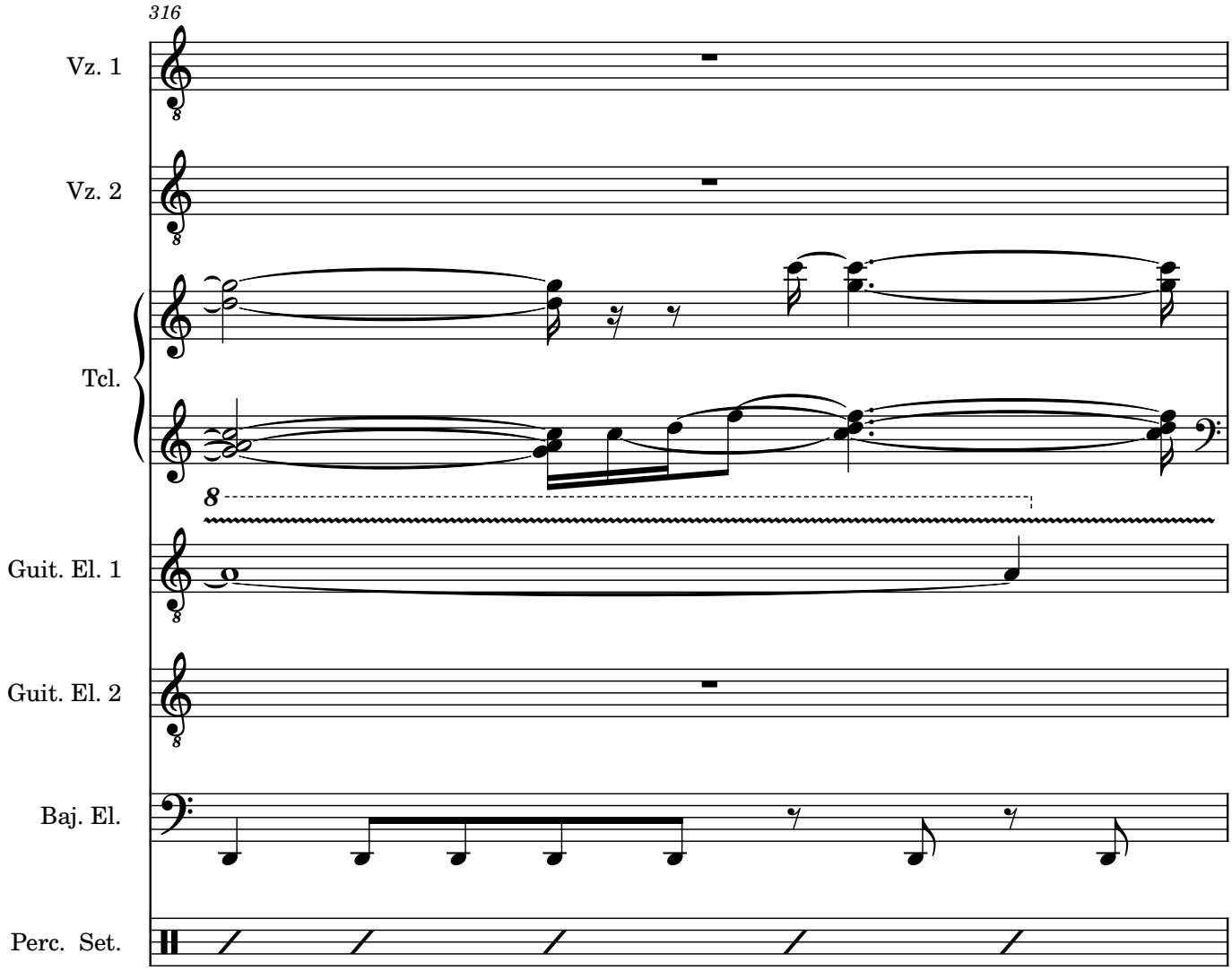

306
Vz. 1
Vz. 2
8
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

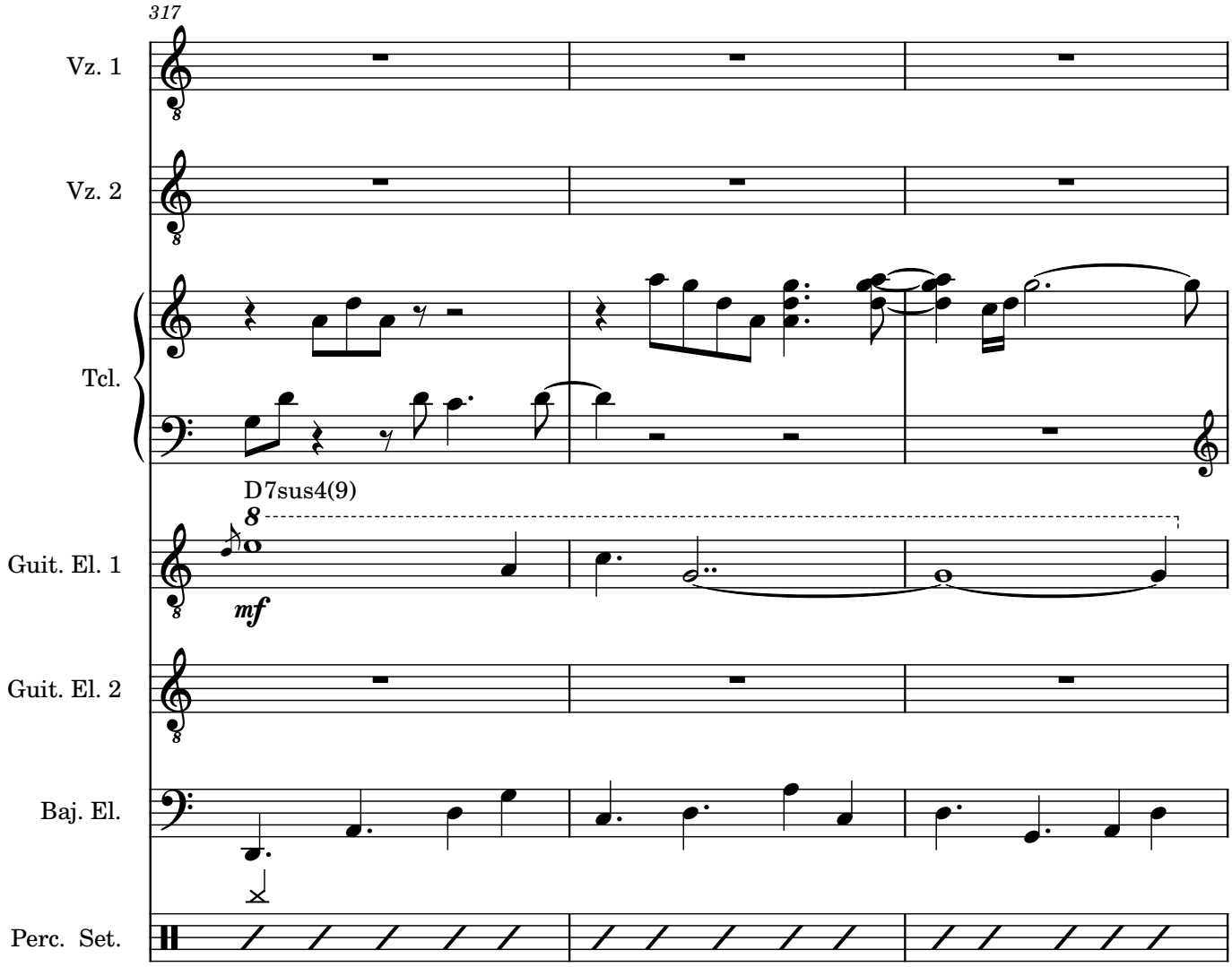

308
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
B♭7sus4
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

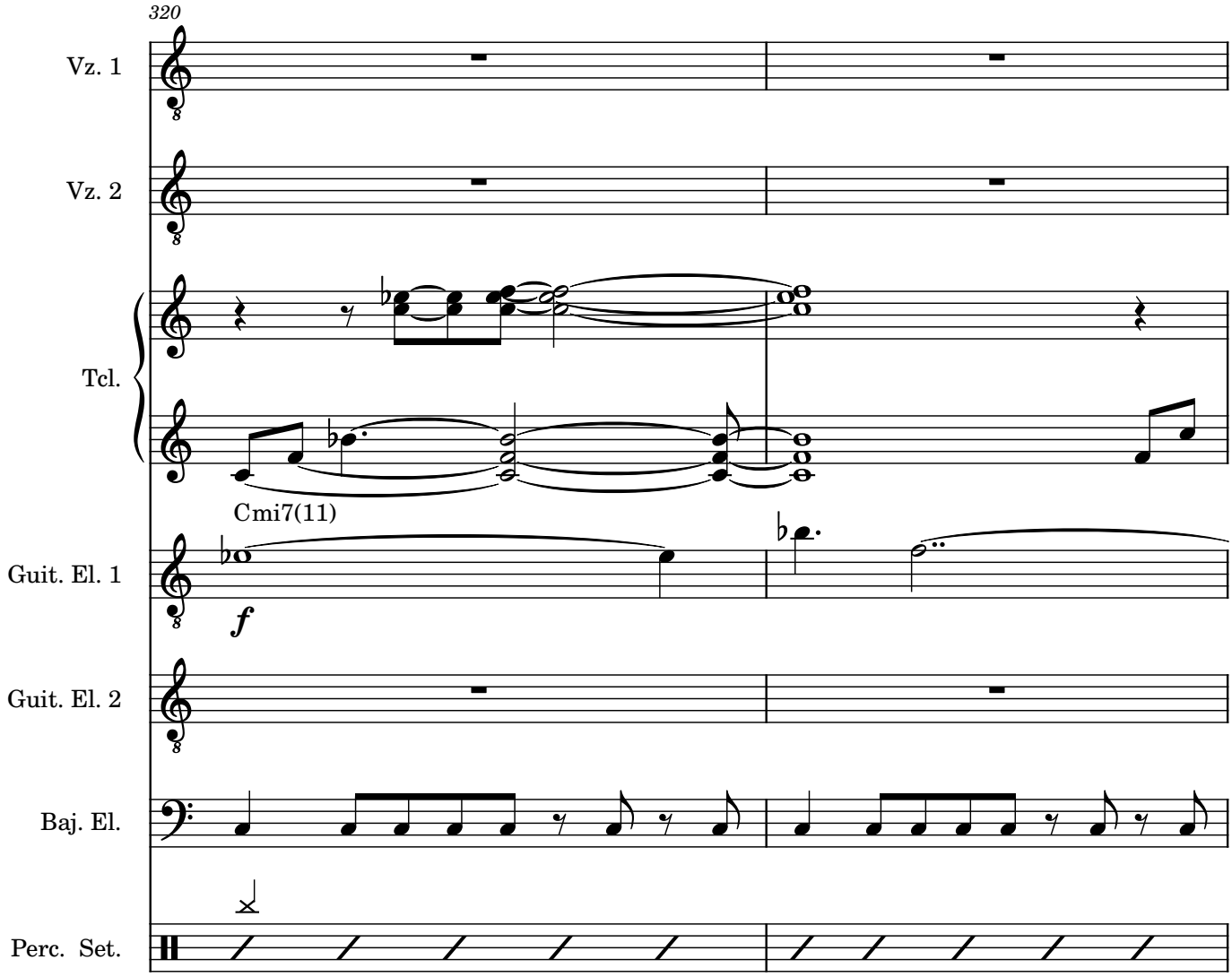

309
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D7sus4(9)
F6
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

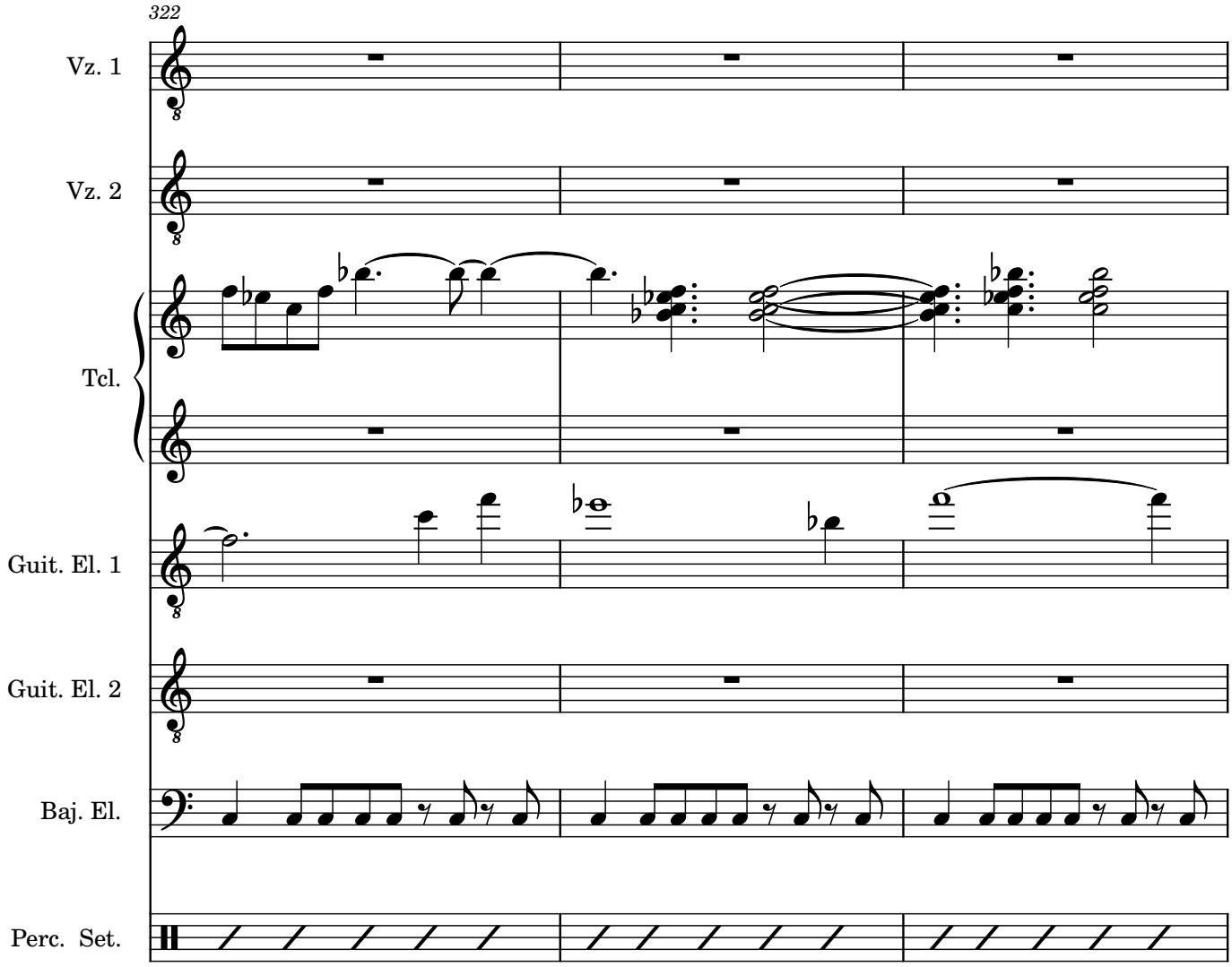

312
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D7sus4
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

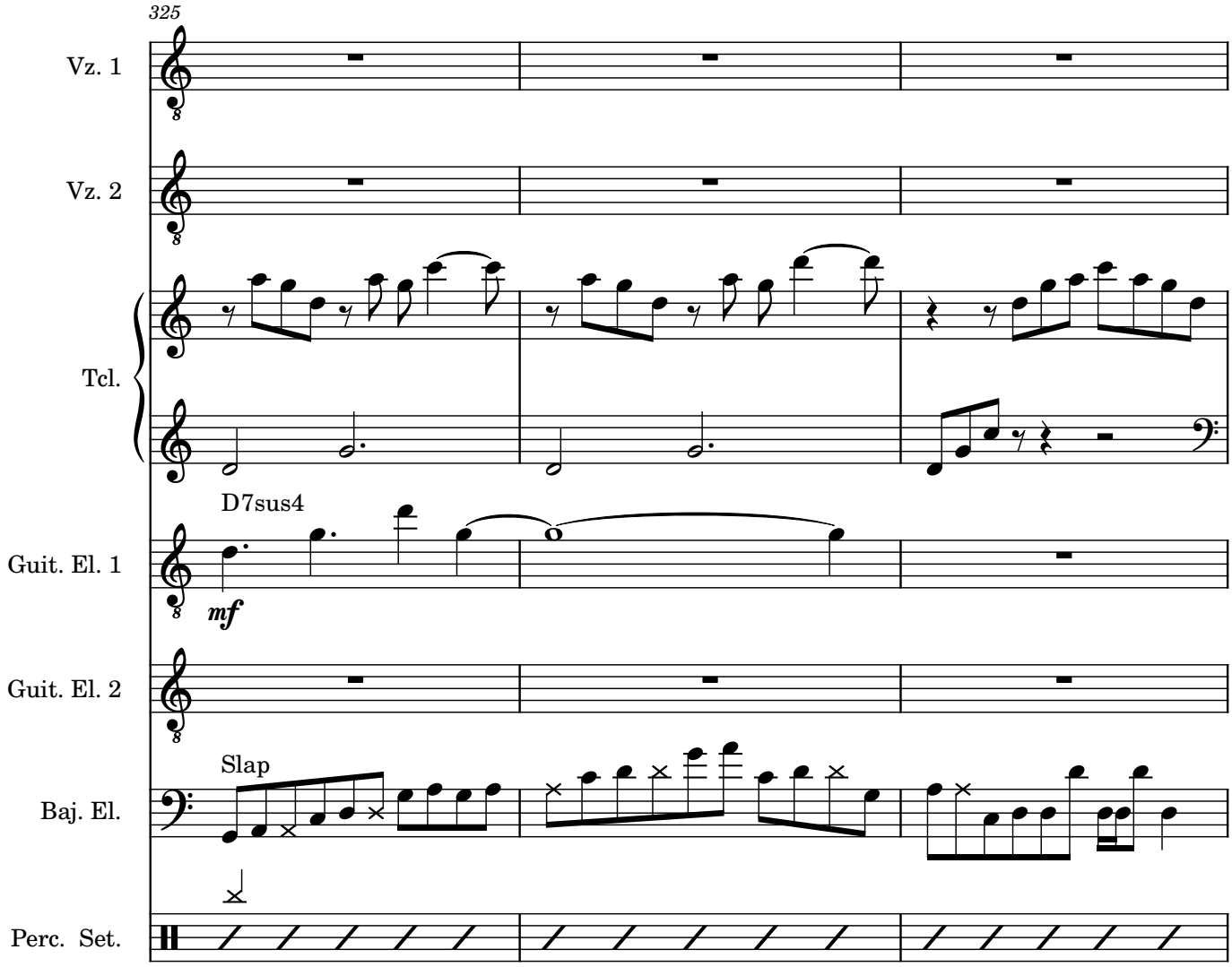

314
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

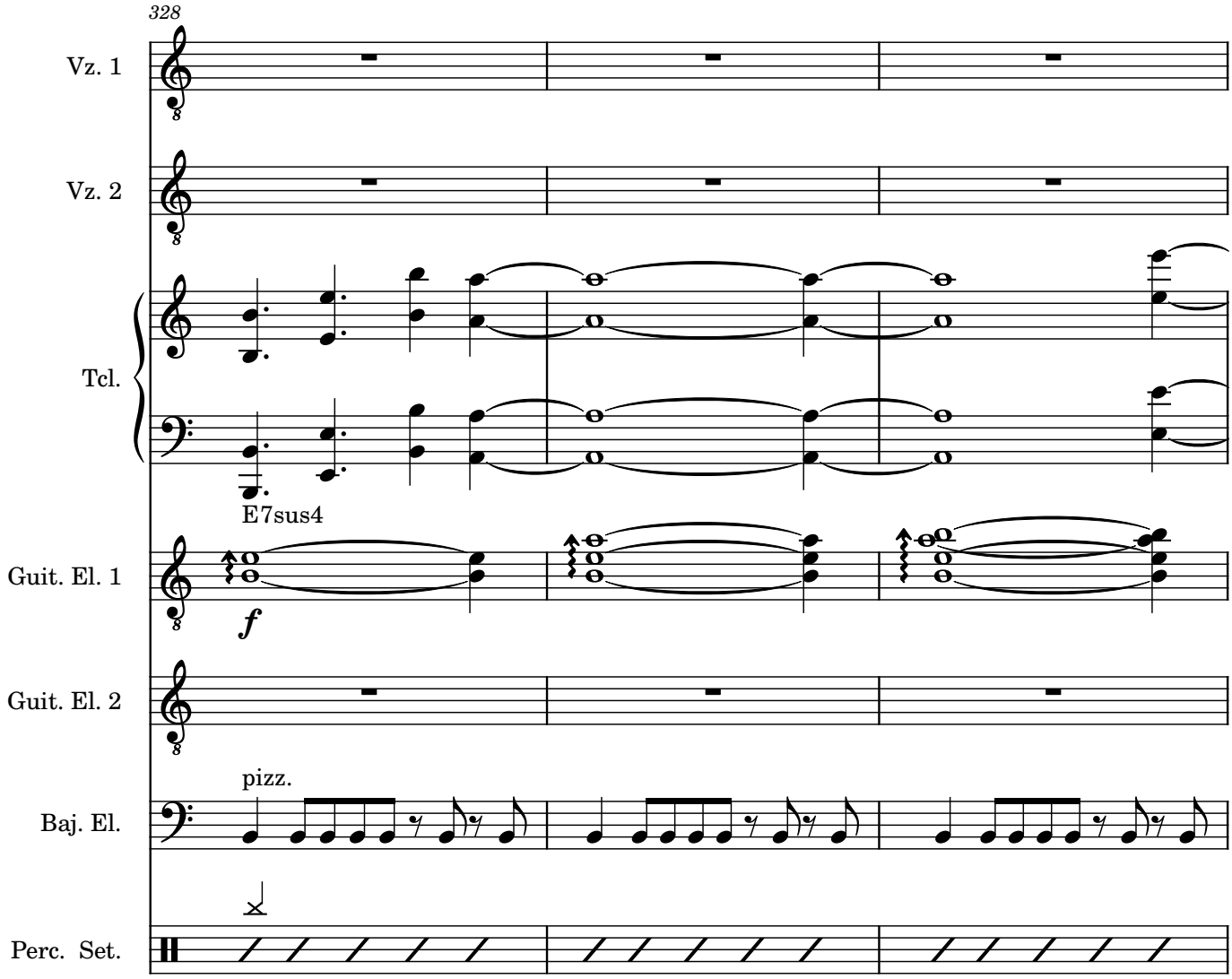

316
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

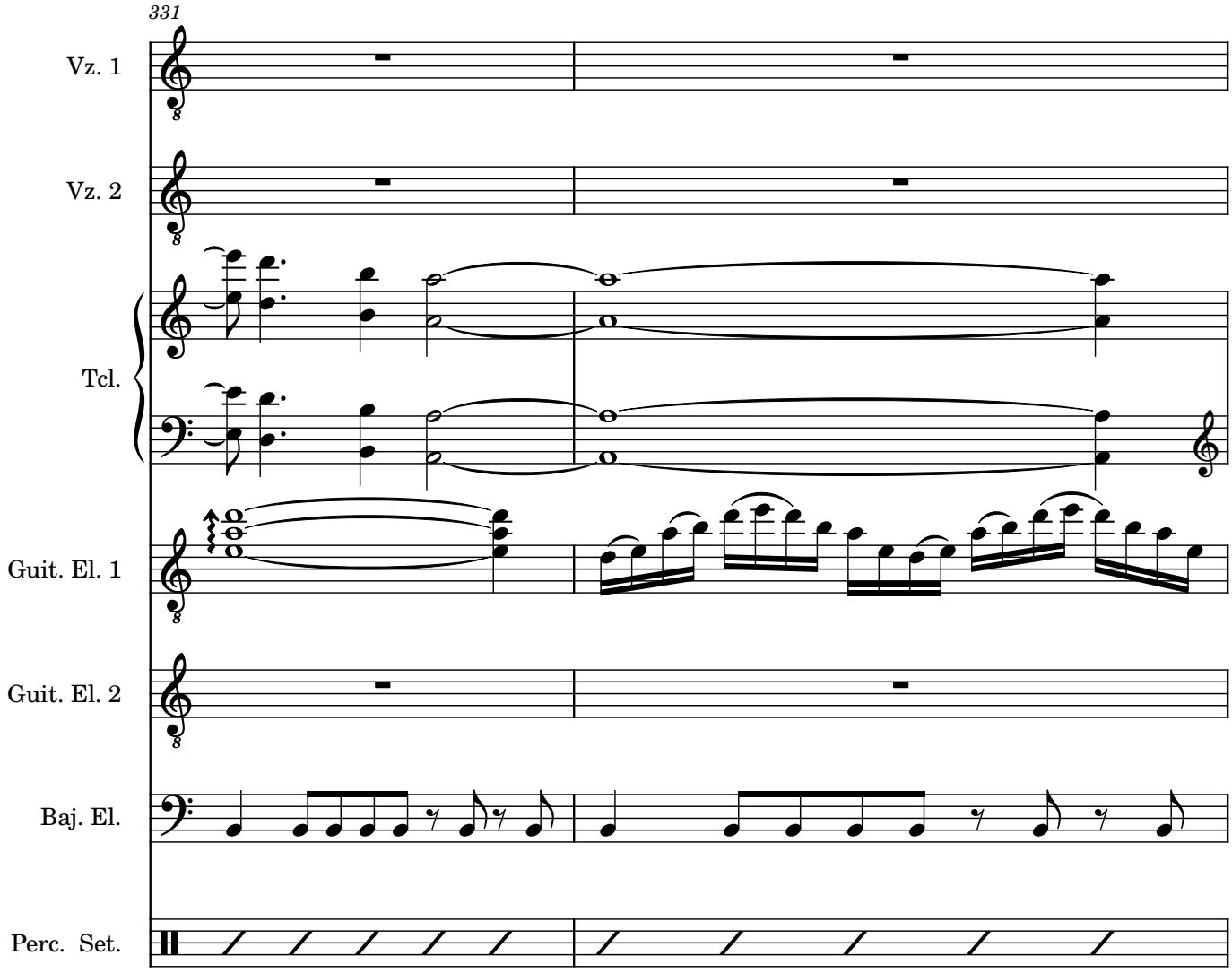

317
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D7sus4(9)
8
mf
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

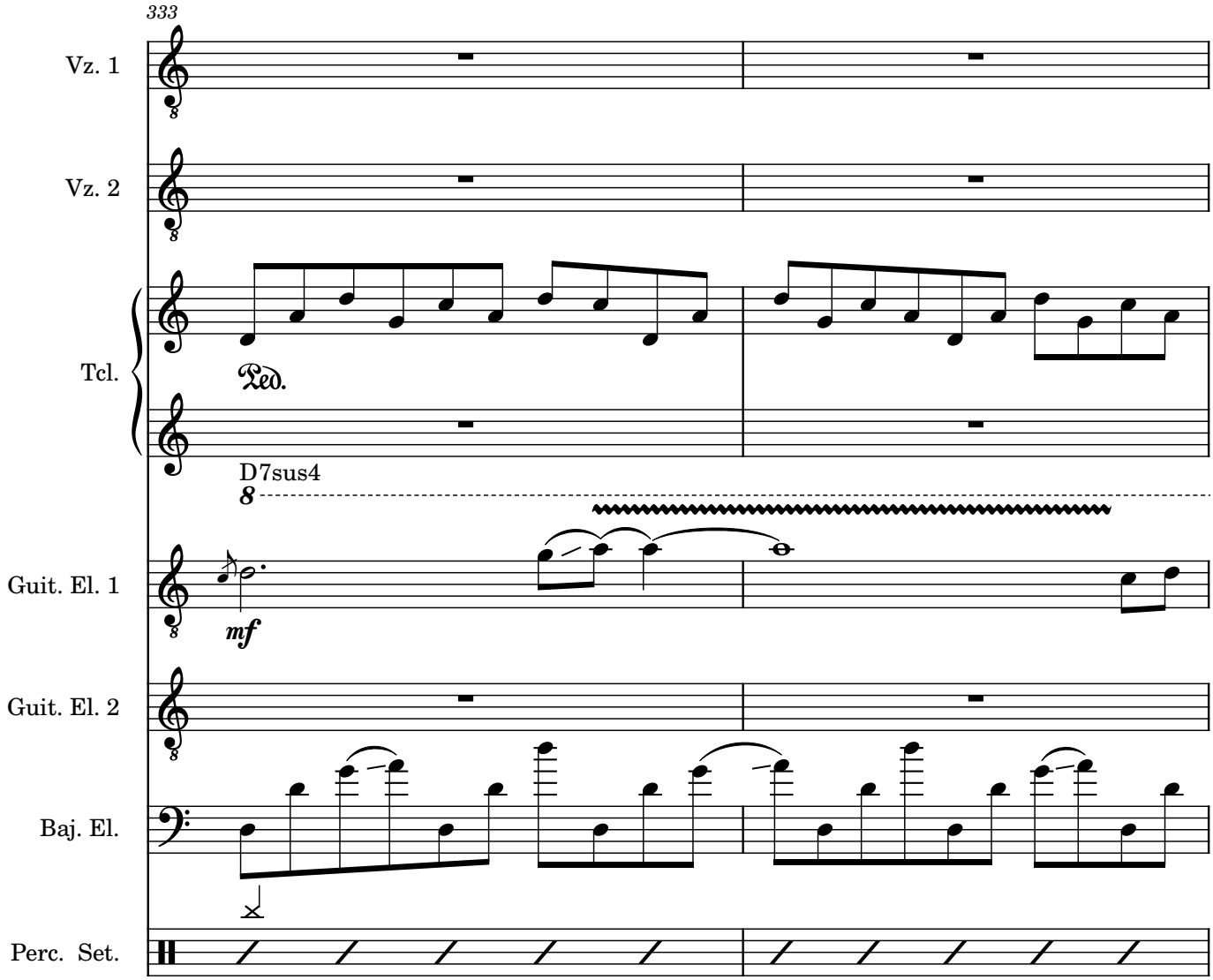

320
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Cmi7(11)
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

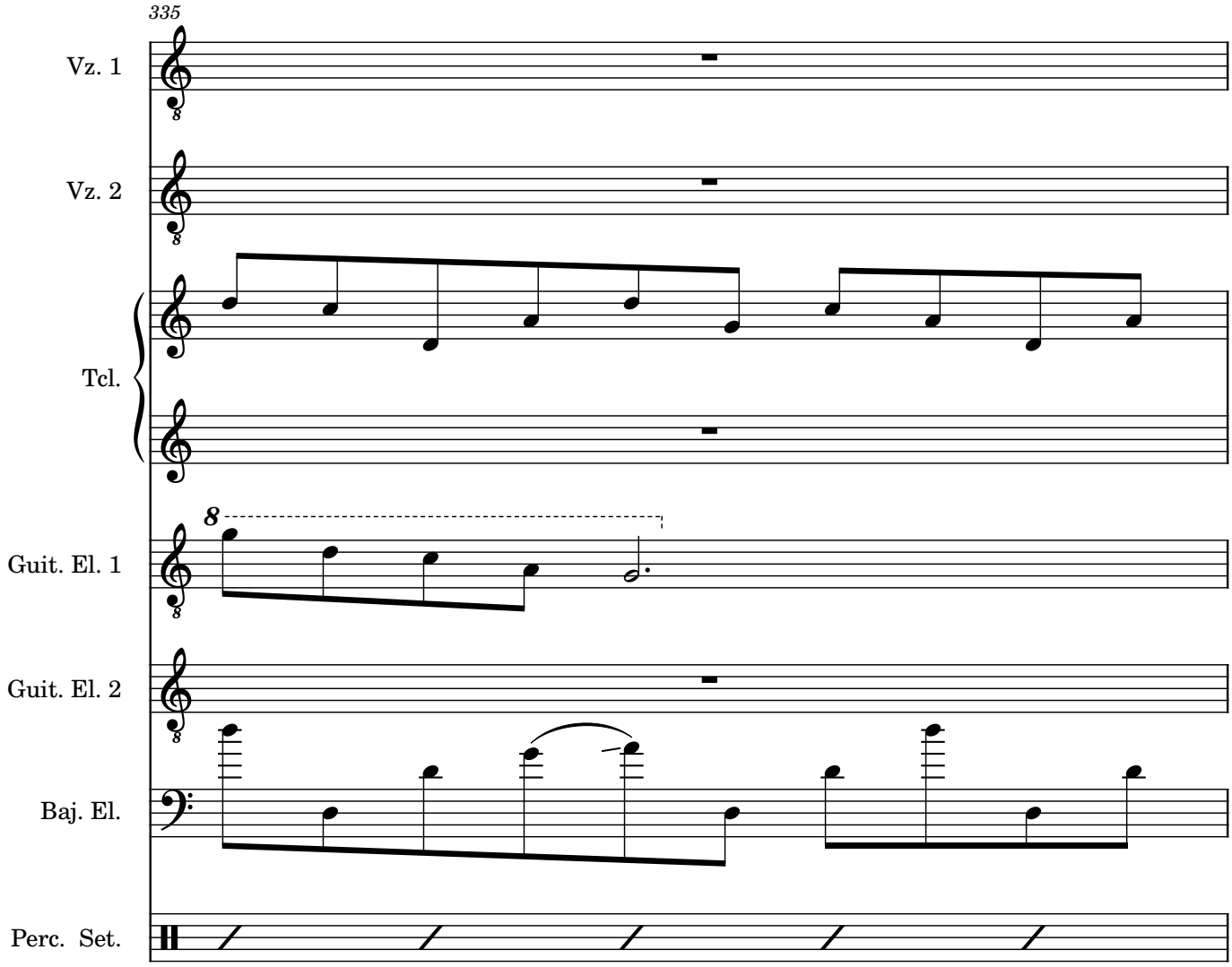

322
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

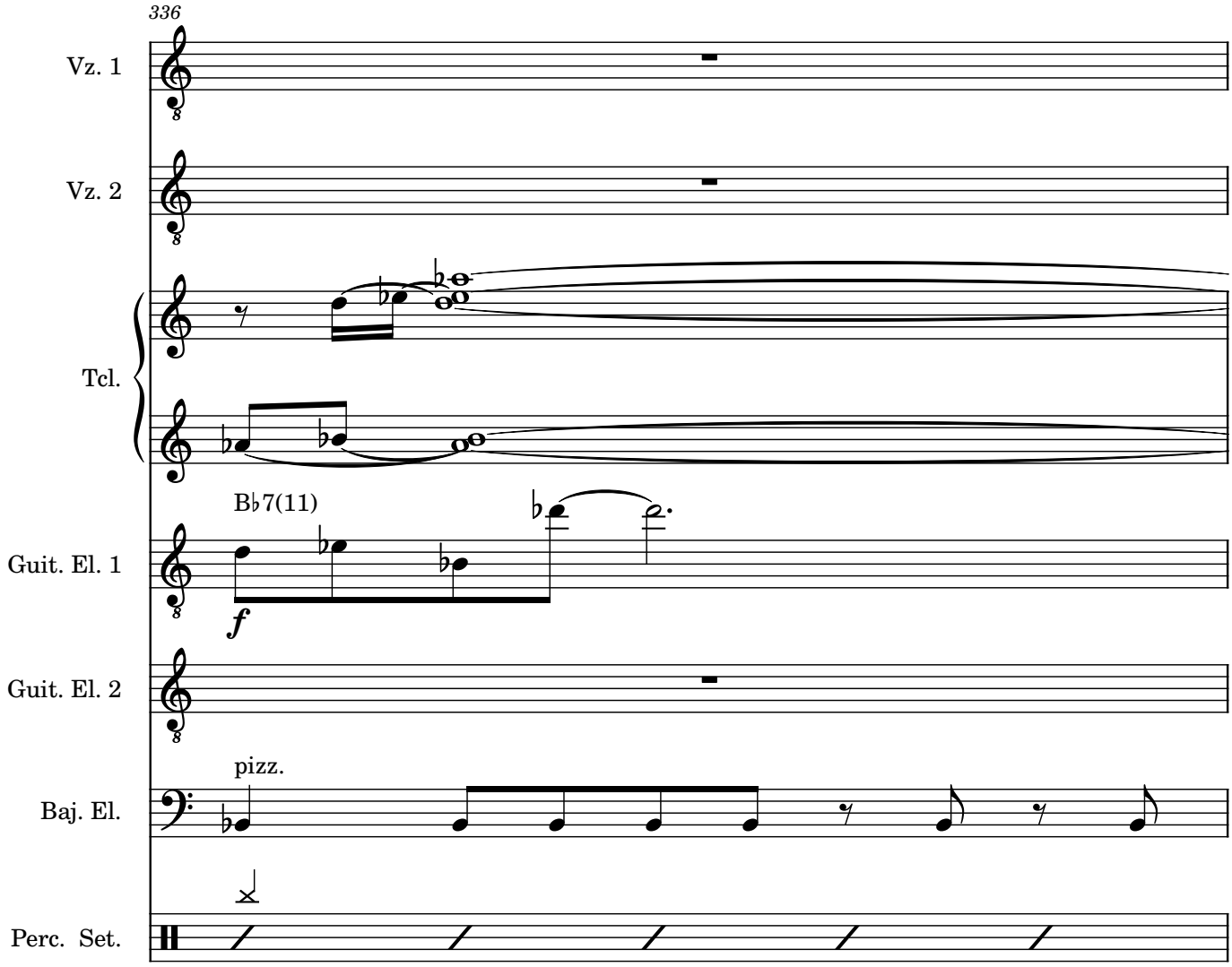

325
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D7sus4
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Slap
Baj. El.
Perc. Set.

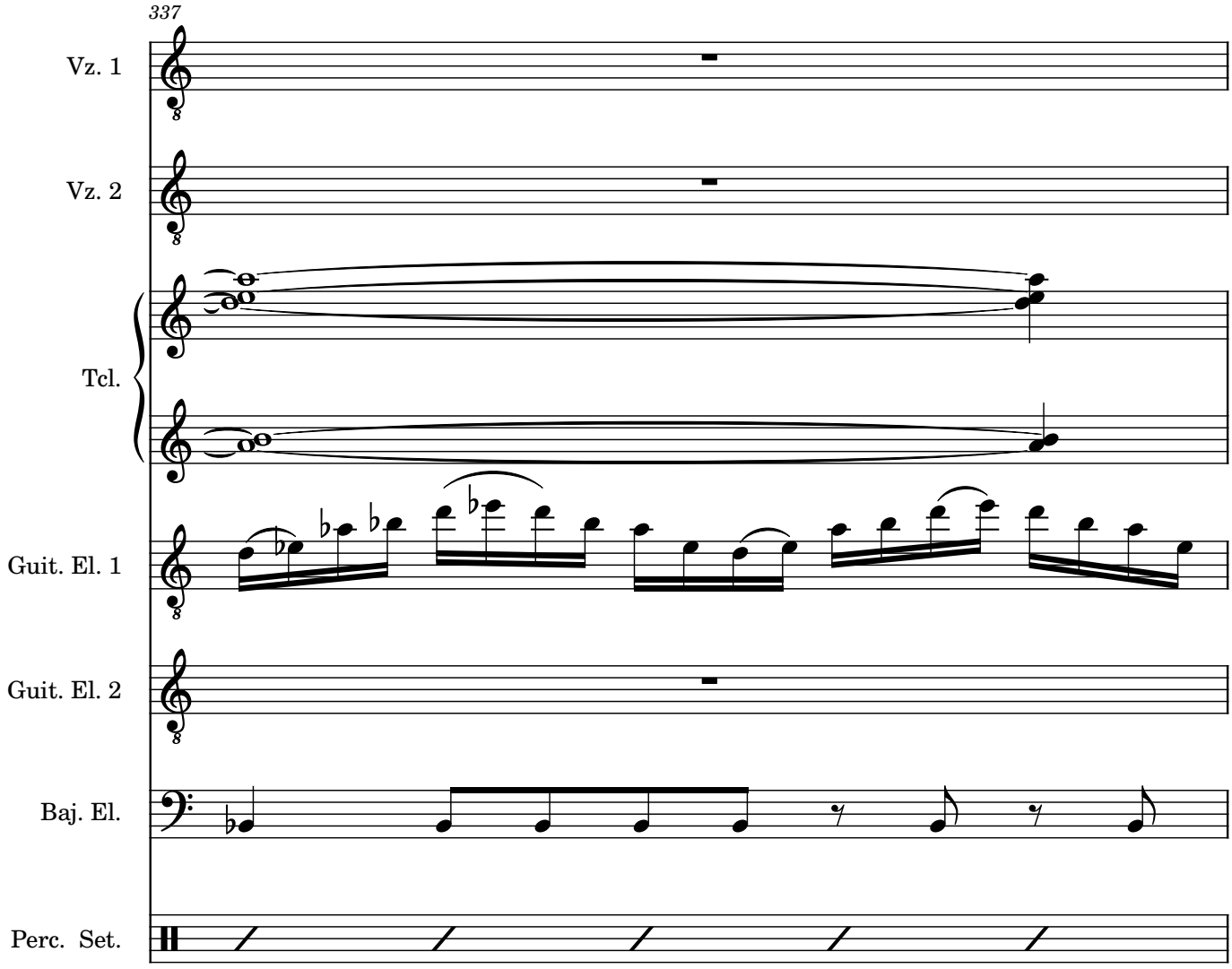

328
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
E7sus4
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
pizz.
Baj. El.
Perc. Set.

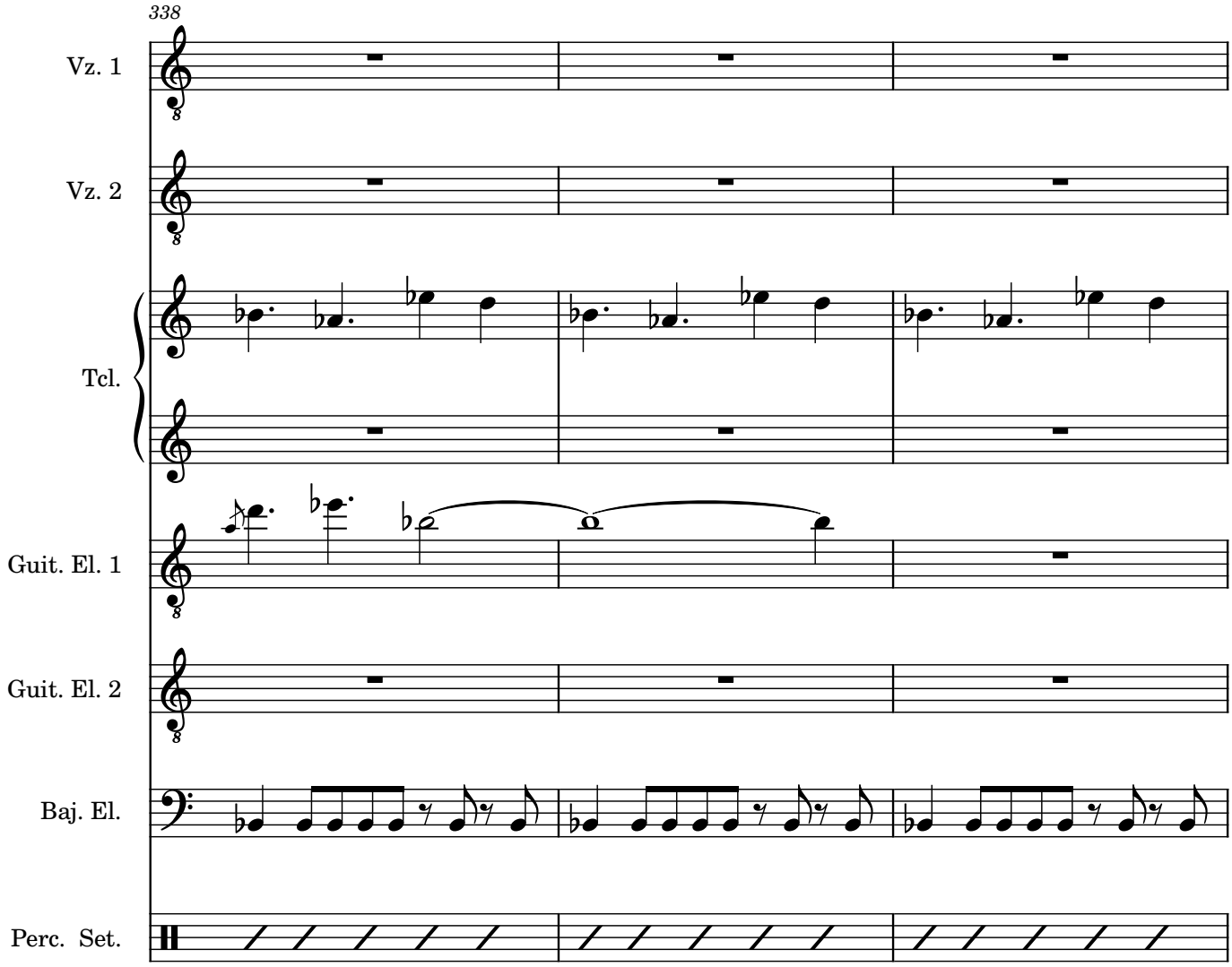

331
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

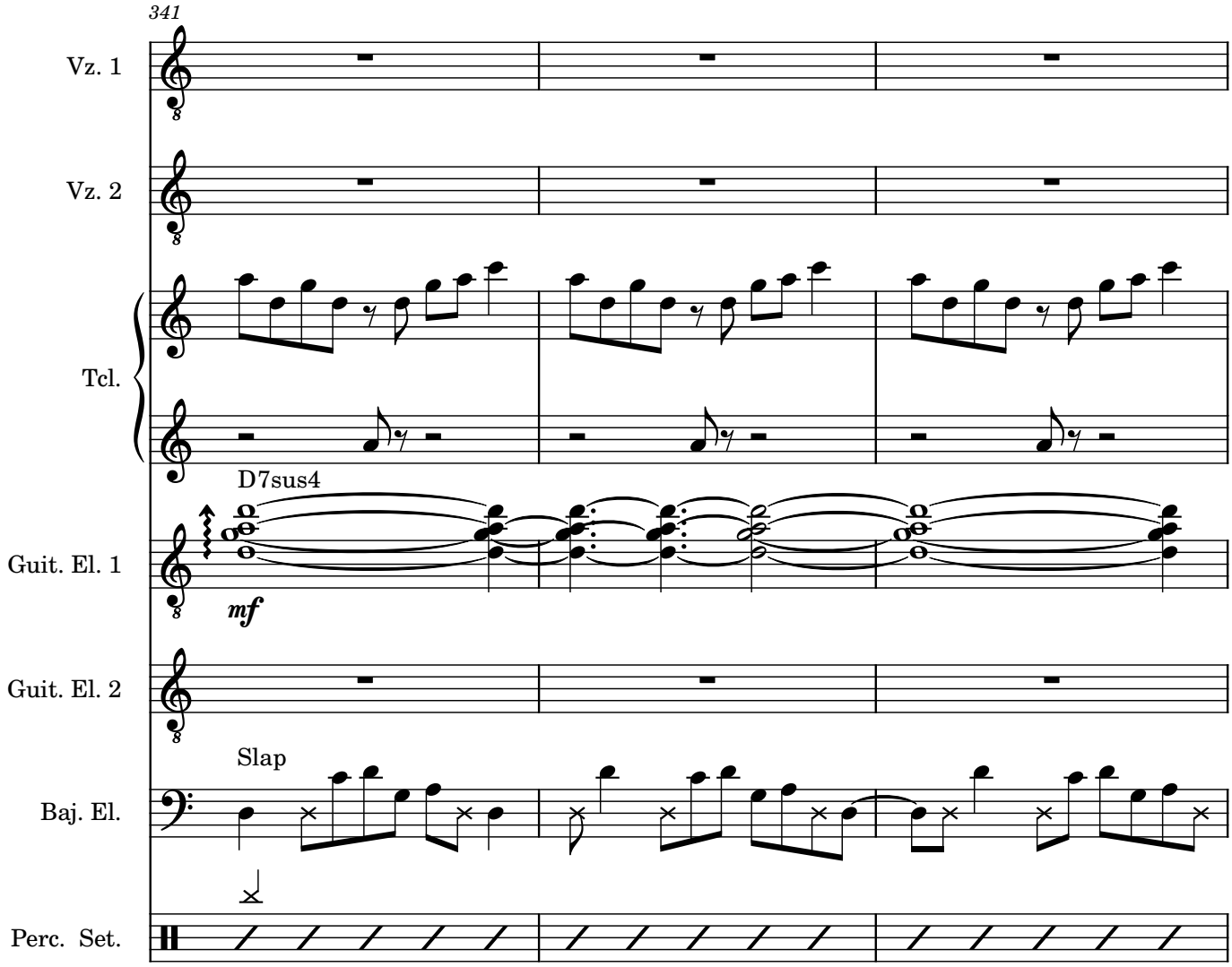

333
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Ped.
D7sus4
8
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

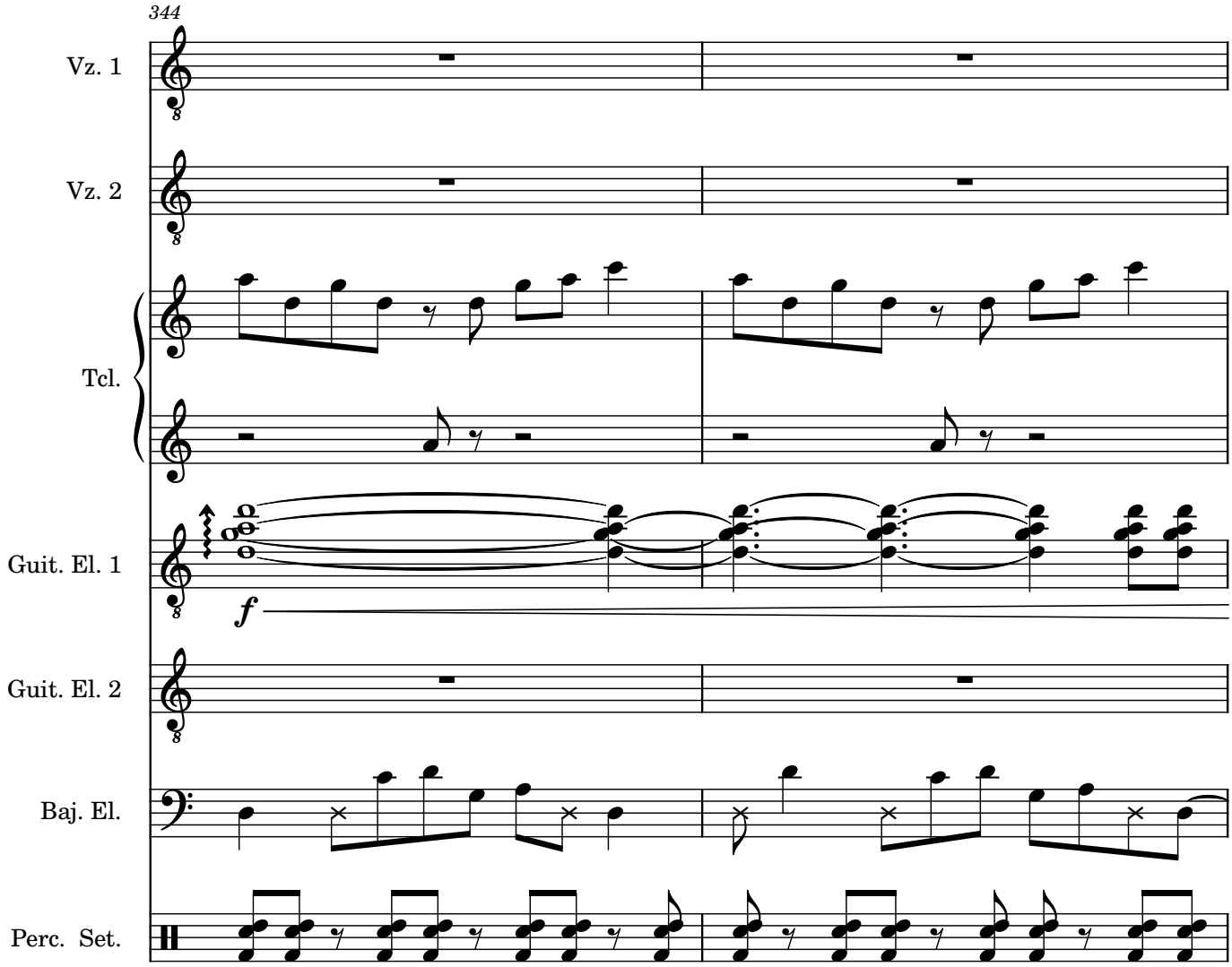

335
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

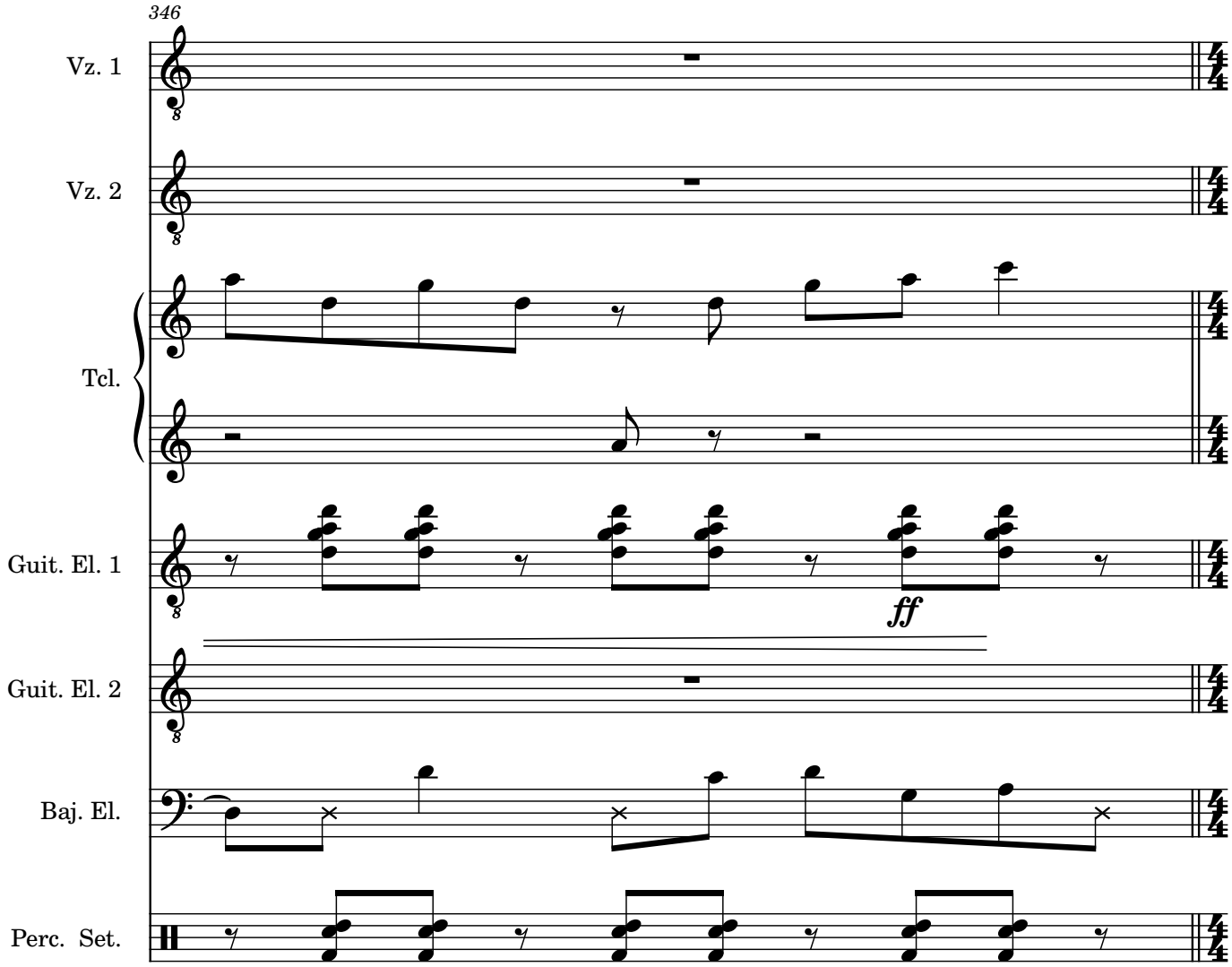

336
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
B♭7(11)
Guit. El. 1
Guit. El. 2
pizz.
Baj. El.
Perc. Set.


337
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

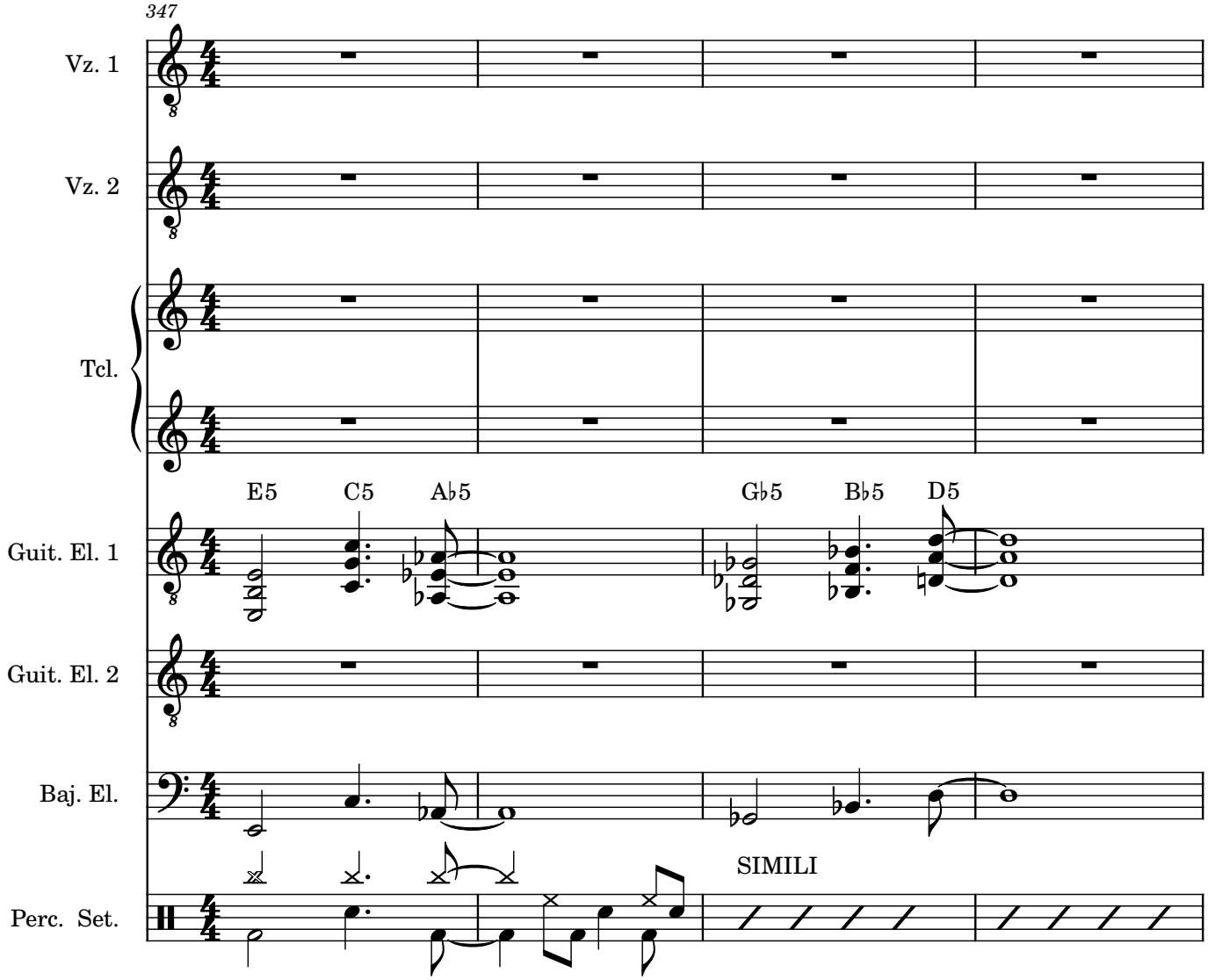

338
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

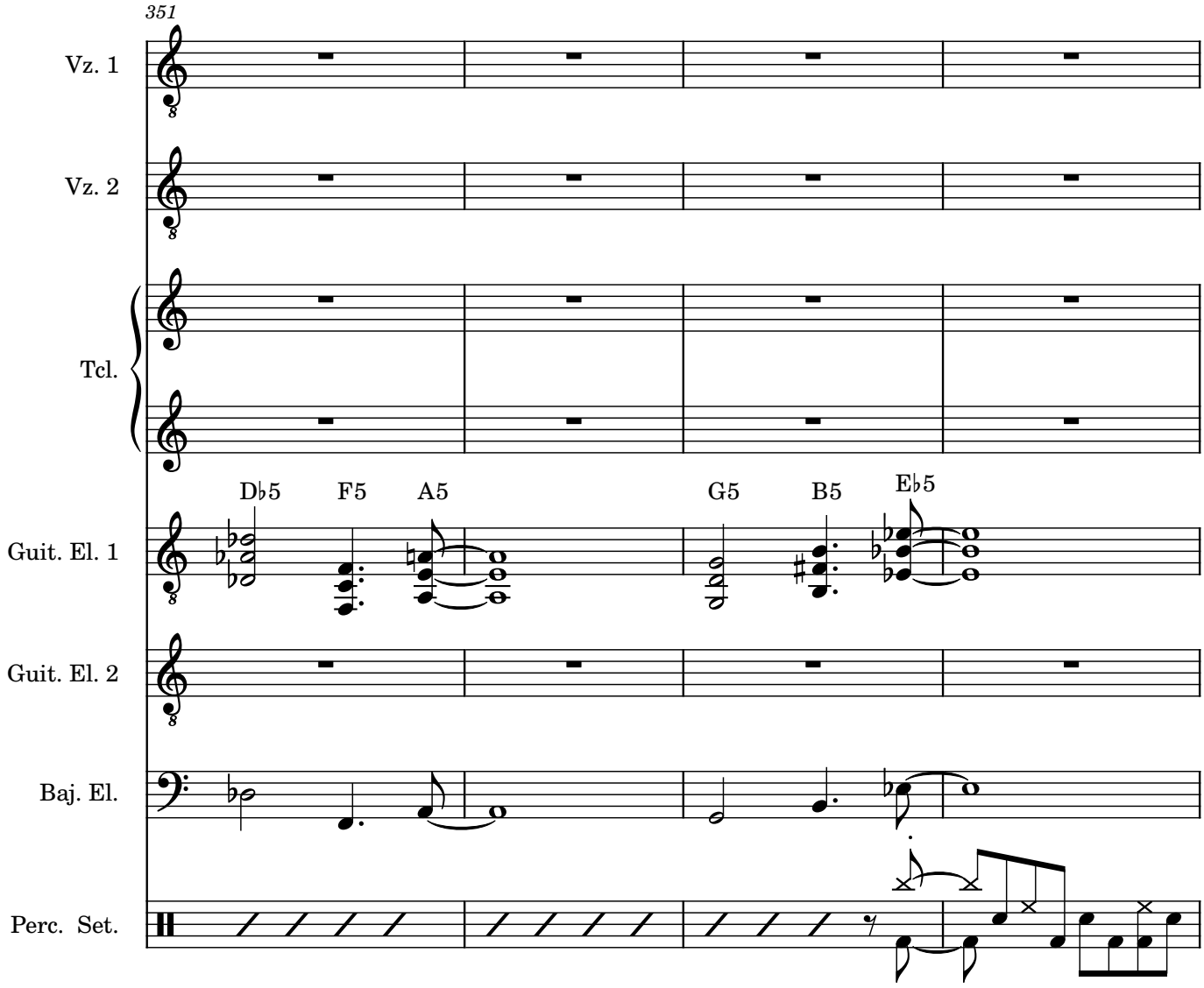

341
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D7sus4
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Slap
Baj. El.
Perc. Set.

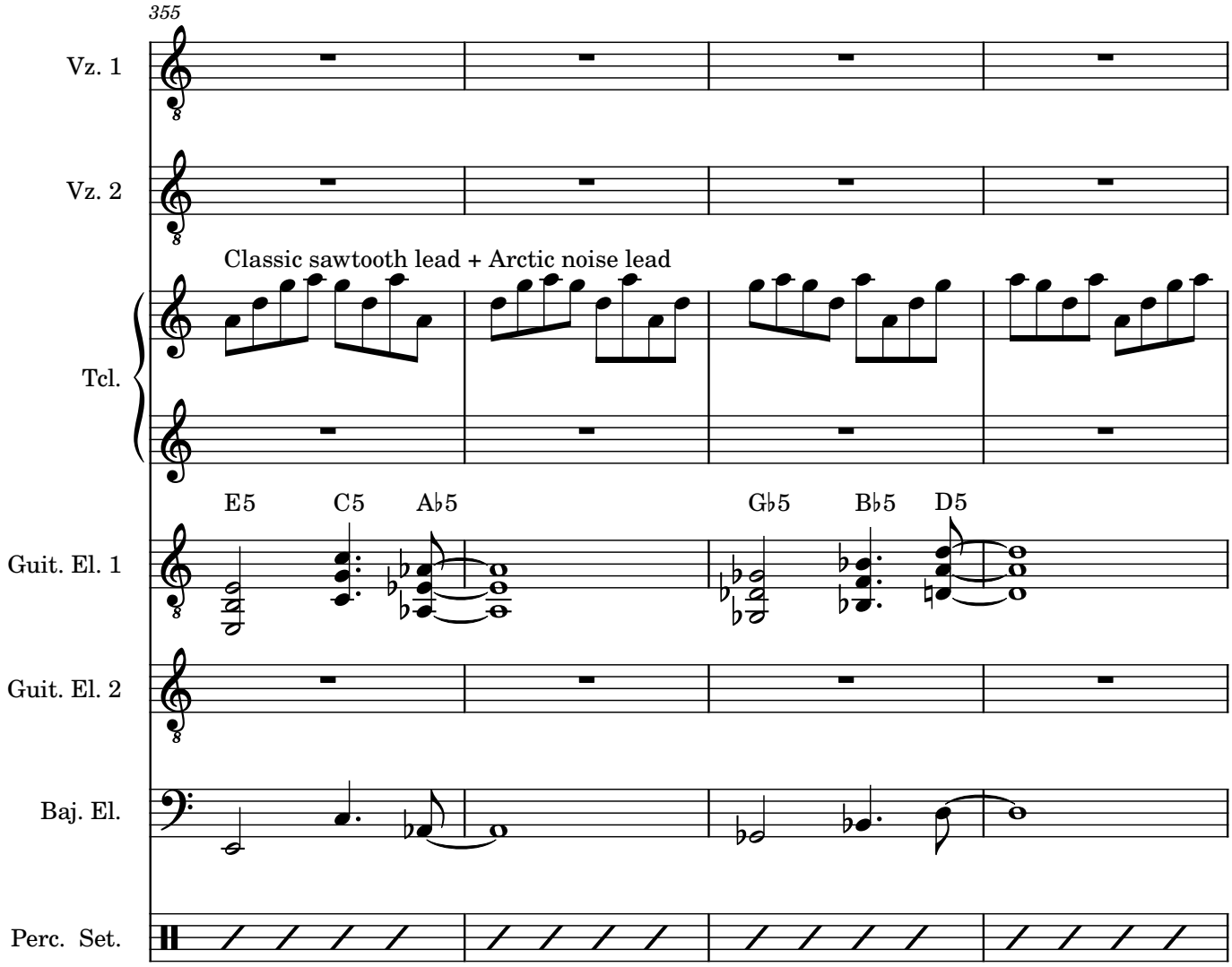

344
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
f
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

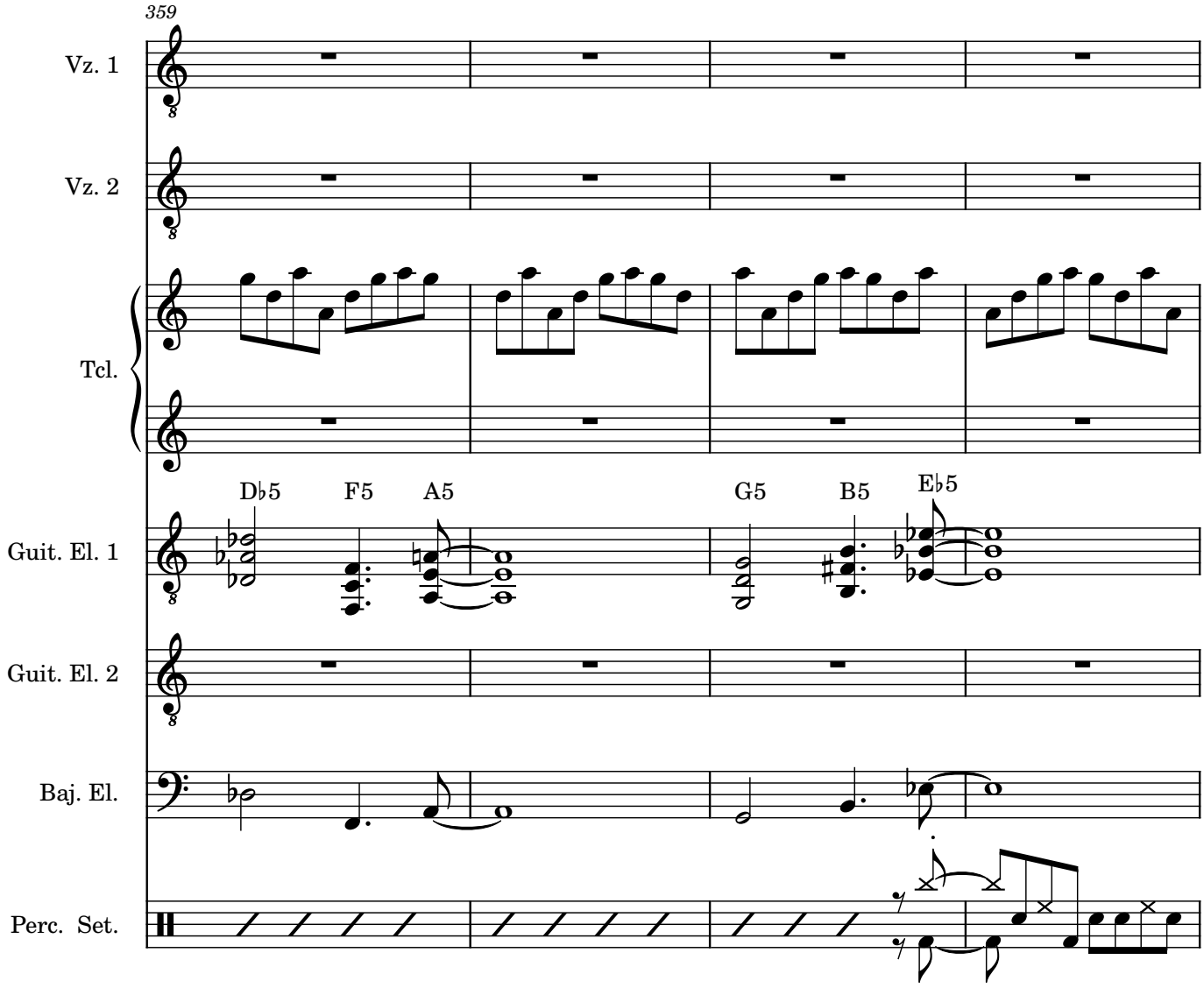

346
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
ff
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

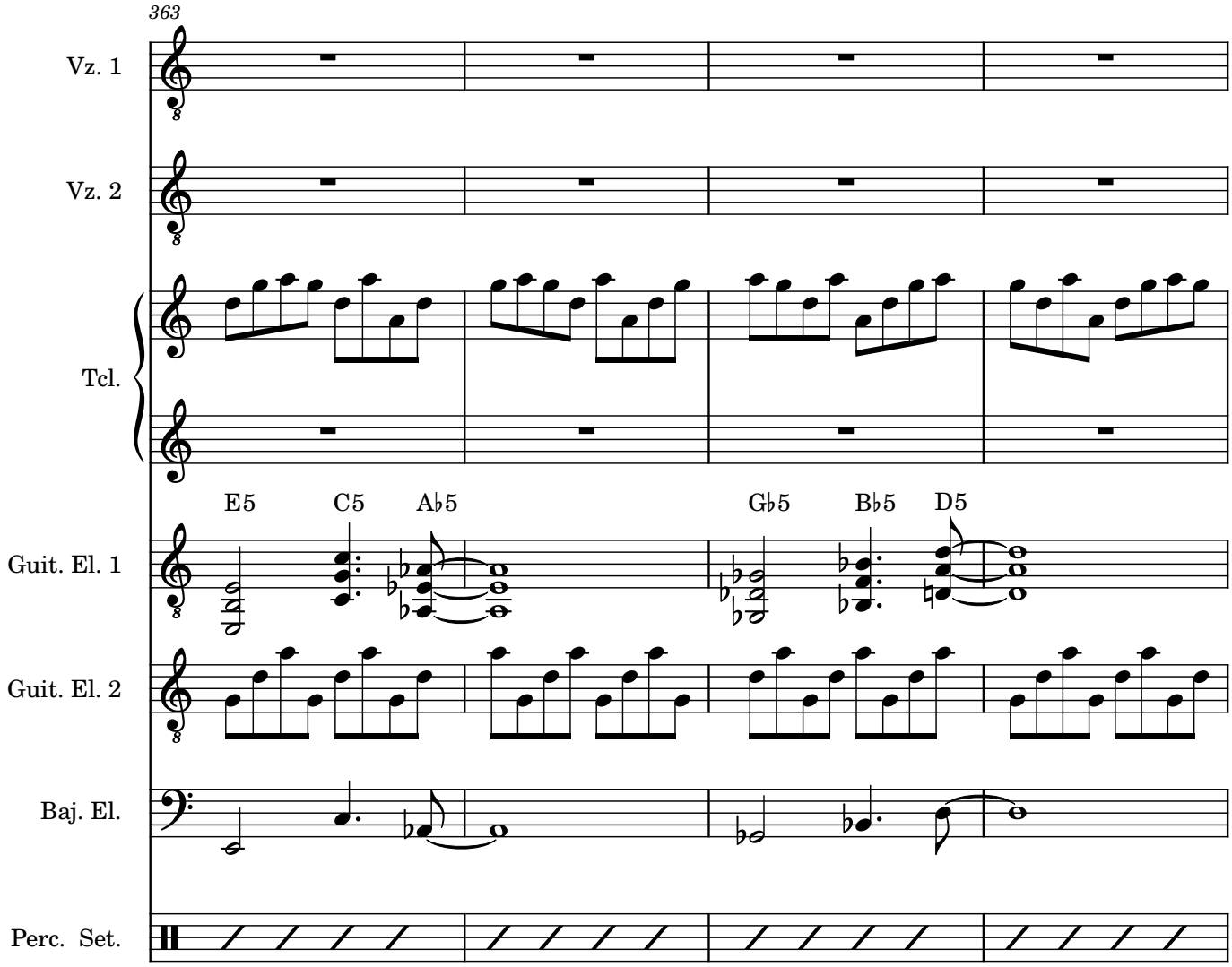
PUENTE 3*

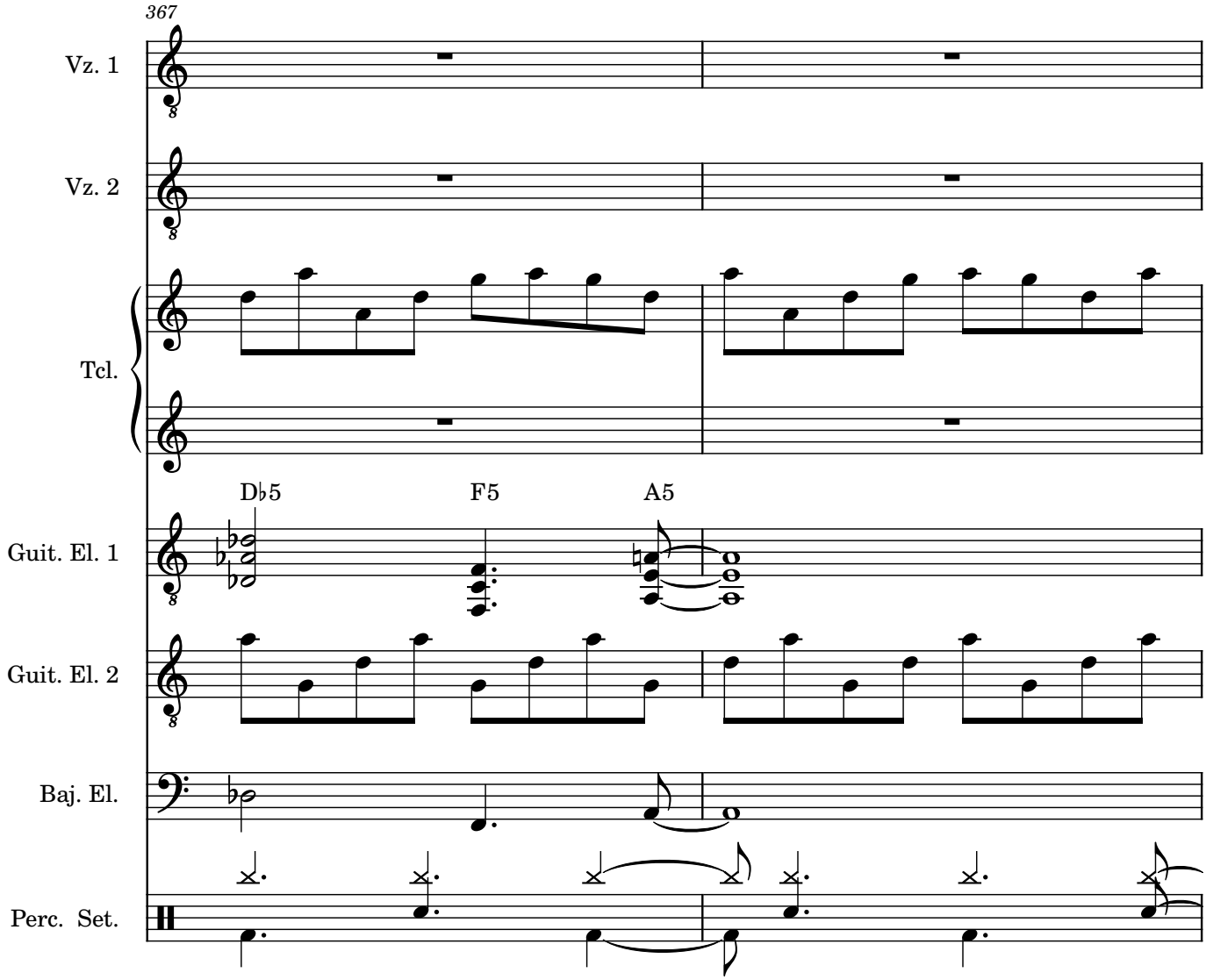

347
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
E5
C5
A♭5
G♭5
B♭5
D5
SIMILI

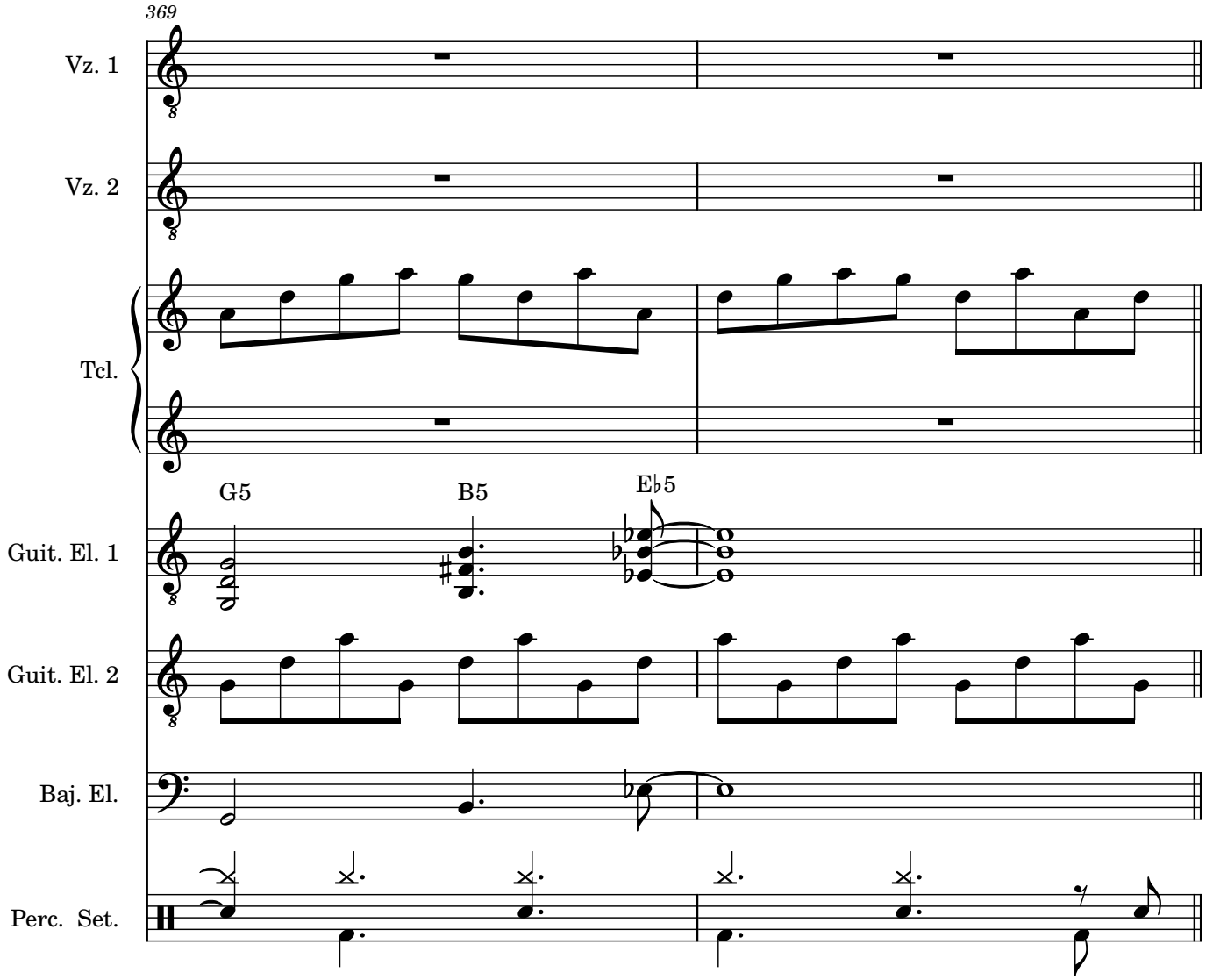

351
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
D♭5
F5
A5
G5
B5
E♭5


355
Vz. 1
Vz. 2
Classic sawtooth lead + Arctic noise lead
Tcl.
E5
C5
A♭5
G♭5
B♭5
D5
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

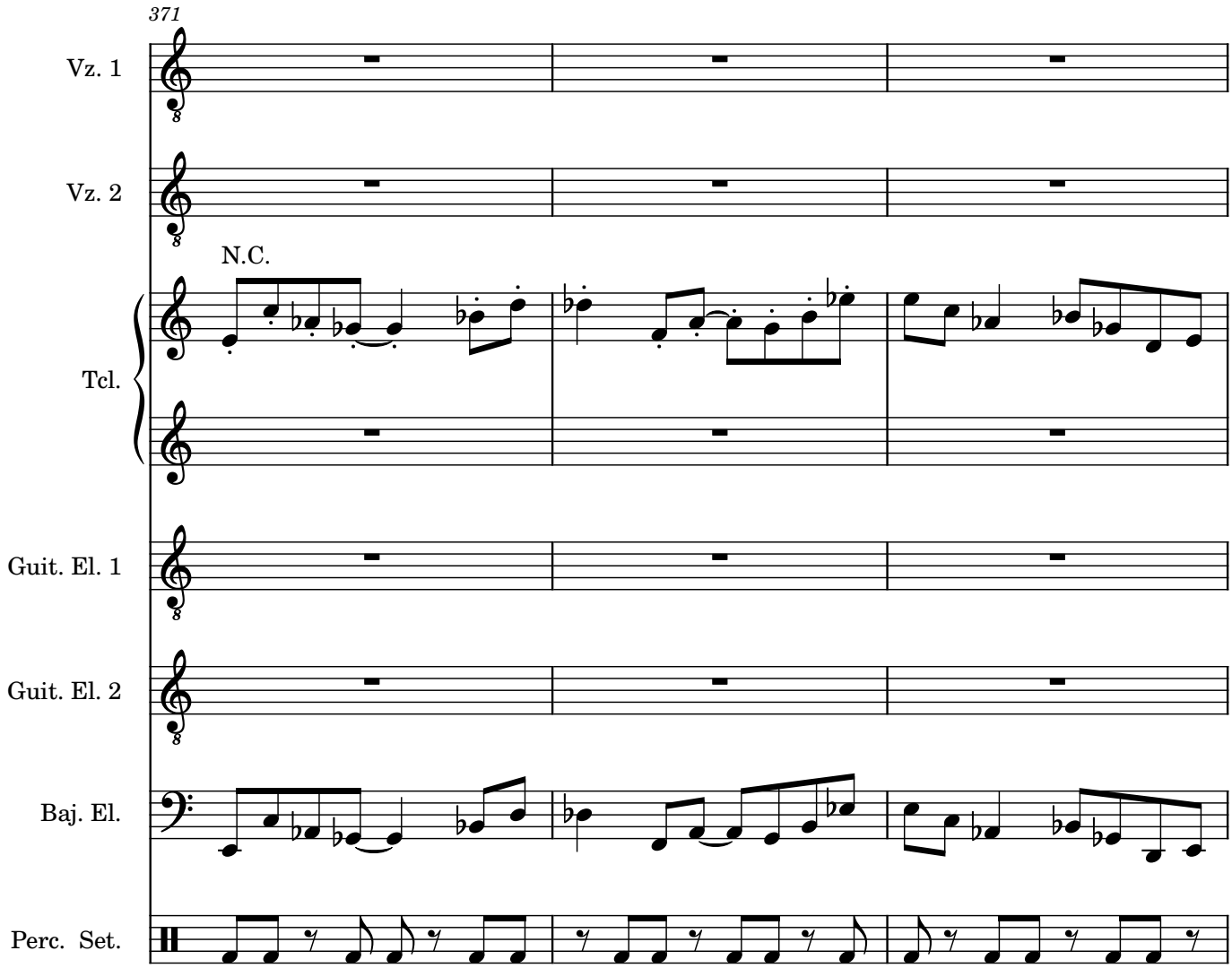

359
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
D♭5
F5
A5
G5
B5
E♭5

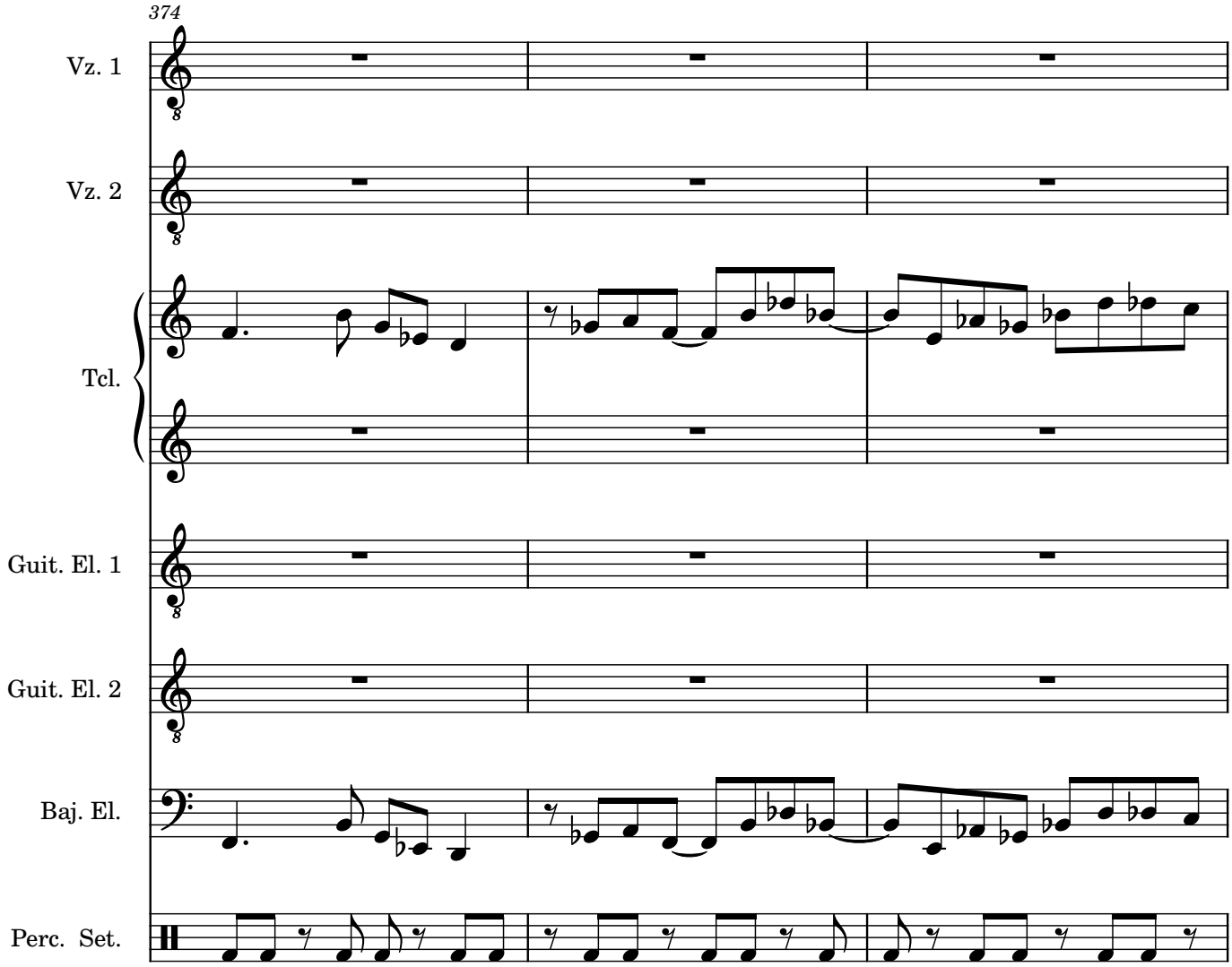

363
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
E5
C5
A♭5
G♭5
B♭5
D5
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

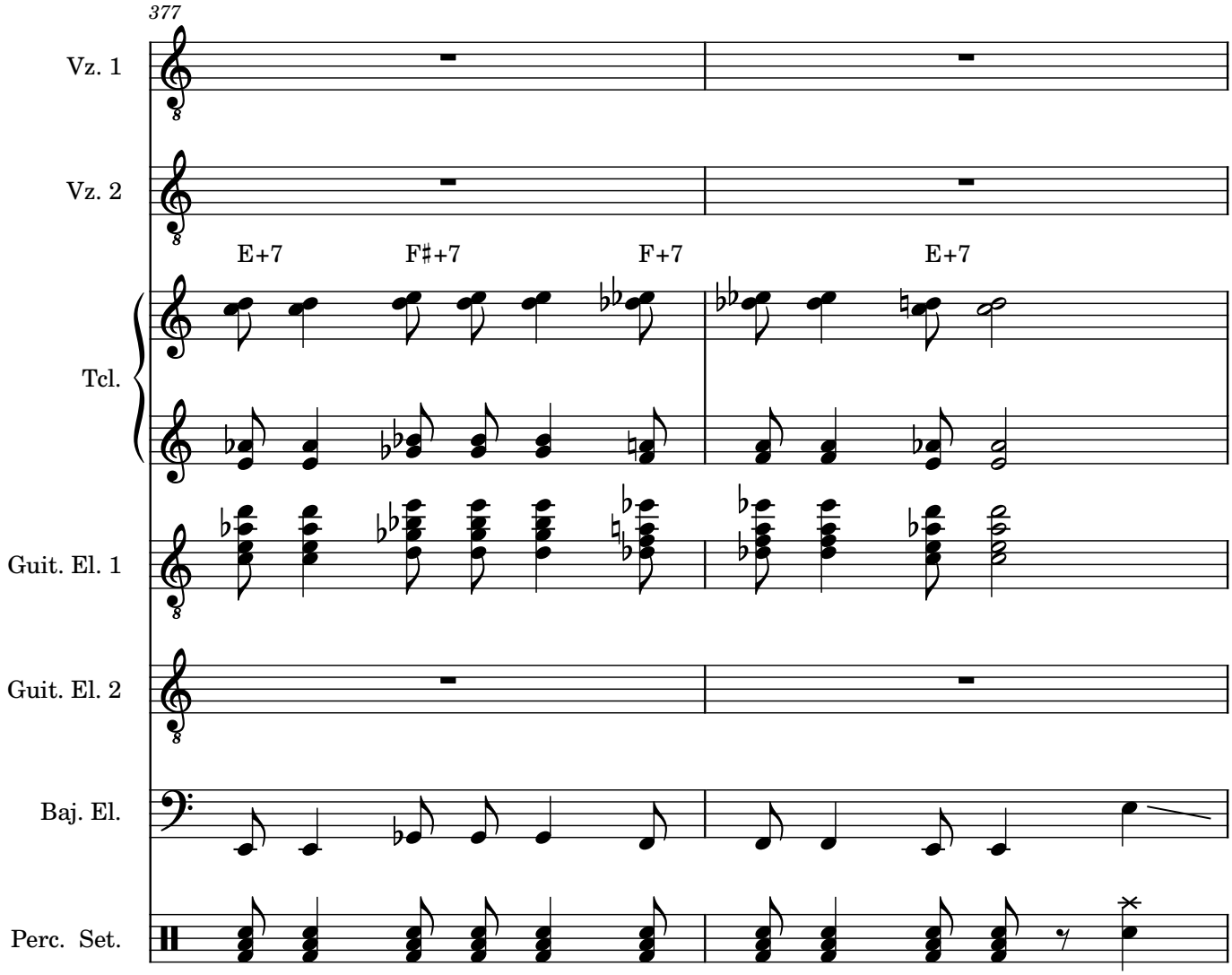

367
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D♭5
F5
A5
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

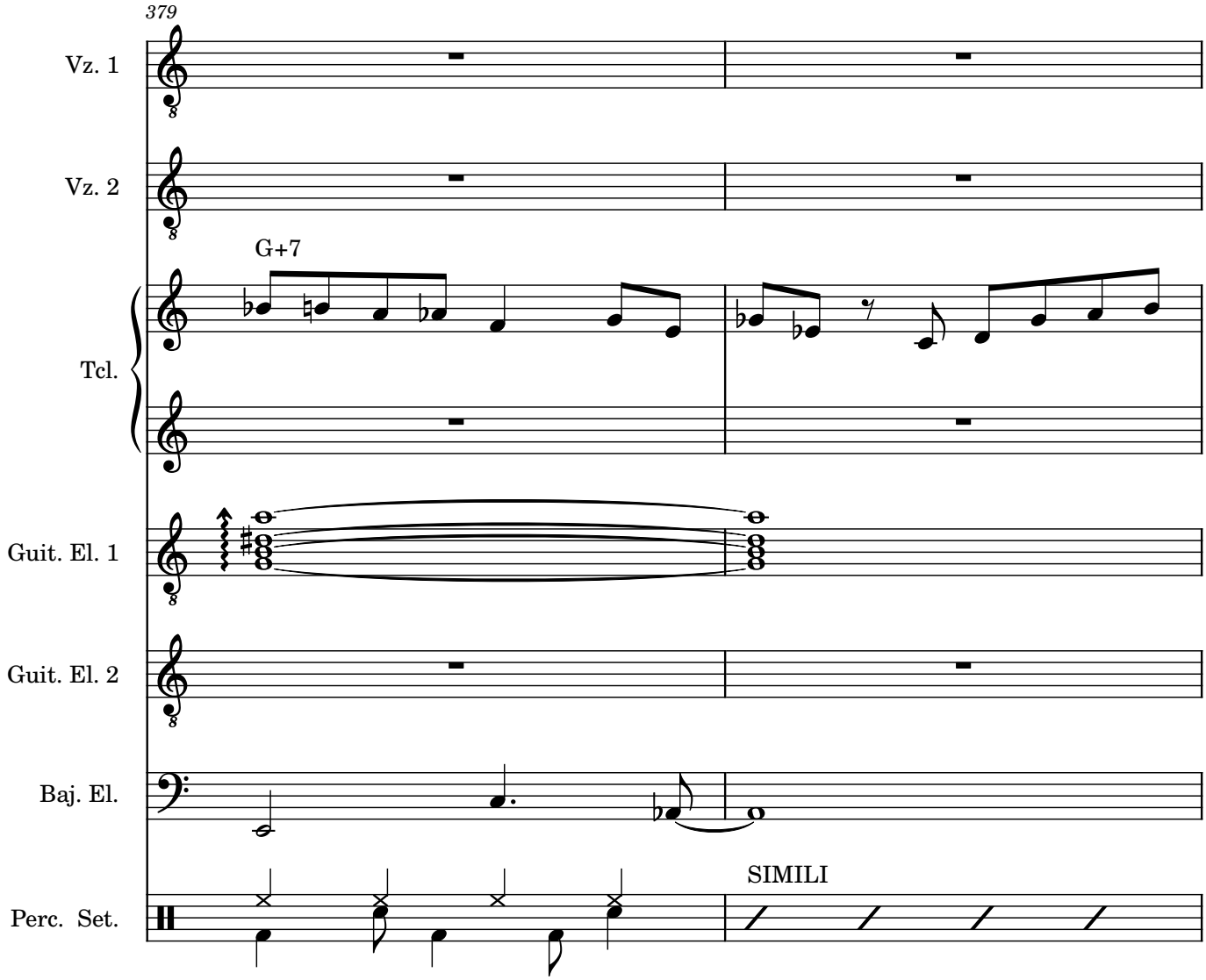

369
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
G5
B5
E♭5
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

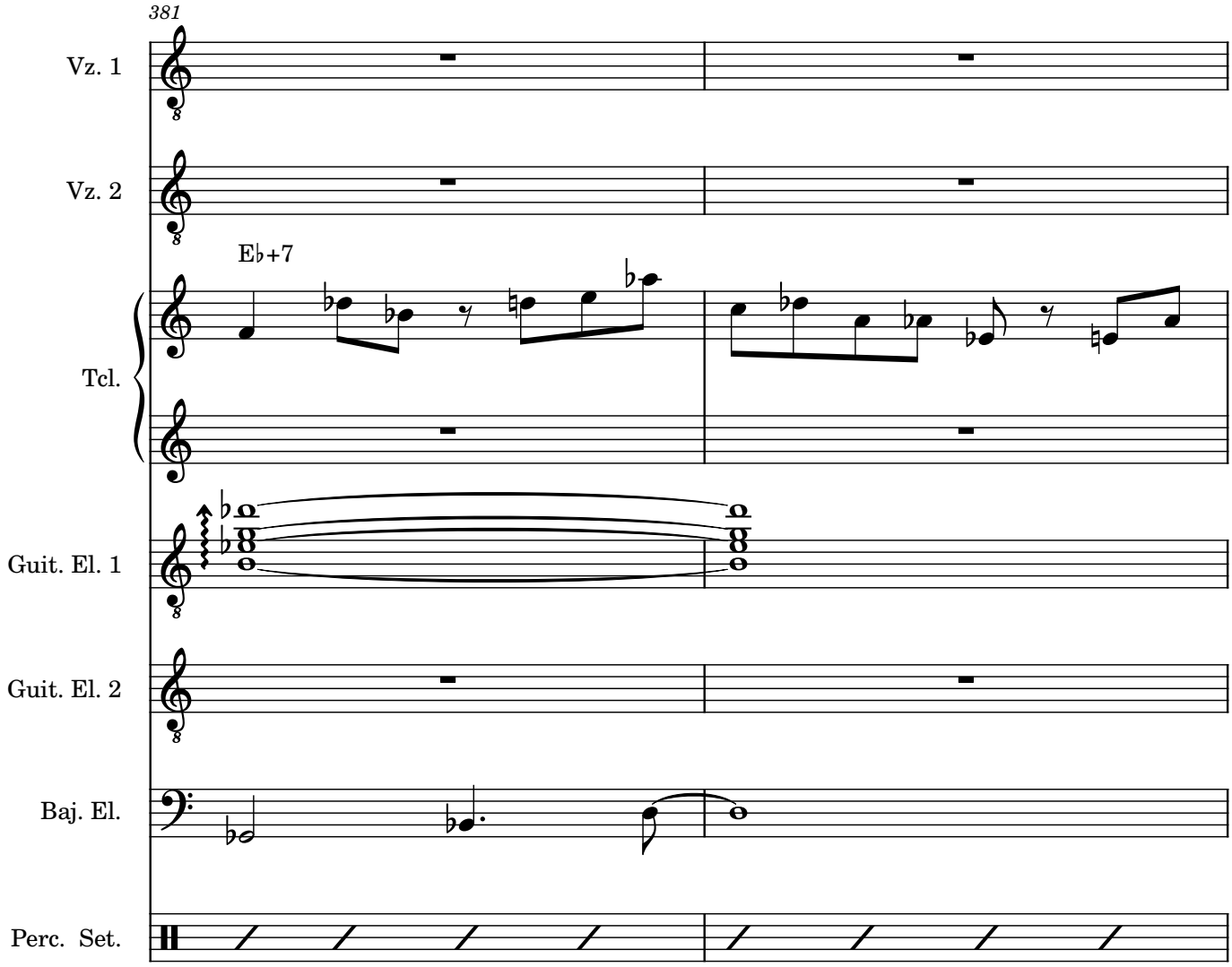
CODA DESARROLLO*

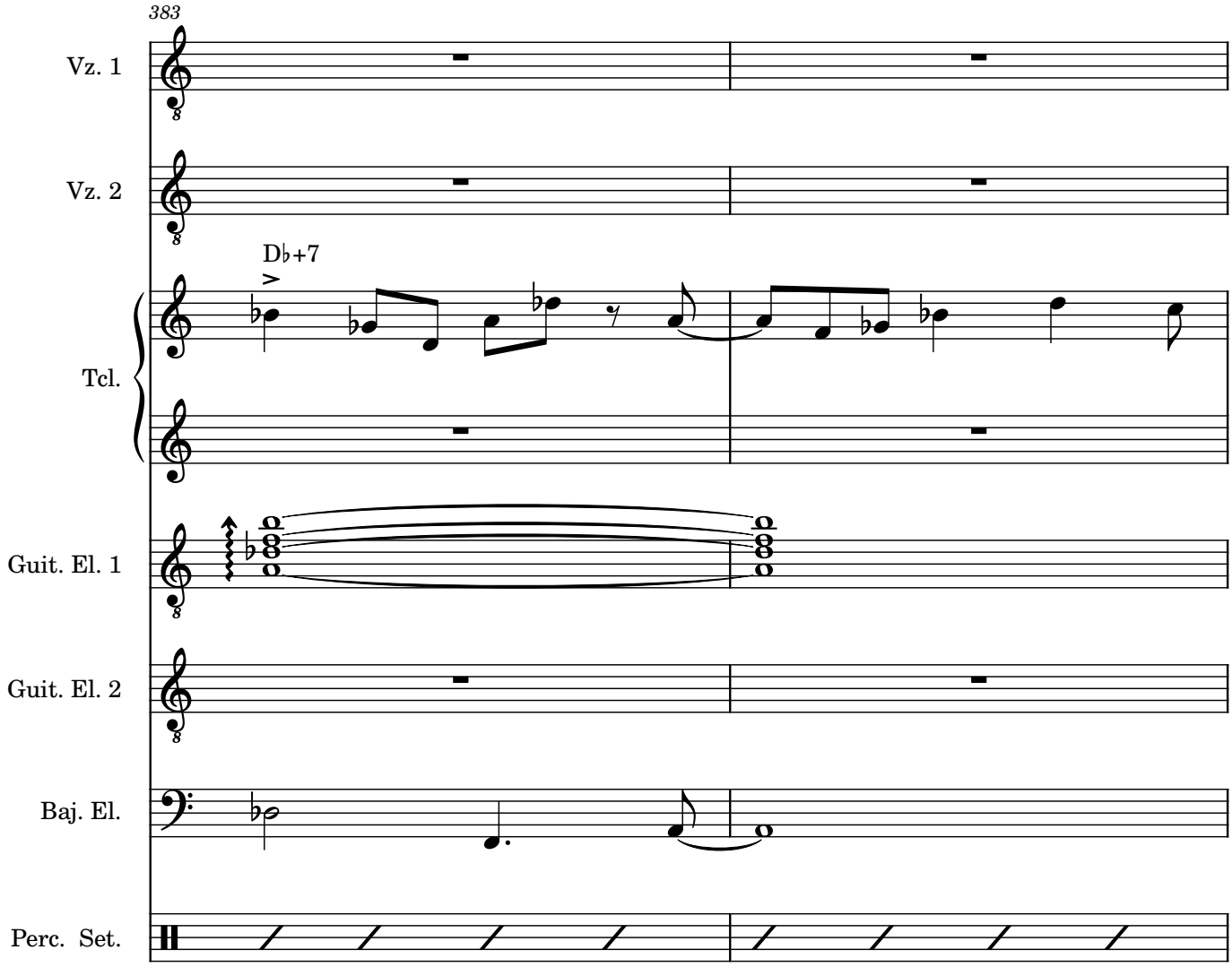


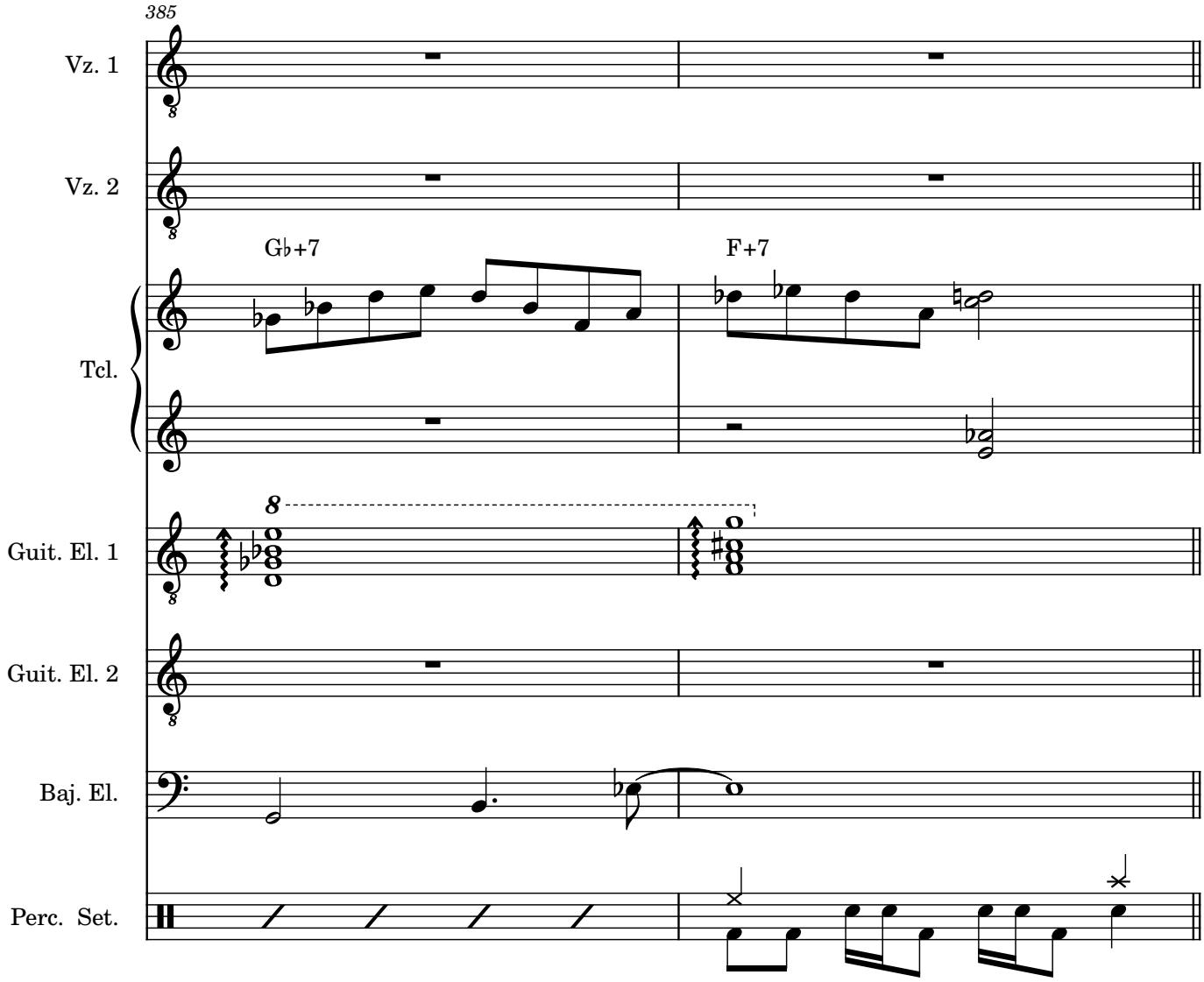

374
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


377
Vz. 1
Vz. 2
E+7
F♯+7
F+7
E+7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

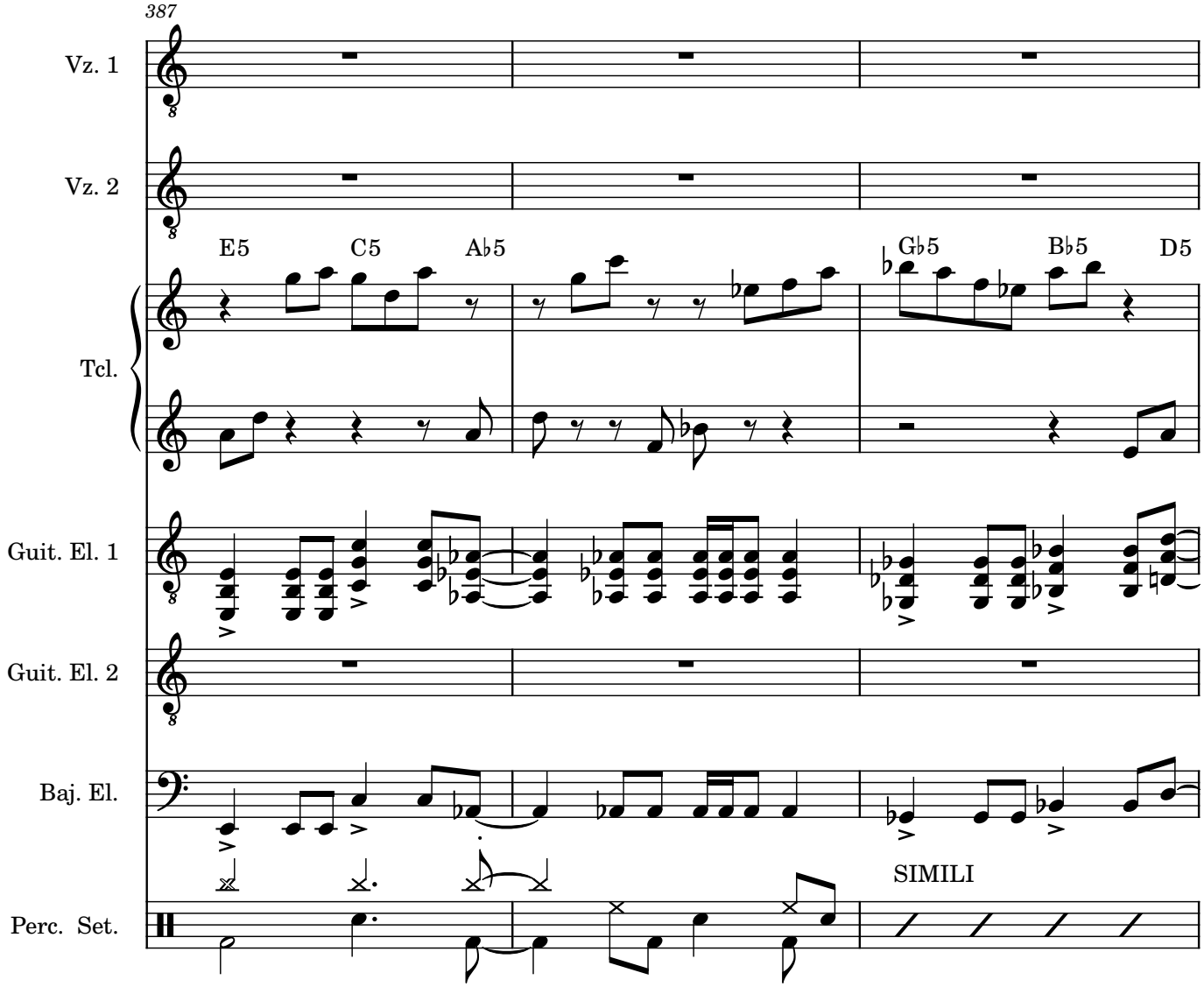

379
Vz. 1
Vz. 2
G+7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

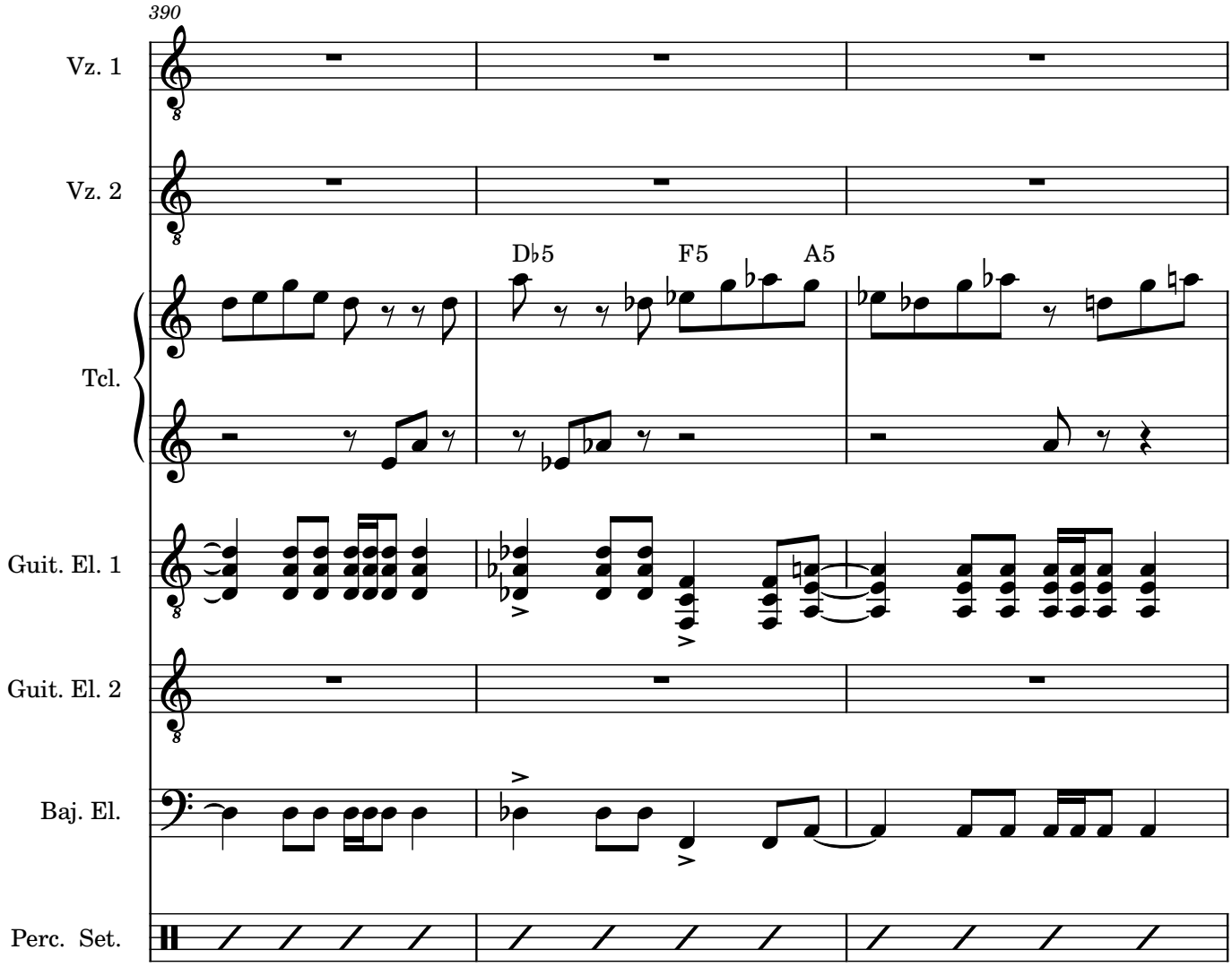

381
Vz. 1
Vz. 2
E♭+7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

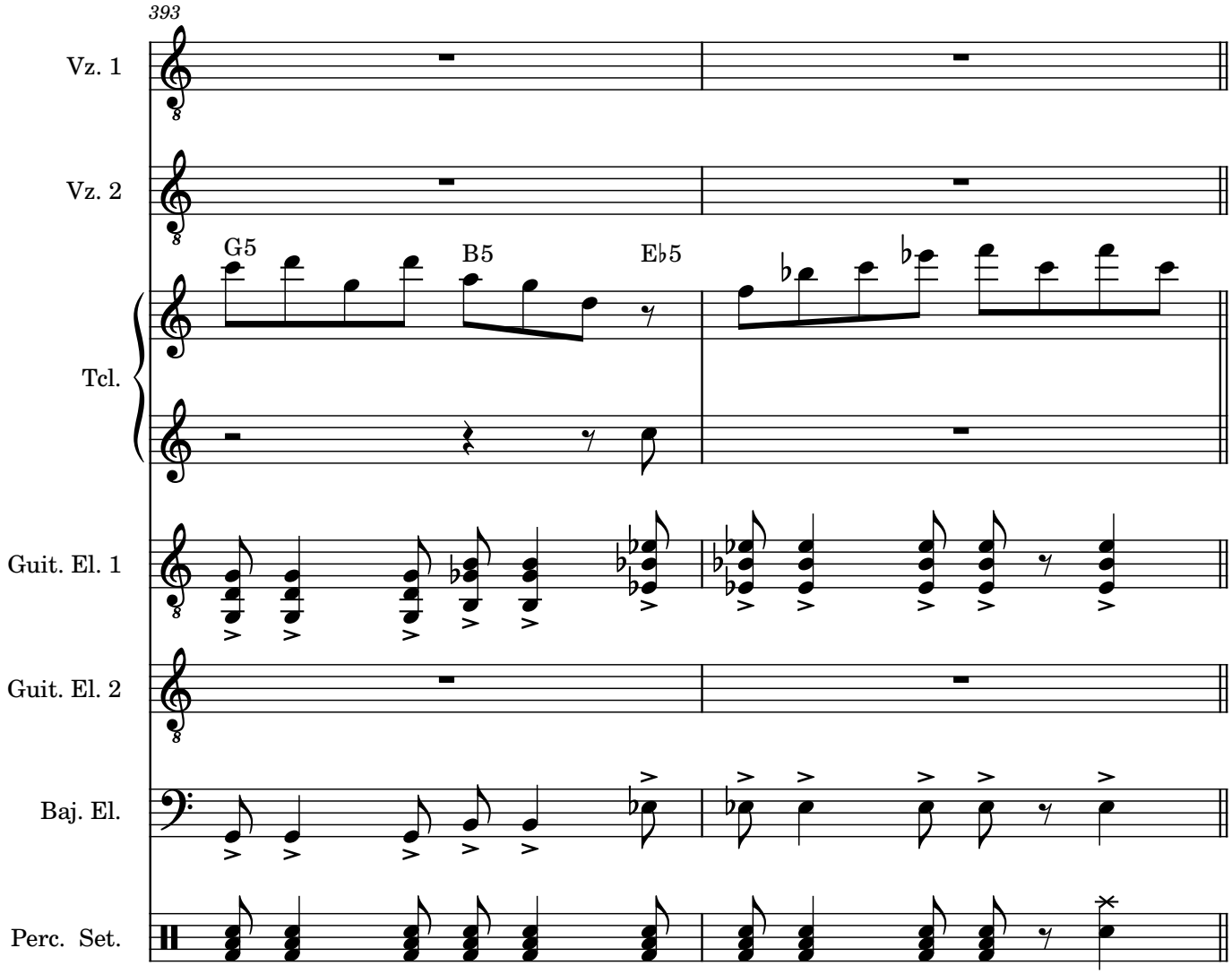

383
Vz. 1
Vz. 2
D♭+7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


385
Vz. 1
Vz. 2
G♭+7
F+7
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

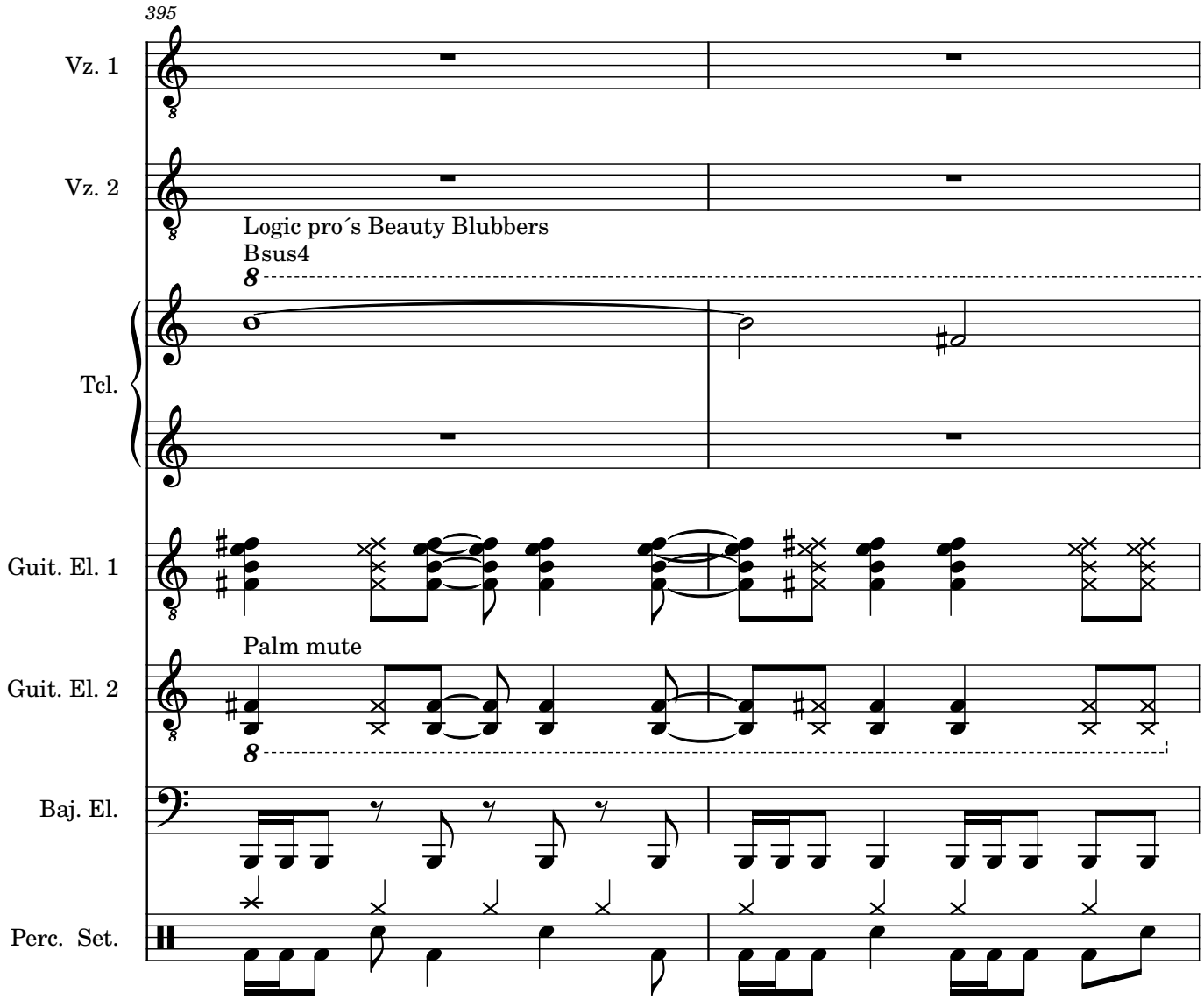
RE EXPOSICIÓN TEMA 1*

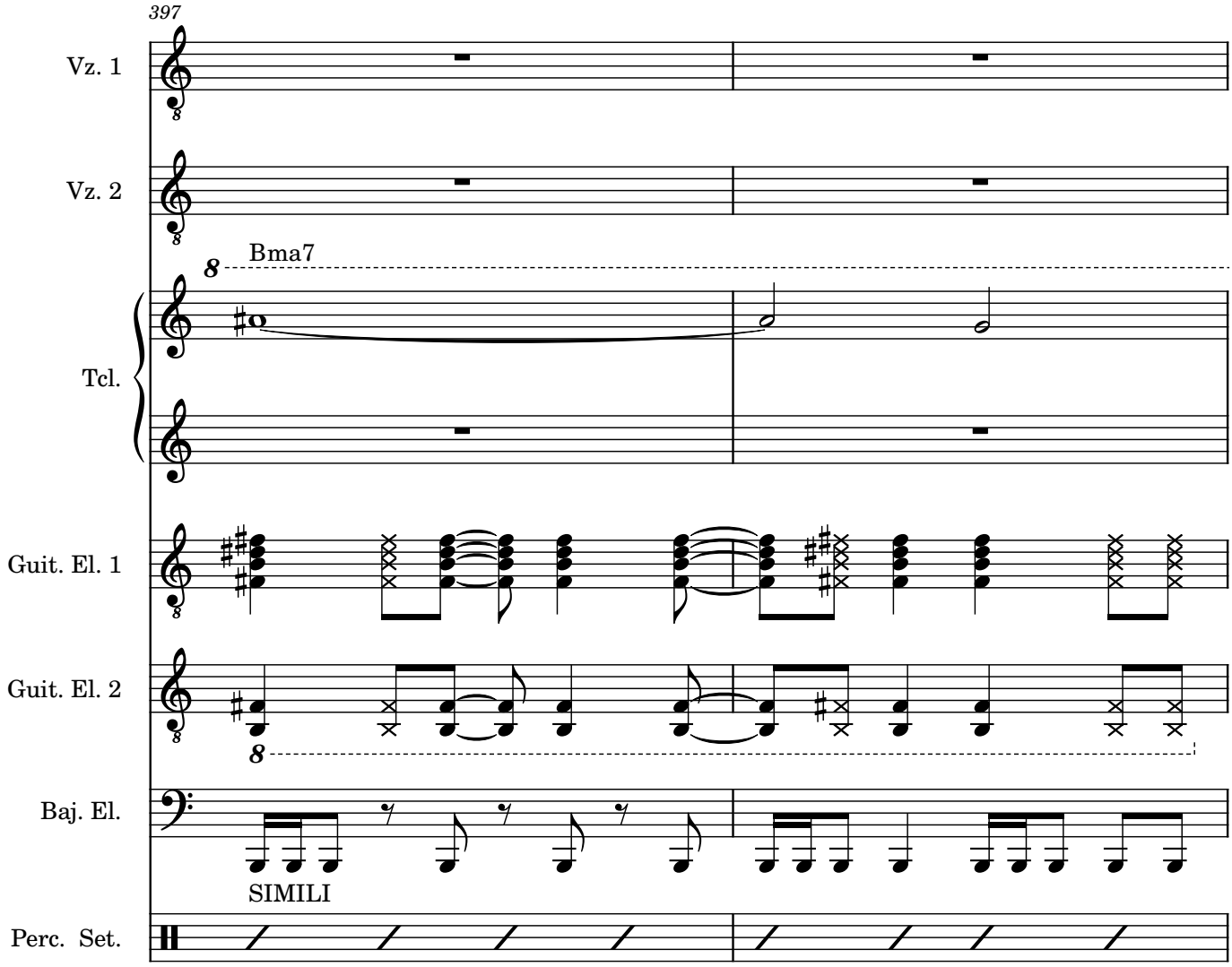


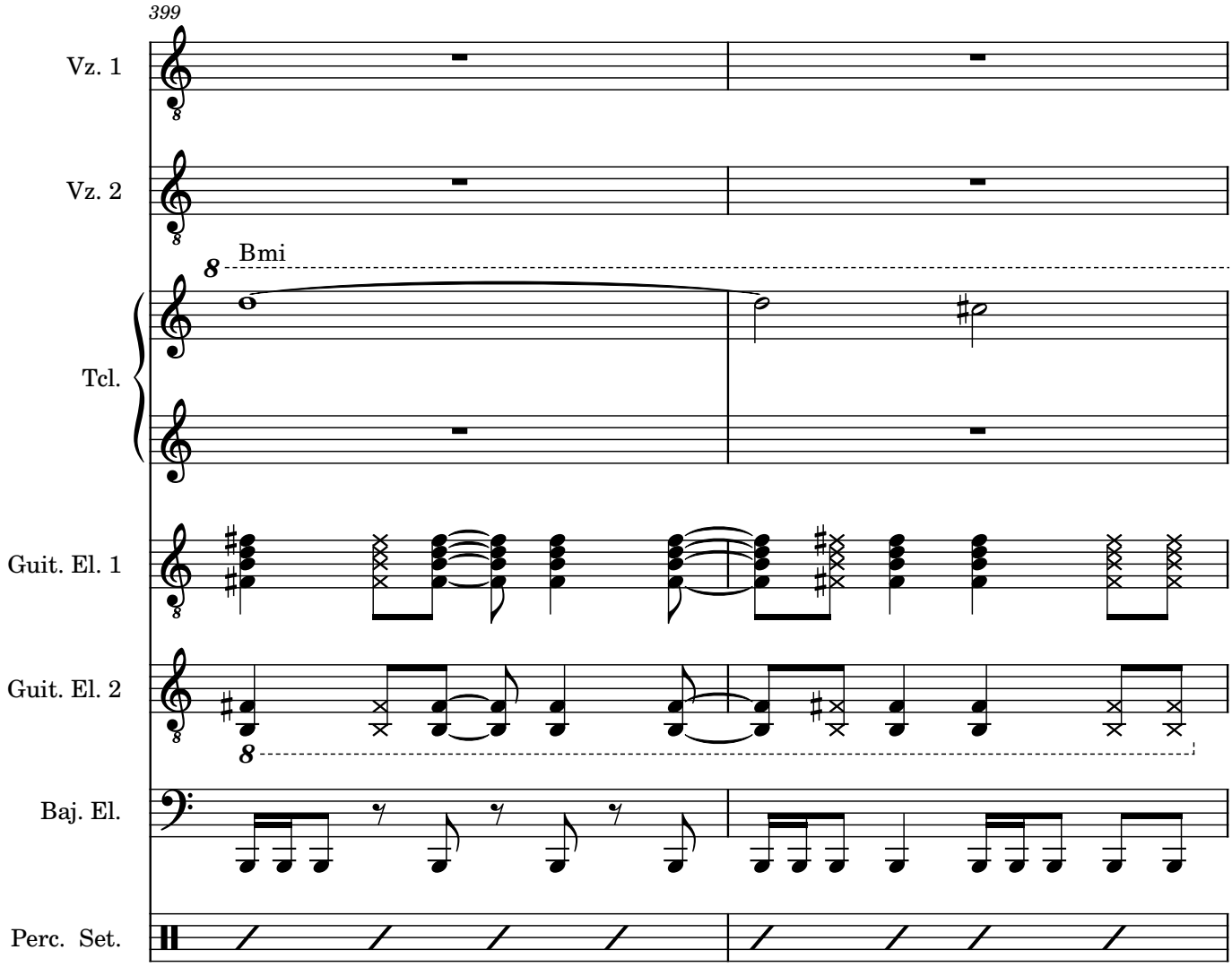

390
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
D♭5
F5
A5
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

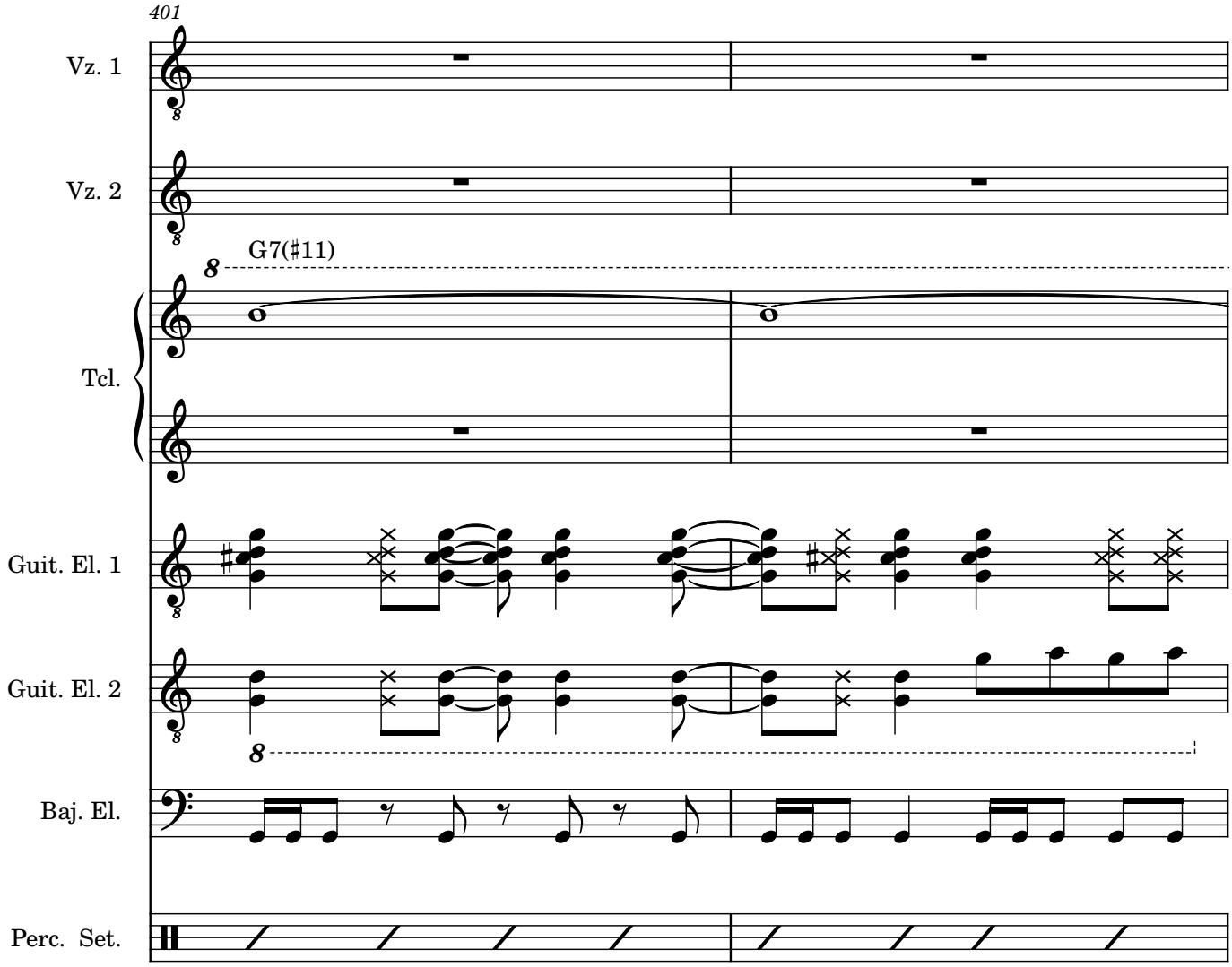

393
Vz. 1
Vz. 2
G5
B5
E♭5
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

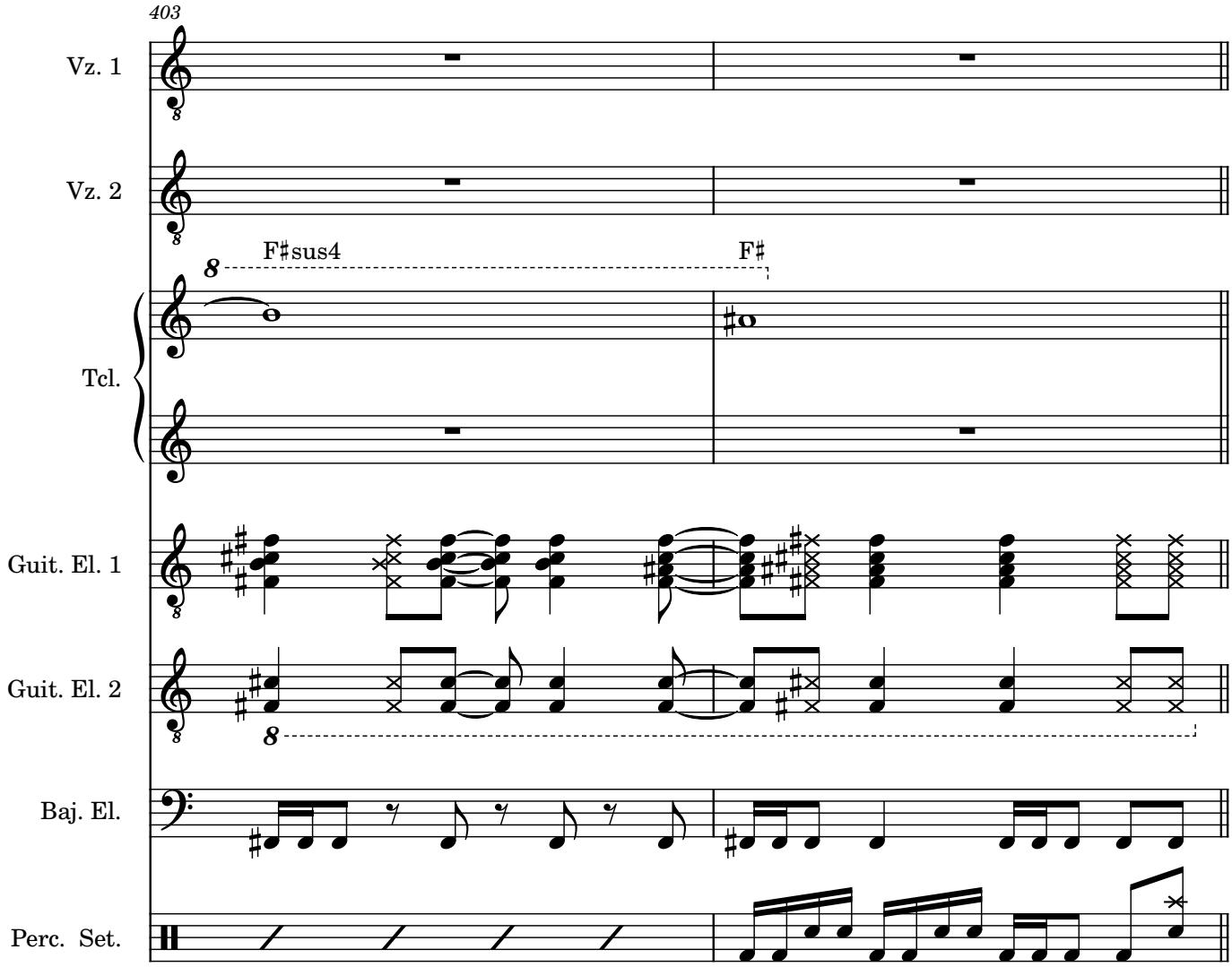
RIFF ESTROFA 6*



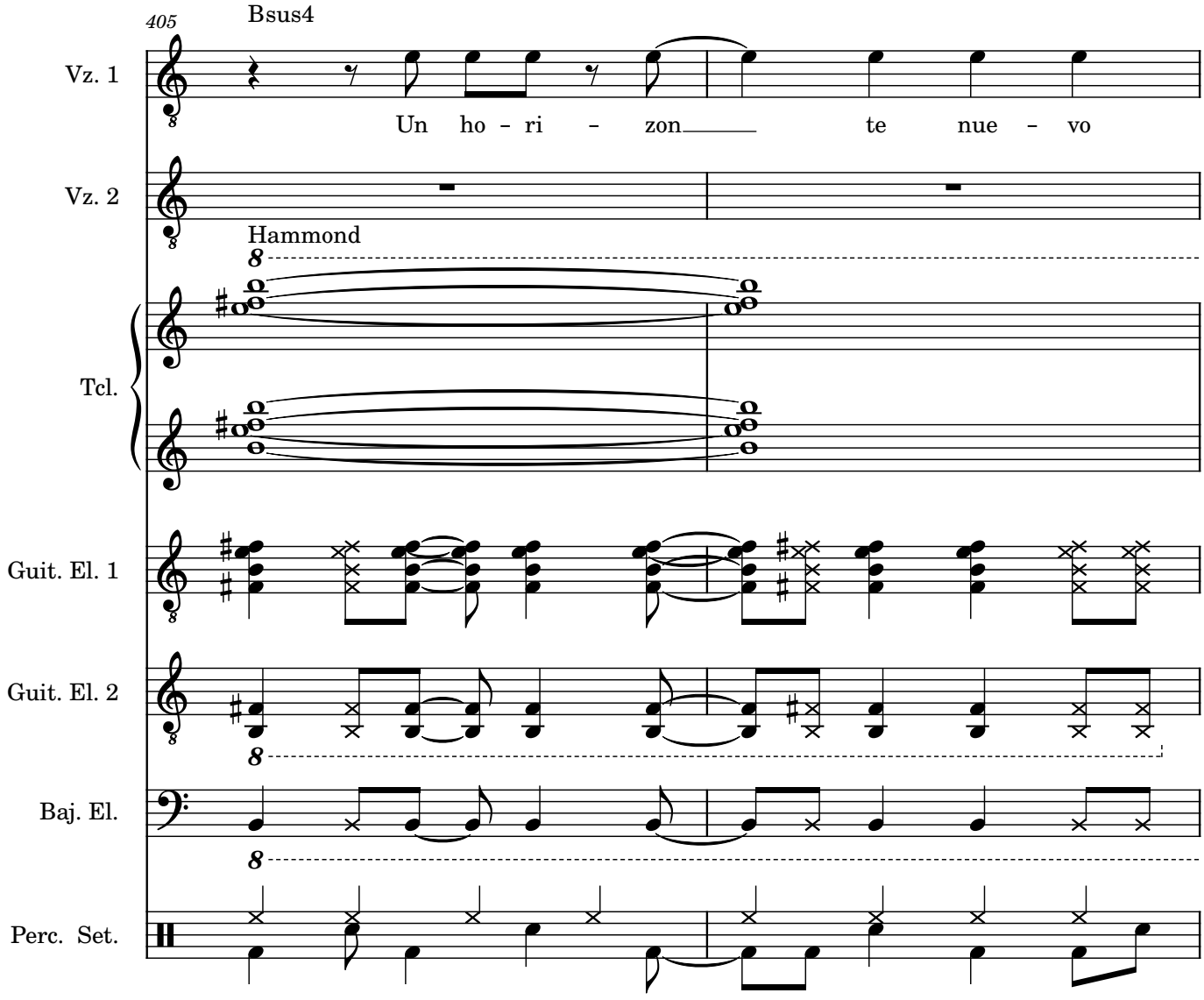

397
Vz. 1
Vz. 2
Bma7
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

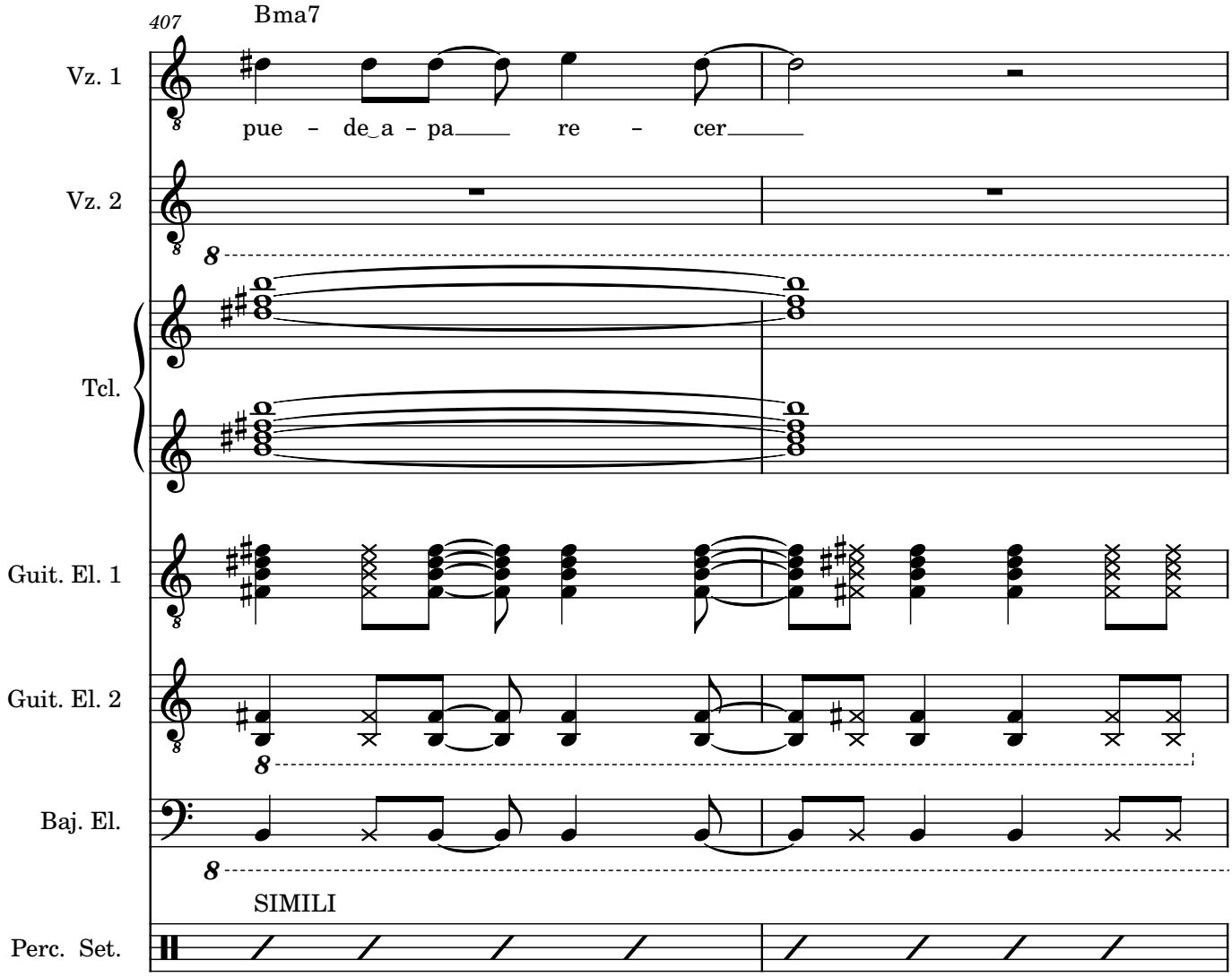

399
Vz. 1
Vz. 2
Bmi
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

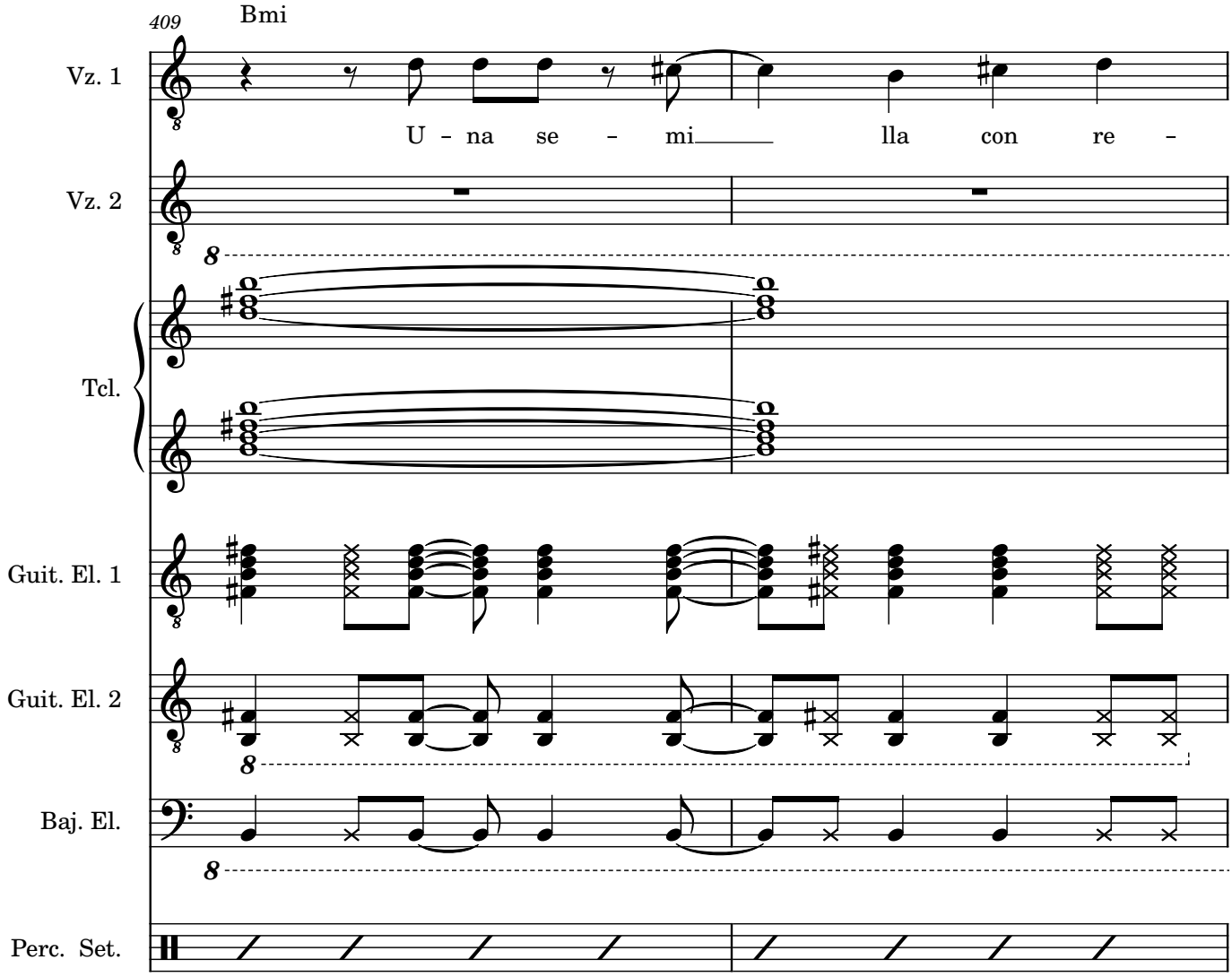

401
Vz. 1
Vz. 2
G7(♯11)
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

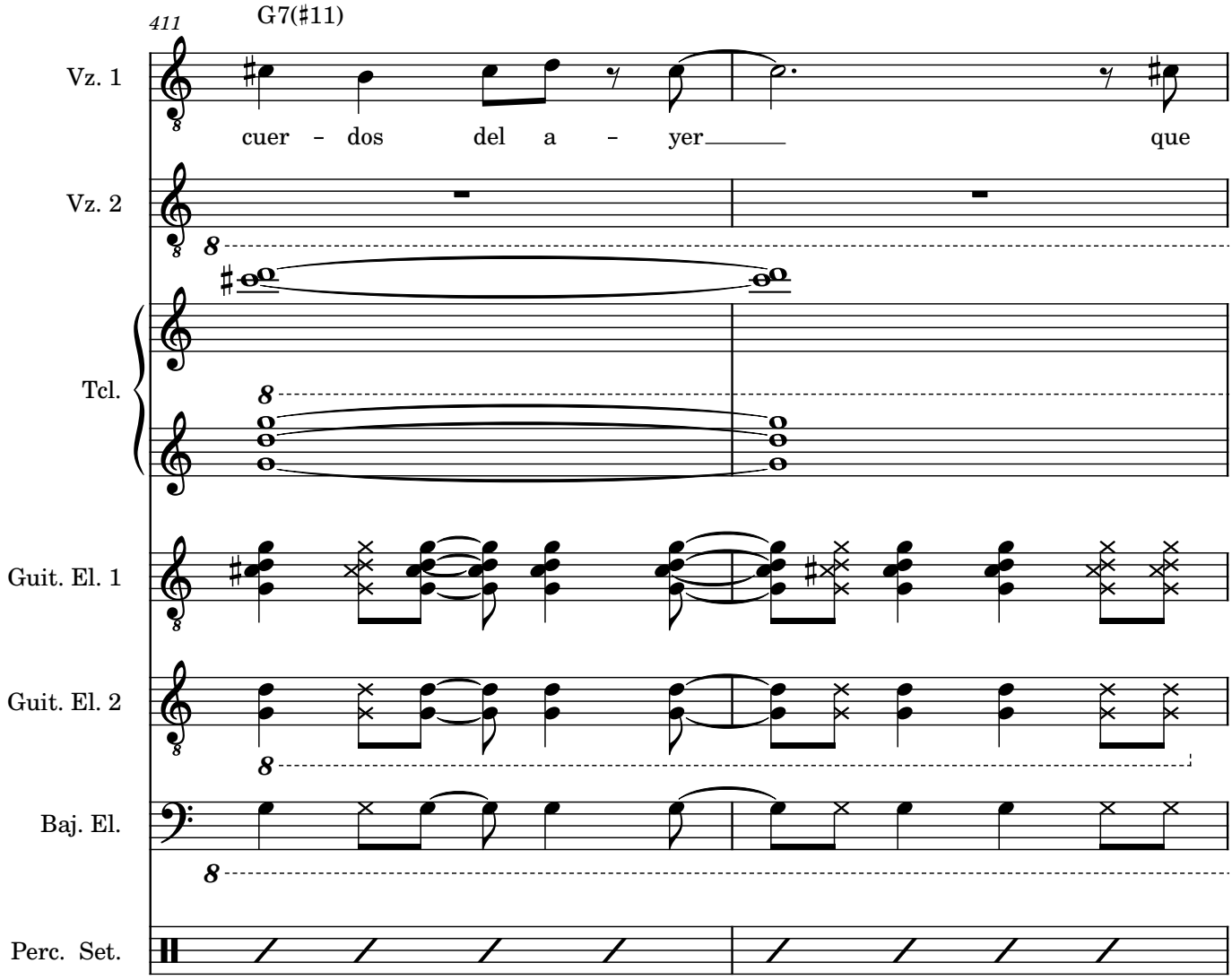

403
Vz. 1
Vz. 2
F♯sus4
F♯
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

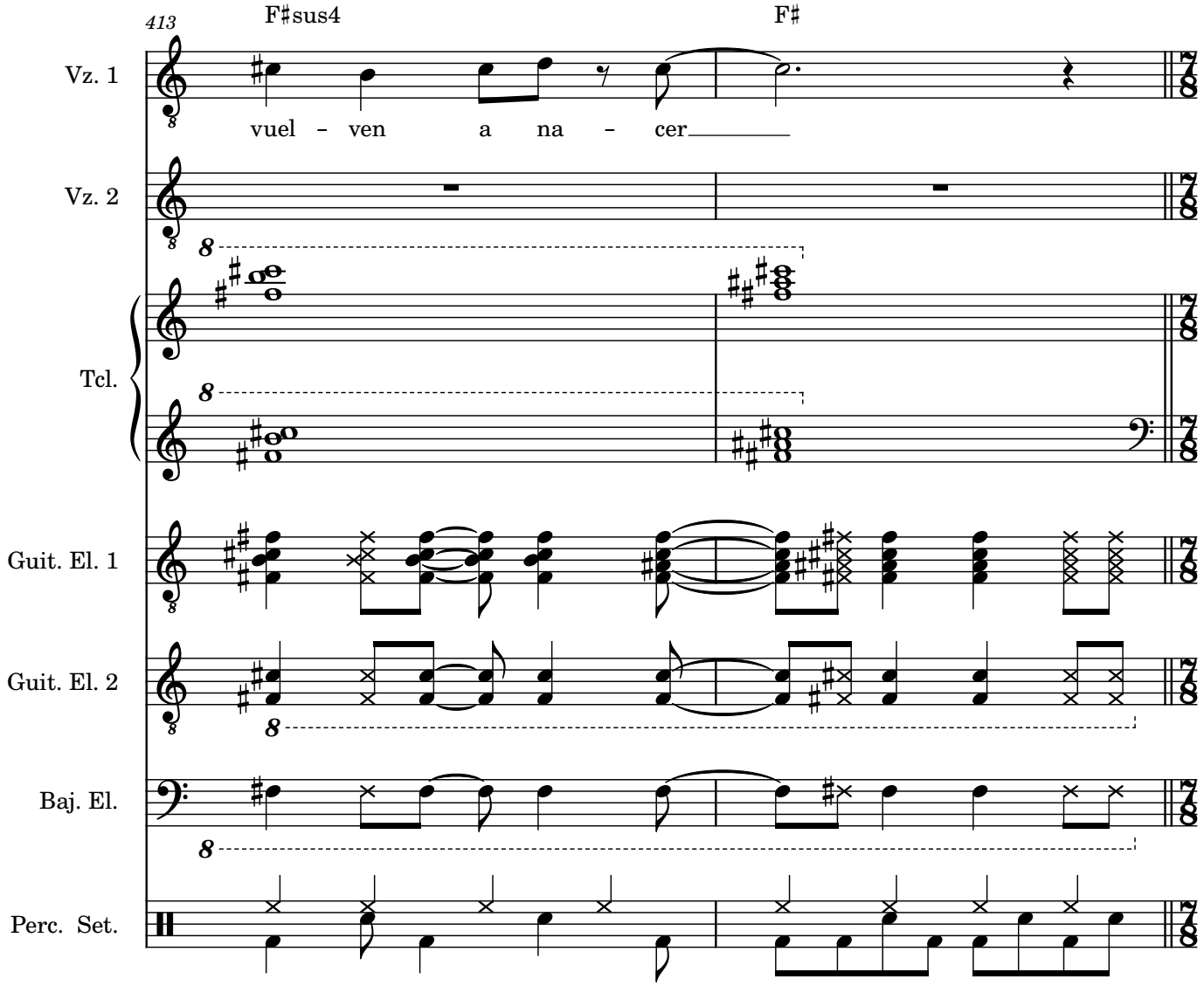
ESTROFA 6


405
Bsus4
Vz. 1
Un ho - ri - zon te nue - vo
Vz. 2
Hammond
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

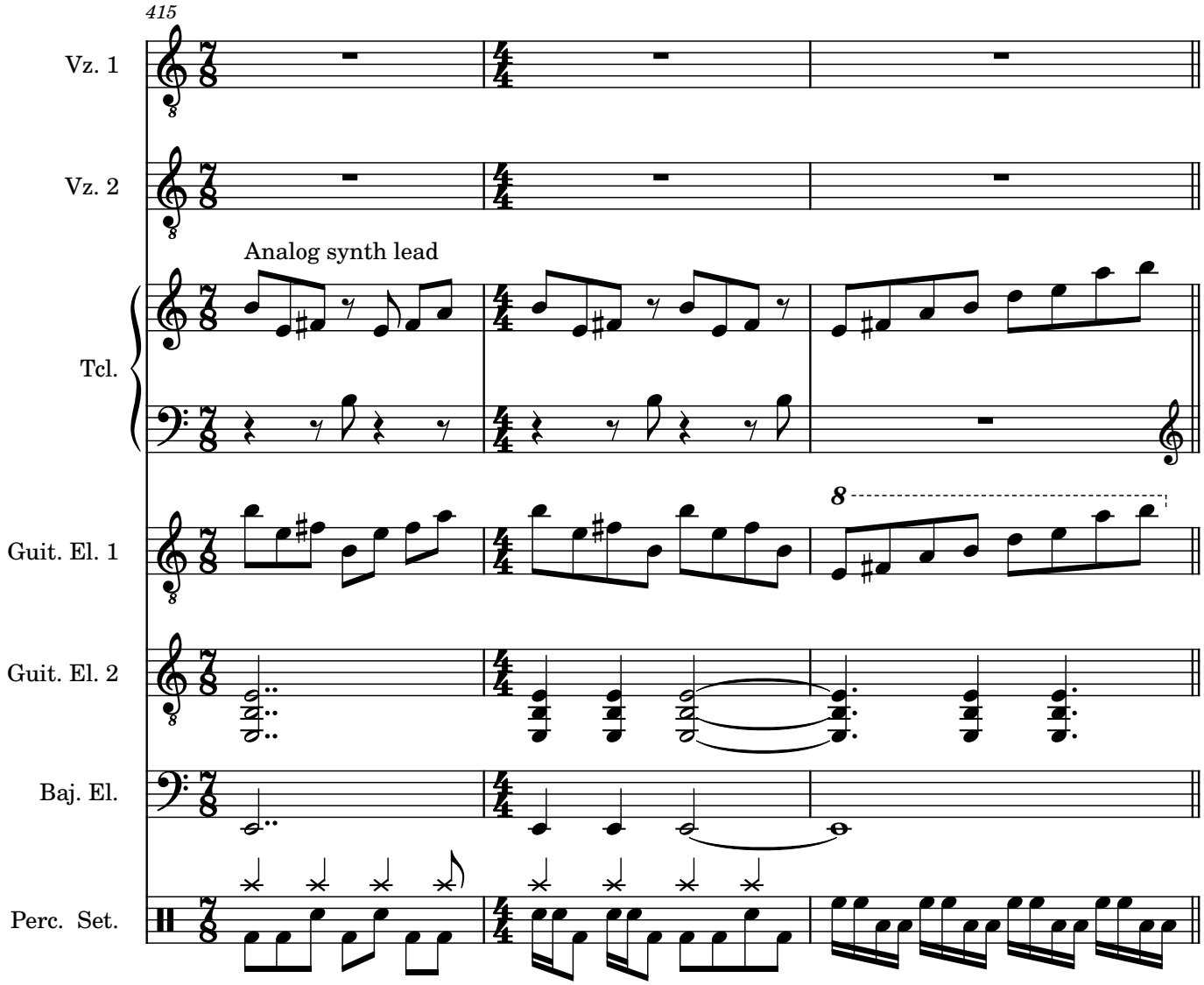

407
Bma7
Vz. 1
pue - de_a - pa___ re - cer___
Vz. 2
8
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
8
Baj. El.
8
SIMILI
Perc. Set.

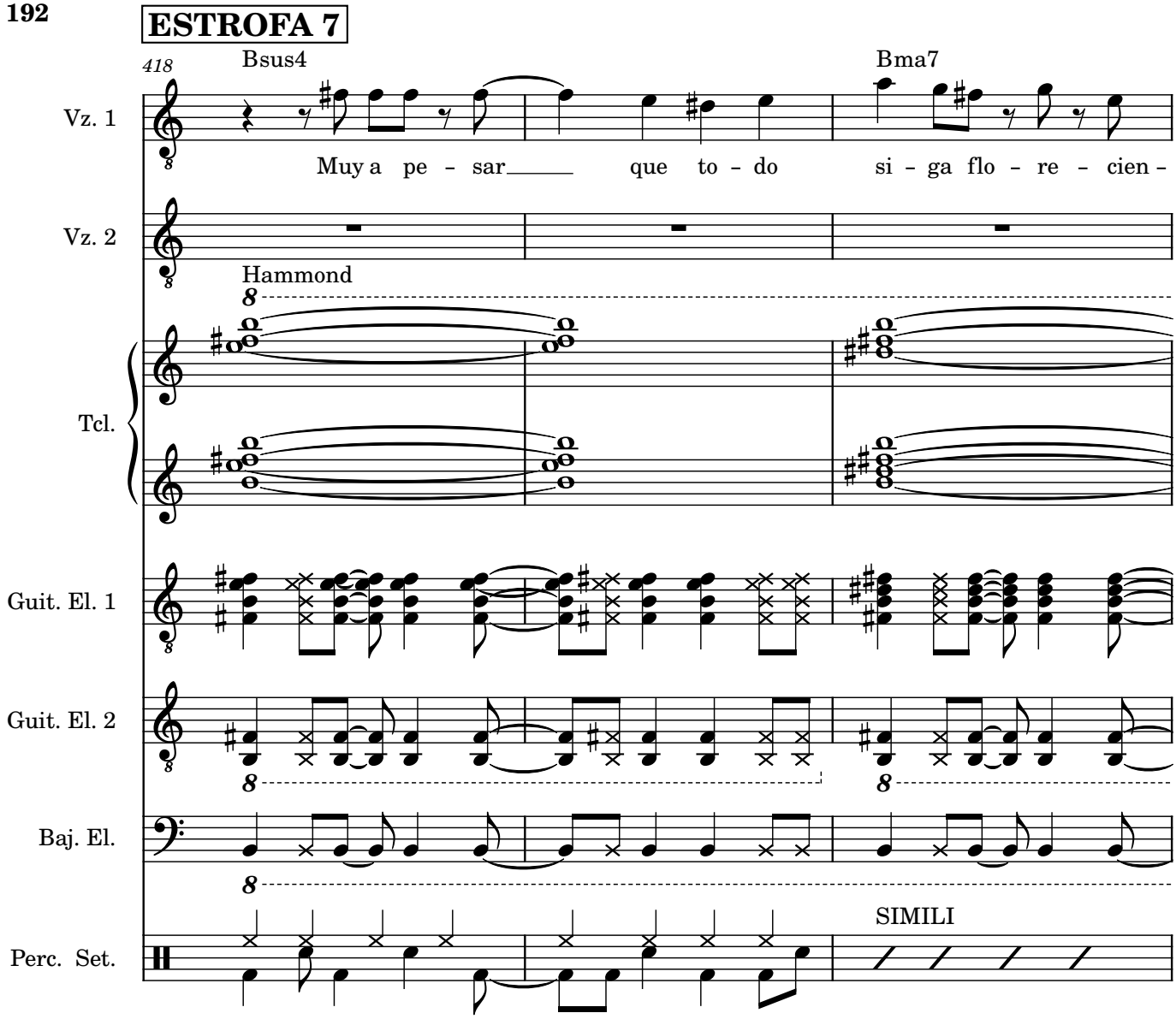

409
Bmi
Vz. 1
U - na se - mi lla con re -
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

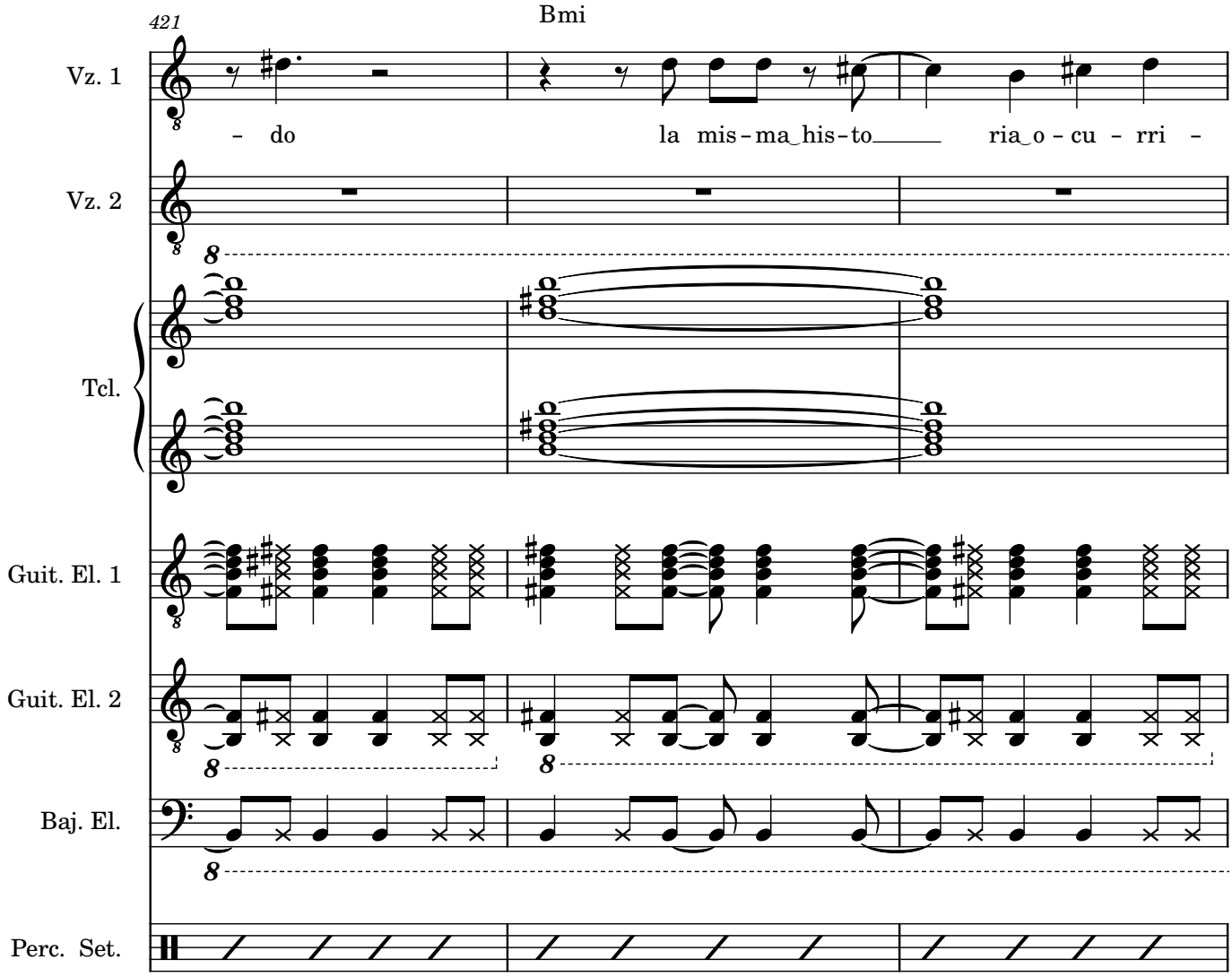

411
G7(♯11)
Vz. 1
cuer - dos del a - yer que
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

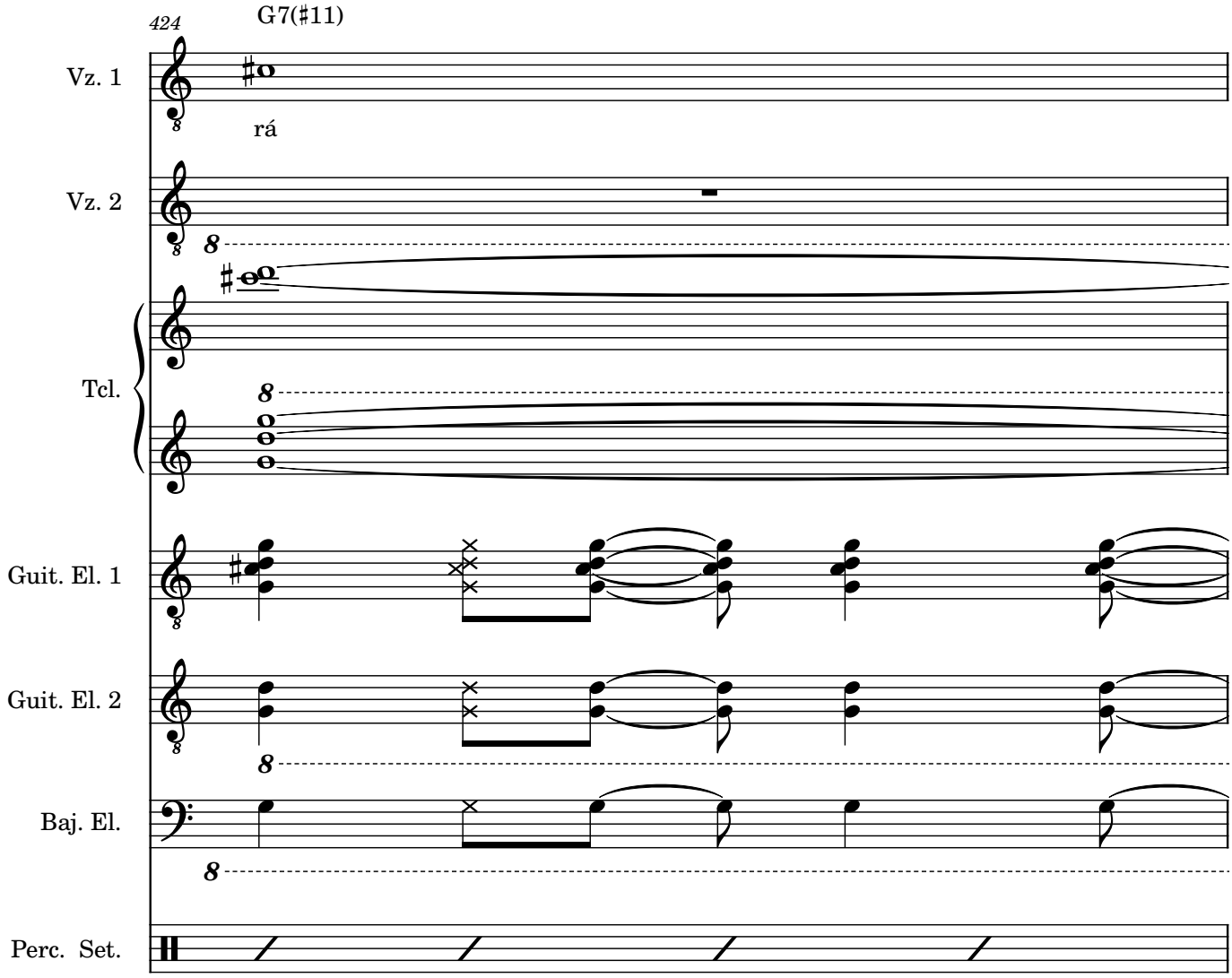

413
F♯sus4
F♯
Vz. 1
vuel - ven a na - cer
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

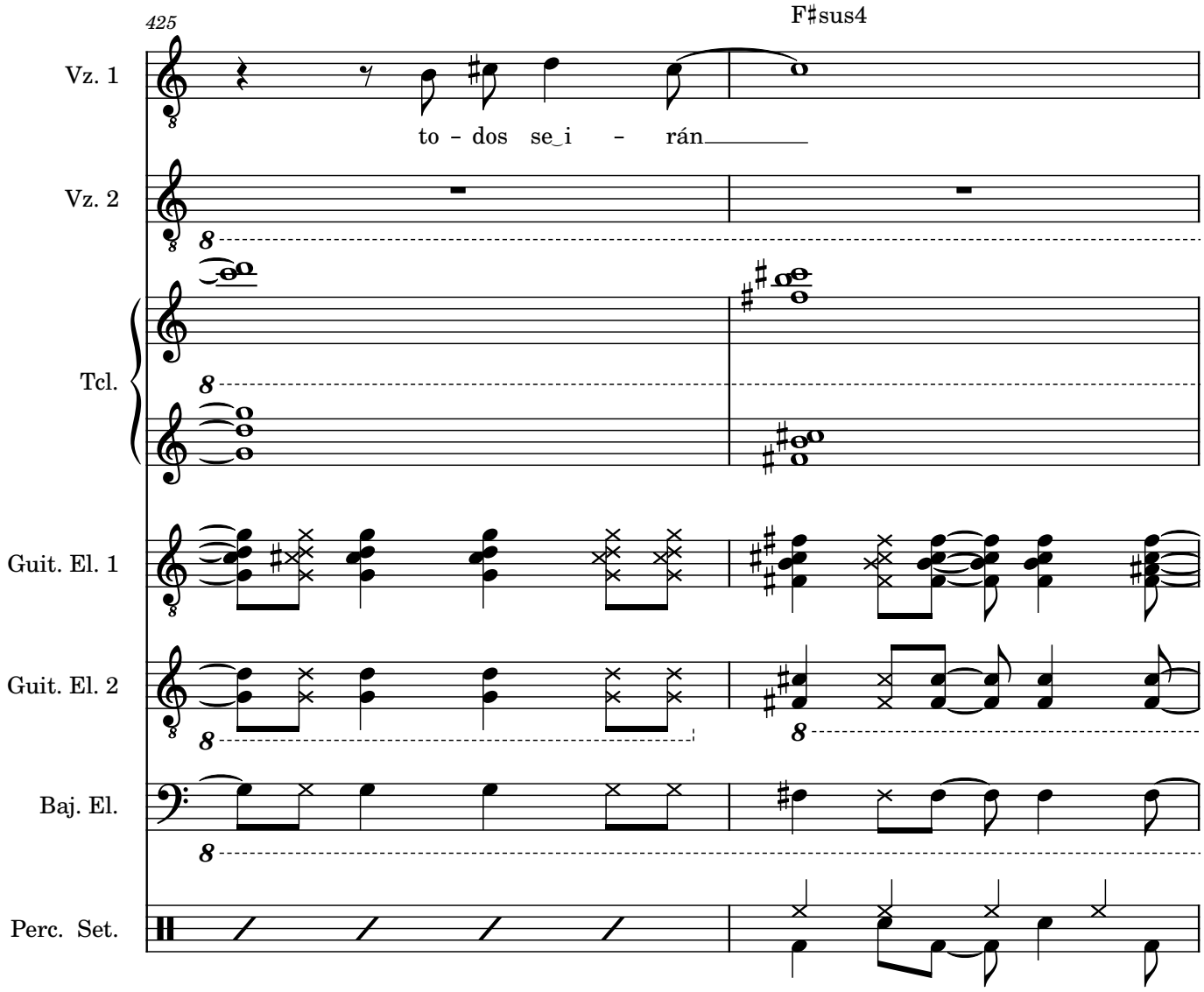
PUENTE 1*

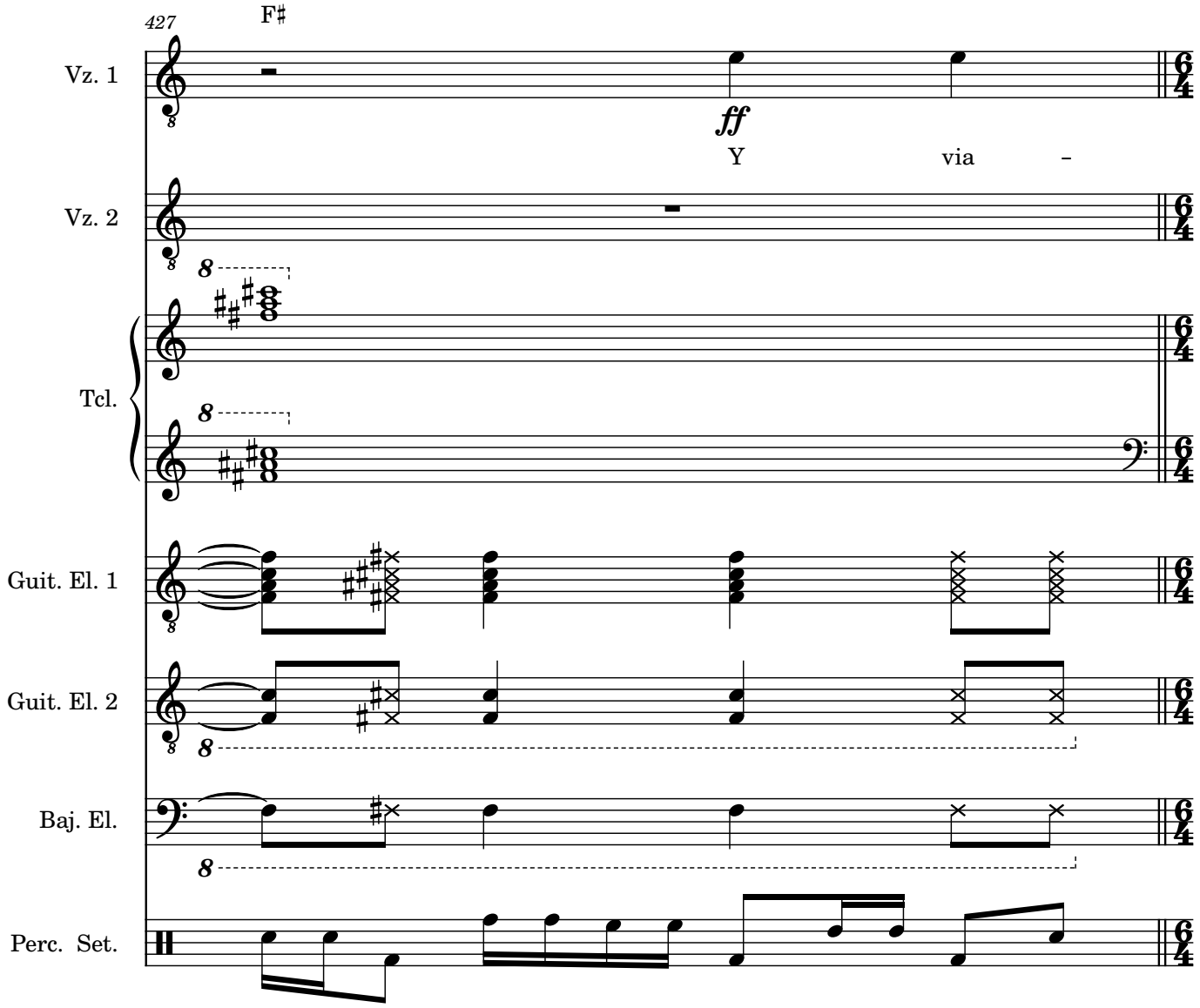

415
Vz. 1
Vz. 2
Analog synth lead
Tcl.
Guit. El. 1
8
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


ESTROFA 7
418
Bsus4
Bma7
Vz. 1
Muy a pe - sar que to - do si - ga flo - re - cien -
Vz. 2
Hammond
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.


421
Bmi
Vz. 1
– do
la mis – ma_his – to
ria_o – cu – rri –
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


424
G7(♯11)
Vz. 1
rá
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


425
F♯sus4
Vz. 1
to - dos se_i - rán
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


427
F♯
Vz. 1
ff
Y
via
–
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

CORO 4

428

Emi7(13)

Vz. 1

jar

Vz. 2

Al o - tro la - do

Tcl.

Guit. El. 1

ff

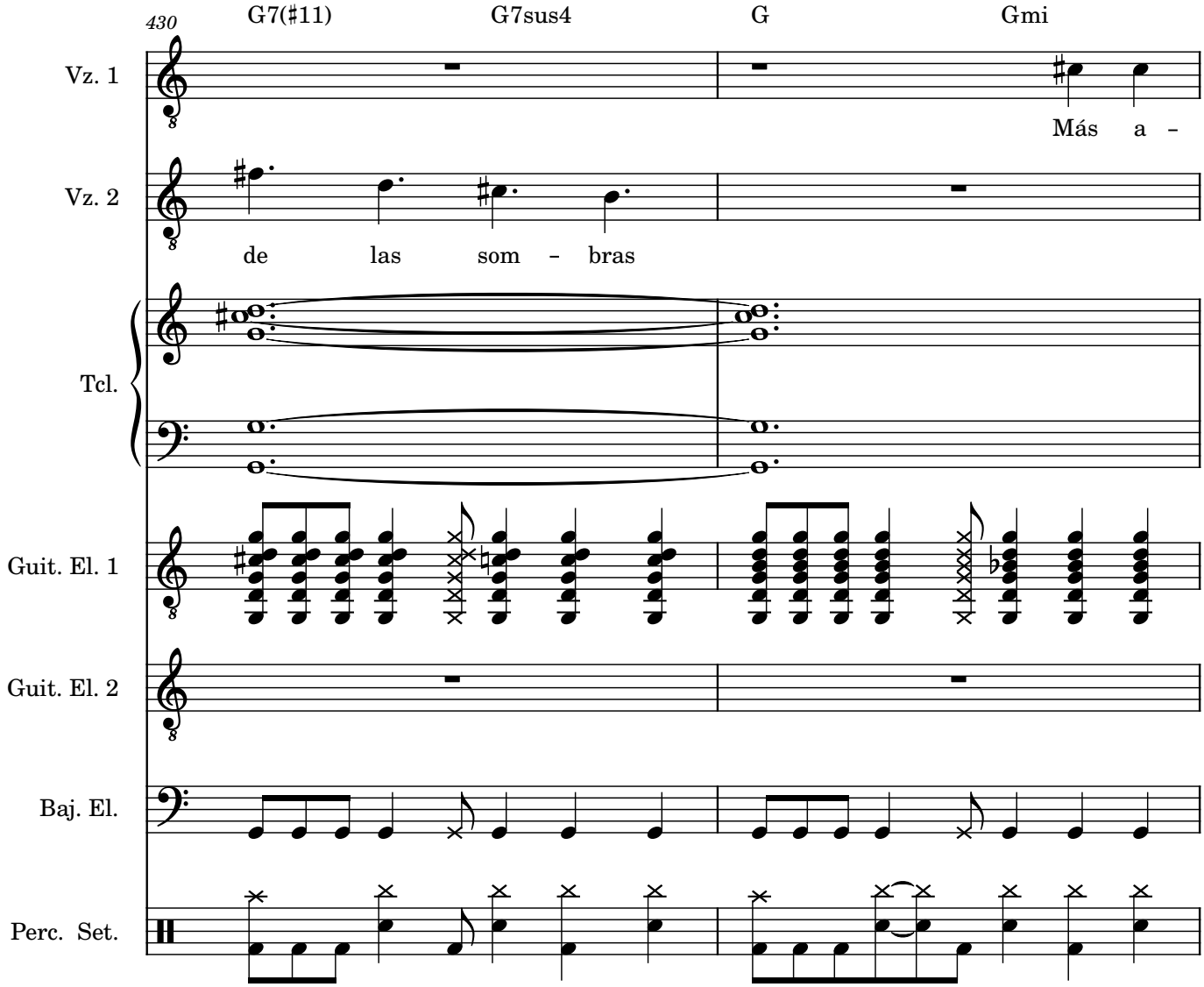
Guit. El. 2

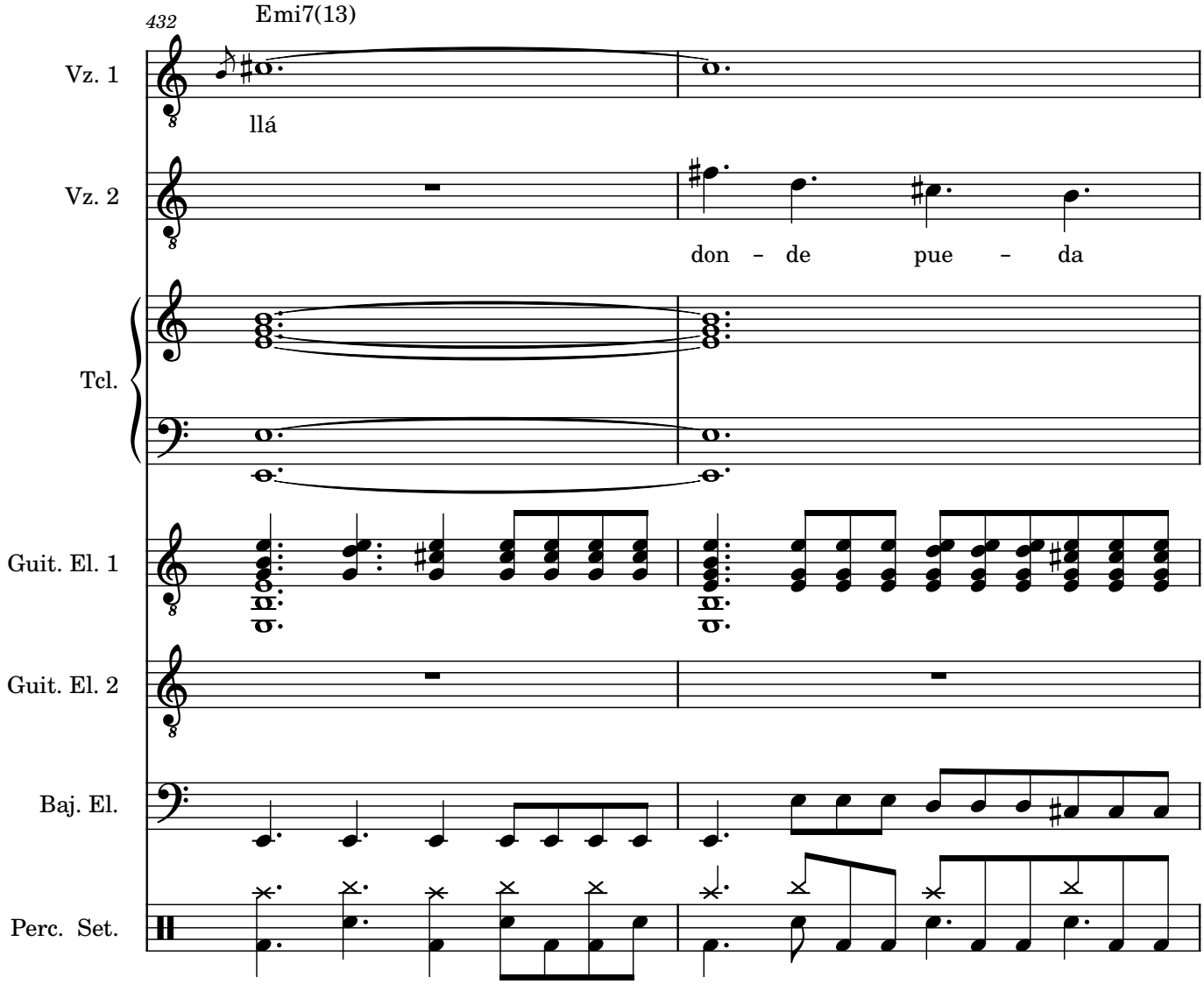
Baj. El.

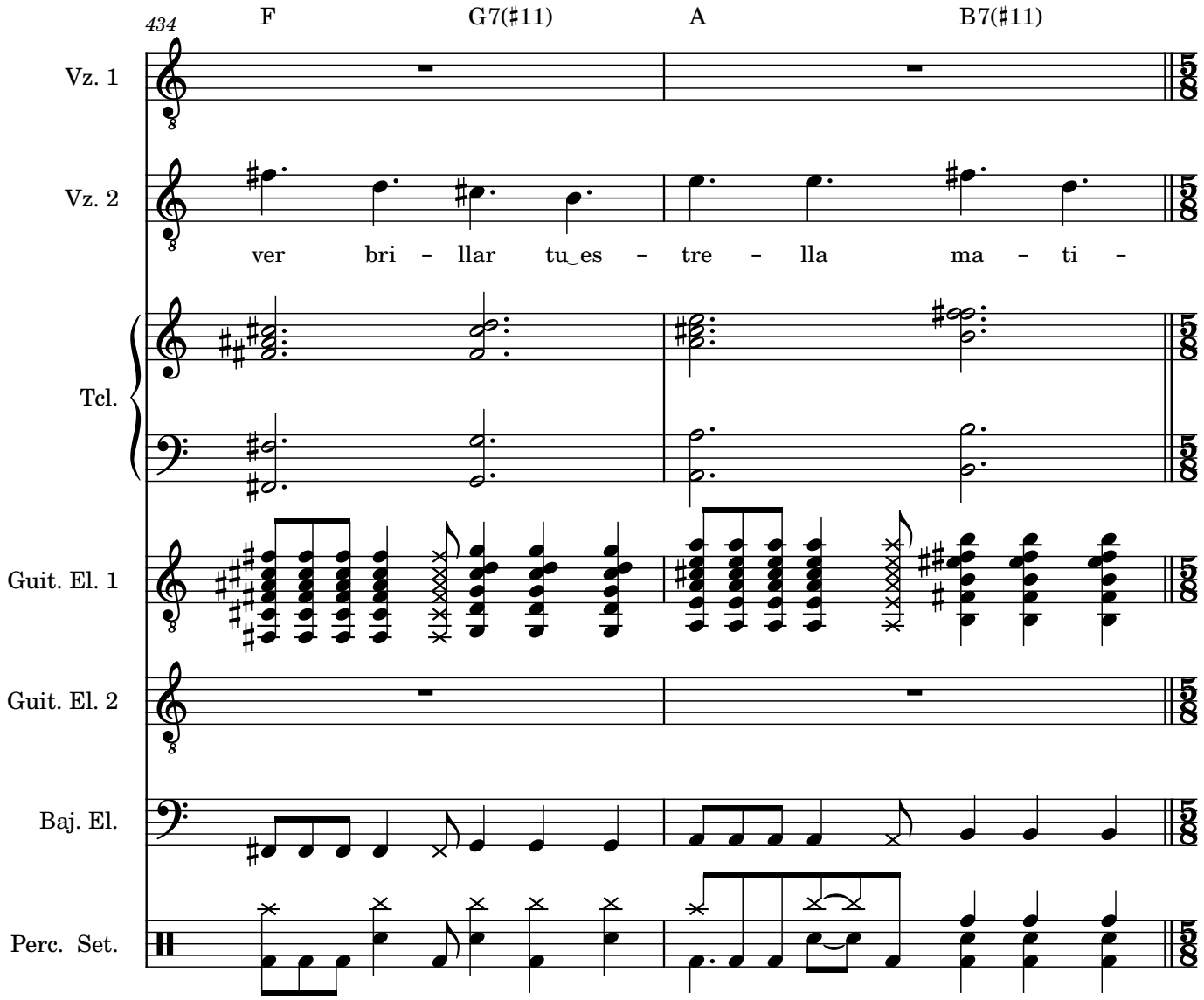
ff

Perc. Set.

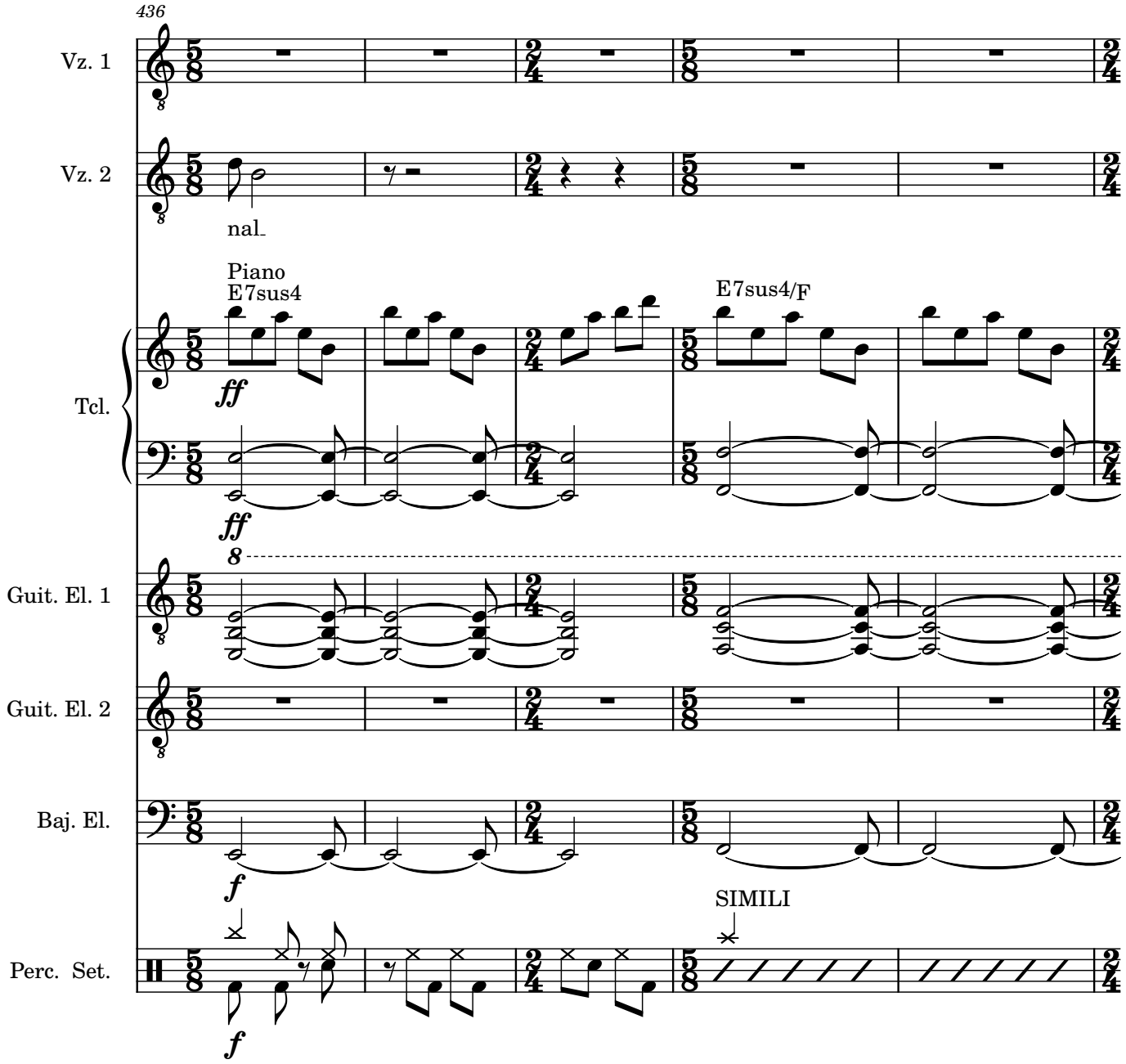
ff

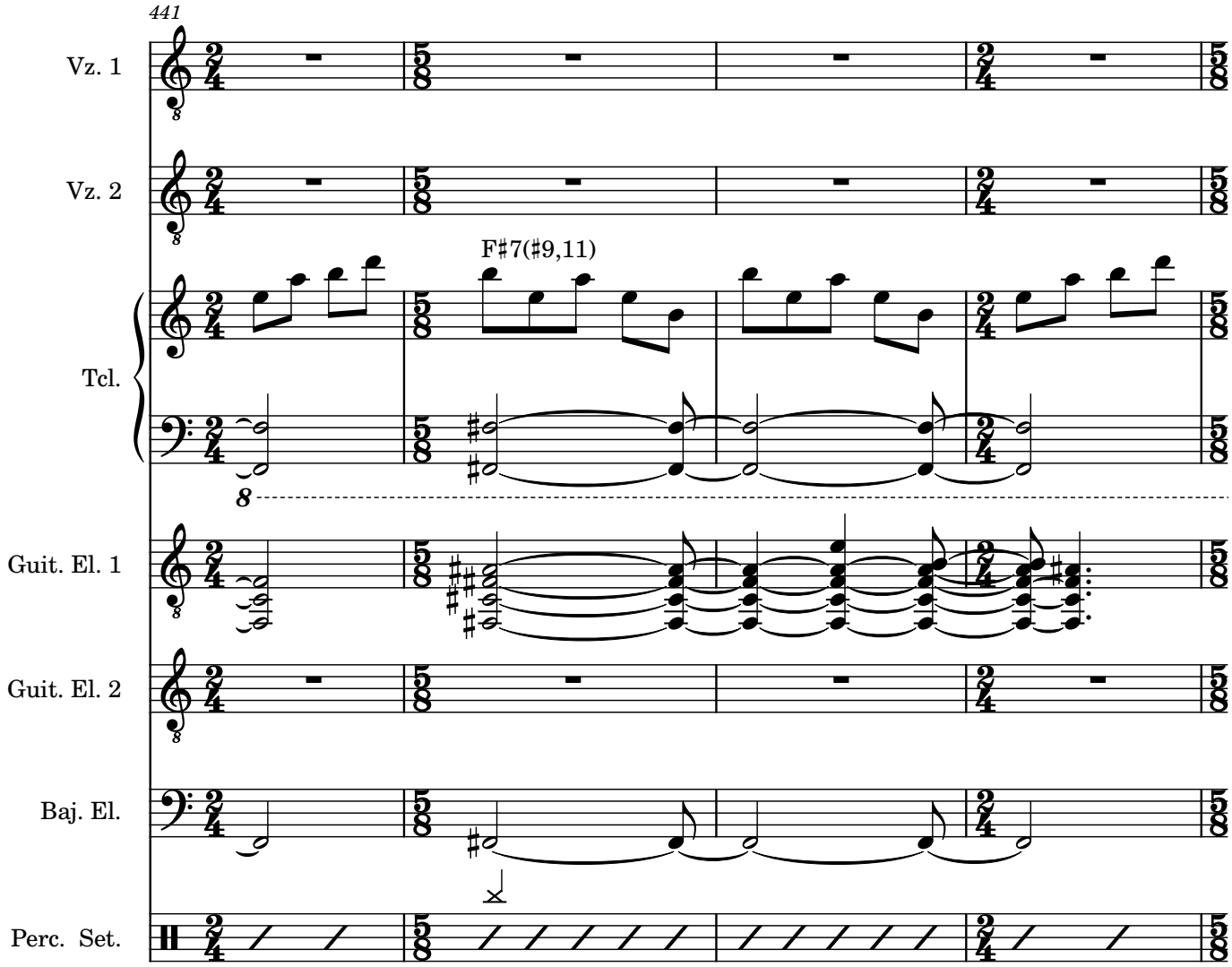

430
G7(♯11)
G7sus4
G
Gmi
Vz. 1
Más a -
Vz. 2
de las som - bras
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

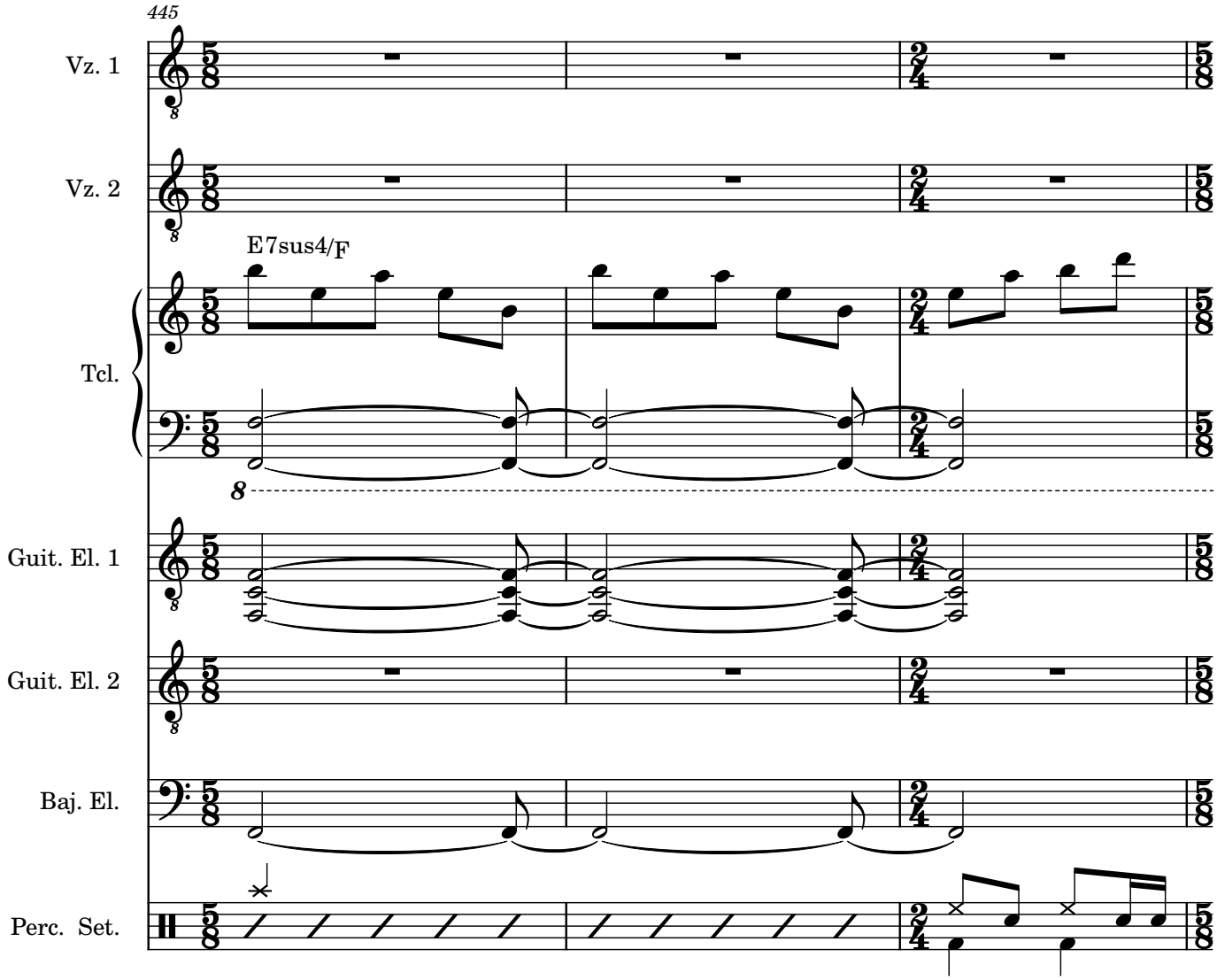

432
Emi7(13)
Vz. 1
llá
Vz. 2
don - de pue - da
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

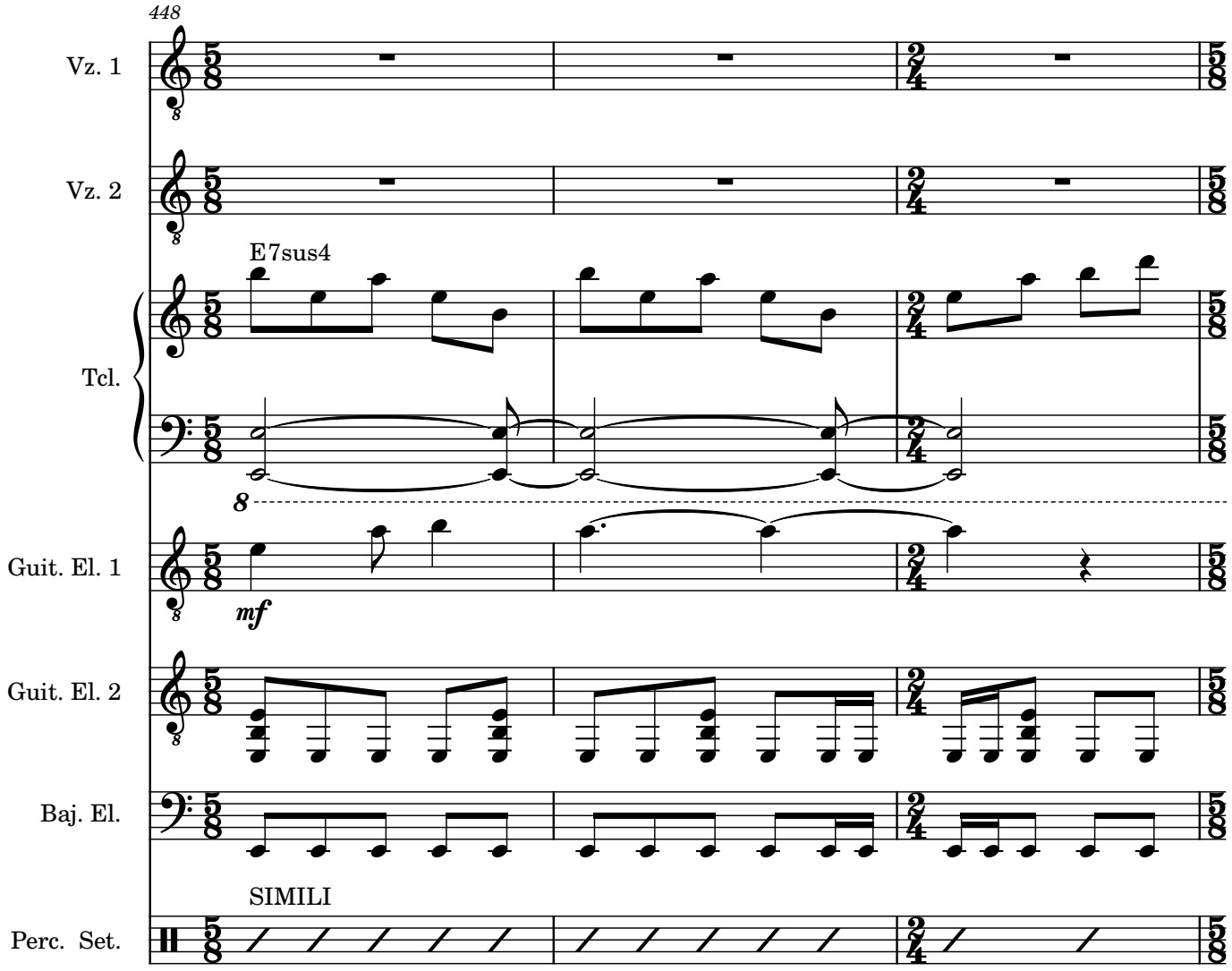

434
F
G7(♯11)
A
B7(♯11)
Vz. 1
Vz. 2
ver bri - llar tu_es - tre - lla ma - ti -
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

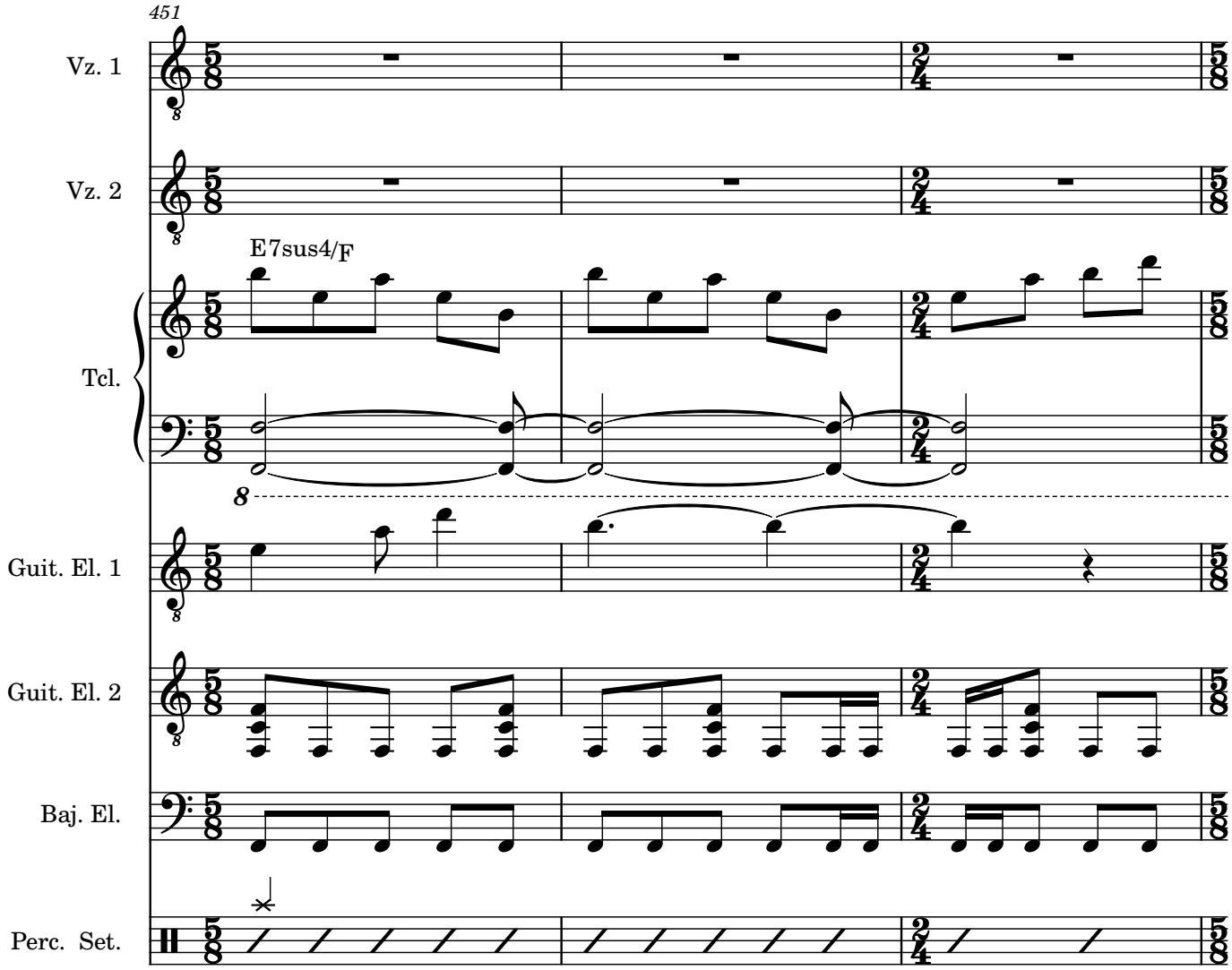
TEMA 2*

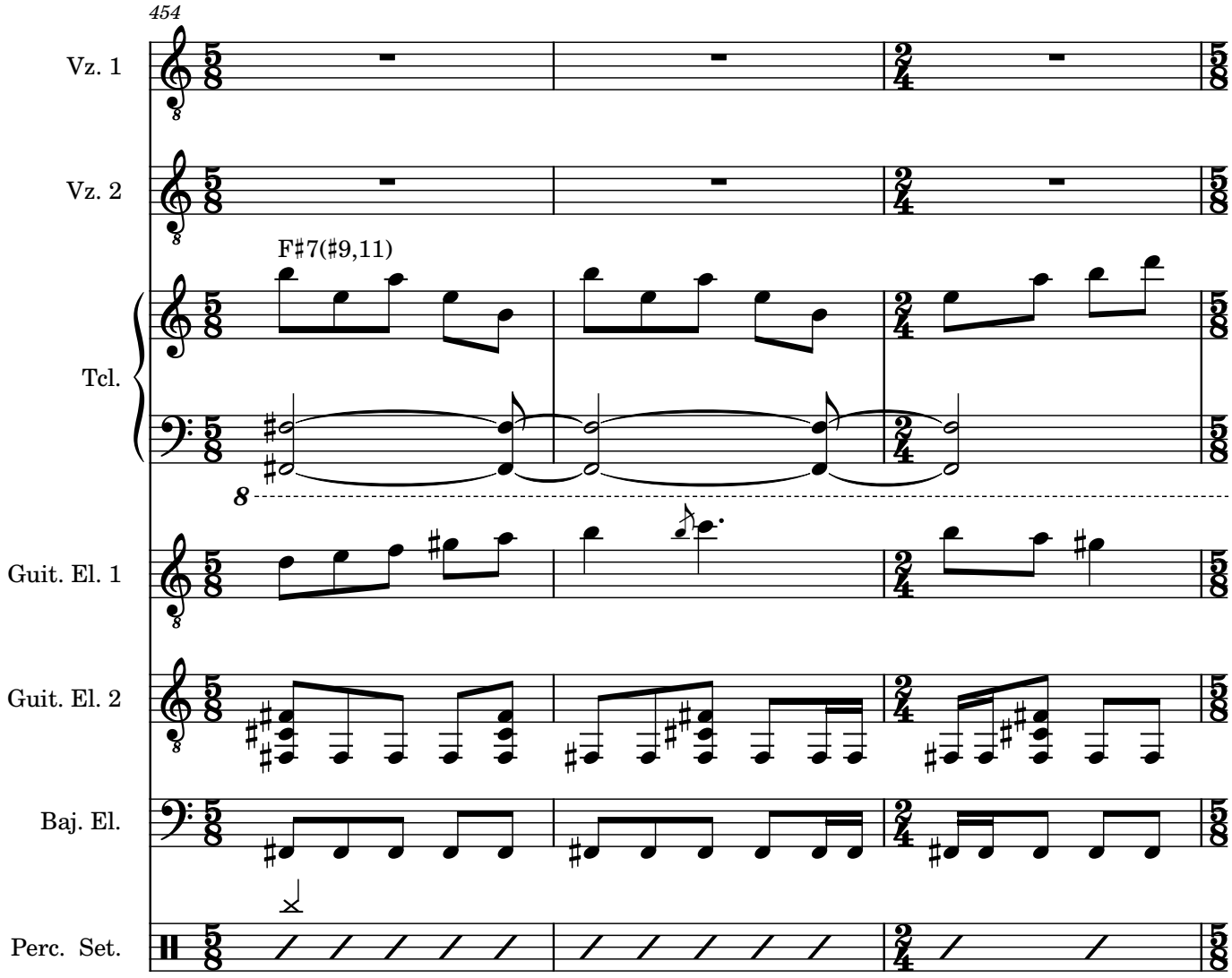

436
Vz. 1
Vz. 2
nal
Piano
E7sus4
E7sus4/F
Tcl.
ff
ff
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
f
SIMILI
Perc. Set.
f

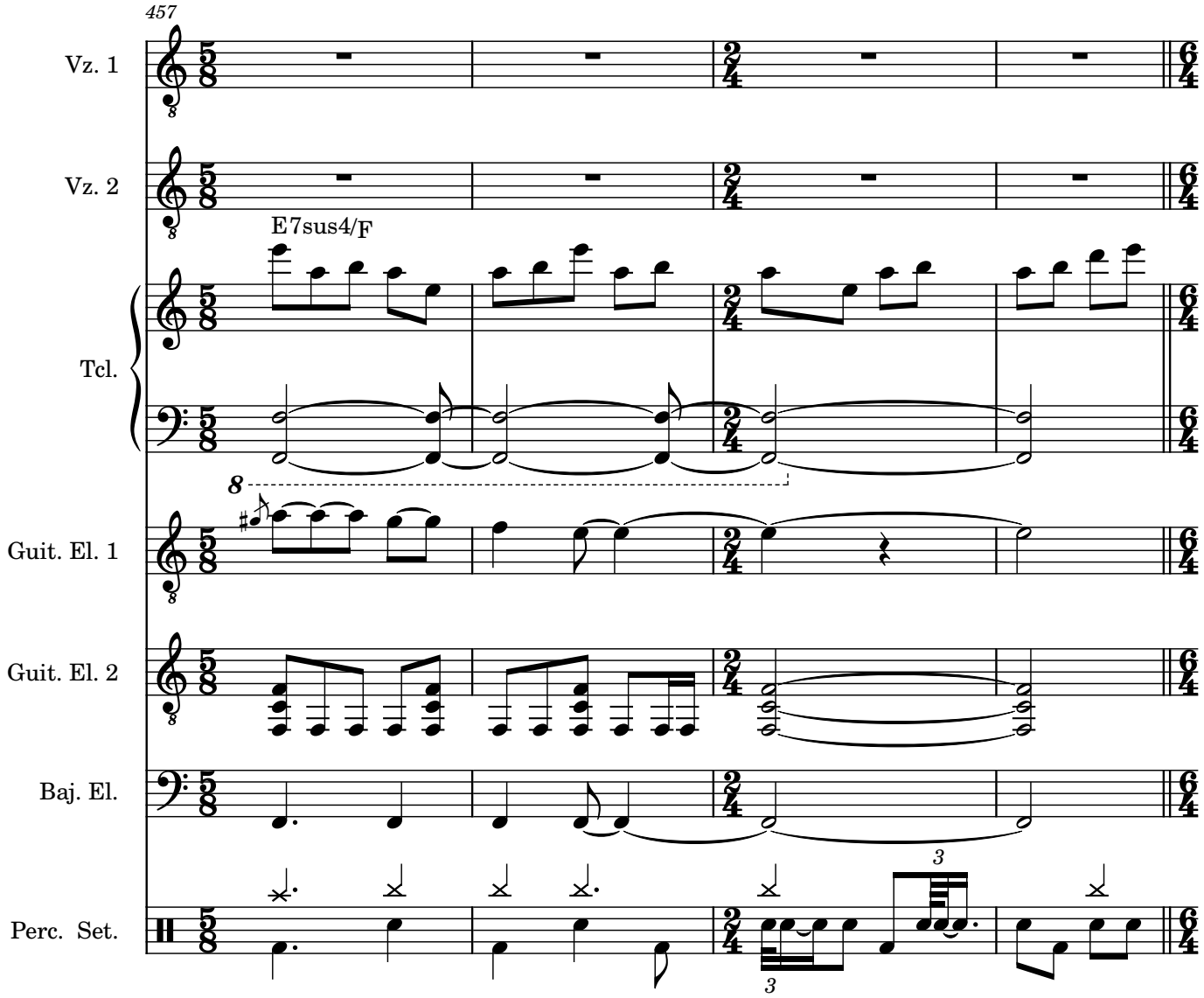

441
Vz. 1
Vz. 2
F♯7(♯9,11)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


445
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4/F
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

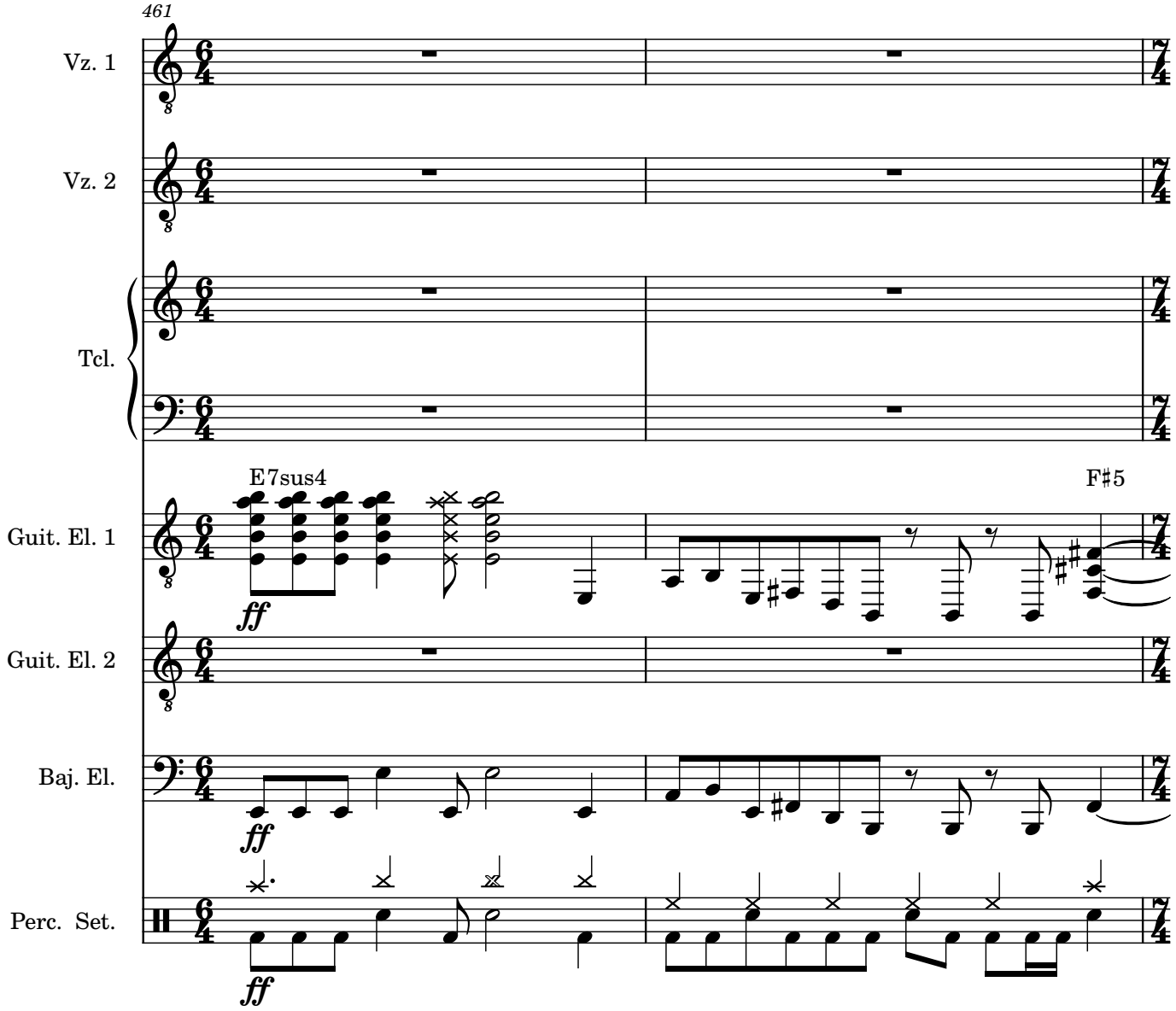

448
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4
Tcl.
8
Guit. El. 1
mf
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.

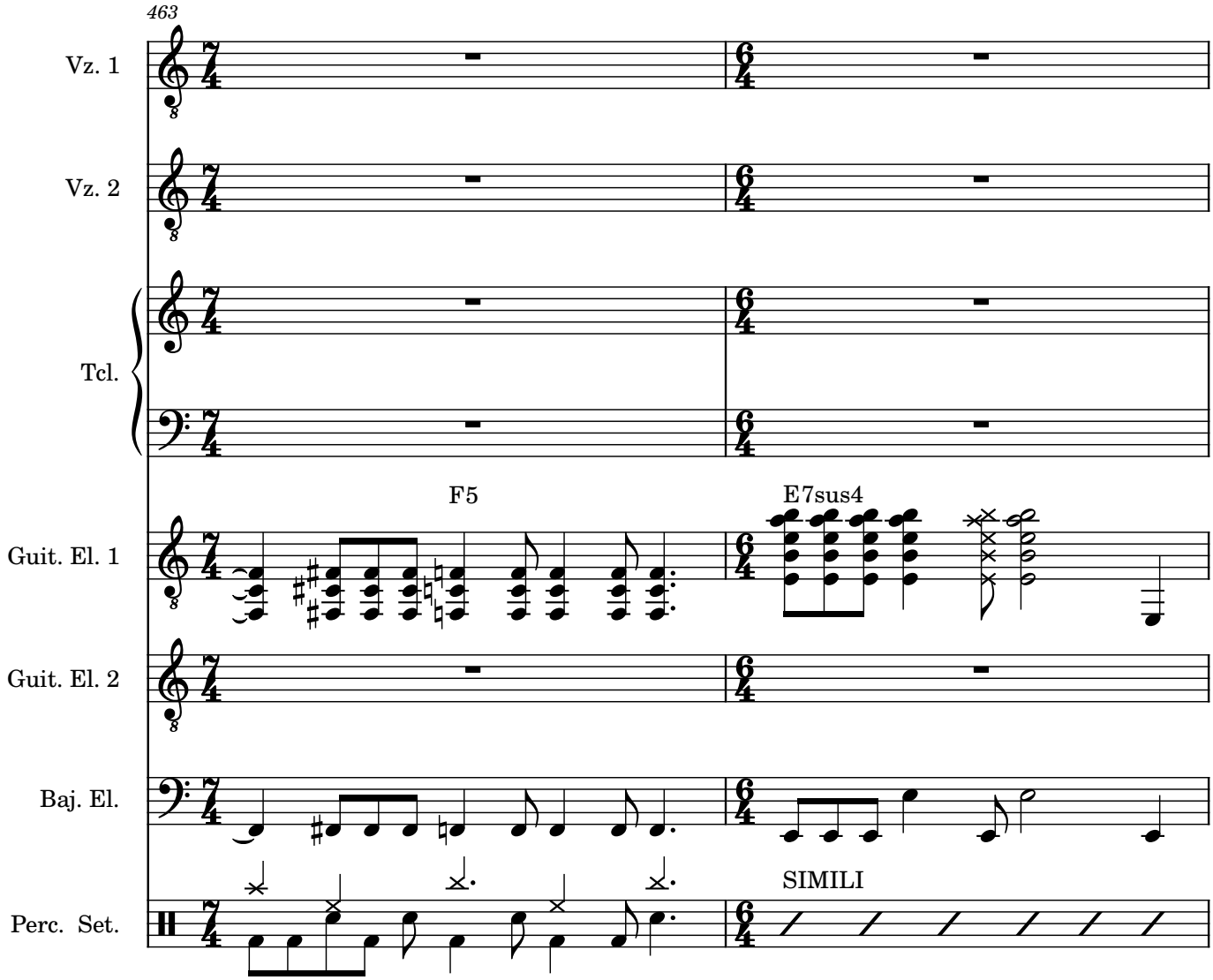

451
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4/F
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

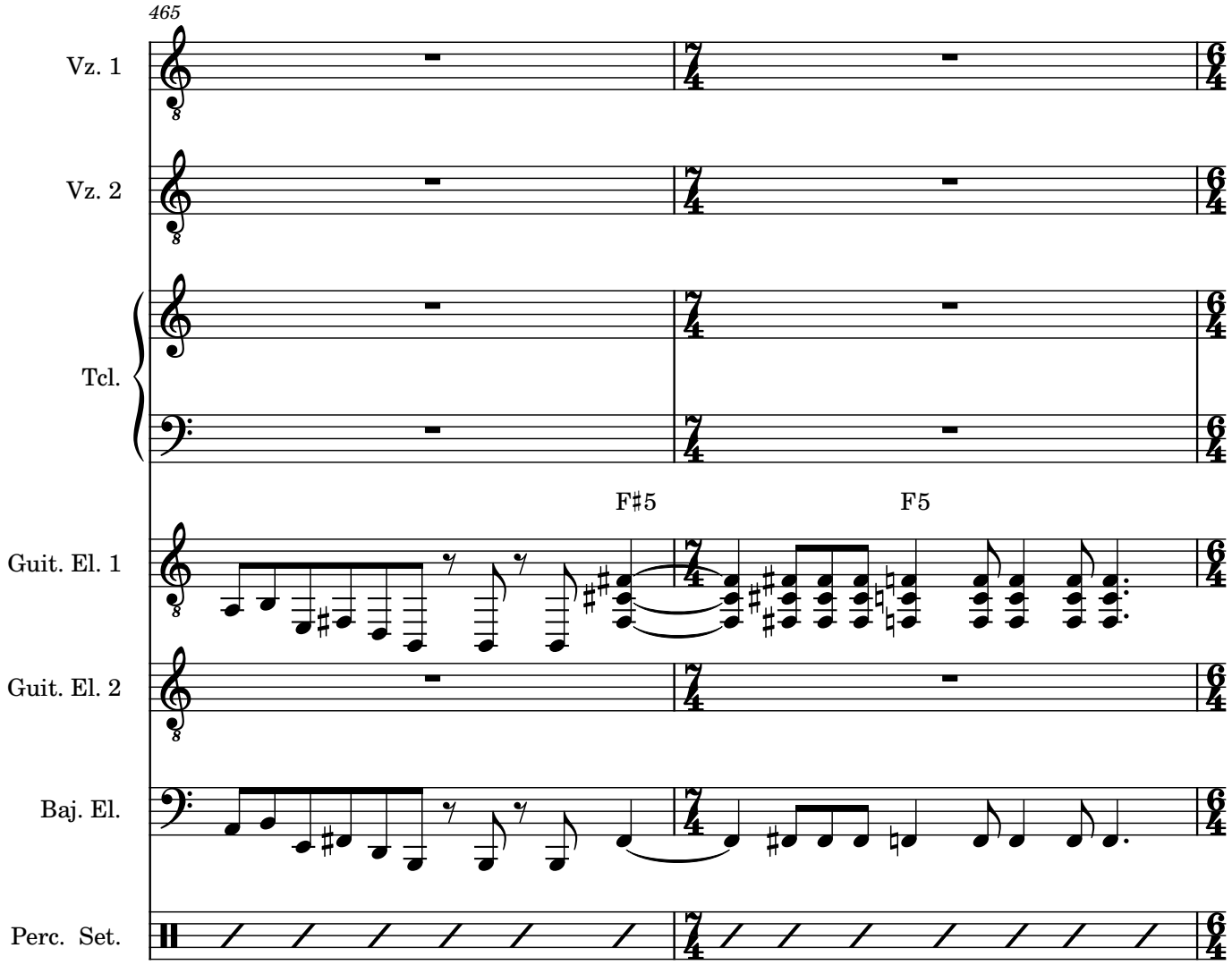

454
Vz. 1
Vz. 2
F♯7(♯9,11)
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.

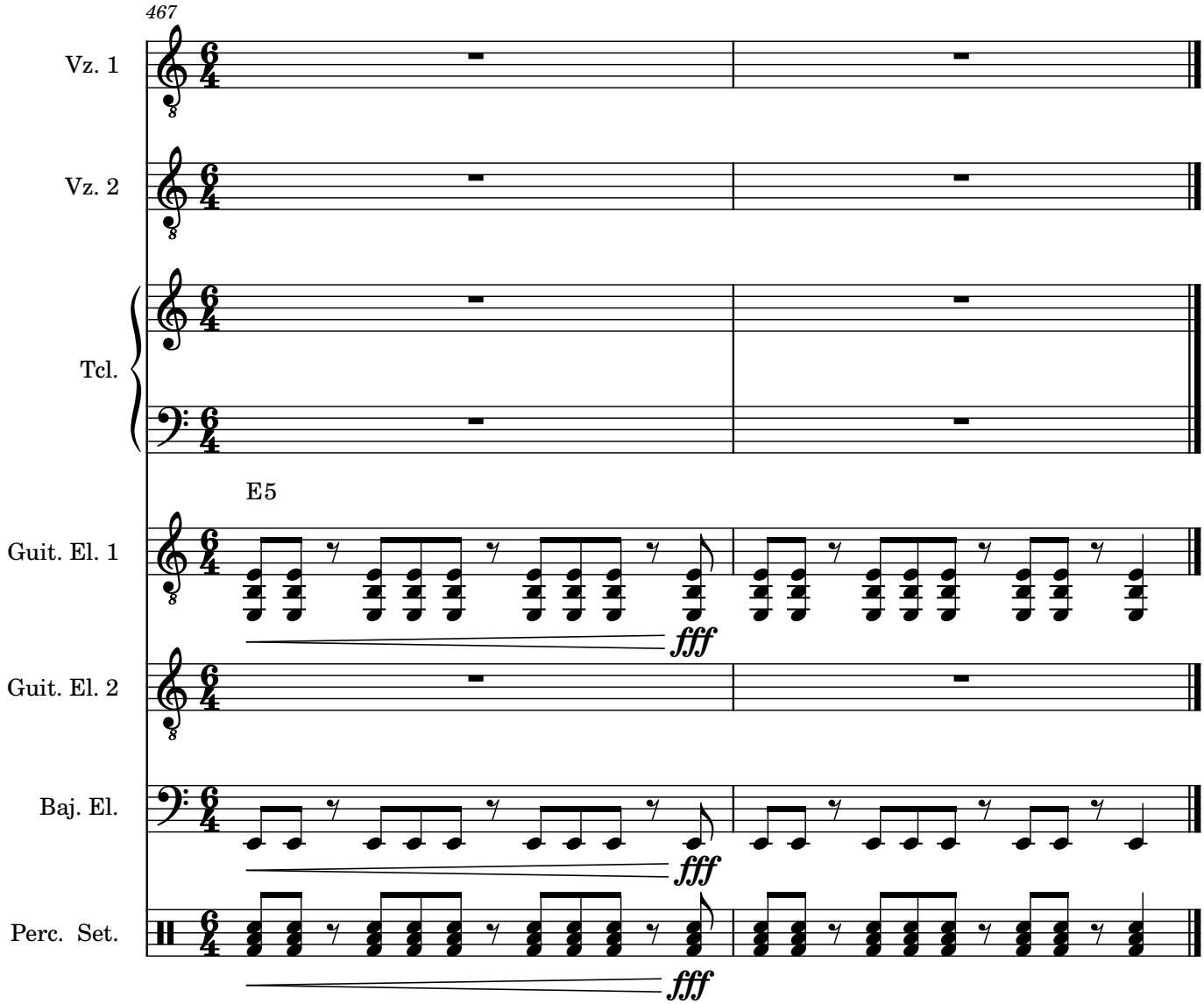

457
Vz. 1
Vz. 2
E7sus4/F
Tcl.
8
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
3
3

CODA FINAL


461
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.
E7sus4
F♯5
ff
ff
ff


463
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
F5
E7sus4
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
SIMILI
Perc. Set.


465
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
F♯5
F5
Guit. El. 1
Guit. El. 2
Baj. El.
Perc. Set.


467
Vz. 1
Vz. 2
Tcl.
E5
Guit. El. 1
fff
Guit. El. 2
Baj. El.
fff
Perc. Set.
fff