

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



This is working, we should record this...

Explorando las múltiples dimensiones sonoras de "The Ballad of Bonnie and Clyde" de The Aristocrats

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música
que presenta:

Hermes Adalberto Salazar Palacios

Asesor:

Alvaro Luis Zuñiga Roncal


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Alvaro Luis Zuñiga Roncal**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada "*This is working, we should record this...* Explorando las múltiples dimensiones sonoras de "The Ballad of Bonnie and Clyde" de The Aristocrats", del autor **Hermes Adalberto Salazar Palacios** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **5%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28-oct-2023...
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 26 de setiembre de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Alvaro Luis Zuñiga Roncal	
DNI: 80466295	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1056-4048	

Resumen

Esta tesis de licenciatura en música se enfoca en el análisis de las múltiples dimensiones sonoras, entre las cuales se incluirá el timbre, la textura y la estructura de la canción, de "The Ballad of Bonnie and Clyde", una composición de la banda The Aristocrats, lanzada en plataformas digitales y en formato físico en el año 2019. El estudio se estructura en diversas secciones que abarcan desde la introducción de conceptos fundamentales para el entendimiento musical hasta un análisis minucioso de la obra.

El núcleo de la tesis se centra en el análisis de las múltiples dimensiones sonoras de "The Ballad of Bonnie and Clyde". Se abordan las secciones de la canción de manera cronológica, desglosando su estructura musical y resaltando los elementos más relevantes de cada segmento. El análisis tímbrico se concentra en las características sonoras distintivas de cada instrumento, mientras que el análisis textural profundiza en la interacción y la superposición de capas sonoras. El estudio estructural desentraña la organización formal de la composición, revelando patrones y desarrollos que contribuyen a la riqueza de la obra.

Palabras clave: The Aristocrats, The Ballad of Bonnie and Clyde, análisis, textura, timbre, estructura, Guthrie Govan, Bryan Beller, Marco Minneman.

Dedicatoria

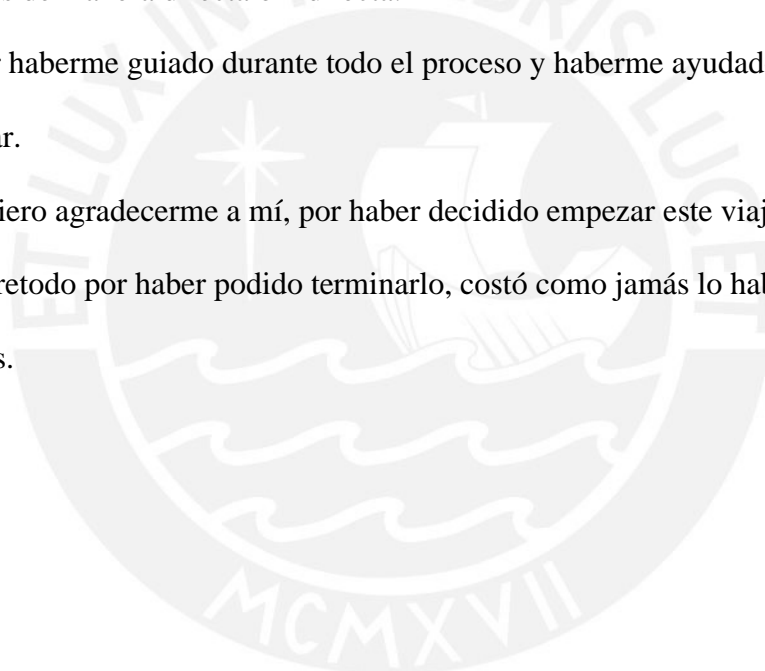
A mis padres, por todo el apoyo que me han podido dar desde el inicio, cuando decidí empezar esta carrera y este viaje, por darme todo aquello que pudieron y de la forma en que mejor supieron hacerlo.

A mis hermanos, que sin saberlo han sido una gran motivación para poder concluir este trabajo.

Para Adriana, quien me ha acompañado día a día en este proceso y me ha ayudado incontables veces de manera directa o indirecta.

A mi asesor, por haberme guiado durante todo el proceso y haberme ayudado más allá de lo que creí necesitar.

Y finalmente quiero agradecerme a mí, por haber decidido empezar este viaje hace ya casi ocho años y sobretodo por haber podido terminarlo, costó como jamás lo habría imaginado, pero lo logramos.



Índice

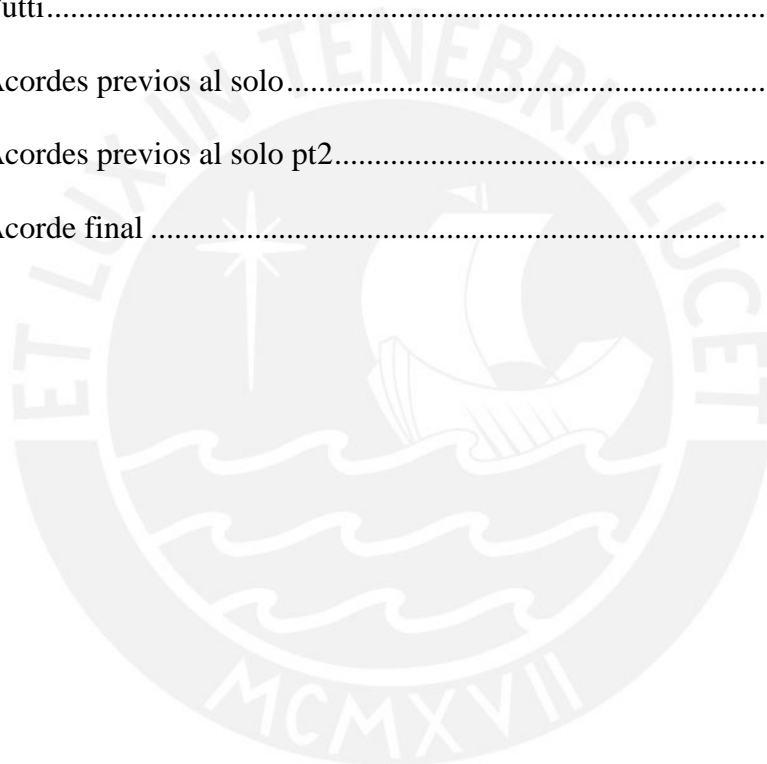
Resumen.....	ii
Dedicatoria.....	iii
Introducción.....	1
Estado del arte.....	2
Capítulo 1. Elementos necesarios para la comprensión de la investigación.....	5
1.1. Géneros musicales	6
1.1.1. El rock.....	6
1.1.2. Jazz fusión.....	6
1.2. Conceptos.....	7
1.2.1. Timbre.....	7
1.2.2. El timbre como elemento musical.....	8
1.2.3. Textura	8
1.2.4. Layers.....	10
1.2.5. Soundbox	11
1.3 Modelos teóricos relevantes a la investigación.....	11
1.3.1 Semántica y Percepción del timbre.....	11
1.3.2 Psicología del Timbre y percepción Auditiva.....	12
1.3.3 Dinámicas Sonoras y tecnología.....	13
1.3.4 Estructura Musical: Forma y escenas musicales.....	13
CAPÍTULO 2. Análisis del caso “The Aristocrats”	15
2.1. Trayectoria de los miembros de “The Aristocrats”.....	16
2.2. Proceso compositivo	17
2.3. Presentaciones y colaboraciones a lo largo de los años.....	18
2.4. Equipamiento de la banda.....	19

CAPÍTULO 3 Análisis sonoro “The Ballad of Bonnie and Clyde”	23
3.1. Análisis sonoro a base del esquema macroformal y el recorrido de las escenas musicales.....	23
1.2.6.Escenas musicales o secciones.....	26
Conclusiones	49
Referencias bibliograficas.....	51
Anexos	54



Índice de figuras

Figura 1	Patrón de batería	26
Figura 2	Tema principal de la sección A.....	29
Figura 3	Arpegio de mi menor	31
Figura 4	Escala de mi menor descendente	33
Figura 5	Soporte rítmico armónico de bajo y batería.....	34
Figura 6	Arpegio de fa#.....	37
Figura 7	Tutti.....	38
Figura 8	Acordes previos al solo.....	39
Figura 9	Acordes previos al solo pt2.....	40
Figura 10	Acorde final	47



Índice de Tablas

Tabla 1	Esquema estructural de “The Ballad of Bonnie and Clyde”	24
---------	---	----



Introducción

En el vasto panorama musical contemporáneo, el análisis detenido de obras específicas emerge como una vía para comprender la complejidad y la riqueza que caracterizan a la producción artística. La presente tesis se adentra en el universo sonoro de "The Ballad of Bonnie and Clyde", una composición de Bryan Beller, para su banda The Aristocrats, lanzada a plataformas digitales y en formato físico en el año 2019. A lo largo de estas páginas, se realizará un viaje analítico que desentrañará las complejidades intrínsecas de la obra, haciendo énfasis especialmente en las dimensiones sonoras tales como el timbre, la textura y la estructura musical.

La tesis comienza con una contextualización teórica que establece los cimientos para la comprensión de los elementos musicales clave, destacando el timbre, la textura y la estructura. A través de esta fundamentación, se proporciona al lector las herramientas conceptuales necesarias para abordar el análisis detallado que seguirá.

A continuación, se presenta un repaso sobre la historia de The Aristocrats, explorando los orígenes de la banda, los encuentros entre sus integrantes y su evolución musical a lo largo del tiempo. Se destacan producciones musicales significativas, conciertos emblemáticos y premiaciones relevantes que han contribuido a consolidar la posición distintiva de la banda en el panorama musical contemporáneo.

En un esfuerzo por ampliar aún más el entendimiento del sonido de la banda, se explorará en los detalles de los equipos utilizados por cada instrumentista, estableciendo conexiones fundamentales entre el equipamiento musical y el producto final. Es importante resaltar que esto estará siendo considerado dentro del elemento del timbre. Además, esta contextualización no sólo revelará las preferencias técnicas de los músicos, sino que también arrojará luz sobre la interacción y la sinergia entre los diversos elementos sonoros que dan forma a la composición. El abordaje de estos elementos permitirá una apreciación más

profunda de la pieza, brindando alcances valiosos acerca de las decisiones artísticas y técnicas adoptadas por los integrantes de The Aristocrats.

Posteriormente se realizará el análisis de las dimensiones sonoras de “The Ballad of Bonnie and Clyde”, el cuál abordará los aspectos tímbricos, texturales y de estructura. Se realizará una segmentación de las secciones de manera cronológica, teniendo en cuenta dos formas de medición temporal, como los segundos y los compases. En el apartado tímbrico se centra en las peculiaridades distintivas de cada instrumento, el aspecto textural se profundiza en la superposición e interacción de capas sonoras y el estudio estructural se muestra la organización formal de la obra, apoyándose en gráficos y esquemas.

Finalmente, la tesis concluye con reflexiones que integran las diferentes dimensiones abordadas en el análisis. Se destacan las conexiones entre la historia de la banda, las decisiones artísticas y la materialización sonora de "The Ballad of Bonnie and Clyde". Este estudio exhaustivo no solo contribuye al entendimiento de la obra en cuestión, sino que también ofrece una perspectiva enriquecedora sobre el proceso creativo de The Aristocrats.

Se espera que algún futuro estudiante podrá encontrar en este trabajo inspiración para armar un proyecto musical y al igual que The Aristocrats, animarse a grabarlo y llevarlo a un punto similar de virtuosismo, así como generó un impacto trascendente en mí, motivándome no solo a mejorar mis habilidades técnicas para ejecutar sus composiciones, sino también a mejorar el tratamiento de mi sonido y de mi timbre.

Estado del arte

En la investigación musical, el análisis detenido de los elementos constitutivos de la experiencia sonora ha ganado relevancia. Entre estos elementos, el timbre, la textura y estructura emergen como componentes cruciales en la comprensión de la complejidad y la riqueza de una obra musical. Este estado del arte busca sintetizar las contribuciones más

destacadas en torno a estos aspectos, haciendo especial énfasis en los aportes de autores notables como Allan Moore, Carl Seashore, Iyán Ploquin, y otros.

Sobre el timbre, se empezará con lo estipulado por Allan Moore, reconocido musicólogo y teórico musical, quien ha abordado el timbre desde una perspectiva semántica, explorando cómo este elemento influye en la interpretación y recepción de la música. Su obra “Analyzing Popular Music” (2003) destaca la relevancia del timbre en la identificación de géneros musicales y en la creación de significados emotivos dentro de una pieza.

Continuando con Carl Seashore y su trabajo pionero psicológico del timbre, en su obra “Psychology of Music” (1938), ha proporcionado una base psicológica sólida para comprender la percepción del timbre. Seashore propone un enfoque que integra aspectos físicos y psicológicos explorando cómo la mente humana interpreta y categoriza los distintos matices tímbricos presentes en una composición musical.

Por el lado de la textura está Iyán Ploquin, quien con su obra “Texture in Contemporary Music” (2010), ofrece una visión contemporánea sobre la textura musical. Su enfoque abarca desde la orquestación hasta la incorporación de tecnologías digitales, resaltando cómo la textura se convierte en un factor dinámico y moldeable que influye en la percepción estética de la obra.

Finalmente tendremos el apartado estructural, para el cual se explorará la división por escenas del autor Rubén López-Cano (2020), teniendo así a continuación un esquema con la división por dichas escenas, las cuales también podríamos considerar como secciones más específicas y detalladas que los clásicos versos, pre-coros y coros, y posteriormente el desarrollo de cada una de dichas escenas con su análisis respectivo sobre lo que sucede musicalmente en cada una de ellas.

El diálogo entre estas voces destacadas en el estudio del timbre y la textura revela la interconexión de estos elementos en la experiencia auditiva. Mientras Moore y Seashore

fundamentan la importancia del timbre en la construcción de significados, Ploquin amplía la discusión hacia la textura como un fenómeno en constante evolución, sensible a las innovaciones tecnológicas y López Cano estructura la organización de la composición.



Capítulo 1. Elementos necesarios para la comprensión de la investigación

Lo que se presentará a continuación será una exposición de algunos de los términos más importantes a emplear. Se discutirán tanto géneros musicales específicos relacionados con la investigación, como conceptos fundamentales para la realización de este trabajo, los cuales son: Rock y jazz fusión, timbre, textura, estructura. Sobre dichos temas se han escrito cientos de artículos, entre los cuales podemos mencionar en el área de textura musical lo hecho por Carl Seashore (1938), Allen Forte (1973), Joseph Swain (1997), Jonathan Kramer (1988), Roger Scruton (1999), Allan Moore (2003). Por otro lado, en el aspecto del timbre están Jean-Jacques Nattiez (1990), Trevor Wishart (1993), Denis Smalley (1997), Iyán Ploquin (2010). Además, en el ámbito de la estructura musical se encuentran Heinrich Schenker (1935), Edward T. Core (1968), Charles Rosen (1980) y Rubén López Cano (2020).

Sin embargo, la presente investigación se centra en el análisis de las dimensiones sonoras de la canción "The Ballad of Bonnie and Clyde" de la banda The Aristocrats, abordando dimensiones fundamentales como el timbre, la textura y la estructura musical. Este estudio se nutre de diversas corrientes teóricas, tomando como referentes primordiales entre los ya mencionados las perspectivas de Allan Moore, Carl Seashore e Iyán Ploquin, así como explorando contribuciones adicionales de López Cano acerca de la estructura en el análisis musical.

Para tener una guía más clara sobre los elementos previamente mencionados, a continuación, se presentará una lista de las definiciones, conceptos e ideas a tener en cuenta para la presente investigación y de qué manera se encuentran relacionados con el análisis a ejecutar, teniendo el orden de: Géneros musicales, conceptos y los modelos teóricos relevantes para la investigación.

1.1. Géneros musicales

El rock

El rock fue un género que surgió a mediados del siglo pasado y que tal y como lo menciona Biacontti se inspiró en diversos géneros musicales tales como: el blues, el country e incluso al jazz. Sin embargo, lo que caracterizó al rock en su momento fue su ritmo pegadizo y rápido, conocido en ese entonces como rock and roll y que, posteriormente, iría evolucionando hasta converger en la gran cantidad de variantes que existen actualmente (Biacontti, 2011). Para la presente investigación es primordial rescatar parte de la instrumentación que corresponde a dicho género musical, puesto que dentro de lo indispensable para formar una banda de rock son necesarios una guitarra, un bajo y una batería, tal y como será la formación musical de The Aristocrats. Además, que mucho del carácter sonoro del rock se verá ejemplificado en “The Ballad of Bonnie and Clyde” teniendo como principal elemento el uso de efectos de guitarra tales como la distorsión, entre otros.

Jazz fusión

El término fusión cuenta con distintos significados. Para los efectos prácticos del presente trabajo se tomará como referencia el concepto brindado por Gaur (2012) que define el jazz rock o jazz fusión como una forma de la música popular en donde a la improvisación del jazz moderno se le agregan la instrumentación del rock, como el bajo y la guitarra eléctrica y patrones rítmicos más variables. Además, se tomará el uso de una armonía más compleja que la usualmente empleada por el rock convencional. Teniendo espacios en la presente canción en la cual habrá acordes o progresiones armónicas más relacionadas con el jazz fusión que con el rock. También se tomará en cuenta la aparición de secciones de solos para los integrantes de la banda, tales como guitarra y batería.

1.2. Conceptos

Timbre

Hay distintas definiciones de timbre dentro y fuera del ámbito musical, sin embargo, para el presente trabajo se utilizarán las siguientes aproximaciones al concepto de timbre musical, como la acuñada por Carl Seashore, la cual indica que el timbre es el aspecto más importante y complejo del tono, el cual se podría definir como las cualidades subjetivas que un oyente percibe al escuchar una pieza musical. Con esta definición Seashore habla de la importancia del timbre como un elemento diferenciador, haciendo énfasis en las características individuales en las que puede influir el timbre y de las cuales se tomarán en cuenta al momento de realizar nuestro posterior análisis al tema en cuestión (Seashore, 1967, p.14).

Por otro lado, también se tendrá en cuenta lo mencionado por Iyán Ploquin, quien señala que el timbre suele ser explicado como la cualidad que diferencia a las frecuencias de un instrumento y otro (Ploquin, 2020, p. 6). Lo cual será complementado por la definición de Randel (1997, pp. 1019-1020) acuñada en el diccionario de música de Harvard, en donde también comenta que el timbre no es solo la diferencia de frecuencias, sino que, por el contrario, abarca las características principales del sonido que ayudan a distinguir un instrumento o un grupo de instrumentos en específico de otros en el mismo o diferente contexto. Esto va de la mano con lo mencionado por David Wessel, quien menciona que el timbre es aquello que “se refiere al color o calidad de los sonidos, y en general se encuentra conceptualmente divorciado de la altura o la sonoridad” (Wessel, 1979, p. 162). Estos conceptos y las interpretaciones que les dan sus respectivos autores serán de ayuda posteriormente puesto que hay varios momentos en donde dos instrumentos estarán haciendo frases similares en *tutti* o unísono pero que al estar ejecutados en instrumentos distintos se diferencian por el tono particular de cada uno de ellos.

El timbre como elemento musical

Con una idea de lo que el timbre significa en general, se puede aplicar su significado al plano musical, y cómo este elemento forma parte importante de una canción y por qué debería ser un elemento a tomar en cuenta, entre tantos otros.

El primer acercamiento a esta forma de verlo podría ser lo mencionado por Erickson (1975, p.4) con respecto a que el timbre es aquel elemento que no solo corresponde a la frecuencia en la que se ejecuta una nota, sino que es un parámetro en sí mismo, que depende además de la forma de onda de la nota, la ubicación de la frecuencia en el espectro sonoro, entre otros. Es un elemento que ayuda a diferenciar a dos instrumentos similares tocando la misma altura. Por ejemplo, no es lo mismo escuchar el sol de la primera cuerda del bajo en el traste doce, que la tercera cuerda de la guitarra al aire, a pesar de que ambos sonidos son la misma nota y se encuentran a la misma altura, la percepción que dan ambos sonidos son distintos y sobre todo son distinguibles tanto por el oído entrenado, como por el oído novato.

El timbre suele ser este elemento intrínseco de los instrumentos que ayudan a diferenciarlos y a darles funciones individuales en una composición, aspecto que será importante al momento de realizar el análisis posterior, ya que hay ciertos momentos en los cuales la guitarra y el bajo comparten registros, pero que aun así siguen teniendo diferencias muy notables. Un ejemplo de esto puede ser el inicio del tema en donde en la entrada del bajo toca las notas Si y Mi, con la técnica de glissando y cuatro compases después la guitarra ejecuta las mismas notas, haciendo uso de los armónicos naturales del traste doce. Ambas entradas tienen una sonoridad distinta por la técnica usada, y el mismo timbre, factores que los diferencia a ambos.

Textura

Al igual que en el caso anterior, la textura es un elemento musical que aún no ha tenido la importancia académica que merece, siendo uno de los elementos de los que menos se habla cuando se realiza un análisis musical de algún tema en particular.

Sin embargo, para un análisis como el que se hará en el presente trabajo, es necesario tomar en cuenta un elemento como este, empezando por definir lo que se podría denominar como textura musical. Para esto será oportuno revisar investigación de Pablo Fessel, en donde revisa varios enfoques que ha tenido la textura a través de la historia, de entre las cuales se hará uso de la definición del diccionario de Harvard y acuñada por Willi Apel (1996, p. 742) en la cual se menciona que la textura está formada por la interacción dos elementos principales, un elemento horizontal, o la melodía y un elemento vertical o armonía. Y que dentro de esta interacción existen una vasta cantidad de texturas intermedias.

Además, Fessel (2006, p.5) hace un comentario acerca del enfoque que tiene James Tenney al respecto, mencionando que con el paso del tiempo los conceptos como nota y motivo han perdido relevancia al momento de referirse como únicas maneras de composición y es así como la música se desliga poco a poco de esa elaboración temática establecida, dando a entender que la textura también puede ser vista como un elemento principal en la composición y que es de igual relevancia que los elementos musicales habituales.

Aterrizando el concepto textura hacia la canción a analizar, el tratamiento de estos tres instrumentos pueden entrar en la definición de Gary White (1992,p.34), quien menciona que la textura es la forma en la que la melodía, la rítmica y la armonía se entrelazan; y clasificación de elementos texturales propuesta por el mismo White (1992, p.37) ya que la guitarra vendría a ser las melodías primarias (mp), que son las líneas melódicas más importantes en todo el tema; tenemos al bajo que podría ser considerado como melodías secundarias (ms) debido a que siguen siendo líneas melódicas presentes, pero con menor importancia que las mp, además White no asigna una categoría que involucra específicamente al bajo, así que podríamos incluir en este tema en particular al bajo en las melodías secundarias, ya que no es un bajo que solo lleve las fundamentales, sino también tiene un desarrollo motivico durante el desarrollo del tema. Finalmente tendríamos a la

batería entrando en el elemento textural de soporte rítmico (sr), la cual acompaña a los instrumentos melódicos y armónicos en una categoría distinta.

Layers

Por otro lado, es importante resaltar que, en toda esta composición se aplicará el concepto de capas o *layers* propuesto por Allan Moore (2003, p. 20), en el cual el autor hace una separación en la cual divide a la banda, generalmente de rock, en cuatro *layers*: el primero, el que se encarga de llevar el *groove*, generalmente siendo la batería el instrumento que toma este rol; la segunda capa o *layer* es la que consiste en tocar las fundamentales y demás notas de los acordes presentados en la armonía, siendo generalmente ocupada por el bajo. En la tercera capa encontramos las melodías tocadas durante el tema, pudiendo ser interpretadas por uno o más instrumentos, este suele ser el *layer* más fácil de recordar o más memorable para la audiencia, pues en él suele encontrarse el tema principal de la composición. Finalmente, el cuarto *layer* viene a ser la capa armónica que llena el vacío entre la segunda y la tercera, entre los bajos y la melodía, el *harmonic filler*. Es aquí en donde se encuentra la gran mayoría de los instrumentos de una banda, pudiendo ser llenada de teclados, guitarras, secciones de vientos, entre otros. Además, según Moore, este *layer* es el que mayor importancia tiene al momento de generar una asociación a un tipo de música en particular. (Moore, 2012, pp. 20-21)

Particularmente para el tema que nos compete, veremos entre los instrumentos melódicos y armónicos el segundo y tercer *layer*, donde el bajo hará un segundo *layer*, pero con variaciones, ya que no sólo se limitará a tocar las fundamentales de los acordes implícitos en el tema, como si se tratase de un instrumento acompañante, sino que también tendrá un desarrollo motivico y con una melodía mucho más presente, pero sin llegar a convertirse en la melodía principal y siendo por momentos la base armónica y en algunos momentos los obligados respondiendo a sus frases, o replicando dichas melodías, teniendo una personalidad cambiante a lo largo del tema. Por otro lado, la guitarra tomará el rol de la melodía en el

tercer *layer*, siendo el instrumento que durante la mayor parte del tema lleve la melodía principal, haciendo uso de una melodía arpegiada en la primera sección y sus respectivas variaciones, teniendo un comportamiento similar en las demás secciones.

Soundbox

Otro término que se usará durante este trabajo es el del *soundbox*, el cual es definido por Moore, como aquel espacio virtual y textural que puede ser representado como un cubo de cuatro dimensiones, siendo la primera de estas el tiempo y las otras, los diversos espectros del sonido en estéreo (2012, p. 31), gracias al cual podemos visualizar de manera más tangible la posición de los instrumentos tanto cuando usamos audífonos, como cuando lo escuchamos a través de parlantes o *speakers*. Moore menciona que, si bien la acuñación del término *soundbox* es reciente, los ingenieros de sonido y productores musicales ya venían haciendo uso de estos principios al momento de mezclar a los instrumentos desde los finales de los años sesenta, dándole las posiciones sonoras que poco a poco hemos ido interpretando como estándar a través de los años (Moore, 2012, p. 31), dicho de otra forma, también podemos interpretar al *soundbox* como lo que actualmente conocemos como mezcla en una canción.

1.3 Modelos teóricos relevantes a la investigación

1.3.1 Semántica y Percepción del timbre

La obra de Allan Moore, especialmente "Analyzing Popular Music" (2003), proporcionará un marco conceptual para desentrañar los significados tímbricos presentes en la canción. Se abordarán las posibles asociaciones simbólicas que el timbre puede evocar, destacando cómo estos elementos contribuyen a estructurar las dimensiones sonoras de "The Ballad of Bonnie and Clyde". Además, siguiendo la perspectiva de Allan Moore, el timbre se aborda no solo como la calidad tonal de los sonidos, sino también como un factor semántico que contribuye a la identidad y expresividad de la música, desafiando la noción de que el

timbre es una categoría técnica y objetiva, argumentando que su interpretación está intrínsecamente vinculada a la experiencia subjetiva del oyente y a las influencias culturales.

De la mano con esto Moore argumenta que el timbre no solo afecta la calidad sonora, sino que también desempeña un papel crucial en la construcción de significados culturales y emocionales. A través de ejemplos de música popular, examina cómo ciertos timbres pueden evocar emociones específicas y asociarlas con experiencias particulares en la mente del oyente.

1.3.2 Psicología del Timbre y percepción Auditiva

El enfoque psicológico de Carl Seashore, como se expone en "Psychology of Music" (1938), será esencial para comprender cómo la mente humana percibe y categoriza los diversos matices tímbricos presentes en la canción. Se explorarán las interacciones entre la percepción auditiva y la calidad tímbrica, proporcionando un fundamento teórico sólido para el análisis.

Seashore examina la relación entre la psicología y el timbre, argumentando que la percepción del timbre no es simplemente una función física, sino que está intrínsecamente vinculada a la interpretación subjetiva de los estímulos sonoros por parte del oyente. El autor desglosa los elementos psicológicos involucrados en la identificación y evaluación del timbre, destacando la importancia de factores emocionales y cognitivos en la experiencia musical.

En el ámbito de la percepción auditiva, Seashore profundiza en cómo el cerebro humano procesa la información sonora y cómo esta percepción contribuye a la formación de preferencias musicales y respuestas emocionales. Identifica patrones cognitivos y emocionales asociados con diferentes características tímbricas, demostrando cómo estas influencias psicológicas moldean la apreciación individual de la música.

1.3.3 Dinámicas Sonoras y tecnología

La obra de Iyán Ploquin, específicamente "Texture in Contemporary Music" (2010), servirá como guía para abordar la textura musical en "The Ballad of Bonnie and Clyde". Se examinará cómo la banda The Aristocrats manipula la textura, desde la instrumentación hasta posibles inclusiones de elementos tecnológicos, para crear un tejido sonoro único.

Ploquin explora cómo las dinámicas sonoras, entendidas como la interacción y variación de las capas sonoras en una obra, contribuyen a la riqueza expresiva y a la experiencia auditiva. Ploquin aborda las transformaciones texturales en la música contemporánea, examinando cómo los compositores manipulan y superponen diferentes elementos sonoros para crear paisajes auditivos dinámicos y multidimensionales.

Una parte integral de la obra de Ploquin es su análisis de la integración de la tecnología en la textura musical. Expone cómo las herramientas digitales y la electrónica permiten a los músicos ampliar las posibilidades sonoras, introduciendo nuevas capas de complejidad y experimentalismo en la construcción de texturas.

Además, destaca cómo la tecnología actúa como un medio para la creación de texturas que van más allá de los límites tradicionales, explorando sonidos y efectos que transforman la percepción del espacio sonoro

1.3.4 Estructura musical: Forma y escenas musicales

Para poder entender la división y el análisis de la forma del tema, se hará uso de lo presentado por Leon Stein en su libro *The study and analysis of musical forms* (1962), en donde menciona que las formas musicales están compuestas de componentes esenciales y auxiliares. Los componentes esenciales son las secciones principales de una composición a las que se referenciará con letras tales como A, B, C, etc, mientras que los componentes auxiliares se refieren a la introducción, la transición, interludios, entre otros. (Stein 1962, p57)

Además, se incorporará la perspectiva de López Cano, quien ha contribuido al análisis de la estructura musical, sus aportes enriquecerán la comprensión de cómo la canción se organiza en términos de secciones o escenas y desarrollo temático.

Su enfoque se caracteriza por una perspectiva analítica que va más allá de la tradicional segmentación de las piezas musicales en secciones convencionales, proponiendo la identificación y estudio de unidades más dinámicas y contextualizadas: las escenas musicales.

Dicha noción de escenas musicales, según López Cano, implica la identificación de momentos clave dentro de una composición en los cuales se producen cambios sustanciales en la textura, armonía, dinámica o cualquier otro elemento estructural significativo. Estas escenas no solo se definen por la variación de parámetros musicales, sino también por la creación de un sentido narrativo o dramático que enlaza coherentemente las partes de la obra.

De igual manera, el autor aborda la importancia de entender las escenas musicales como unidades autónomas que contribuyen a la cohesión interna de la obra completa, destacando como estas escenas no solo proporcionan una estructura organizativa a la composición, sino que también generan un impacto emocional y expresivo, permitiendo una apreciación más profunda y rica de la música.

Todo lo presentado previamente ayudará a situar al público no muy inmiscuido en los temas a tratar, puesto que los términos expuestos previamente no suelen ser de un manejo cotidiano, y cabe resaltar que, si bien a lo largo de la investigación aparecerán más términos técnicos, todos ellos estarán explicados brevemente en el texto y de ser necesario tendrán una extensión mayor al final de la investigación, a modo de glosario.

CAPÍTULO 2. Análisis del caso “The Aristocrats”

La banda “The Aristocrats” es lo que popularmente se conoce como un *power trio*, una agrupación conformada por tres músicos, en este caso en particular: Guthrie Govan (Guitarrista), Bryan Beller (Bajista) y Marco Minnemann (Baterista). Los tres integrantes son músicos de amplia trayectoria que han participado en incontables producciones musicales y han formado parte de diferentes agrupaciones, lo cual se ve reflejado en la música que han compuesto, utilizando las diversas influencias que adquirieron durante los años y plasmándolas en sus distintos álbumes.

La génesis de la banda se da en enero del 2011, durante el *National Association of Music Merchants* (NAMM) que se realiza todos los años durante el verano en la ciudad de Anaheim, en el estado de California Estados Unidos (The Aristocrats, 2023). Bryan Beller y Marco Minnemann tenían ya a un guitarrista para este show, sin embargo, debido a una cancelación de último momento se vieron en la necesidad de buscar a un reemplazo una noche antes del concierto. Es aquí en donde Guthrie Govan fue llamado para reemplazarlo y que después de la presentación diría “[t]he chemistry was so great,” y “[t]his is working. We should record this” (The Aristocrats, 2023). Tres meses después de su primer encuentro se reúnen en un estudio para materializar las ideas que tenían para su primer disco, “The Aristocrats”, el cual se publicó ese mismo año. El nombre surge como una broma interna entre ellos hacia una película con el mismo nombre. Posteriormente lanzarían una serie de tres discos grabados en estudio: *Culture Clash* (2013), *Tres caballeros* (2015) y *You know what...?* (2019), además de otros tres discos grabados en vivo: *Boing, We’ll Do It Live! The Aristocrats At Alvas Showroom* (2012), *Culture Clash Live* (2015) y *Freeze! Live in Europe 2020* (2021). (The Aristocrats, 2023)

Para entender un poco más la dinámica de la banda y cómo las influencias de los tres músicos llegaron a la convergencia de sus distintos materiales discográficos, se hará un breve resumen de sus carreras individuales, resaltando sus diferentes trabajos y facetas.

2.1. Trayectoria de los miembros de “The Aristocrats”.

Guthrie Govan ha sido ganador del premio *Guitarist of the Year* de la *Guitar Magazine* en 1993, además trabajó como transcriptor, consultor y creador de contenido en *Guitar Techniques Magazine*. Así mismo es importante mencionar su faceta como docente en la prestigiosa Guildford's *Academy of Contemporary Music* del Reino Unido, en el *Brighton Institute of Modern Music*, además de realizar videos instruccionales para la compañía *Lick Library*. De la mano con esta faceta de docente, Guthrie ha escrito y publicado dos libros llamados *Creative Guitar 1 and 2*, en los cuales no solo presenta ejercicios técnicos de alto nivel para el estudio del instrumento, sino que también habla sobre su forma de ver la guitarra y sus técnicas más importantes, cómo optimizar el nivel técnico de ejecución y a su vez mejorar en la producción del sonido; de este método hablaremos más adelante.

Posteriormente, en el 2001, empieza a tocar para la banda de rock progresivo Asia y en el 2006, junto a dos miembros de esa misma banda, conforman el grupo GPS. Durante ese año también grabó su primer disco solista *Erotic Cakes* (2006), acompañado de una banda, formada especialmente para el disco, llamada *The Fellowship* y es finalmente en el 2011 cuando se junta con Bryan Beller y Marco Minnemann para formar “The Aristocrats”, con los cuales han sacado siete discos entre versiones de estudio y conciertos en vivo. Además, ha formado parte de las bandas de Steve Wilson del 2015 al 2017 y Hans Zimmer (Zimmer 2022) desde el 2016 hasta la actualidad (The Aristocrats,2023).

Bryan Beller por su cuenta también tiene una larga carrera como músico de sesión, compositor y músico acompañante de varios artistas como John Petrucci, Joe Satriani (2013-actualidad), Steve Vai desde 1999 hasta la actualidad, Frank Zappa desde el año 2005 hasta la

actualidad igualmente, entre muchos otros. Por su cuenta ha realizado algunos proyectos solistas como *View* en el 2003, *Thanks in advance* en 2009 y más recientemente *Scenes From The Flood* en 2019, para el cual tuvo la participación de artistas como Joe Satriani, John Petrucci, Guthrie Govan, Mike Keneally, Gene Hoglan (Dethklok), Ray Hearne (Haken), Joe Travers, Nili Brosh, Mike Dawes, Janet Feder y muchos más. (Beller, 2023).

Finalmente, Marco Minnemann, ha sido parte de bandas como Freaky Fukin Weirdoz, H-Blockx, The Mute Gods entre 2016 y 2019, The Sea Within en el 2018, además de haber sido el baterista del proyecto solista de Paul Gilbert entre 2000 y 2005 y la banda de Steve Wilson entre 2012 y 2016, entre muchos más. Además, ha producido más de una docena de discos solistas, entre ellos: *The Green Mindbomb and Comfortably Homeless*, *Orchids*, *Broken Orange*, *Mieze* y *Contraire de la Chanson* y etc. (Minnemann, 2023).

2.2. Proceso compositivo

Uno de los aspectos que es preciso resaltar, es la forma en cómo los mismos músicos distribuyen las responsabilidades de los temas que componen sus diferentes discos y producciones, ya que si nos ponemos a revisar la cantidad de temas que constituyen cada material discográfico que han publicado, nos podemos dar cuenta que todos los álbumes de estudio cuentan con nueve temas, sin excepción. Esto se debe a que cada integrante de la banda se encarga de componer y producir tres temas por disco, teniendo así una manera muy equilibrada y organizada de manejar la producción de su música. Cabe resaltar que al ser músicos ampliamente experimentados no solo en su instrumento, sino en diferentes aspectos musicales, tienen total libertad creativa al momento de componer para los otros dos miembros. (*The Aristocrats*, 2023). Además, que al tener el control creativo en el momento de la producción también les permite poder plasmar su idea original ya no solo musicalmente sino también sonoramente.

Finalmente, después de revisar las extensas carreras y colaboraciones de los músicos mencionados, podemos concluir que el sonido de la banda es el resultado de la convergencia de las diferentes influencias de sus integrantes, quienes han recorrido estilos como el metal, jazz, funk, rock, blues, progresivo entre otros y participado de diferentes tipos de agrupaciones, formatos y contextos.

2.3. Presentaciones y colaboraciones a lo largo de los años

Para finalizar este pequeño resumen de la banda haremos un recuento de los tours que hizo la banda desde sus inicios, comenzando con su gira BOING, We'll Do It Live! The Aristocrats At Alvas Showroom [BOING, 2012] la cual duró 18 meses y que abarcó casi todos los continentes, incluyendo países como Estados Unidos, Alemania, Japón, España, Reino Unido, Francia, entre otros. Posteriormente en el 2014 tuvieron otra gira de unos 109 conciertos que nuevamente comprendió Norteamérica, Reino Unido y Asia llamada *Culture Clash Live*. Poco menos de un año después la banda grabó y lanzó su tercer disco *Tres Caballeros*, y como ya era costumbre ese mismo año hicieron nuevamente el tour mundial empezando a finales del mismo año y culminando el año siguiente 2016, esta vez presentándose en América Latina, Australia y Asia. Después de dos años hicieron un pequeño tour en Europa el 2018. El siguiente año en 2019 se grabó el álbum *You Know What...?* en el cual se encuentra el tema que estamos analizando durante este trabajo y afortunadamente la banda pudo culminar su última gira “pre-pandemia” el 6 de marzo del 2020 alrededor de Europa y Norteamérica. Finalmente, “post-pandemia”, en el presente año 2023 la banda empezó un tour más llamado *DEFROST Tour*, alrededor de Norteamérica, Europa y Asia. (The Aristocrats, 2023).

Es pertinente comentar que el 22 de abril de 2022, la banda “The Aristocrats” lanzó una colaboración con la *Primuz Chamber Orchestra*, denotando así su interés por la experimentación musical, textural y tímbrica. A pesar de ser un tema compuesto para un

formato de *power trio*, es una composición que puede soportar un arreglo orquestal que no solamente agrega una sección completamente nueva al inicio del tema y después del *break*/solo de batería, sino que además durante todo el tema van llenando la capa del *harmonic filler*, con diferentes arreglos de cuerdas, que además de llenar esos espacios que quedaban entre los instrumentos originales, enriquecen la sonoridad épica del tema, además de agregar las texturas de las cuerdas con un ataque bastante acentuado y una articulación que se amalgaman perfectamente con la tímbrica original del tema. Esta nueva versión fue hecha por el arreglista polaco Wojtek Lemański, quien dejó gratamente sorprendido al bajista de la banda, el cual comenta lo siguiente en un *post* en sus redes sociales: *This lavish reinvention - his vision for what was possible with it - brings it to a whole new level of awesome, and it's intensely gratifying for me as a songwriter.* (Beller, 2022).

Fue gracias a esta gran diversidad de géneros y su participación con la *Primuz Chamber Orchestra* que en el año 2022 lograron ganar el premio a mejor álbum instrumental como banda y por separado cada uno de los integrantes recibió el premio a mejor instrumentista en la categoría de *The best performance of the year* (The Progspace, 2023), ambos premios otorgados por la página *Progspace*.

2.4. Equipamiento de la banda

Continuando con la contextualización de la banda, se hará un análisis más específico acerca de los instrumentos y equipos que usan los tres miembros, para así poder tener una mejor idea de cómo es tanto su cadena electroacústica, la cual consiste en todos los elementos tanto acústicos como eléctricos que se encuentren en el equipamiento (*gear*) de los instrumentistas, como por ejemplo, en el caso del guitarrista, su guitarra, cuerdas, púa, cables, pedales, amplificador, mientras que en un instrumento como la batería se cuenta desde las baquetas hasta cada uno de los elementos que constituyen su *set* de percusión. Teniendo

gracias a esta contextualización un mayor contexto sobre el sonido y timbre que tendrán tanto individualmente y como agrupación.

Guthrie Govan cuenta con una guitarra *signature* Charvel USA Guthrie Govan Signature Model de 24 trastes, con los amplificadores Victory Amplification V50 The Earl 50w all-tube (EL34) head y V30 Countess 30w all-tube (6L6) head. Por el lado de los pedales cuenta con los siguientes: *Free The Tone Red Jasper overdrive*, *TC Electronic Polytune*, *Guyatone WR-3 Auto Wah*, *Xotic EP Booster*, *Providence Anadime Analog Chorus*, *Dunlop Jerry Cantrell Signature Wah*, *Dunlop Volume Pedal*, *TC Electronic Ditto Looper*, *Flashback x4 Digital Delay* y *el HOF Reverb*. Y finalmente, su púa es la *Red Bear Guthrie Govan Signature Model* (The Aristocrats,2023).

Por otra parte, Bryan Beller cuenta con los siguientes bajos: Mike Lull Modern 5, Mike Lull BBMF5, Mike Lull P/J 5, Spector Euro 5LX Alex Webster Signature Model y el Spector Forte Wide 5. Por el lado de amplificadores y gabinetes tiene Gallien-Krueger RBH4x10's o CX4x10's. Por el lado de los pedales cuenta con los siguientes: Boss FV-50 Volume Pedal, Boss TU-2 Chromatic Tuner, Boss OC-2 Octave Pedal, Electro-Harmonix MicroSynth, Xotic Effects Bass BB Preamp, Digitech X-Series Bass Driver, Darkglass Electronics Vintage Microtubes, Dunlop M-80 Bass D.I., Apex Bass Exciter, Boss CE-2B Bass Chorus, Boss DD-3 Digital Delay, Demeter Opto-Compulator y el Dunlop CryBaby Bass Wah (The Aristocrats,2023).

Y en el apartado de la percusión, Marco Minnemann cuenta con una DW Collector's Series Maple Drums in Natural Lacquer Custom over Olive Ash Burl Exotic with Chrome Hardware, además de contar con baquetas Pro Mark Marco Minnemann Signature Series (The Aristocrats,2023).

Podemos observar que los tres ejecutantes tienen instrumentos de primera calidad, muchos de ellos considerados entre los propios músicos como *boutique*—refiriéndose esto a

instrumentos de alta gama– que les proporcionan un timbre y un sonido particular, los cuales, combinados con su experiencia e influencias, nos dan como resultado una mixtura sonora única que se ve reflejada en los particulares cambios que tiene el tema “The Ballad of Bonnie and Clyde”.

El tema que se analizará a continuación pertenece al disco *You know what...?*, publicado en el año 2019, siendo el *track* número siete de dicho álbum, compuesta por el bajista de la banda Bryan Beller, este fue uno de los tres temas que le tocó componer y producir para este disco, junto con D Grade “Fuck Movie Jam” y “All Said and Gone”. También es importante comentar que, en una entrevista incluida en el material extra del disco, se menciona que cuando los músicos componen siempre tienen un instrumentista para el cual componen secciones más complejas que al resto (The Aristocrats, 2023), siendo Marco Minneman, en este caso, el músico que recibe la mayor carga de complejidad en esta pieza, cosa que veremos reflejado en el solo de batería que tiene Minneman posterior al solo de guitarra.

Algo que resulta interesante de este tema es el título y lo que este representa, puesto que tanto Bonnie como Clyde fueron personajes reales que existieron en Estados Unidos durante el inicio del siglo XX y que durante casi toda su vida adulta fueron fugitivos de la ley y ladrones. Sin embargo, lo que más los caracterizaba era que ambos bandidos eran pareja que dentro de toda su vida criminal siempre se demostraron un gran amor que mantuvieron hasta su inevitable y prematura muerte a los 24 y 25 años respectivamente. Sin embargo, tampoco debemos pasar por alto la palabra *ballad*, puesto que si bien en música conocemos a la balada como un género musical y nos podría dar una percepción errónea de lo que será el tema, no nos debemos olvidar del resto de definiciones que puede llegar a tener el término balada, como por ejemplo en la literatura, en donde la balada es otra forma de decirle a los poemas que narran una historia y que como expresa Asale en el diccionario de la RAE, se

presta para narrar sucesos legendarios o tradicionales (Asale, 2003). Con esta definición ya podríamos interpretar o darle un sentido con un poco más de contexto al tema, ya que la mejor manera de traducir el título ahora sería, “La historia de Bonnie y Clyde”. Dándonos como resultado un tema con elementos épicos otorgados por la influencia de esta historia de bandidos y como el mismo Beller comenta, un tema épico y dramático (Beller, 2022).



CAPÍTULO 3 Análisis sonoro “The Ballad of Bonnie and Clyde”

Después de toda la contextualización, tanto de la parte teórica como de la historia detrás de la banda y sus implementos a usar, daremos paso al análisis sonoro que analizará en simultáneo los tres aspectos que mencionamos en el primer capítulo, textura, timbre y estructura. De esta manera tendremos una visión más completa de lo que sucede a través de la composición.

Siguiendo este objetivo de tener una visión más clara de la estructura del tema, se hará uso del esquema macroformal, el cual tiene en cuenta la totalidad de las partes y movimientos que componen una obra, tal y como lo menciona Juan David Manco (2015)

A continuación, se presentará un cuadro que divide y organiza las distintas secciones del tema “The Ballad of Bonnie and Clyde”, tomando como parámetros de división las secciones del tema, siguiendo la estructura tanto del análisis formal, con su división con letras (A,B,C), la cual como lo menciona Leon Stein(1962), vendrían a ser la forma para referirse a los componentes esenciales de un tema; como con el concepto de escenas musicales, propuesto por López Cano el cual se refiere a los momentos específicos en los que suceden ciertas acciones y modificaciones en el tema teniendo ambos parámetros su base en la cantidad de compases y segundos que componen dichas secciones.

3.1. Análisis sonoro a base del esquema macroformal y el recorrido de las escenas musicales

Tabla 1 Esquema estructural de “The Ballad of Bonnie and Clyde”

Esquema macroformal			Recorrido de escenas		
Sección	Acción	Compases	Escena	Compases	Segundos
Introducción	Inicio con batería	1-12	1	1-4	0:00-0:06
	Entrada del bajo		2	5-8	0:06-0:13
	Entrada de la guitarra		3	9-12	0:13-0:21
Exposición del tema A	La guitarra ejecuta la melodía principal	13-28	4	13-28	0:21-0:46
Exposición del tema B	Cambio de registro por parte de la guitarra hacia los agudos	29-48	5	29-48	0:47-1:25
Reexposición de temas A y B	Variación del tema A (A') y cambio total de dinámica	49-94	6	49-64	1:26-1:53
	Variación del tema B (B') en la melodía de la guitarra		7	65-94	1:54-2:46
Exposición del tema C	Presentación de una nueva idea melódica y llegada a uno de los picos de intensidad de la pieza con el tutti	95-120	8	95-120	2:47-3:34
Transición	Preparación para los solos, uso de acordes por parte de la guitarra	121-136	9	121-136	3:35-4:00
Solos	Solo de guitarra	137-188	10	137-168	4:01-5:00
	Solo de batería		11	169-188	5:01-5:33
Reexposición de los temas B y A	Segunda variación del tema B (B'') teniendo al bajo en ostinato como protagonista	189-243	12	189-228	5:34-6:45
	Segunda variación del		13	229-243	6:46-7:37

Esquema macroformal			Recorrido de escenas		
Sección	Acción	Compases	Escena	Compases	Segundos
Introducción	Inicio con batería	1-12	1	1-4	0:00-0:06
	Entrada del bajo		2	5-8	0:06-0:13
	Entrada de la guitarra		3	9-12	0:13-0:21
Exposición del tema A	La guitarra ejecuta la melodía principal	13-28	4	13-28	0:21-0:46
	tema A (A'') con la dinámica e intensidad en su pico más alto y final del tema				



3.1.1. Escenas musicales o secciones

3.1.1.1. Introducción. (0:00-0:21)

3.1.1.1.1. Primera escena, compás 1-4. (0:00-0:06)

Empezando el tema, este comienza con un patrón tocado en el *ride* de la batería (como podemos apreciar en la figura 1), haciendo énfasis en la campana del ride, siendo esta la cúpula del platillo, para así conseguir un timbre más agudo y penetrante. Este primer motivo rítmico nos da la pauta para lo que será el papel tímbrico de este instrumento, estando en su gran mayoría, ubicado en un espectro agudo gracias al uso de los platillos. Dicho motivo nos ubica directamente en el ambiente del tema, teniendo un estilo épico que recuerda a cómo suele presentarse al *western* o lejano oeste en las películas de Hollywood y en la cultura popular, vinculando dicha sonoridad con el título del tema, el cual está directamente relacionado a los dos bandidos del *western* norteamericano. Además de ser un motivo que tendrá una presencia casi total a lo largo del tema, siempre se mantendrá en una misma locación (por así decirlo) en el lado derecho, dando la sensación de estar en frente de la batería y la banda en vivo. El mismo comportamiento, el de mantenerse en el mismo lugar en el *soundbox* propuesto por Allan Moore, se verá reflejado en los dos instrumentos restantes.

Figura 1 Patrón de batería



3.1.1.1.2. Segunda escena, compás 5-8. (0:07-0:13)

Después de cuatro compases de este patrón, entra el bajo haciendo uso de un legato en forma de glissando ascendente de cuarta justa, para enfatizar su entrada, tocando las notas si y mi en registro medio-grave. Además de este primer uso del legato, el bajo vuelve a hacer

uso de él como glissando, pero también haciendo uso de las técnicas de *pull off* y *hammer on*, que consisten en optimizar la cantidad de notas que pueden sonar con un solo ataque a la cuerda, dando así una sensación de suavidad a la entrada del bajo y continuando con esta sensación de película western que ya habíamos mencionado. De igual manera que con el instrumento anterior, el bajo mantendrá una posición en la *soundbox* durante todo el tema en el lado derecho, la cual es la misma posición en la cual dicho bajista se ubica cuando tocan en vivo.

En cuanto al registro, Bryan Beller empieza tocando en un registro medio-grave, pero a medida que vaya avanzando el tema irá descendiendo a registros más graves para no interferir en el espectro que posteriormente ocuparán la guitarra y los toms de la batería. En este caso en particular el bajo se encontrará ubicado o paneado de igual manera en el lado derecho, pero ligeramente más centrado y al ser instrumentos que no comparten el mismo registro tímbrico se pueden escuchar cada una de sus apariciones con mucho detalle durante todo el tema, sin necesidad de que uno opaque al otro.

3.1.1.1.3. Tercera escena, compás 9-12. (0:13-0:21)

El último instrumento en aparecer es la guitarra, la cual con una anticipación en el último tiempo del cuarto compás aparece haciendo uso de armónicos naturales en el traste doce de la primera y segunda cuerda, tocando las mismas notas que el bajo (si, mi), pero en un registro mucho más agudo que se puede relacionar más con el timbre que nos presenta el patrón ejecutado en el *ride*, teniendo así una conexión y una mixtura de los dos elementos presentados anteriormente, pero en un solo instrumento.

Esto es un adelanto del criterio que tendrán los músicos al momento de enfatizar ciertas secciones, no solamente haciendo uso de diferentes dinámicas, también conocidas como las graduaciones de intensidad del sonido, o efectos, sino también agrupando los

instrumentos en un rango tímbrico similar para generar de esta manera una unidad tímbrica en esta sección.

Continuando con el aspecto sonoro de la guitarra, su timbre va oscilando entre un sonido con un poco de distorsión u *overdrive* que se va incrementando o decreciendo dependiendo de la dinámica con la que Guthrie Govan toque, todo esto en función del discurso que presenta el tema, teniendo así las secciones de mayor intensidad sonora con un sonido completamente saturado o distorsionado y los momentos o secciones de menor movimiento rítmico y melódico con el sonido *overdrive* ya mencionado.

Es importante señalar que los cambios sonoros de un sonido semisaturado a un sonido completamente distorsionado es producto de la mezcla de dos factores: la dinámica con la que se tocan las frases y el uso del pedal de volumen Dunlop DVP1 (The Aristocrats, 2023) el cual no solo le permite poder subir y bajar el volumen de su instrumento de manera más sencilla y al alcance del pie, sino que también le permite controlar la cantidad de saturación que sale del amplificador como una característica particular de este tipo de pedales.

Como se puede apreciar durante toda la introducción, los conceptos de *soundbox* y elementos texturales tienen un papel importante y lo mantendrán durante todo el desarrollo del tema, teniendo lo propuesto por Moore (2012) acerca del posicionamiento de los instrumentos en el espacio sonoro y la aparición en orden del soporte rítmico y las melodías secundarias y primarias propuestas por White (1992), siendo una presentación clara de los instrumentos a utilizar y las funciones y posiciones que tendrán durante el desarrollo de la composición.

3.1.1.2. Presentación de la sección A/Escena 4, compás 13-28. (0:21-0:46)

La sección A se desarrolla durante los siguientes catorce compases en el mismo rango sonoro, con el patrón de batería estable y la guitarra ejecutando una serie de melodías basadas en los arpegios en tríadas que podríamos denominar como el tema de esta sección ya que será

desarrollado a través de la presente escena y contendrá elementos referenciables a futuro.

Dicho tema (ver figura 2) volverá a aparecer en dos ocasiones más, en la primera variación (A'), como en la segunda variación ya acercándonos al final del tema (A'').

Figura 2 Tema principal de la sección A



Durante toda esta primera sección las dinámicas se mantienen bastante controladas y en niveles bajos; además que los timbres de los instrumentos, particularmente de la guitarra, se mantienen en un registro medio con algunos pequeños momentos en donde se acerca a los registros agudos, cercanos al traste doce.

Esta sección, con dinámicas controladas, sirve como un preámbulo para las siguientes transformaciones tímbricas y de dinámicas que sufrirá el tema a medida vaya avanzando. También se puede notar la presencia de efectos como el *delay* y *reverb*, que acompañan a las melodías de la guitarra constantemente, llenando los espacios que quedan entre frases. Además de tener el sonido de la guitarra oscilando entre el *clean* y una ligera saturación propia de los amplificadores a válvulas que usa Govan.

Cabe mencionar que en toda esta primera parte la forma en que la melodía se presenta es con una melodía en base a arpeggios (ver figura 2), vistos estos de una manera un poco más melódicos y delineando nota por nota como lo haría un instrumento de viento, o la voz y no necesariamente como se suele hacer en la guitarra, en donde, por la misma construcción del instrumento y los *voicings*—o disposiciones de las notas de un acorde— que se usan para ejecutar los acordes, el acorde no suele ser tocado de manera tan lineal o en orden, sino más en lo que se conoce como *drops*, los cuales en la guitarra son una forma de tocar los acordes

que está bastante arraigada en la forma de ejecutar de casi todos los guitarristas, pero que sin embargo muchos no se dan cuenta de ellos, puesto que, los *drops* son acordes en los cuales se “deja caer” bajando una octava a uno de las notas que componen dicho acorde, siendo la forma más usual el *drop 2*, del cual provienen todos los acordes con barra convencionales con bajo en la sexta y quinta cuerda.

Estos acordes también entran en la categoría de acordes en disposición abierta puesto que en ambos casos (bajo en la sexta o quinta cuerda), el acorde sobrepasa la octava y de hecho empieza ya haciendo un salto de quinta justa, puesto que la estructura interválica de estos acordes es, en el caso de los que tienen el bajo o la fundamental en la sexta cuerda: fundamental, quinta, octava o séptima, tercera, quinta y octava. Mientras que los que tienen la fundamental en la quinta cuerda vendrían siendo: fundamental, quinta, octava o séptima, tercera y quinta.

Retomando la idea inicial, se puede ver a continuación la representación de esa melodía basada en arpegios (ver figura 3), en este caso el arpegio de mi menor, partiendo desde la 5ta del acorde, haciendo posteriormente un descenso hacia la fundamental del acorde (haciendo un salto de quinta descendente), para después tener un salto de mi – sol (de tercera menor) y finalmente un salto de sol – re (nuevamente un movimiento de quinta justa, solo que en este caso de manera ascendente), por lo cual podemos decir que el tema principal de la canción está basado en un descenso y posterior ascenso de intervalos de quintas, divididos por una tercera menor.

Además, se debe recalcar que dicho tema basado en arpegios no está partiendo de un *voicing* en particular, sino que las notas están siendo ejecutadas de manera individual, y ya hablando desde el ámbito performativo, este patrón suele ser asociado a la digitación de los arpegios de tríadas, los cuales se clasifican según el dedo con el cual se inicia dicho arpegio, siendo en este caso un arpegio con el dedo 1 de mi menor.

Figura 3 Arpeggio de mi menor



Por otro lado, el bajo se mantiene tocando una nota por compás, dentro de un habitual registro grave, la cual corresponde a la tónica del arpeggio que es ejecutado inmediatamente después por la guitarra. Finalmente, la batería mantiene el mismo patrón en la campana del *ride*, pero agregando un golpe en el *tom* de piso en el tercer tiempo, a modo de contraste con lo agudo de su patrón previo y adicionalmente a ello agrega algunos sonidos más provenientes de los diferentes *toms* que posee.

Durante esta cuarta escena se puede apreciar la incorporación del uso de efectos de guitarra en la ejecución. Esto se ve presente en el uso de *delay* y *reverb* para ampliar el espectro de la guitarra, generando una sensación de mayor amplitud del instrumento teniendo así en cuenta lo mencionado por Iyán Ploquin (2020) acerca de que la tecnología permite ampliar las posibilidades sonoras y de esa manera transformar la percepción del espacio sonoro. Por el lado del bajo y la batería se tiene un desarrollo de sus motivos y patrones previos, pero sin denotar demasiado cambio aún.

3.1.1.3. Presentación de la sección B/Escena 5, compás 29-48 (0:47-1:25)

Esta primera sección (A) se desarrolla sin mayor cambio hasta que en segundo 47 (compás 26) se produce un ligero cambio de dinámica con un crescendo de todos los instrumentos (de cinco segundos aproximadamente), dando pase a la sección B, en donde vuelve a la dinámica similar a la anterior (sección A) y haciendo su aparición un nuevo motivo, que se desarrolla en un registro más inclinado a los medios, haciendo uso de las tres primeras cuerdas en todo momento.

Para esta sección en específico, Govan se aleja un poco del uso de arpegios para crear las melodías y se basa más en las cuarta y quinta posición de la escala de Mi menor natural, durante la primera mitad de esta nueva sección y posteriormente, para la segunda parte, en la primera posición de dicha escala solamente que empezando desde el traste doce (una octava arriba), sin embargo, continúa con la misma intención de las melodías creadas de manera más diatónica. Y si bien la dinámica se mantiene bastante controlada, el timbre sí sufre una modificación, ganando progresivamente más saturación o distorsión a medida que la sección transcurre.

No es sino hasta el minuto 1:15 (compás 43) en donde la guitarra hace un crescendo de dinámica y ganancia apoyándose en un arpeggio de mi menor con séptima, que abarca desde el traste doce de la primera cuerda, a modo de armónico, hasta un bicordio que incluye la sexta cuerda al aire (ver figura 4) , generando un breve pasaje descendente de transición que precede al cambio de sección y sobre todo establece el nuevo panorama tímbrico que tendrá el tema a partir de ahora, ya que todo este pasaje tiene un recorrido de registro bastante amplio, partiendo de un timbre estridente en los agudos, pasando por los medios otorgados por las cuerdas tres y cuatro y terminando en los graves profundos de la sexta cuerda, dejando resonar la sexta cuerda al aire, teniendo así un recorrido muy completo de registro, podemos relacionar esta extensión del acorde de mi menor séptima, con el concepto de *Extended Scales*, propuesto por el mismo Guthrie Govan, en el cual recomienda no pensar en la escala como una sola posición, sino en todas las posiciones de dicha escala y tener un dominio de ella tan alto como para poder fluir entre las diferentes posiciones sin que eso sea un impedimento, lo mismo que hace en esta extensión del arpeggio de manera descendente. (Govan, 2002)

Figura 4 Escala de mi menor descendente

Este pasaje es acompañado por el bajo y la batería desde el minuto 1:20 hasta que el 1:22 (compases 45-47) hace el cambio hacia la sección A' y el nuevo panorama tímbrico.

Durante esta quinta escena se puede seguir apreciando la importancia de los efectos en el tratamiento de la textura y el timbre de la guitarra en particular. Se observa en este caso específico, que el crecimiento de la dinámica está directamente relacionado el mayor uso de ganancia o *drive* con la que se ejecutan las melodías, además podemos ver al bajo y la batería tomar un papel más activo, interactuando con la melodía principal tanto en dinámicas como en intensidad, por lo que el tema va incrementando en densidad a medida que sigue desarrollándose.

3.1.1.4. Reexposición de los temas. (1:26-2:46)

3.1.1.4.1. Sección A'/Escena 6, compás 49-64. (1:26-1:53)

En esta nueva sección la guitarra se encuentra ya distorsionada en su totalidad, manteniéndose en un sonido *mid gain*, lo cual permite una definición clara de todas las notas que se ejecutan y que permite apreciar de mejor manera las dinámicas con las que Govan ejecuta sus melodías, la batería haciendo un *groove* que involucra también a la tarola y el bombo, pero sin perder el patrón del ride inicial. Es importante resaltar cómo durante todo este trayecto el motivo rítmico del ride ha estado presente e inmutable, casi como un pedal o

“pivot tímbrico” que mantiene ensamblados a los tres instrumentos y que además es un constante recordatorio del registro que está abarcando el instrumento. Si bien para este punto la batería ya ha presentado más elementos que abarcan diferentes espectros tímbricos, este “pivot tímbrico” nos recuerda que la batería es dueña de ese registro en específico. Por otro lado, el bajo regresa a un acompañamiento más rítmico, dejando de lado las figuras largas y marcando ahora un patrón que es muy similar al tocado por el bombo, conformando un soporte rítmico armónico (ver fig. 5), pero con la única diferencia de agregar unas repeticiones de notas extras en donde la batería termina su frase, reforzando así el registro grave y dando más solidez y contribuyendo a mantener equilibrado el espectro sonoro, dejando así una base idónea para las variaciones de la melodía que vendrán de la mano de Govan.

Figura 5 Soporte rítmico armónico de bajo y batería

The figure shows two musical staves. The top staff, labeled 'Bajo el.', is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, with slurs grouping some of them. The bottom staff, labeled 'Bat.', is in a drum clef with a 4/4 time signature. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks above some notes, indicating a specific drum sound. A box labeled 'A'' is placed above the drum staff in the first measure.

A partir de este momento se empieza a hacer una variación de la primera parte del tema (Sección A) pero con la guitarra tocando con mayor dinámica y haciendo un cambio tímbrico al ya no usar la pastilla del mástil o *neck* como en la primera parte, sino haciendo uso de la pastilla del puente o *bridge*, que se ve representado en el mayor énfasis en las frecuencias agudas, pero sin cambiar de octava, y la presencia de un ataque más pronunciado, siendo estas características intrínsecas de este tipo de pastillas, ya que suelen resaltar las

frecuencias medias agudas, particularmente teniendo un carácter mucho más fuerte e incisivo, además de que generalmente tienen más potencia o salida, esto sin importar si son de modelo *humbucker* o *single*, es decir pastillas dobles o simples.

Retomando el análisis, al pasar a esta nueva sección, la textura de la guitarra deja esa menor intensidad que tenía en las secciones previas, para pasar a un timbre más agresivo y penetrante. A este cambio tímbrico y dinámico se le agrega que, en los finales de frase, aparecen nuevas melodías en forma de respuesta o complemento a las frases mostradas al inicio del tema, las cuales se manifiestan entre los minutos 1:30-1:37 (compases 51-55), como melodías extraídas de la escala de mi menor natural, en un registro grave como son los primeros trastes de las últimas cuerdas y para la tercera frase se hace uso de un arpeggio del acorde mi bemol mayor con séptima mayor.

3.1.1.4.2. Sección B'/Escena 7, compás 65-94. (1:54-2:46)

El minuto 1:53 (compás 65) pasamos a la sección B' los instrumentos regresan a una dinámica más suave, con un mayor control de la ganancia en la guitarra, el bajo volviendo a la densidad rítmica de la sección B y con la batería teniendo un mayor desarrollo motivico del patrón ejecutado en los *toms* y el *napoleón*, haciendo un recorrido que varía entre los timbres más graves hasta los más medios agudos, sirviendo de acompañamiento a lo que el bajo y la guitarra están ejecutando, creando un contraste dinámico entre secciones.

Toda esta primera parte de la variación sirve para ir subiendo de intensidad hasta que en el minuto 2:08 (compás 72) empieza un redoble de tarola en crescendo estableciendo nuevamente un patrón rítmico más denso y la guitarra subiendo de intensidad en su ejecución, dando fin a este pequeño descanso sonoro que había tenido el tema. En este momento la guitarra ejecuta la variación de la melodía previamente planteada. Pero, así como en la sección A', al final de cada frase se agregan nuevas melodías, las cuales se dividen entre las que permanecen en el mismo espectro tímbrico y las que optan por bajar de registro e ir de

igual manera a la primera posición de la escala menor natural de mi y su respectivo acorde sobre el primer grado (mi menor), con las cuerdas al aire enfatizando los graves incisivos.

A lo largo de estas dos escenas de reexposición, podemos ver cómo las variaciones que pueden ir desde cambios tímbricos, de dinámica, o melódicos como el agregado de nuevas frases a las ya existentes, pueden alterar considerablemente la percepción sonora que tenemos acerca de la pieza, sin cambiar la estructura de la misma, tal y como lo menciona Seashore (1967), teniendo una mayor interacción entre la percepción auditiva y la calidad tímbrica.

En este caso en particular los tres instrumentos van desarrollando las ideas previamente presentadas, teniendo por un lado a la guitarra, la cual cambió totalmente sus dimensiones sonoras de textura y timbre al adoptar un sonido más distorsionado, otorgando una mayor agresividad a las melodías que ejecuta; mientras que por el lado del bajo, este tiene dos momentos en los que cambia de patrón, empezando por un patrón que apoya a la batería generando una mayor sensación de cohesión entre las melodías secundarias y el soporte rítmico, para posteriormente regresar a una ejecución con más espacios entre las notas. Mientras que por el lado de la batería después de aquella pequeña simbiosis con el bajo en la escena 6, procede a generar expectativa en la escena 7 con el cambio de intensidades y dinámicas propios de dicha escena.

3.1.1.5. Sección C/Escena 8, compás 95-120. (2:47-3:34)

Y es justo aquí, a partir del minuto 2:47 (compás 95), en donde se presenta una sección con material nuevo, pero siguiendo en un registro agudo y con un timbre estridente. En la sección C la dinámica vuelve a fuerte, con la guitarra distorsionada, el bajo volviendo a una función más de acompañamiento rítmico más denso y la batería regresando a un acompañamiento más incisivo que se apoya principalmente en el ride y la tarola, dando como resultado un espacio tímbrico bastante equilibrado, en el que el bajo se ocupa de los registros

graves y la batería oscila entre el registro medio y agudo. Además, es importante señalar que la batería está apoyando con una función cadencial, reforzando la melodía de la guitarra al acompañar los cortes finales de cada frase, dando una mayor sensación de peso a dicho momento, en los cuales ambos instrumentos están en un registro agudo de su instrumento.

Por el lado de la guitarra, su espectro tímbrico oscila entre las notas que se encuentran a partir del traste 12, además Govan vuelve a hacer uso de arpeggios para generar sus melodías, tal como sucedía en la Sección A y A', con la excepción de que ahora se ubica en las primeras cuerdas y ya no en las tres últimas, siendo en este caso en particular la base de toda la melodía el acorde de fa# mayor, como podemos apreciar en la figura 6, en segunda inversión desde la cuarta cuerda y ya no los arpeggios que delineaban interválicamente los acordes de mi menor y mi bemol mayor desde la quinta cuerda.

Figura 6 Arpeggio de fa#



Finalizando esta sección, en el minuto 3:19 (compás 112), la dinámica e intensidad vuelve a subir de manera exponencial hasta llegar a una melodía (ver fig. 7) en el que la guitarra y el bajo, en *tutti*, pero a diferentes octavas, ejecutan un motivo incisivo mientras que la batería hace una variación de su patrón ejecutado en la sección B'. Este motivo en particular será referenciado casi al finalizar el tema. Además, funciona como una buena antesala al solo, siendo el último momento de gran intensidad previa a la calma de la sección siguiente, este momento de intensidad finaliza en el minuto 3:30 (compás 119) con un corte simultáneo de los tres instrumentos.

Figura 7 Tutti

The image shows a musical score for two instruments: Guit. Solo and Bajo El. (Electric Bass). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 113 and the second at measure 117. Both parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Guit. Solo part is in the treble clef and the Bajo El. part is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#).

En esta nueva escena pudimos apreciar no sólo la aparición de nuevo material, sino también de la convergencia de los tres instrumentos, que, si bien se mantienen tanto en su misma posición en el *soundbox* mencionado previamente por Moore (2012) y con las mismas funciones melódicas planteadas por White (1992), logran una complementación precisa aprovechando el timbre de cada instrumento para llenar el espectro sonoro de la mejor manera posible. Además, todo esto se ve reflejado de manera explícita en el *tutti* del final de esta escena, en el cual podemos ver al bajo y la guitarra repitiendo la misma melodía, pero cada uno en su respectivo registro y espacio tímbrico, acompañados obviamente del soporte rítmico de la batería.

3.1.1.6. Transición/Escena 9, compás 121-136. (3:35-4:00)

Como calma antes de la tormenta, esta transición da pase a una sección que precederá al solo, con una dinámica muy similar a la de las primeras dos secciones (A y B) y con la guitarra tocando por primera vez acordes en bloque, siendo esta la primera vez que se ejecuta de dicha manera los acordes, puesto que, en anteriores secciones, toda la armonía se implicaba a manera de arpeggios con una función melódica por parte de la guitarra o las líneas del bajo, mientras que aquí se hace directamente uso de tríadas en disposición cerrada (término que usamos para referirnos a aquellas tríadas que no superan la octava entre su

primera y última nota) y teniendo como particularidad que ambas tríadas están en segunda inversión.

Estos acordes o tríadas que podemos apreciar en la figura 8 son ejecutadas con un sonido ligeramente distorsionado, teniendo un movimiento de dichas tríadas en segunda descendente (si con bajo en fa# y la menor séptima con bajo en sol) y luego regresando al acorde inicial (si con bajo en fa sostenido), para después de los seis compases que componen este patrón, volver a ejecutar un patrón melódico a base de arpeggios, pero en este caso dándoles un uso más estándar al delinear los acordes previamente expuestos con la púa siguiendo el orden en el que está dicha tríada (fa# - la - si - fa# y mi - sol - si - mi respectivamente).

Figura 8 Acordes previos al solo

Este mismo movimiento se repite inmediatamente después de los dos compases de arpeggios, teniendo a los dos mismos acordes en la disposición previa, pero con una pequeña diferencia en los arpeggios posteriores, puesto que en este caso el primer arpeggio vendría a ser de un re sexta y que estaría ejecutándose de la siguiente manera (ver fig. 9) : re – si – fa# - re y posteriormente tendremos un arpeggio en fundamental de do mayor con séptima mayor y oncena sostenida, siendo el patrón de arpeggio do – si – fa# - do, cabe resaltar que ambos arpeggios comienzan con un salto ascendente hacia la nota si y posteriormente descienden a la

nota fa#, para finalmente resolver en las fundamentales de ambos acordes (re y do) respectivamente.

Figura 9 Acordes previos al solo pt2

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled '129', shows a B major chord (B, D#, F#) and an Am7 chord (A, C, E, G) held for four measures each. The second staff, labeled '133', shows a B major chord, followed by a D6 chord (D, F#, A, C) with a triplet of eighth notes, and a Cmaj7(#11) chord (C, E, G, B, D#) with a triplet of eighth notes.

Por otro lado, la batería regresa a ejecutar el patrón con el que inició el tema, acompañado esta vez una sucesión de golpes a través de los diferentes *toms* de la batería. Finalmente, el bajo cumple con una función de tocar las fundamentales de los acordes que hace la guitarra durante los primeros seis compases de la sección, para luego hacer el mismo patrón de arpeggio que hace Govan, pero en diferente octava, reforzando así la armonía de esta sección en particular.

Durante esta escena podemos apreciar cómo la guitarra finalmente deja de formar parte del tercer *layer* establecido por Moore, el cual comprendía las melodías principales de la canción, para pasar al cuarto *layer*, el cual por otro lado está más orientado a ser la sección armónica de la pieza. Teniendo de esta manera un cambio sobre la percepción de la función de la guitarra. Además, es interesante que, recién a la mitad del tema, la guitarra toma un papel más centrado en la ejecución de la armonía, cuando, si bien no es obligatoriamente de este modo, dicho instrumento suele estar directamente relacionado con este cuarto *layer* o dicha función armónica.

Durante toda la primera parte del tema, se ha podido apreciar cómo los instrumentos van cambiando tanto de dinámica, como de densidad y de características sonoras, siendo que estos elementos no solo afectan a la percepción del oyente, sino también ayudan a reconocer los cambios dentro de la estructura del tema, puesto que en algunas de las secciones el cambio principal suele ser el tratamiento sonoro del instrumento.

Además, se ha podido apreciar cómo los instrumentos van desarrollando ideas musicales progresivamente, siguiendo los conceptos y esquemas planteados como los distintos tipos de melodías y de layers, complejizando el tema de manera gradual, pero sin perder de vista la individualidad y protagonismo de cada instrumento.

A continuación, tendremos dos momentos de solos, en donde tanto la guitarra, que ya venía llevando la melodía durante todo el tema, como la batería, quien recién tomará ese papel solista, desarrollarán más ampliamente sus ideas musicales y ampliarán su tratamiento sonoro

3.1.1.7. Secciones de Solos. (4:01-5:33)

3.1.1.7.1. Solo de Guitarra/Escena 10, compás 137-168. (4:01-5:00)

Este solo de guitarra tendrá un esquema de desarrollo tímbrico que será como un resumen del recorrido que lleva haciendo el tema hasta este momento, teniendo un inicio bastante calmado con una dinámica muy controlada y el sonido aún en un nivel de saturación muy controlado, en un registro grave, para posteriormente ir subiendo de intensidad tanto melódica y rítmicamente, como de saturación y dinámica.

Durante este solo podemos observar una mayor variedad en el uso de técnicas de guitarra que incidirán en el timbre, como por ejemplo *bendings*, *hybrid picking* (una técnica de púa que consiste en tocar con púa y dedos a la vez, se usa generalmente cuando hay pasajes simultáneos en diferentes cuerdas y para darle un color distinto a las melodías que se ejecutan) y un mayor uso del vibrato para agregar mayor expresividad a la ejecución.

El solo comienza con la guitarra haciendo uso de un *slide* en la quinta cuerda desde el traste dos, hasta el traste siete, generando con esta técnica lo que Govan (2002) menciona como una aproximación a lo que sería una voz de *soul* o un cantante bien entrenado: “Trained vocalists can glide effortlessly between notes in a way that might remind you of string-bending but somehow seems to cover a wider range, so I’ve tried to emulate that effect here by combining slides and bends.” (2002, p. 110). Este mismo recurso se usará más adelante en el solo.

Continuando, procede a ejecutar un patrón de la escala de Mi menor (Em), combinado con el arpeggio de Sol mayor. Todo esto con la guitarra usando la pastilla del *bridge*, ya que se puede notar el claro ataque y énfasis en las frecuencias agudas propias de esta pastilla. Govan continúa su solo haciendo un uso bastante frecuente y evidente de lo ya denominado por él como *soul vox*, técnica que consiste en imitar a la voz haciendo uso de la combinación de *slides* y *bendings*.

Posteriormente y a la mitad del solo, aproximadamente en el minuto 4:30 (compás 151), tanto la batería y el bajo cambian su patrón rítmico y melódico de acompañamiento, siguiendo al incremento de intensidad que está teniendo la guitarra, haciendo más uso de cromatismos acentuados por ataque más presente gracias al *alternate picking* de Govan. Cabe mencionar que en este momento el bajo está desarrollando un acompañamiento interesante al tocar una frase en el registro grave y posteriormente responder a esa frase, pero en un registro más agudo, aproximadamente una octava más arriba, dependiendo de la frase.

Finalmente, el solo concluye casi en el límite del registro agudo del instrumento, concretamente en el re del traste veintidós de la primera cuerda haciendo uso de un *bending* de un tono y recayendo en el traste diecinueve de la sexta cuerda con un *fall* característico de finales de los solos en un género como el rock, terminando así el solo en el punto más alto del instrumento, seguido por un descenso para continuar con el tema.

Es importante resaltar todo el recorrido tímbrico que se tiene durante el solo, no solamente por el progresivo cambio de registro, sino por la manera en cómo dicho recorrido o discurso está acompañado de diferentes técnicas de guitarra que enfatizan los cambios que se van dando, como el ya clásico *alternate picking*, el *soul vox* y el *hybrid picking*.

3.1.1.8. Solo de Batería/ Escena 11, compás 169-188. (5:01-5:33)

Inmediatamente después del solo se da pase a un interludio en donde la intensidad se mantiene, con la guitarra y el bajo haciendo un patrón repetitivo conocido como *vamp*, el cual es un patrón que se ejecuta en *bucle*, sobre el cual la batería desarrollará un solo que se extenderá durante treinta y dos segundos, o dieciocho compases.

Durante este solo Marco Minnemann hará un recorrido tímbrico por todos los instrumentos que componen su batería, dándonos así un espectro bastante amplio y que abarca básicamente todo el registro que la batería puede ofrecer.

Su solo comienza marcando los cortes que hacen el bajo y la guitarra y agregando alguna frase en los espacios entre cortes, algo muy similar a las variaciones que hacía la guitarra durante la sección A'. Esto nos da un indicio de la conexión que existe entre ambos instrumentos al momento de generar pequeños cambios en una nueva sección. Minnemann tiene preferencia por los *toms* durante la primera vuelta del solo entre el minuto 5:01 y 5:13 (compases 169-176) y haciendo uso solamente de los platillos en el momento de los cortes al unísono con el bajo y la guitarra, buscando quizás así equiparar los registros tímbricos de los otros dos instrumentos, además al tener esta predilección por dicho sector de la batería el solo empieza en un registro tímbrico grave, dándole espacio para crecer hacia el registro agudo a medida que avanzan los compases.

En la segunda vuelta desde el minuto 5:14, hasta el minuto 5:33 (compases 177- 186) Minnemann empieza a hacer un despliegue mayor tanto tímbrica como rítmicamente, mezclando elementos como el doble pedal de bombo, el cual consiste, como lo indica su

nombre, en un pedal de bombo con dos mazas o cabezas independientes accionadas de manera individual por dos pedales, uno que se encuentra en la posición habitual, en el bombo, y otro que se encuentra al lado izquierdo del baterista, cerca al hit-hat. Este es un mecanismo que permite acceder al sonido del doble pedal solamente cuando se requiera y no ser un sonido constante. Dicha sonoridad, si bien fue introducida por bateristas de jazz, actualmente está más relacionado a géneros como el heavy metal, hard rock y similares. (Baterista.blog, 2020). Cabe resaltar que Marco Minnemann usa particularmente un pedal DW 5000 *Single Chain Double-Bass Pedal* (Minnemann, 2023).

Además de este elemento particularmente nuevo en el tema, sigue incorporando durante su solo elementos como los platillos o la tarola; pero teniendo al doble pedal de bombo como la base rítmica en semicorcheas, mientras que complementa con los platillos, por momentos usando el mismo patrón en semicorcheas, pero variándolo más seguido, además de incorporar ciertos golpes de tarola en diferentes momentos del compás, sin seguir un patrón de aparición establecido. Además, hace un mayor uso de los conocidos “*chops*” o “*feels*” que van desde un extremo de los tambores de la batería (el napoleón) hasta la tarola y viceversa, los cuales, si bien también aparecieron en la primera vuelta del solo, fueron solamente para propiciar el cambio de una parte a la otra.

Es interesante resaltar el cambio de protagonismo que ocurre en este punto del tema, puesto que la batería pasó de ser el soporte rítmico o el primer *layer*, para tomar un papel más similar a las melodías principales o el tercer *layer*, siendo aquel que lleva el desarrollo de las frases en esta escena, y teniendo a la guitarra y el bajo como un segundo *layer*, siendo estos el soporte rítmico armónico de la batería.

3.1.1.9. Segunda Re exposición de los temas. (5:34-7:37)

3.1.1.9.1. Sección B''/Escena 12, compás 189-228. (5:34-6:45)

Al concluir las escenas de los solos, vienen ocho compases en donde, durante los minutos 5:34 y 5:39 (compases 189-192) la batería se limita a duplicar la rítmica expuesta en la melodía de la guitarra, y posteriormente hace nuevamente un retorno (*call back*), al motivo con el que inicio el tema en la campana del *ride*, pero agregando algunos golpes en los tambores graves a modo de variación. Posteriormente, y para finalizar la sección intermedia entre el solo de batería y conectar con las reexposiciones de los temas, la guitarra hace una variación de la melodía que usa para entrar por primera vez a la sección A, la cual finaliza con un armónico natural en la primera cuerda sobre el traste doce.

La sección consecuente a esta resulta ser una variación adicional de la sección B, siendo realmente más parecida a lo que es la B', puesto que el bajo y la batería siguen los mismos patrones que hicieron durante esa primera variación, todo esto durante la primera mitad de esta B'' en donde durante los primeros compases volveremos a una dinámica controlada y de intensidad media, para recién en el minuto 5:41 (compás 192), retornar a una dinámica más enérgica, similar a la usada en los recientes solos, con los instrumentos al máximo de sus capacidades, además de un nuevo patrón de batería durante el acompañamiento más centrado en acentuar los segundos golpes de las frases que desarrolla el bajo.

Esta nueva sección posee un recorrido del espectro tímbrico bastante amplio, al abarcar tanto la guitarra como el bajo casi todo el registro que los instrumentos les permiten. Y en el caso particular de la guitarra, marcando una mayor densidad rítmica en las respuestas a las frases que ya estaban establecidas en la previa B' y la presencia de *power chords* al final de esta sección para enfatizar el clímax que está teniendo el tema en ese momento y de encaminar el tema a su final, además de un timbre más incisivo y estridente, dando una

sonoridad agresiva producida por el uso del registro agudo y además el uso de la pastilla del *bridge* junto con una distorsión con mayor nivel de saturación, continuando así con el carácter más agresivo propio de una etapa tan cerca al final del tema .

3.1.1.9.2. Sección A''/Escena 13, compás 229-243. (6:46-7:37)

Finalmente, la guitarra vuelve a tocar una variación de la sección A, con algunas diferencias. La primera sería que mientras esta hace su motivo melódico basado en arpeggios, el bajo y la batería proceden a hacer una superposición de elementos previamente vistos, haciendo una especie de *call back* al motivo presente en la sección C. Esto sirve para poner dos elementos tímbricos contrastantes y superpuestos para generar un *link* entre el inicio calmado y el clímax final del tema, logrando así instaurar el final del recorrido del discurso tímbrico. De la mano de esto viene una mayor presencia y protagonismo por parte del bajo, ya que en esta sección se mantiene haciendo un ostinato mientras la guitarra continúa con la melodía, además de que desde el minuto 7 hasta el 7:06 (compases 234 al 237), tanto la línea de bajo como la de guitarra se unen hacia un mismo objetivo melódico gracias al unísono.

El segundo elemento diferenciador se presenta al tener un tratamiento sonoro, tímbrico y textural muy distinto, puesto que mientras en el inicio del tema todo se trataba de tener un tratamiento más cálido de los instrumentos, este final es todo lo opuesto, teniendo un tratamiento más agresivo e incisivo, además de ya no contar con el mismo acompañamiento que tenía antes, sino con un más activo como ya se ha comentado. Finalmente, como ya habíamos adelantado en el minuto siete la guitarra se suma a la melodía que tanto el bajo como la batería vienen tocando, completando así el conjunto instrumental ejecutando por última vez dicha melodía, para posteriormente agregar una frase final, acompañada de golpes en la batería que acentúan todos los pulsos del compás, dando así una mayor sensación de estabilidad.

Para terminar el tema, Bryan Beller finaliza su frase con un *fall* hacia la nota mi, mientras que Guthrie Govan toca un acorde (ver fig. 10) de mi menor con séptima mayor y con tensión novena (EmMaj9), haciendo uso de la técnica del *sul ponticello*, tocando con la púa muy cerca del puente, dejando la primera y sexta cuerda al aire, para posteriormente dejar así a este último acorde resonar por los 15 segundos finales, produciendo de esta manera una sonoridad de mayor intensidad y realmente nueva ya que hasta este punto no se había usado dicho recurso tímbrico.

Finalmente, el tema se desvanece entre la resonancia de dicho acorde, más la nota final del bajo y unos últimos golpes en los platillos, hasta que, al igual que el inicio, solo queda un instrumento en escena, solamente que en este caso dicha función es tomada por la guitarra.

Figura 10 Acorde final



Se puede interpretar el uso de este recurso en el último momento del tema como una manera de darle un cierre climático y con una intención “épica”, a todo el recorrido que tuvo el tema, ya que como menciona nuevamente el bajista Bryan Beller en el *post* que le dedicó al arreglo hecho del tema, *I always imagined “Bonnie” as a fairly dramatic, epic-scale song, but in the trio format it stays somewhat raw by necessity.* (Beller, 2022), dándonos a entender que la epicidad siempre fue parte de su visión del tema, y que si bien esto se ve mejor reflejado en el arreglo por la *Team Primuz Chamber Orchestra*, desde su concepción para el formato de *power trio* ya tenía esos tintes épicos.

De esta manera llegamos al final del tema, habiendo tenido un recorrido tímbrico bastante interesante, con distintas intensidades, dinámicas y despliegue técnico por parte de los tres músicos, desde un inicio con solo la batería tocando un motivo que se repetiría a través de todo el tema, seguido por el bajo, que, si bien en su mayoría cumple una función acompañante, tiene ciertos momentos de protagonismo, y la guitarra la cual tiene el desarrollo motivico más notorio debido a los diferentes efectos y transformaciones tímbricas que usa, además de que al ser el instrumento que lleva la melodía principal es quien más protagonismo tiene durante la composición.



Conclusiones

Durante el curso de la presente investigación, se ha constatado la relevancia del timbre como una dimensión sonora fundamental en el tema “The Ballad of Bonnie and Clyde”. En el análisis llevado a cabo, se identificaron varias secciones en las cuales las variaciones principales no se limitaron a aspectos armónicos o melódicos, sino más bien a aspectos timbrales. Este fenómeno se encuentra directamente vinculado a diversos elementos, como la dinámica, la altura de las notas y la aplicación de distintos efectos en los instrumentos, entre otros. Así, se pone de manifiesto la importancia de la percepción sonora al evaluar una composición y, específicamente, la destacada función del timbre en el análisis del desenvolvimiento de los instrumentos a lo largo de la obra.

Por otro lado, también se pudo apreciar lo fundamental que resulta ser la textura al momento de analizar el desenvolvimiento de un instrumento, puesto que tal como se explicó desde el inicio del tema y teniendo en cuenta lo mencionado por White y Moore, cada instrumento está ubicado en una en una categoría, y cumpliendo una función a lo largo del tema, y si bien estas funciones pueden ir alternando a medida que la composición lo vaya requiriendo, tener esta designación de roles ayuda mucho al orden y comprensión de la composición.

Un elemento que también fue realmente importante para la mejor comprensión de la composición fue lo ordenado que se mantuvo el soundbox, puesto que al tener en ciertos momentos al bajista y al guitarrista tocar en unísonos o la misma melodía en diferentes alturas, que se mantuvieran en la posición en la cual fueron presentados aportó mucho al orden. Además, esta posición se vio complementada con las decisiones timbrales y texturales tomadas por los músicos, puesto que los tres lograron llenar de manera satisfactoria el espacio sonoro que se presentó a lo largo de la canción.

De igual manera es importante señalar la utilidad y practicidad de la división estructural, particularmente el concepto de forma y escenas musicales, debido a que, gracias a dichos parámetros, se logró tener una división ordenada y coherente, además, la posibilidad de analizar por escenas, dió una mejor perspectiva a los cambios progresivos que iban surgiendo en el recorrido del tema.

Finalmente, queda claro que es importante para futuras investigaciones hacer énfasis en dimensiones sonoras como el timbre, la textura y la estructura, puesto que como se ha podido apreciar, son parámetros relevantes al momento de analizar un tema y que además dan una perspectiva más subjetiva al análisis, debido a que se están tomando en cuenta las sensaciones y las percepciones del oyente, y no solamente los parámetros objetivos musicales.

De esta manera concluye el presente análisis, esperando que sirva como punto de partida para la ejecución de nuevos análisis que aborden los temas de la banda “The Aristocrats” puesto que “The Ballad of Bonnie and Clyde” es solo un ejemplo de su vasta producción musical.

Referencias bibliográficas.

Apel, W. (1996). *The Harvard brief dictionary of music*. MJF Books.

Asale, R. (2003). *Balada*. Diccionario de la Lengua Española.

<https://dle.rae.es/balada?m=form>

Baterista.blog. (2020). Qué es el pedal para bombo de batería: sus partes y funcionalidad.

Baterista.blog. <https://baterista.blog/articulos/que-es-el-pedal-para-bombo-de-bateria-partes-y-funcionalidad/>

Beller, B. (2022, 23 de abril). The Aristocrats with Primuz Chamber Orchestra-"The Ballad of Bonnie and Clyde" [Publicación]. Facebook.

<https://www.facebook.com/bryanbellerbass/videos/1925930501128283/>

Beller, B. (2023 23 de octubre). *Bryan Beller*. Bryan Beller.

<https://bryanbeller.com/index.php/bio/>

Berendt, J. (1994). *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz rock* (FCE Colombia, Trad.) Fondo de cultura económica México-Argentina-Brasil-Colombia-chile-España estados unidos de américa-Perú-Venezuela (Das neue Jazzbuch Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik publicado en 1959)

Biacontti, J. (2012, 13 de enero) Historia del rock-los 70. *ABC en el este*.

<https://www.abc.com.py/articulos/historia-del-rock---los-70-3-355056.html>

Erickson, R. (1975). *Sound structure in music*. Berkeley: University of California Press.

Fessel, P. (2006). *Enfoques gestálticos de la textura musical*.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39174>

Gaur, A (2012). *Jazz-Rock*. *Encyclopaedia Britannica [versión electrónica]*. New York:

Encyclopaedia Britannica Inc., <https://www.britannica.com/art/jazz-rock>.

Govan, G. (2002). *Creative guitar 2: Advanced techniques*. Sanctuary Publishing.

Manco, J. (2015). Elementos de análisis musical macroformal. Un acercamiento a las relaciones entre movimientos del op. 25 de A. Ginastera. *Revista del Departamento de Música*, (03), 6-38.

<https://doi.org/10.17230/ricercare.2015.3.1>

Minnemann, M. (2023a). *Biography*. Home of Drummer, Composer and Guitarist Marco Minnemann. <https://marcominnemann.com/biography/>

Minnemann, M. (2023b). *Endorsements/Setup*. Home of Drummer, Composer and Guitarist Marco Minnemann. <https://marcominnemann.com/endorsements/>

Moore, A. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Routledge

Ploquin, I. (2020). “La evolución tímbrica de Radiohead a través del análisis cuantitativo y cualitativo de sus primeras producciones discográficas”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). 79-106.

<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/35/cuadernos-de-etnomusicologia-n-15-2>

Randel, M. (1997). Timbre. *Diccionario Harvard de música*, ed. Don Randel, 1019-1020. Alianza Editorial.

Seashore, C. (1967). *Psychology of music*. Dover Publications.

Stein, L. (1962). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Evanston, Ill.: Summy-Birchard Company.

The Aristocrats. (2019). The Ballad of Bonnie and Clyde. Boing.

<https://open.spotify.com/intl-es/track/1bfSnOEFqOpmdV1I83jygQ>

The Aristocrats. (2023). The-aristocrats-band.com. Recuperado el 16 de octubre de 2023, de <https://the-aristocrats-band.com/music/>

The Proospace. (22 de octubre de 2023). *Awards 2022*. The Proospace.

<https://theproospace.com/awards-2022-winners/>

Zimmer, Hans. (2022). *Hans Zimmer Live*. Recuperado el 15/05/2023

<https://www.hanszimmerlive.com/>

Wessel, D. (1979). Timbre Space as a Musical Control Structure. *Computer Music*

Journal,162-172. <https://doi.org/10.2307/3680283>

White, G. (1992). *Instrumental arranging*. McGraw-Hill Humanities, Social Sciences &

World Languages.



Anexos

Anexo 1. Glosario

Bending: Técnica de guitarra que consiste en estirar la cuerda para subir la afinación de una nota y alcanzar la nota deseada. Los bendings más usuales suelen elevar la afinación un tono, pero se pueden hacer desde un cuarto de tono, hasta los dos tonos y medio (incluso más, pero asumiendo el riesgo de comprometer la integridad de la cuerda o de la afinación de la misma), la facilidad para ejecutar estos bendings va a variar además de por la destreza de intérprete, por ciertos aspectos en el mismo instrumento, tales como la acción de las cuerdas, el calibre de las mismas o el tipo de trastes que se estén usando.

Bucle: Se entiende como *bucle* a la repetición de una sección, frase o motivo, con la intención de que dicha repetición se convierta en un nuevo motivo, algunas veces también es conocido como *loop*.

Chops: Son frases musicales que suele usar un baterista durante sus solos que suelen estar basados en patrones virtuosos de muchos sonidos y que generalmente comprenden los diferentes instrumentos que tiene disponible en su set. Este concepto también puede ser extrapolado a los demás instrumentos, agregándole la complejidad melódica que la batería no posee.

Chorus: Es un filtro de modulación que genera una oscilación entre las frecuencias que provienen del instrumento. Dentro de los controles generales del pedal suele venir una perilla de mix para mezclar la señal limpia con la ya procesada, un control de profundidad de las ondas y un control de velocidad de las ondas. En principio este efecto se diseñó como un

pedal en los años 70's y eran de funcionamiento analógico, sin embargo, al pasar los años se optó primero por digitalizar el efecto y posteriormente el construirlo en forma de *racks*, ya que estaba muy de moda su uso en los 80's.

Suele ser usado como un elemento adicional en pasajes de arpegios o sonidos de guitarra sin efectos en general, aunque también pueden ser usados durante solos. Fue muy popular durante finales de los años setenta, ochenta y noventa, en bandas de rock, pop y baladas. Dicha predilección por este efecto en dichos géneros sigue vigente hasta el día de hoy. Particularmente en Sudamérica el rock está lleno de ejemplos de uso de este efecto, lo podemos ver en Soda Stereo, Los Enanitos Verdes, G.I.T., Los Hombres G y un largo etcétera.

Delay: Efecto que genera repeticiones generalmente de las últimas notas tocadas. Estas repeticiones pueden ser muchas o pocas, con mayor espacio entre ellas o con diferente subdivisión. Todo esto dependerá del tipo de delay que se emplea, sea analógico o digital. A diferencia del *chorus*, los primeros *delays* no salieron en modo de pedales, sino que eran una especie de caja que contaba con una cinta de grabación dentro, con la cual se podía generar las repeticiones y retardarlas a gusto del músico; a este tipo de delay luego se le conocería como *tape delay*. Fue recién hasta mediados de los años 70's donde se crean los pedales que pueden simular dicho efecto y posteriormente en los 80's, en que se crea su versión digital tanto en pedal como en los ya mencionados *racks*. Un ejemplo muy claro del uso de este efecto se puede apreciar en el riff principal de la canción "Signos" de Soda Stereo o en el riff inicial de "Welcome to the Jungle" de Guns N' Roses. Actualmente el uso del delay digital está un poco más extendido ya que una característica de este tipo de *delay* es que todas las repeticiones mantienen la misma calidad, cosa diferente del *delay* analógico donde a mayor número de repeticiones menor calidad de audio tendrán las últimas repeticiones.

Fall: Es una técnica que consiste en descender de una nota aguda a un punto indefinido, pero más grave. Suele estar ejecutada con *slide* y puede tener una duración corta o larga, además de que suele ser usada como inicio o final de alguna frase o solo. Un buen ejemplo de esto es el *fall* del inicio del solo interpretado por Eddie Van Halen en “Beat it” de Michael Jackson.

Hammer on: Es una técnica avanzada de instrumentos de cuerdas pulsadas, el cual permite optimizar la cantidad de notas que resultan de un solo ataque de la mano derecha, en este caso el efecto se consigue atacando la cuerda y posteriormente procediendo a presionar o *hammer on* la nota siguiente, tratando de que los volúmenes de ambas notas estén lo más igualado posible, siendo esto regulado por la cantidad de fuerza que se aplique con el dedo que martilla. Se suele usar para generar *legato* en la guitarra y suele combinarse con el *pull off* para conseguir una sucesión de notas continuas, que dependiendo de la habilidad del intérprete puede ser indefinida.

Hybrid picking: Es una técnica avanzada de picking que consiste en hacer uso tanto de la púa como de los dedos, manteniendo el movimiento alternado, pero ahora con la púa siempre haciendo los movimientos descendentes y el dedo a elección (generalmente el dedo medio) haciendo los movimientos ascendentes.

Legato: Según Guthrie Govan (2006) *Legato* es la forma sofisticada de decir suave en italiano, ya que esta técnica consiste en conectar varias notas, pero sin la necesidad de ejecutar ataques con la mano derecha, lo que le da una sensación de fluidez y suavidad a las frases, que no se lo da el uso de cualquier técnica de *picking*. Hay muchas formas de hacer *legato* en la guitarra eléctrica en particular, algunas de ellas son: con *bendings*, con *pull off* y *hammer on*, o con *glissandos* o también llamados *slides*.

Mid gain / Overdrive: Se conocía en un inicio como *overdrive* al efecto de agregar una leve saturación a un amplificador de válvulas que ya estaba generando un ligero nivel de saturación, de ahí el nombre *overdrive*, pudiendo traducirse como “sobre la marcha”, haciendo referencia al hecho de agregarle más saturación a lo ya levemente saturado. Posteriormente se empezó a usar diferentes tipos de pedales de *overdrive* y ya no solo sobre amplificadores a válvulas, sino también sobre amplificadores a transistores, siendo la fuente principal de la saturación de dichos amplificadores. De todos los pedales de *overdrive* de la historia quizás el más representativo sea el *Tubescreamer* de la marca Ibanez, particularmente el modelo TS9, siendo utilizado por una gran variedad de guitarristas, tales como Stevie Ray Vaughan, John Mayer, Eric Clapton, Steve Lukather, Noel Gallagher, entre muchos otros.

Power Chord: Acorde formado por la fundamental del acorde y los intervalos de quinta justa y octava justa.

Pull off: Es una técnica avanzada de instrumentos de cuerdas pulsadas, el cual permite optimizar la cantidad de notas que resultan de un solo ataque de la mano derecha, en este caso el efecto se consigue atacando la cuerda y posteriormente procediendo a retirar o *pull off* un dedo, no sólo levantándolo sino dando un pequeño tirón hacia abajo, para generar un nuevo ataque a la nota que se queda. Se suele usar para generar *legato* en la guitarra y suele combinarse con el *hammer on* para conseguir una sucesión de notas continuas, que dependiendo de la habilidad del intérprete puede ser indefinida.

Ride: Es un tipo específico de platillos dentro del set de batería, suele ser usado para marcar un patrón rítmico constante.

Saturación: Se le conoce como saturación al proceso de comprimir la frecuencia de las ondas, ya sea en un amplificador, en un pedal o de manera digital, para generar una distorsión en el audio de un instrumento. La historia detrás de la creación de este efecto es muy difusa pero la gran mayoría acuerda que fue debido a la ruptura en algunas de las bocinas o conos de los amplificadores, lo cual generaba un sonido “roto” o saturado, que hacía que la guitarra destacase más, elemento que justo encajaba con la época en la que se empezó a usar, finales de los años cincuenta y sobre todo a inicios de los años sesenta en bandas de blues-rock. Posteriormente se construirían amplificadores que no necesitarían tener las bocinas rotas para sonar de esa manera, siendo la marca Marshall pionera en esto, hasta que años después este efecto se trasladaría a los pedales, teniendo diferentes variedades, pero siendo las tres más conocidas el *overdrive*, la distorsión como tal y el *fuzz*.

Sul Ponticello: consiste en tocar con la púa o los dedos muy cerca al puente. Esta cercanía tanto al puente como a la pastilla del mismo, genera un sonido bastante más estridente, brillante e incisivo usado para enfatizar alguna frase en particular o un acorde como pauta final de una sección.

Tutti: Es una frase, riff o sección en la que la gran mayoría de los miembros de la banda, o incluso todos, tocan al mismo tiempo. Suele ser bastante común en los cortes, como es en el caso del tema en cuestión.