

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Técnicas de Canto Gutural a través de Cinco Canciones


Trabajo de titulación previo a la obtención del
título de Licenciado en Artes Musicales

Autor:

William Santiago Muñoz Ullauri

Director:

Walter Vinicio Novillo Alulema

ORCID:  0009-0009-6110-8764

Cuenca, Ecuador

2024-04-23

Resumen

El objeto de estudio del presente proyecto tiene que ver con las diversas técnicas empleadas en el canto gutural. Los objetivos planteados fueron la investigación sobre información concerniente al canto gutural y sus principales referentes, el análisis vocal de los temas de referencia y el desarrollo y compilación de herramientas técnicas para la ejecución del canto gutural. Las técnicas de investigación utilizadas fueron la revisión bibliográfica y el análisis técnico vocal para el desarrollo y descripción de las técnicas de canto gutural. Los resultados principales del trabajo comprenden una base teórica del canto gutural basada en el movimiento melódico de los temas de referencia y una descripción detallada de las técnicas de canto gutural para su ejecución. En el trabajo se puede concluir que utilizando de manera correcta las técnicas del canto gutural se pueden desarrollar una ejecución que no infrinja molestias o daños en el cantante.

Palabras clave: canto, música vocal, gutural, técnicas, análisis, herramientas



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The object of study of this project is related to the various techniques used in guttural singing. The proposed objectives were the investigation of information concerning guttural singing and its main representatives, the vocal analysis of the reference themes and the development and compilation of technical tools for the execution of guttural singing. The research techniques used were the bibliographic review and the vocal technical analysis, for the development and description of the guttural singing techniques. The main results of the work include a theoretical base of guttural singing based on the melodic movement of the reference themes and a detailed description of the guttural singing techniques for its execution. In this work, it can be concluded that by using guttural singing techniques correctly, a performance can be developed that does not infringe upon the singer.

Keywords: singing, vocal music, guttural, techniques, analysis, tools



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca nor does it unleash its responsibility towards third parties. The authors assume responsibility for intellectual property and copyright.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Dedicatoria	7
Agradecimientos	8
Capítulo I. El canto	9
1.1. Generalidades sobre el canto.....	9
1.1.1. Inicios del canto.....	9
1.1.2. Desarrollo histórico del canto.....	9
1.1.3. Actualidad del canto.....	10
1.2. El canto gutural.....	11
1.2.1. Orígenes del canto gutural.....	11
1.2.2. Culturas que realizan cantos guturales característicos.....	11
1.2.2.1. Tuva.....	11
1.2.2.2. Inuit.....	12
1.2.2.3. Xhosa.....	13
1.2.3. Integración y desarrollo del canto gutural en la música popular.....	13
1.2.4. Tipos de canto gutural.....	14
1.2.5. Principales referentes.....	17
Capítulo II. Exposición de las técnicas de canto gutural a través de las canciones	23
2.1. Sobre las fórmulas estructurales de la música comercial y su análisis.....	23
2.2. Análisis y exposición de las técnicas en las canciones.....	24
2.2.1. “Cowboys From Hell” – Pantera (Phil Anselmo Vocals).....	24
2.2.2. “I Could Care Less” – DevilDriver (Dez Fafara Vocals).....	28
2.2.3. “Redneck” – Lamb Of God (Randy Blythe Vocals).....	32
2.2.4. “Dig” – Mudvayne (Chad Gray Vocals).....	37
2.2.5. “Duality” – Slipknot (Corey Taylor Vocals).....	41
Conclusiones	46
Recomendaciones	48
Referencias	50

Índice de figuras

Figura 1: Anatomía de las Cuerdas Vocales.....	16
Figura 2: Phil Anselmo; "Pantera"	17
Figura 3: Charles Michael Schuldiner; "Death"	18
Figura 4: Bradley James Fafara, "DevilDriver"	19
Figura 5: David Randall Blythe; "Lamb of God"	20
Figura 6: Chad Gray; "MuDvAyNe"	21
Figura 7: Corey Todd Taylor; "Slipknot"	22

Índice de tablas

Tabla 1: Simbología Estructural Musical	23
Tabla 2: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Cowboys from Hell”	27
Tabla 3: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Cowboys from Hell”	28
Tabla 4: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “I Could Care Less”	31
Tabla 5: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “I Could Care Less”	32
Tabla 6: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Redneck”	35
Tabla 7: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Redneck”	37
Tabla 8: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Dig”	40
Tabla 9: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Dig”	41
Tabla 10: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Duality”	44
Tabla 11: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Duality”	45

Dedicatoria

Dedicado a todos aquellos que me han enseñado y han compartido junto a mí en el camino de la música, a mi familia, mis amigos y a quienes se adelantaron en la trascendencia ya...

Agradecimientos

Agradezco a los grandes espíritus cósmicos padre y madre, a mi familia por su apoyo constante e incondicional, a mis maestros con quienes he compartido el camino, y a todos aquellos quienes han estado junto a mí en la senda musical...

Capítulo I. El Canto

1.1. Generalidades sobre el canto

1.1.1. Inicios del canto

El canto nació con la humanidad, con las primeras manifestaciones vocales del hombre. Se piensa que incluso estaba presente antes de que exista un lenguaje hablado y se considera una manifestación de carácter más elevado y superior. Posteriormente el canto fue utilizado en beneficio de instituciones religiosas y orientaciones estéticas, fue también condicionado por los diferentes entornos culturales y coyunturales en función del lenguaje, lo que hizo que el canto deba adaptarse a diversas formas de ser ejecutado como, por ejemplo, la elevación artificial de la laringe y la nasalización en ciertas culturas de Oriente Medio que practican cantos guturales. (Stein, 2000)

Es evidente que, desde los tiempos más remotos de la humanidad, la voz humana ha sido estudiada y analizada, pero es en el año 1500 donde se genera una sistematización académica que denotó ciertas normas para la formación de la voz humana. La historia nos deja las referencias de los cantantes de la calle, los trovadores, juglares, *minnesingers*, etc., y nos da pistas de lo que era su actividad vocal, lo que hace creer que se fueron formando de manera autodidacta en base a la tradición oral y los influjos musicales y estilísticos de la música religiosa árabe y judía y sus tendencias. Otra gran influencia en el desarrollo artístico de estos cantautores, como bien podríamos llamarlos, fueron las corrientes literarias y musicales de las diversas cortes europeas, donde les daban cabida y podían practicar sus cantos y su arte. Ellos, no obstante, no crearon una escuela determinada. (Ferrer Serra, 2001)

1.1.2 Desarrollo histórico del canto

Según Stein, H. (2000)¹ en su revista musical “El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica”; menciona que el arte del canto en la antigüedad mediterránea tuvo influencia sobre la retórica, ya que las declamaciones y discursos en Grecia tenían que llevar un tono determinado característico. Así también, para la comedia, la tragedia y el drama griegos, eran necesarios

¹ Stein, H. (2000). El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. Revista musical chilena, 54(194), 41-48.

cantantes con formación. El canto en parte fue enriquecido por el importante aporte de la iglesia católica (canto litúrgico coral) y su desarrollo polifónico en lo posterior, hasta antes del final de la edad media, donde también surgieron en Europa los trovadores y los juglares, los cuales practicaban un tipo de canto “profano” en tono de sátira, condena o relatos generalmente.

En el siglo XVI la improvisación libre sentó las bases técnico-vocales para el gran desarrollo que tuvo el canto a partir de 1600 con el avance de la ópera, la cantata, el oratorio y el aria, período en el cual la mayor prioridad al cantar se volvió la expresión y la comprensibilidad de los textos. El virtuosismo en el canto se desarrolló al mismo tiempo que el instrumental; los más grandes cultores fueron los *castrati* gracias a sus registros y enorme habilidad para lograr ejecuciones impecables de coloraturas. En el clasicismo, el dramatismo de la época se encargó de restaurar la relación original entre música y declamación, reemplazó a los *castrati* por el cantante dramático y permitió la integración de las mujeres, a las cuales la iglesia católica las había excluido del canto desde el siglo VII.

En el siglo XIX apareció la canción artística (*Lied, Kunstlied*), la cual enriqueció notablemente al arte del canto debido a sus exigencias técnicas y expresivas. En la escuela francesa de todas las épocas, el acento estaba puesto en la declamación de la palabra. La escuela del *Bel Canto* italiano impartía el libre desarrollo del trabajo melódico vocal, considerándolo más importante que lo declamatorio y textual. La escuela alemana y otras centroeuropeas equilibraron ambos extremos en su práctica, ya que le dieron importancia a lo declamatorio y sus acentos, así como a la melodía y armonía. En lo posterior, maestros como Verdi y Puccini exigían unidad orgánica entre palabra y sonido musical.

1.1.3 Actualidad del canto

En la actualidad, debido al mundo globalizado, las distancias más cortas gracias a la tecnología y la integración cultural sincrética, no tiene sentido hablar de “escuela italiana”, “escuela francesa”, “escuela alemana”, etc. Los idiomas tienen incidencia directa sobre la emisión vocal, así que, el cantante actual debe manejar los distintos idiomas y estilos con sus respectivas exigencias al momento de cantar, por lo que los estilos y escuelas de canto se ven universalizadas y unificadas en el contexto global actual, donde lo más importante se vuelve el estudio de las técnicas tradicionales, así como otras no convencionales, además de los distintos recursos que cada estilo y escuela puedan aportar. (Stein, 2000)

Hoy en día en el mundo del canto contemporáneo, se tienen diversidad de opciones como, por ejemplo, la música popular, el jazz, el blues, el rock, entre otras. Diversas instituciones y academias musicales ofertan programas especializados en su aprendizaje y técnicas. También existen opciones no tan convencionales como el canto gutural, el cual no se ha estandarizado de manera científica del todo, ya que la mayoría de maestros que lo enseñan parten desde sus conocimientos y experiencias personales, además de que existe muy poca información estandarizada sobre las técnicas que se emplean en este tipo de canto. Cuando se han realizado búsquedas e investigación bibliográfica no se han obtenido los mejores resultados, porque lo que se obtiene es muy limitado.

1.2. El canto gutural

1.2.1 Orígenes del canto gutural

El canto de garganta, un estilo gutural de cantar o declamar, es una de las formas de música más antiguas del mundo. Para aquellos que piensan que la voz humana puede producir solo una nota a la vez, las armonías resonantes del canto de garganta son sorprendentes. En el canto de garganta, un cantante puede producir dos o más notas simultáneamente a través de una técnica de vocalización especializada, aprovechando las características de resonancia de la laringofaringe y el tracto fonador. Mediante movimientos precisos de los labios, la lengua, la mandíbula, el velo y la laringe, los cantantes de garganta producen armonías únicas utilizando solo sus cuerpos. El canto de garganta se identifica más con partes de Asia Central, pero también se practica en el norte de Canadá y Sudáfrica, donde la técnica adquiere diferentes estilos y significados. (Smithsonian Folkways Recordings, 2020)

1.2.2 Culturas que realizan cantos guturales característicos

1.2.2.1. Tuva

Tuva es una región predominantemente rural de Rusia, ubicada al noroeste de Mongolia. Allí, el canto de garganta se llama *Khöömei*. Los cantantes utilizan una forma de respiración circular que les permite sostener múltiples notas durante largos períodos de tiempo. Los jóvenes

cantantes tuvanos, son entrenados desde la infancia, a través de una especie de sistema de aprendizaje para utilizar los pliegues de la garganta como cámaras de reverberación.

El canto de garganta en Tuva es practicado casi exclusivamente por hombres, porque durante mucho tiempo ha existido el tabú contra las cantantes de garganta, basado en la creencia de que tal canto puede causar infertilidad. Pero esta idea se está abandonando gradualmente, lo que ha permitido que algunas niñas ahora aprendan y ejecuten *Khöömei*. El estilo de vida de pastor - cazador de Tuva, con su dependencia del mundo natural y la conexión profunda con el paisaje, se refleja en esta tradición vocal. Con el canto de su garganta, los tuvanos imitan los sonidos del entorno natural: animales, montañas, arroyos y los fuertes vientos de la estepa. El canto de garganta fue una vez solo una tradición popular practicada en la estepa ventosa, pero ahora es adoptado como un emblema de la identidad tuvana y cada vez más utilizado por profesionales en entornos formales. (Smithsonian Folkways Recordings, 2020)

1.2.2.2. Inuit

Los Inuit son los pueblos indígenas del norte de Canadá. Para Smithsonian Folkways Recordings²; a diferencia del canto de garganta de Tuva, la forma Inuit de canto de garganta es practicada casi exclusivamente por mujeres. También es una forma de canto más comunitaria que la variedad Tuvana, generalmente realizada en grupos de dos o más mujeres. Su técnica se basa más en inhalaciones y exhalaciones breves, bruscas y rítmicas. Se usaba tradicionalmente para cantar a los bebés para que se durmieran o en juegos que jugaban las mujeres durante las largas noches de invierno mientras los hombres estaban cazando. El canto de garganta fue prohibido en el área hace más de 100 años por los sacerdotes cristianos locales, pero está experimentando un renacimiento reciente, especialmente entre las generaciones más jóvenes que creen que aprenderlo de sus mayores los conecta con la fuerza y la tradición Inuit.

² Smithsonian Folkways Recordings. (1 de 12 de 2020). Obtenido de <https://folkways.si.edu/throat-singing-unique-vocalization-three-cultures/world/music/article/smithsonian>

1.2.2.3. Xhosa

Los Xhosa de origen Bantú es un pueblo indígena del sureste de Sudáfrica actual. Nelson Mandela y Desmond Tutu son famosos Xhosa. La gente de Xhosa tiene un estilo de canto de garganta profundo y único, también llamado “*eefing*”. Se producen dos notas con un tono de diferencia, mientras que los tonos más altos incrustados en armónicos se amplifican simultáneamente. Este estilo vocal bajo, rítmico y sin palabras acompaña las llamadas y respuestas tradicionales o las canciones vocales grupales. También acompaña canciones de fiesta y bailes, agregando un elemento musical que es claramente Xhosa. (Smithsonian Folkways Recordings, 2020)

1.2.3 Integración y desarrollo del canto gutural en la música popular

Los estilos de canto expuestos anteriormente son los vestigios originarios más importantes de la voz de garganta o gutural que pueden ser di fónicos o polifónicos y algo complejos de ejecutar, pero aún no eran del todo agresivos como los que distorsionan la voz completamente.

Como menciona la revista virtual Rock Pop Metal y Más...³ otros registros históricos alegan que en el siglo X los Vikingos tenían un estilo de canto muy agresivo y espeluznante, que han sido descritos como rugidos y gruñidos desgarradores y aterradores, imitando a bestias, los cuales eran usados como gritos de guerra para intimidar al enemigo al momento de perpetrar los ataques. En el año 1966 la banda de rock “*The Who*” utilizó sonidos algo fuertes y atemorizantes que parecerían de una naturaleza no humana en el coro de la canción “*Boris the spider*”, causando un gran impacto en la expresividad vocal que generó una nueva tendencia. En 1969 “*Pink Floyd*” en la canción “*Careful with that axe Eugene*”, grabó un desgarrador grito con la voz del gran Roger Waters, el cual se consideró un hito en la música que abrió la puerta a los estilos guturales más marcados y a los llamados “*screams*” y su exploración vocal más amplia. A partir de allí se han ido diversificando y desarrollando el uso de estas técnicas de canto en distintos estilos musicales, principalmente en corrientes de rock y metal como

³ Rock Pop Metal y Más... (3 de junio de 2020). Obtenido de Rock Pop Metal y Más...:
<http://www.rockpopmetalyas.com/historia/la-historia-de-los-guturales/>

el *Thrash, Punk, Hardcore, Nu, Death*, etc., generando también distintos tipos de canto gutural.

En la música popular actual se utiliza en diversos géneros y estilos la voz gutural por su capacidad de expresión e intensidad, esto se vuelve más importante e imponente que lo que se manifieste en el texto; por ello a veces ciertos estilos se centran más en la expresividad vocal o en su sonido antes que en la lírica o su inteligibilidad. Así también están los que mantienen el entendimiento óptimo de la lírica y la vocalización sin perder ni la crudeza ni la expresividad agresiva de la voz gutural.

1.2.4 Tipos de canto gutural

La voz gutural está caracterizada por su nivel de agresividad expresiva, potencia, intensidad, tensión y poder sonoro, dentro del metal extremo y en distintos géneros musicales. Este tipo de voz se destaca también por su capacidad de generar sensaciones y reacciones que giran en torno a lo obscuro, a lo terrorífico o a lo desconocido; se podría decir que el canto gutural se compone de gritos y/o lamentos desde una caracterización vocal de ronquera o rasgado que pretende ser o demostrar algo inhumano o no terrenal. Para poder emitir este sonido poderoso, a diferencia del canto lírico o canto normal, en donde se abre y se relaja mucho la laringe, así como la faringe, en el canto gutural en cambio se cierran y contraen, son gritos que se producen apretando la laringe con un fuerte apoyo en el diafragma, acción que se logra con buena práctica y la repetición del sonido.

Por lo que, según Tovar, 2018⁴; comúnmente, el canto gutural fluctúa entre registros y frecuencias medias y bajas. Es una técnica que requiere de gran entrenamiento y práctica para no llegar a dañar o afectar las cuerdas vocales, por esta razón se debe practicar conscientemente, ya que esta técnica de canto se basa mucho en el apoyo y la respiración adecuada para una correcta proyección del sonido. El vocalista debe practicar constantemente para fortalecer su garganta y evitar el dolor, el dejar de practicar por un prolongado tiempo implica que, nuevamente al retomar el canto, se puede abrir la

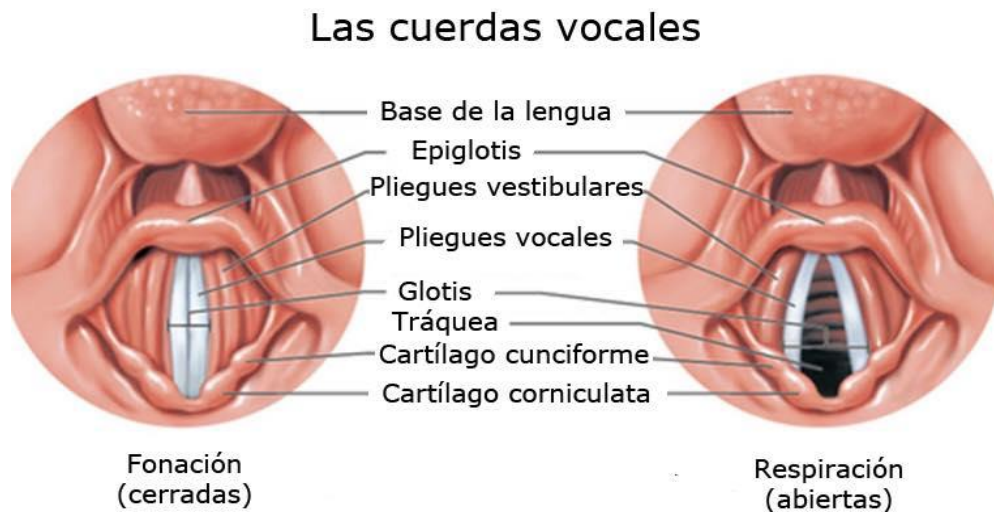
⁴ Tovar, O. (2018). Conqueror Of Cosmos "Reflexion Del Sonido De Death Metal". (Tesis De Maestría En Estudios Artísticos). Universidad Distrital Francisco José De Caldas, Bogotá.

garganta generando un desgarró o un daño en las cuerdas vocales. Generalmente en este tipo de canto se alargan las vocales enfatizando en la A, en la E y la O. Para notas muy bajas algunos vocalistas utilizan el aire de manera que les aproveche su voz, es decir, algunos cantan tomando aire hacia adentro y otros cantan tomando el aire y expulsándolo, de la última manera es la más recomendada, puesto que, principalmente evita que se lastime la garganta o las cuerdas vocales y además genera una mayor potencia y proyección de la voz. La vocal A, se utiliza para los rasgados al igual que la I, la E para sonidos medios, la O y la U se proyectan como sonidos bajos debido a su sonoridad. En cuanto a los registros agudos se necesita un buen manejo del aire y el uso correcto de las falsas cuerdas vocales, además de la constricción muscular. Todas las vocales ayudan a proyectar los agudos.

Esta técnica se adhiere al metal desde el rock y el blues, en donde apareció paulatinamente a través de su evolución y consolidación como ya hemos mencionado anteriormente. Se manejan variaciones de la voz diferentes al ya mencionado grito profundo y al raspado o “*scream*”; a continuación; según el propio autor se relacionan algunas técnicas de canto gutural, teniendo que:

- *Inward screaming* –grito interior– que consiste en un grito que controla la presión sonora y el volumen sin presión en la garganta.
- *Pig Squeal* –chillido de cerdo-, se trata de un grito agudo como el que hace el cerdo al poner la lengua en el paladar mientras se inhala aire en vez de exhalar el aire.
- *Fry* -frito-, un grito agudo y raspado que resulta de apretar la garganta para cerrar las cuerdas vocales mientras se grita o se canta de manera leve.
- *Raspy Voice* -voz rasposa- básicamente consiste en un tipo de emisión de fritura (*fry*) pero con una proyección mayor, ya que esto se hace principalmente en notas más agudas o altas del registro. También existe un nivel mayor de tensión de los pliegues vocales, para así generar mayor presión de aire, por lo que el apoyo es clave.
- *Growl* – gruñido – es una combinación de todas las técnicas anteriores. Este efecto involucra a las cuerdas falsas y distintos pliegues y cartílagos de la masa de resonancia craneana, así como la torácica para el apoyo. El control del aire y la potencia deben ser completamente controlados.

Figura 1: Anatomía de las Cuerdas Vocales



Nota. Tomado de Vozalia; "Cuerdas Vocales, cómo son, cuantas y cómo funcionan";16/01/2020; <https://www.vozalia.com/voces/cuerdas-vocales-como-son-cuantas-hay-y-como-funcionan/>

Una de las pioneras y principales maestras en el manejo y enseñanza de la técnica de voz gutural es Melissa Cross: en su sitio web se puede encontrar diversos tips o consejos acerca de la técnica. "Mi grito favorito es el que tiene un armónico alto y un bajo, es decir que no es áspero y se mantiene en un rango medio moviéndose hacia abajo". (Cross, 2020)

Cross realiza un trabajo desde hace varios años ayudando, enseñando y corrigiendo a varios vocalistas de metal extremo desde su técnica. Ella manifiesta que se deben evitar utilizar las cuerdas vocales, solo de una manera sutil, apoyados con la garganta y las cavidades bucales, además del adecuado apoyo en el diafragma; de otra manera sufrirán daño en las cuerdas vocales y a largo plazo no podrán cantar más.

El grito gutural es tan potente y agresivo que generalmente se piensa que el que lo emite se está haciendo daño o está lastimando su garganta, pero al escuchar a alguien gritar se puede saber si lo hace de manera correcta o incorrecta debido a la calidad del sonido, porque se hace en velocidades muy altas. Se vocalizan en ocasiones bastantes palabras y a gran velocidad por lo que es importante separarlas para que se puedan entender, vocalizar de manera óptima en base a una buena dicción y con un manejo óptimo de las técnicas.

1.2.5 Principales referentes

Figura 2: *Phil Anselmo; "Pantera"*



Nota. Tomado de Modern Fix; #36 of Modern Fix Magazine; "Interview: Phil Anselmo"; 2003; <https://www.modernfix.com/interviews-2/phil/>

Philip Hansen Anselmo, más conocido como Phil Anselmo (nacido el 30 de junio de 1968 en Nueva Orleans, Louisiana, Estados Unidos) es un vocalista y músico de metal, especialmente reconocido por haber sido el vocalista de la banda de metal "*Pantera*" y manejar una voz híbrida y gutural muy versátil, *growls*, *fry*, *raspy voices*, *screamo*, entre otras técnicas. Phil ha estado involucrado en varios proyectos musicales relacionados con el metal, entre los que destacan los grupos "*Superjoint Ritual*" y "*Down*". Actualmente su principal proyecto es su grupo "*Phil Anselmo and the Legions*". Posee y dirige su propio sello discográfico, "*The Housecore Records*", y está dedicado a sus proyectos secundarios y a publicar álbumes de grupos nuevos. (Cosmodalia, 2015).

Figura 3: Charles Michael Schuldiner; "Death"



Nota. Tomado de Revolver; "After Death: Chuck Schuldiner's Life And Legacy" fotografía de Frank White; 1987; <https://www.revolvermag.com/music/after-death-chuck-schuldiners-life-and-legacy>

Charles Michael Schuldiner, más conocido como Chuck Schuldiner (nacido el 13 de mayo de 1967 en Long Island, New York, Estados Unidos y fallecido el 13 de diciembre de 2001) fue un vocalista y guitarrista reconocido como el creador o fundador del género *death metal*, un ícono muy influyente en la historia del metal, líder de la banda "Death" y "Control Denied" de las cuales nos dejó algunos álbumes. Estuvo siempre dotado de una voz gutural muy poderosa y profunda además de un virtuosismo innegable en la guitarra. (Magio420, 2008)

Figura 4: Bradley James Fafara, "DevilDriver"



Nota. Tomado de "Loudwire"; "Dez Fafara on 'Outlaws 'Til the End': 'It's the 'Heaviest DevilDriver Record Ever'"; fotografía de Kathy Flynn, WickedGoddessPhotography.com; 18/mar/2018; <https://loudwire.com/dez-fafara-outlaws-til-the-end-heaviest-devildriver-record-ever/>

Bradley James Fafara, conocido comúnmente como Dez Fafara (nacido el 12 de mayo de 1966 en Santa Barbara, California, Estados Unidos) es un vocalista muy poderoso que utiliza varias técnicas de canto gutural, *raspy voices*, *fry*, *screams* entre otras principalmente y crea líricas agresivas que hablan de oscurantismo, condena social, existencialismo, etc. Líder de bandas como "Coal Chamber" y "DevilDriver" en la actualidad. Se le considera fuertemente influenciado por el *death metal* y el *thrash metal*. (Grin, 2010)

Figura 5: David Randall Blythe; “Lamb of God”



Nota. Tomado de Loudwire; “Randy Blythe Has COVID, Lamb of God Name Temporary Tour Fill-In”; fotografiado por Miikka Skaffari, FilmMagic; 19/abril/2022; <https://loudwire.com/randy-blythe-has-covid-lamb-of-god-name-temporary-tour-fill-in/>

David Randall Blythe, mejor conocido como Randy Blythe (nacido el 21 de febrero de 1971 en Richmond, Virginia, Estados Unidos) es un vocalista y músico que se caracteriza por sus *growls*, *raspy voices*, guturales muy profundos y letras bastante contestatarias a nivel social global, condiciones sentimentales y trivialidades también, con una agresividad propia del estilo. Siendo el *frontman* de la banda “Lamb of God” con quienes lleva una prolífica carrera. Tiene marcadas influencias del *heavy metal*, *power metal*, *thrash metal*, entre otros. (Gaspard, 2020)

Figura 6: Chad Gray; "MuDvAyNe"



Nota. Tomado de Metalsucks; "Video: Mudvayne Frontman Chad Gray Falls Off the Stage While Singing "Not Falling"; fotografiado por Alfred Nitsch en Wikimedia Commons; 19/abril/2022; <https://loudwire.com/randy-blythe-has-covid-lamb-of-god-name-temporary-tour-fill-in/>

Chad Gray, conocido también como Kud y Chüd (nacido el 16 de octubre de 1971 en Decatur, Illinois, Estados Unidos) es un músico, vocalista y compositor que maneja canto gutural, *screamo*, *growls*, y canto melódico, así como rap, entre las distintas técnicas que posee. Su contenido lírico se refiere a aspectos cotidianos, existencialismo, nihilismo, sociedad, condena, etc. Es el *frontman* de la banda de *nu metal* "MuDvAyNe" y actualmente también es el cantante de la superbanda de *groove metal* "Hellyeah". Ha colaborado con distintas bandas y artistas. Se enmarca bajo las influencias del *heavy metal*, *death metal*, *power metal*, *progressive metal*, entre otros. (Sciarretto, Loudwire, 2011)

Figura 7: Corey Todd Taylor; "Slipknot"



Nota. Tomado de Ghostcult; "Watch A Vocal Coach Critique Corey Taylor Singing Stone Sour's Song #3"; 20/feb/2019; <https://www.ghostcultmag.com/watch-a-vocal-coach-critique-corey-taylor-singing-stone-sours-song-3/>

Corey Todd Taylor, (nacido el 8 de diciembre de 1973 en Des Moines, Iowa, Estados Unidos) es un músico, vocalista y compositor, reconocido por integrar las bandas "Slipknot" y "Stone Sour", con quienes mantiene una exitosa carrera. Taylor es poseedor de una voz muy versátil y característica, que fluctúa desde lo melódico hasta lo gutural muy profundo, *screams*, *fry*, *hybrid voices* y *raspy voices*. Maneja el estilo *nu metal*, principalmente, así como el *rap metal*. Está fuertemente influenciado por el *heavy metal*, el *thrash*, el *hardcore*, el *hard rock* entre otros. (Jesusend, 2010)

Estos son tan solo algunos de los principales y más característicos referentes en cuanto a la voz gutural, por ser pioneros reconocidos, tanto en las técnicas como en el estilo.

Capítulo II. Exposición de las técnicas de canto gutural a través de las canciones

2.1. Sobre las fórmulas estructurales de la música comercial y su análisis

En torno a la creación moderna de la música, no existen escuelas que hayan definido parámetros precisos en cuanto a cómo estructurar canciones. Esto se puede deber también al hecho de que el acto creativo musical es un tanto subjetivo, considerando los posibles estándares estructurales actuales. A pesar de ello, podemos emplear fórmulas que nos ayuden a su disección y análisis, las cuales se desarrollaron a partir de formas musicales que datan de la época de la “música clásica”, la cual ha podido ser normada, estandarizada y ampliamente definida a lo largo de años de estudio y enseñanza escolástica; debido al sincretismo cultural que ha tenido lugar en nuestros pueblos, puede considerársele “música universal”.

En base a lo planteado previamente, haré uso de la nomenclatura utilizada por Walter Novillo en su libro titulado “Fórmulas Estructurales de la Música Comercial” (Novillo, 2018), en donde su autor plantea un análisis formal-estructural de 500 hits de la música comercial para descubrir las convenciones de composición y forma a través de los años. Así, nos encontramos con una manera práctica de estudio de las fórmulas musicales, con una disección personalizada que se basa técnicamente en el análisis schenkeriano y la percepción sensitiva empírica del autor. También se aporta estadísticas, de donde podemos obtener una tabla descriptiva, la cual es una síntesis escueta de todos los conceptos utilizados en el libro, de donde obtenemos la simbología que va a designar cada sección estructural de las obras de la siguiente manera:

Tabla 1: *Simbología Estructural Musical*

SIMBOLOGÍA	ESTRUCTURA	DESCRIPCIÓN
X	Intro	Elemento inicial de una obra
A	Estrofa	Sección lírica/musical, se desarrolla de manera creciente
B	Pre coro	Sección previa al coro
C	Coro	Sección más resaltante
D	Solo	Se da importancia al virtuosismo instrumental y/o vocal
E	Puente	Sección discordante que sufre cambios considerables
Y	Interludio	Funciona como puente conector entre dos partes de la obra
Z	Coda	Elemento final de una obra, sección conclusiva

Nota. Adaptado del libro “Fórmulas Estructurales de la Música Comercial” (Novillo, 2018)

2.2. Análisis y exposición de las técnicas en las canciones

2.2.1. “Cowboys from Hell” – Pantera (Phil Anselmo Vocals)

“Cowboys from Hell” es una canción de la banda de *groove metal* estadounidense Pantera, la cual aparece por primera vez en el álbum demo de la banda de 1989, siendo ésta su primer sencillo. Fue lanzada más tarde en el álbum debut, que lleva por nombre el mismo, “Cowboys from Hell” bajo la firma del sello *Atlantic Records*. Está escrita en Mi mayor. (musicnotes.com, 2022)

El bajista de la banda Rex Brown, recordaba la forma en la que diseñaron el intro del tema, diciendo: “El ruido loco al principio era solo una cosa de “Dime” (Dimebag Darrell, guitarra), eso es lo que estaba escuchando en su cabeza, así que hizo un bucle de eso para reproducirlo. Solo recuerdo que fue jodidamente muy repetitivo y jodidamente molesto durante mucho tiempo. Y esa introducción de “Cowboys From Hell” es una pequeña forma de escala en caja (“CAGED”). Siempre estábamos en la calle viendo a todos estos grandes músicos de blues porque el padre de Vinnie y Darrell (Jerry Abbott) era ingeniero en el estudio Pantego. Nos escabullíamos allí y nos sentábamos debajo del tablero escuchando todas estas cosas geniales. Y creo que de ahí nació la idea de “Dime” para la introducción de “Cowboys”. Lo empezó como una especie de ejercicio modal porque lo practicaba hacia adelante y hacia atrás.” (Wiederhorn, 2022)

Las líricas de “vaqueros del infierno” como se titula en español, se refieren a que la banda es de Texas, un lugar del que no usualmente provenían bandas de metal, y que ellos salen desde su pueblo para arrasar con el mundo con su música y al puro estilo tradicional de la cultura de su pueblo, como vaqueros.

Cowboys from Hell

[Intro (X)]

Oh, come on

[Estrofa 1 (A)]

Under the lights where we stand tall
Nobody touches us at all
Showdown, shootout
Spread fear within, without
I say we're gonna take what's ours to have
Spread the word throughout the land
They say the bad guys wear black
We're tagged and can't turn back

[Pre Coro (B)]

You see us coming and you all together run for cover
We're taking over this town

[Coro (C)]

Here we come, reach for your gun
And you better listen well, my friend
You see, it's been slow down below
Aimed at you, we're the Cowboys from Hell
Deed is done, again we've won
Ain't talking no tall tales, friend
'Cause high noon, your doom
Coming for you, we're the Cowboys from Hell

[Estrofa 2 (A)]

Oh, pillage the village, trash the scene
But better not take it out on me
'Cause a ghost town is found
Where your city used to be
So out of the darkness and into the light
Sparks fly everywhere in sight
From my double barrel, 12 gauge
Can't lock me in your cage

[Pre Coro (B)]

You see us coming and you all together run for cover
We're taking over this town

[Coro (C)]

Here we come, reach for your gun
And you better listen well, my friend
You see, it's been slow down below
Aimed at you, we're the Cowboys from Hell
Deed is done, again we've won
Ain't talking no tall tales, friend
'Cause high noon, your doom
Coming for you, we're the Cowboys from Hell

[Solo (D)]

[Coro (C)]

Here we come, reach for your gun
And you better listen well, my friend
You see, it's been slow down below
Aimed at you, we're the Cowboys from Hell
Deed is done, again we've won
Ain't talking no tall tales, friend
'Cause high noon, your doom
Coming for you, we're the Cowboys from Hell

[Outro (Z)]

Step aside for the Cowboys from Hell!

La fórmula que denota la canción es X A B C A B C D C Z

Tabla 2: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Cowboys from Hell”

Estructura:	Técnicas y recomendaciones:
X (39s – 41s)	Según la experiencia del autor la mejor manera de ejecutar esta frase inicial es con <i>raspy voice</i> , manteniendo siempre el apoyo del abdomen y diafragma muy firme, colocando la voz en la masa de resonancia craneana e impostando de manera que el manejo de aire y respiración costo-diafragmática sea óptima y bien controlada, y manejando las cuerdas falsas y la laringe de manera muy consciente.
A (48s – 1min04s)	En la primera estrofa continuamos con las recomendaciones de la parte inicial, pero utilizamos inflexiones en el fraseo para generar dinamismo, con acentos marcados en los inicios de cada línea generando mayor agudez en el tono, fluctuando entre <i>raspy voice</i> y <i>fry screams</i> definidos en la cavidad laríngea y las cuerdas falsas contraídas con el apoyo muy definido y constante, muy bien vocalizado y sin perder el control del aire.
B (1min05s – 1min12s)	En la sección primaria del pre coro continuamos haciendo acentos bien marcados en cada palabra. Para la segunda línea, hacemos voz mixta más colocando e impostando desde la masa de resonancia torácica y en un registro más grave, como hablado y con mucha compresión o voz velar y <i>raspy voice</i> .
C (1min14s – 1min35s)	En la sección del coro continuamos con la misma técnica de las estrofas, cuidando la métrica que va de la mano con el ritmo del tema y el <i>riff</i> principal, vocalizando de manera clara y sin perder el control del flujo aéreo ni del apoyo.
A (1min42s – 2min)	Para la segunda estrofa, tomamos en consideración las recomendaciones dadas para la primera estrofa, manteniendo la dinámica y los acentos acorde a los <i>riffs</i> y métricas de las líricas.
B (2min01s – 2min07s)	Este pre coro es similar al anterior, por lo que las recomendaciones del primer pre coro se las llevan a cabo acá también.
C (2min08s – 2min26s)	El segundo coro es muy similar al primero, enérgico y con un pequeño vibrato en la frase final para dar pasó al solo de guitarra.
D (2min27s – 3min14s)	Durante la sección del solo de guitarra podemos aprovechar para respirar e hidratar el aparato fonador.

C (3min15s – 3min39s)	El último coro tiene una voz hablada como un “pregón” muy similar a la segunda frase del pre coro, en un registro muy grave. Luego estalla con un grito muy agudo y profundo que bien se puede hacer con <i>fry scream</i> , muy bien apoyado o también con <i>inward screaming</i> , que sería inhalando el aire a la vez que su paso por la laringe contraída en la cavidad de las falsas cuerdas genera el sonido, que debe ser muy bien colocado e impostado en la resonancia craneana y siempre sostenido en un apoyo muy firme y constante, para dar paso al coro, muy bien vocalizado y enérgico.
Z (3min40s – 3min44s)	Ésta última frase, empieza con un grito muy agudo, <i>fry scream</i> , y termina con un vibrato, conclusivo para dar pie al <i>riff</i> final y el último grito en el corte final que es muy simple con <i>raspy voice</i> .

Tabla 3: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Cowboys from Hell”

Técnica	Frecuencia de uso	Nivel de dificultad
<i>Raspy voice</i>	Muy alta	Media
<i>Fry scream</i>	Alta	Alta
<i>Inward scream</i>	Muy baja	Muy alta

2.2.2. “I Could Care Less” – DevilDriver (Dez Fafara Vocals)

“I Could Care Less” es una canción de la banda de *groove metal* y *death metal* melódico DevilDriver, la cual fue uno de los sencillos del álbum debut que lleva por nombre el homónimo “DevilDriver” que fue lanzado en octubre del 2003 bajo el sello de “Roadrunner Records”. También se produjo un video musical del tema, el cual fue ampliamente difundido en programas como *Headbangers Ball* (MTV) y *Uranium* (Fuse TV). (last.fm, 2023)

El comentario del portal web AllMusic.com según el criterio de uno de sus editores, Johnny Loftus, respecto a Dez y el tema en mención denota que: “la existencia posterior a *Coal Chamber* de Dez Fafara comienza de manera bastante prometedora con “*Nothing’s Wrong*”, la canción principal del debut homónimo de DevilDriver. Su bramido es apropiadamente amenazante, las guitarras gemelas tartamudean y rugen, y el baterista John Boecklin golpea un ritmo hipercinético. Parece un poco exagerado, pero lo suficientemente genuino como para disfrutarlo. Sin embargo, esto cambia con la segunda

pista y el sencillo del álbum, "*I Could Care Less*". Si bien sus versos suenan verdaderos, el coro de la canción y el torcido gancho principal de la guitarra parecen sacados de uno u otro de los aulladores *post-grunge* que se ganan la vida llorando por la escasez de abrazos de la infancia. ¿Una banda dura como *DevilDriver* necesita preocuparse por estos guiños a la accesibilidad? Por su apodo de bruja y las runas de artes negras que rezuman de las notas del transatlántico, parecería que Dez y sus secuaces preferirían devorar su competencia tempestuosa y regarlos con un buen Chianti." (Loftus, 2018)

Las líricas de este tema titulado en español "Podría importarme poco" son ambiguas, en primera persona, como un desafío de que el protagonista no le toma importancia a las actitudes de alguien más, que se muestra jactancioso o que habla del personaje. Metafóricamente, también expresa, de cierta manera sarcástica, que no tiene miedo o no le importa morir e ir al infierno. En una segunda instancia el protagonista se disculpa diciendo que hoy no es la misma persona de siempre, que está dentro de alguien más y vuelve a la actitud de quemeimportismo advirtiendo que pueden ir directo al infierno hasta el final.

I Could Care Less

[Intro (X)]

Every time you speak my name

My image, it just burns away

Every time you speak my name

My image, it just, it just

It just burns away!

Burns away, away, away, away

Give me that!

[Estrofa 1 (A)]

I could care less than for your grandiosity

I had to skin the cat for curiosity

I could care less than for your sickening pompous ways

Every time you speak my name, my image burns away

[Coro (C)]

I could care less

I could care less

I could care less

I could care less

[Puente (E)]

Don't you know our lives are on trial now?

And if we lose, we're going straight to hell

Don't you know our lives are on trial now?

And if we lose, we're going straight to hell

Give me that!

[Estrofa 2 (A)]

You must excuse me; I'm just really not myself

Woke up today inside, inside of someone else

I could care less for your sickening pompous way

Every time you speak my name, my image burns away

Give me that!

[Coro (C)]

I could care less

I could care less

I could care less (Gimme that!)

I could care less

I could care less!

[Puente (E)]

Don't you know our lives are on trial now?

And if we lose, we're going straight to hell

Don't you know our lives are on trial now?

And if we lose, we're going straight to hell

Straight to hell

Straight to hell!

[Coda (Z)]

Straight to hell
 Straight to hell
 Straight to hell
 Might go straight to hell
 I could care less (straight to hell)
 I could care less (straight to hell)
 I could care less (straight to hell)

La fórmula que denota la canción es X A C E A C E Z

Tabla 4: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “I Could Care Less”

Estructura:	Técnicas y recomendaciones:
X (10s – 41s)	A criterio del autor la mejor manera de ejecutar esta sección inicial es con voz sin distorsión que poco a poco va ganando intensidad y distorsión desde un ligero <i>raspy voice</i> hasta la parte final donde se generan unos <i>growls</i> muy potentes y constantes, los cuales requieren siempre el apoyo del abdomen y diafragma muy firme, impostando la voz en las masas de resonancia tanto craneana como torácica. El manejo de aire y respiración costo-diafragmática deberán ser óptimos y bien controlados para cuidar las cuerdas vocales, manejando las cuerdas falsas y la laringe de manera muy consciente con el <i>fry</i> , siempre controlando la fuerza de toda la “maquinaria”.
A (47s – 1min11s)	En la primera estrofa continuamos con las recomendaciones de la parte inicial, haciendo unos <i>growls</i> sutiles como abre bocas para iniciar con la lírica, pero con la misma intención del gutural completo, <i>fry voices</i> potentes durante toda la estrofa, acentuando sílaba a sílaba para generar un fraseo muy rítmico y marcado. La vocalización de las palabras se deberá hacer de forma muy marcada de manera que sea entendible por entero cada palabra, con acentos marcados en los finales de cada línea generando mayor profundidad en la línea final que da paso al coro.
C (1min12s – 1min22s)	En la sección del coro continuamos con la misma potencia con la que venimos del verso anterior, manteniendo el tono y la vocalización clara hasta la última frase que va hacia una nota ligeramente grave de la tonalidad, pero aumentando la intensidad de manera conclusiva para dar paso al puente.

E (1min23s – 1min47s)	El puente debe ser con la misma intención que del coro, vocalizando de manera muy marcada cada acento silábico de manera que sea muy rítmico y acentuando los finales de cada frase. En la frase final se prolonga con un <i>fry scream</i> .
A (1min56s – 2min17s)	En la segunda estrofa empezamos con un <i>fry</i> agudo a manera de inicio de frase desde una intensidad media a una mayor para continuar con la lírica. Tomamos en cuenta las recomendaciones dadas para la primera estrofa, manteniendo los acentos acordes a los <i>riffs</i> y ritmos implícitos en la métrica.
C (2min18s – 2min30s)	Éste segundo coro viene con la intensidad del verso solo que un poco más extenso, con una línea extra del coro que se vuelve más grave al final sin perder intensidad.
E (2min31s – 3min11s)	El segundo puente es como el primero solo que con un par de frases extra que se repiten y la última se alarga en un <i>fry scream</i> muy poderoso y profundo que se va agudizando en tonalidad hacia el final para dar paso a la coda.
Z (3min12s – 3min32s)	En esta sección se continúa repitiendo la última frase de la sección anterior a manera de una variación del coro por 4 ocasiones y en la cuarta frase se alarga con un <i>fry scream</i> , para regresar a otra variante del coro con frases de pregunta y respuesta hacia el final con un último grito acorde a la armonía que para en seco. Todo el tiempo se mantiene la intención interpretativa muy intensa y con el apoyo diafragmático y respiratorio muy consciente.

Tabla 5: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “I Could Care Less”

Técnica	Frecuencia de uso	Nivel de dificultad
<i>Raspy voice</i>	Media	Media
<i>Fry scream</i>	Muy alta	Alta
<i>Growls</i>	Muy baja	Muy alta

2.2.3. “Redneck” – Lamb of God (Randy Blythe Vocals)

“Redneck” es una canción de la banda de *groove metal* y *heavy metal*, *Lamb of God*, la cual fue el primer sencillo de su quinto álbum de estudio llamado “*Sacrament*”, lanzado en junio del 2006 bajo el sello de *Epic Records*. También se produjo un video musical para dicho tema, el cual es

muy divertido y agresivo, consiguiendo una difusión moderada. El vocalista Randy Blythe describió el significado de la canción en una entrevista con la revista *Metal Hammer*: "En general, no se trata de una persona en particular. Se trata de personas en la industria de la música cuyos egos se inflan innecesariamente y lo demuestran. Es una canción general. Es aplicable a cualquier persona en su vida. Si un fanático piensa: "Oh, bueno, este tipo es un imbécil", adelante, tómalo y hazlo tuyo." (Genius, 2013)

"Redneck" es considerada por la crítica como una de las mejores canciones de la banda. En 2012, *Loudwire* clasificó a la canción en el tercer puesto en su lista de las 10 mejores canciones de *Lamb of God*. (Sciarretto, 2012) En 2020, *Kerrang* clasificó la canción en el segundo puesto en su lista de las 20 mejores canciones de *Lamb of God*. (Law, Kerrang!, 2020)

La canción tuvo una nominación al premio Grammy a la mejor interpretación de metal en los premios Grammy de 2007. Apareció como canción introductoria del show de Brian Posehn en *Comedy Central "Roast of Bob Saget"* y es parte de la lista de canciones de los juegos: *THQ's Saints Row 2*, *EA Sports Big's NFL Street 3 y 4* además de otros juegos de *ATV Offroad Fury 4* de SCEA. (Genius, 2013)

Las letras de esta canción titulada "Cuello Rojo o Campesino Blanco" en español como ya habíamos denotado anteriormente en palabras de su cantante hacen alusión a la pugna de egos latente en la industria musical y los personajes odiosos con los que la banda se ha topado en ella. Es una canción explícita, desafiante y condenadora contra actitudes egoístas, según Randy no va en contra de nadie en específico ni es política, pero puede tener varias interpretaciones a criterio del oyente. Se ha especulado que sí tiene criterios políticos ambiguos y que es contra el expresidente estadounidense George W. Bush.

Redneck

[Intro (X)]

[Estrofa 1 (A)]

So goddamn easy to write this

You make it spill on the page

So drunk on yourself, self-righteous

A laughing stock of your own fucking stage

[Pre Coro (B)]

But I ain't one to call names
Or throw stones in a house of glass
You try me

[Coro (C)]

This is a motherfucking invitation
The only one you could ever need
This is a motherfucking invitation
You try me

[Estrofa 2 (A)]

Just one time you got a reason
Heard you had nothing to lose
A blind preacher for the pin-eyed congregation
It must be easy to lose

[Pre Coro (B)]

But I ain't one to call names
Or throw stones in a house of glass
You try me

[Coro (C)]

This is a motherfucking invitation
The only one you could ever need
This is a motherfucking invitation
You try me

[Puente (E)]

You can tell the same lie a thousand times
But it never gets anymore true
So close your eyes once more and once more believe
That they all still believe in you
Just one time

[Coro (C)]
 This is a motherfucking invitation
 The only one you could ever need
 This is a motherfucking invitation
 Just one time
 This is a motherfucking invitation
 You try me

[Outro (Z)]
 Just one time
 You try me
 Just one time
 You try me
 You try me

La fórmula que denota la canción es X A B C A B C E C Z.

Tabla 6: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Redneck”

Estructura:	Técnicas y recomendaciones:
X (0s – 28s)	En esta canción la intro es meramente instrumental, nos preparamos para lo que viene con la primera estrofa.
A (29s – 45s)	En la primera estrofa empezamos con un pequeño <i>fry scream</i> agudo colocado en los resonadores craneanos, en seguida continuamos con la misma intención de agudeza a lo largo de la estrofa, pero con una colocación más concisa y bien apoyada, en tórax y cráneo, vocalizando bien articuladamente las palabras y hacia el final de cada frase prolongamos la última palabra. Hacia el final de la estrofa bajamos el cartílago cricoides (“manzana de Adán”) para agravar la voz y hacerla más profusa terminando la estrofa con un grito creciente que da paso inmediatamente al pre coro. El autor recomienda siempre acentuar y generar inflexiones en el fraseo para generar dinamismo y ritmo constante. Usar el <i>fry scream</i> bien definido y proyectado en la cavidad laríngea con el apoyo fuerte y constante,

	manejando muy conscientemente el flujo respiratorio y vocalizando de manera óptima.
B (46s – 55s)	En la sección del pre coro continuamos cantando como en la estrofa con la misma intención y colocación, con un <i>fry</i> proyectado y fuerte para reforzar las inflexiones melódicas de la sección, agudizando la línea final.
C (59s – 1min11s)	La sección del coro continuamos con la misma técnica de las partes anteriores, tenemos un pequeño espacio para respirar y dosificar el aire dándole una potencia algo mayor a la sección coral justo antes de empezar, manteniendo la agresividad y cuidando la métrica y la vocalización muy clara y articulada, sin perder el control del flujo del aire ni del apoyo.
A (1min13s – 1min29s)	Para la segunda estrofa, llevaremos a cabo las mismas técnicas y recomendaciones de ejecución de la primera estrofa, manteniendo la dinámica y los acentos acorde a la intención interpretativa.
B (1min30s – 1min39s)	El segundo pre coro se ejecuta como el primero y tomaremos en cuenta las mismas recomendaciones del anterior, cuidando el tono y la melodía.
C (1min43s – 1min55s)	El segundo coro es similar al primero, se mantiene enérgico y agresivo, con un final de frase ejecutando un sutil <i>creaking fry</i> agudo que se corta en seco para dar paso a los <i>riffs</i> del puente.
E (2min18s – 2min42s)	En el puente la intención interpretativa se mantiene como en las secciones anteriores, realizando acentos muy marcados y con la voz engolada e impostada desde el pecho, para generar sub armónicos graves en las frases manteniendo un ritmo constante acorde a la batería en la sección, esto muy acentuado para llegar a una pequeña pausa que nos permite cerrar con una frase que se termina en un <i>fry scream</i> muy proyectado y agudo que da paso inmediatamente al último coro.
C (2min43s – 3min02s)	El último coro se ejecuta tal como los anteriores, salvo que tiene una ligera variación que le hace un poco más extenso por la repetición de un par de frases extra que se interpretan muy agresivamente.
Z (3min08s – 3min28s)	Ésta última sección es como frases de pregunta y respuesta y se mantienen de la misma forma en la que se vienen cantando las partes previas, las frases de pregunta se mantienen muy agresivas y agudas, las respuestas son un poco más leves con <i>raspy voice</i> , hacia el final que se difumina más relajado y conclusivo.

Tabla 7: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Redneck”

Técnica	Frecuencia de uso	Nivel de dificultad
<i>Raspy voice</i>	Muy baja	Media
<i>Fry scream</i>	Muy alta	Alta
<i>Creaking fry</i>	Muy baja	Muy alta

2.2.4. “Dig” – Mudvayne (Chad Gray Vocals)

“Dig” es una canción de la banda de *nu metal* y *heavy metal* estadounidense, *Mudvayne*, la cual se lanza como el primer single en la historia de la banda en el año 2000, la cual hacía su debut con el álbum de estudio “L.D. 50” bajo el sello de *Epic Records*. Un video musical fue producido para la canción el cual fue lanzado el 10 de abril del 2001 y fue ganador del primer premio *MTV2* gracias a su amplia rotación. (Billboard Staff, 2001)

Es uno de los temas más reconocidos de la banda con una certificación de oro en los Estados Unidos, aparece en discos recopilatorios como el “*WWF Tough Enough*”, “*By the people, for the people*”, entre otros. Además, la canción generó un meme en internet que se conoce como: “*Brbr Deng*” que es la onomatopeya del *riff* introductorio del bajo. Al respecto, el bajista Ryan Martinie, ha expresado que lo toma con gusto y buen humor. También, el característico y potente grito introductorio que ejecuta el cantante Chad Gray en la canción, ha sido motivo de montajes y videos de toda índole en la red. (Neilstein, 2019)

La letra de “Excavar” como se titula en español esta canción, es bastante explícita, agresiva, existencial, contestataria a nivel social y desafiante con aspectos ambiguos que pueden quedar muy a criterio del oyente. Básicamente trata de la opresión del sistema, ya que el narrador está molesto por las variadas fuerzas terriblemente abrumadoras, además de aparentemente imparables que rigen sus pensamientos y acciones cotidianas. Se muestra cansado de falsas pretensiones y juicios apresurados de la gente, se siente como si estuviera siendo enterrado vivo y quisiera llevarse a alguien con él, trata de decir que no dejes de ser quién eres y mantengas tu esencia sin cambiar por nada ni por nadie que no lo merezca también.

Dig

[Intro (X)]

(No!)

[Coro (C)]

Dig, bury me underneath
Everything that I am rearranging
Dig, bury me underneath
Everything that I was slowly changing

[Estrofa 1 (A)]

I would love to beat the face
Of any motherfucker that's thinkin' they can change me
White knuckles grip pushing through for the gold
If you're wantin' a piece of me I broke the mother fuckin' mold
I'm drowning in your wake
Shit rubbed in my face
Teething on concrete
Gums bleeding

[Coro (C)]

Dig, bury me underneath
Everything that I am rearranging
Dig, bury me underneath
Everything that I was slowly changing

[Estrofa 2 (A)]

I struggle in violated space
Sell out motherfuckers in the biz that try to fuck me
Hang from their T's rated P.G. insight
I ain't sellin' my soul when there's nothing to buy
I'm livid in my space
Pissing in my face
Fuck you while you try

To fuck me

[Coro (C)]

Dig, bury me underneath
Everything that I am rearranging
Dig, bury me underneath
Everything that I was

[Puente (E)]

You ain't fuckin' changing me
Dig, dig, dig, dig
C'mon, motherfucker, dig
C'mon, motherfucker, dig
C'mon, motherfucker, dig

Let me help you tie the rope around your neck
Let me help to talk you the wrong way off the ledge
Let me help you hold the Glock against your head
Let me help you tie the rope around your neck
Let me help to talk you the wrong way off the ledge
Let me help you hold the Glock against your head
Let me help to chain the weights onto your legs
Get on the plank, fuck

[Coro (C)]

Dig, bury me underneath
Everything that I am rearranging
Dig, bury me underneath
Everything that I was slowly changing

[Outro (Z)]

Wish you were committing suicide
Suckin' on a motherfuckin' tailpipe
Dead man walking on a tight rope

Limbless in the middle of a channel
Bomb's away...

La fórmula que refleja la canción es X C A C A C E C Z.

Tabla 8: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Dig”

Estructura:	Técnicas y recomendaciones:
X (0s – 20s)	A criterio del autor, ésta intro lleva un poco de susurros iniciales que van creciendo como gruñidos con una intención agresiva, para terminar con un <i>growl</i> muy poderoso. Se imposta la voz con un apoyo muy sólido, utilizando todos los mecanismos de la voz gutural, controlando completamente el flujo aéreo y utilizando los falsos pliegues, cartílagos aritenoides, pliegues ariepiglóticos, y pliegues vocales para generar armónicos y una sonoridad aguda con el <i>fry</i> proyectado para dar paso al primer coro del tema.
C (21s – 35s)	En el primer coro consideramos las mismas técnicas que empezamos ejecutando desde el intro, con un <i>fry</i> bien marcado y vocalizando de manera clara, en los finales de frase se generan <i>growls</i> crecientes que se agudizan.
A (36s – 49s)	La estrofa se canta más a manera de <i>raspy voice</i> con inflexiones hacia <i>fry screams</i> en los finales de frase, lo más complicado es la métrica y la vocalización bastante rápida y rítmica como “rapeando”, marcando bien los acentos silábicos de las palabras, como en el Hip Hop, cuidando que la pronunciación sea muy clara y entendible. Hacia el final de la estrofa se generan fraseos a manera de pregunta y respuesta, pero sin cambiar la intención interpretativa, más generando un ritmo constante y rápido acorde al tema para volver al coro.
C (50s – 1min03s)	La sección del segundo coro continuamos con las mismas consideraciones que del primero, el coro se repite varias veces a lo largo del tema.
A (1min04s – 1min17s)	Para la segunda estrofa, ejecutamos utilizando las mismas técnicas y recomendaciones dadas en la primera estrofa, manteniendo la dinámica y los acentos acorde a la forma de cantar muy rápida y rapeada, siempre terminando la sección con un <i>growl</i> fuerte que da paso nuevamente al coro.
C (1min18s – 1min31s)	En el tercer coro llevamos a cabo las mismas técnicas y consideraciones que en los anteriores, tal cual.

E (1min32s – 2min15s)	El puente se continua con la misma técnica e intención, pero desde el inicio, la primera frase va acorde a los acentos rítmicos de la banda y de manera agresiva que se siente como un movimiento que asciende y desciende con el fraseo musical, para termina en un <i>growl</i> y la repetición obstinada de las frases, donde el guitarrista hace unas segundas voces de soporte superpuestas que se mantienen muy rítmicas. Hacia el <i>breakdown</i> , el cantante con voz normal, como hablada, canta las frases de transición del puente mientras va distorsionando la voz de a poco pasando por un <i>raspy</i> para terminar con un <i>fry scream</i> proyectado, dando paso nuevamente al coro.
C (2min16s – 2min29s)	El cuarto coro se ejecuta tal como los anteriores, manteniendo la intensidad y el manejo del aire para dar pasó a la parte final.
Z (2min30s – 2min40s)	Ésta última parte no cambia, se mantiene la ejecución vocal en tanto a la intensidad como cuanto, al ritmo, que va de la mano con el <i>riff</i> principal y la sección rítmica de la banda y terminan juntos en seco en una inflexión pequeña hacia lo agudo, cuidando la métrica, vocalización y apoyo siempre firme.

Tabla 9: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Dig”.

Técnica	Frecuencia de uso	Nivel de dificultad
<i>Raspy voice</i>	Alta	Media
<i>Fry scream</i>	Muy alta	Alta
<i>Growls</i>	Muy alta	Muy alta

2.2.5. “Duality” – Slipknot (Corey Taylor Vocals)

“Duality” es una canción de la banda de *nu metal*, *hard rock* y *heavy metal* estadounidense Slipknot, la cual fue lanzada el 04 de mayo del 2004 como el primer sencillo de su tercer álbum de estudio, “Vol.3: (The Subliminal Verses)” bajo el sello de Roadrunner Records. El video que se hizo para la canción figura como el mejor video de todos los tiempos de Roadrunner Records. (Blabbermouth, 2010)

El tema ha alcanzado los récords de ser el número cuatro, cinco y seis en las listas “*Active Rock*”, “*Mainstream Rock Airplay*” y “*Alternative Airplay*” respectivamente en *Billboard*. (Billboard, 2023) El tema también se consagró como “Canción del año” y “Video musical del año” en el 2004 en los premios “*Metal Edge Reader's Choice Awards*”. En el 2020, las revistas “*Kerrang*” y “*Louder Sound*” añadieron la canción a sus listas de las mejores canciones de *Slipknot* calificándola en el puesto quinto y tercero respectivamente. (Law, 2020) (Chillingworth, 2022)

Para promocionar el sencillo, Slipknot hizo una aparición en “*The Tonight Show*” con Jay Leno. La canción se incluyó en los videojuegos “*Madden NFL 10*”, como tema introductorio en el juego de *PlayStation 2* de 2004 “*ATV Offroad Fury 3*”, como contenido descargable para el título “*Rock Band*” que se lanzó el 8 de diciembre de 2009 y en el tráiler debut de “*Nail'd*” que era otro juego de carreras todoterreno, así como también fue parte del juego “*Guitar Hero Live*”. (Blabbermouth, 2005)

Las líricas de “Dualidad” como se titula la canción en español, se refieren a la cualidad de ser doble, de las dicotomías, de la necesidad del autor de lastimarse a sí mismo para mitigar su dolor, de demostrar que no permitirá que nadie lo gobierne ni lo destruya. Estas son unas palabras del mismo cantante Corey Taylor con respecto a la canción: “¿Alguna vez sentiste ese dolor de cabeza que simplemente no desaparece y terminas introduciéndote el pulgar y el dedo medio tan adentro de los ojos solo con la intención de detener el dolor? Por lo general, tiene que ver con tomar una decisión. Llegas hasta ese punto en la vida cotidiana en el que tienes que tomar una decisión que tal vez no quieras, pero estas un poco empujado a tomar esa decisión irremediabilmente”. (Songfacts, 2023)

Duality

[Coro (C)]

I push my fingers into my eyes
It's the only thing that slowly stops the ache
But it's made of all the things I have to take
Jesus, it never ends, it works its way inside
If the pain goes on

[Estrofa 1 (A)]

I have screamed until my veins collapsed
I've waited as my time's elapsed
Now all I do is live with so much fate
I've wished for this, I've bitched at that
I've left behind this little fact
You cannot kill what you did not create

[Estrofa 2 (A)]

I've gotta say what I've gotta say
And then I swear I'll go away
But I can't promise you'll enjoy the noise
I guess I'll save the best for last
My future seems like one big past
You're left with me 'cause you left me no choice

[Coro (C)]

I push my fingers into my eyes
It's the only thing that slowly stops the ache
If the pain goes on, I'm not gonna make it!

[Estrofa 3 (A)]

Put me back together or separate the skin from bone
Leave me all the pieces, then you can leave me alone
Tell me the reality is better than the dream
But I found out the hard way, nothing is what it seems!

[Coro (C)]

I push my fingers into my eyes
It's the only thing that slowly stops the ache
But it's made of all the things I have to take
Jesus, it never ends, it works its way inside
If the pain goes on, I'm not gonna make it!

[Puente (E)]

All I've got, all I've got is insane
 All I've got, all I've got is insane
 All I've got, all I've got is insane!
 All I've got, all I've got is insane!
 All I've got, all I've got is insane!
 All I've got, all I've got is insane!

[Coro (C)]

I push my fingers into my eyes
 It's the only thing that slowly stops the ache
 But it's made of all the things I have to take
 Jesus, it never ends, it works its way inside
 If the pain goes on, I'm not gonna make it!

[Outro (Z)]

All I've got, all I've got is insane
 All I've got, all I've got is insane
 All I've got, all I've got is insane!
 All I've got, all I've got is insane!

La fórmula que refleja la canción es C A A C A C E C Z

Tabla 10: Estructura técnica y recomendaciones de la canción “Duality”

Estructura:	Técnicas y recomendaciones:
C (0s – 30s)	El tema inicia con la voz que empieza prácticamente susurrando el coro introductorio hacia una voz con un ligero <i>fry</i> como un sutil efecto vocal que no llega a distorsionar la voz casi nada, muy afinada y colocada. Hacia las líneas finales crece enérgicamente con un <i>raspy</i> proyectado y termina en un grito que se mantiene en el <i>raspy voice</i> .
A (53s – 1min05s)	En la sección de las estrofas, prácticamente se canta hablando con voz natural algo grave para darle un carácter pasivo, lo más importante en esta sección es la métrica y la vocalización muy clara, rapeando y con la rítmica

	bien definida línea a línea haciendo “comas” entre cada una para respirar, con un fraseo e intención interpretativa algo dramática y densa, con un flujo de aire muy controlado.
A (1min06s – 1min19s)	Esta estrofa se mantiene con las mismas recomendaciones que en la primera.
C (1min21s – 1min36s)	El segundo coro es muy enérgico, empieza con un <i>fry</i> proyectado y luego continua con <i>raspy voice</i> en la mitad para al final del coro terminar con un <i>fry scream</i> , tiene una pequeña variación que lo hace más corto con una frase menos. Hay que controlar muy bien la dinámica y el flujo del aire, siempre con el apoyo bien firme.
A (1min43s – 1min56s)	Para la tercera estrofa, ejecutamos utilizando las mismas técnicas y recomendaciones dadas en las anteriores, solo en la frase final se ejecuta con <i>fry scream</i> para dar paso nuevamente al coro.
C (1min57s – 2min25s)	El tercer coro se ejecuta exactamente igual al segundo coro, se toman en cuenta las mismas recomendaciones y es completo como el primero.
E (2min36s – 3min05s)	El puente se comienza con la misma técnica e intención que las estrofas hasta la mitad donde crece con un <i>fry scream</i> proyectado en cada frase y repetición, las frases van acorde a los acentos rítmicos de la banda para terminar con un <i>fry scream</i> agresivo en seco, dando paso nuevamente al coro.
C (3min10s – 3min40s)	El cuarto coro se ejecuta tal como los anteriores, considerando las mismas recomendaciones y la intensidad, así como el manejo del aire para dar paso a la parte final.
Z (3min52s – 4min11s)	La parte final se ejecuta igual que las estrofas en un principio hablando las frases, luego hacia la mitad se va distorsionando con un <i>fry scream</i> agresivo hasta el final donde terminan todos juntos de golpe.

Tabla 11: Análisis de resultados del uso de las técnicas empleadas en “Duality”

Técnica	Frecuencia de uso	Nivel de dificultad
<i>Raspy voice</i>	Alta	Media
<i>Fry scream</i>	Muy alta	Alta
<i>Whisper Voice</i>	Muy baja	Muy baja

Conclusiones

Como conclusiones podemos manifestar que el buen uso de todas las técnicas acá expuestas puede permitir desarrollar un sinnúmero de estilos vocales para diversos géneros musicales como se han analizado. Cada uno de los efectos y distorsiones en combinación con las diferentes técnicas vocales existentes nos pueden brindar una voz y estilo muy propio y característico para crear nuestra propia música y forma de expresión, así como facilitarnos herramientas y recursos variados para la interpretación.

La capacidad de generar estos matices y colores diversos en nuestras técnicas guturales se basa netamente en los factores que se han considerado de manera constante a lo largo de este documento. Como lo son la respiración y la energía implícita en ella, la cualidad y calidad de la producción y ejecución de la voz en base a los pliegues vocales y su fisiología, y las masas de resonancia, tanto craneana como torácica, entendiendo la función del tracto vocal y los senos paranasales, frontales y la nariz en sí misma.

El aire es un pilar fundamental en el canto, la administración correcta del flujo aéreo es importantísima, ya que en base a la fluctuación del aire que inspiramos y exhalamos, generamos la energía y potencia que se transforma en notas y sonido, la cual se regula gracias a los músculos que inciden en el ejercicio respiratorio, principalmente el diafragma, los intercostales y el abdomen. Cuando realizamos distorsiones en la voz y canto gutural propiamente dicho, el flujo de aire y la energía van a generar distintos comportamientos en nuestra voz, lo que nos permite experimentar con la intensidad y fuerza, para obtener variedades de efectos en el sonido. Como lo hemos analizado previamente, uno de los esenciales es el *fry*, que se lo ejecuta con una emisión bastante relajada y se produce un “crujido” o sonido de “fritura” en la laringe. Se lo puede producir desde la tesitura más baja de la voz hablando como si recién hubiésemos despertado, buscando el sonido quebrado y una vez lo encontramos, vamos subiendo la tonalidad manteniendo el efecto. No hace falta empujar con demasiada fuerza mientras se contrae la laringe o se puede provocar daños, hay que tener medida y experimentar muy conscientemente estas condiciones al cantar. Si se le da un poco más de proyección y fuerza al *fry*, obtenemos el “*creaking fry*” o “*raspy*” y se lo hace también en las notas más altas del registro, es un efecto un poco más trabajado que el *fry*. Y en base a estas intensidades y variaciones en la energía podemos experimentar los “*screams*” y “*growls*” que conllevan más dominio aéreo y fuerza de proyección, pero son técnicas que se van desarrollando entre sí en conjunto.

En nuestra laringe y faringe se encuentran todos los músculos y pliegues vocales que son los responsables de producir la voz, saber manipularlos y contraerlos o relajarlos para producir los efectos vocales del canto gutural, serán de vital importancia para poder complementarlos con el manejo del flujo aéreo y la energía. Cada uno de estos recursos van de la mano, como eslabones de una cadena como lo hemos demostrado previamente.

El dominio y manipulación plenos de los resonadores corporales al producir nuestra voz, nos permitirán obtener una gran gama de colores y matices para los diversos efectos de distorsión y canto gutural, como también para la voz limpia; para así encontrar nuestra voz propia y caracterizarla a nuestro gusto, mientras más recursos tengamos es mejor. Intentemos combinar y experimentar con todo lo que acá se ha expuesto y no dejemos de aprender y estudiar nunca, con disciplina y pasión por nuestro arte.

Recomendaciones

Debemos tener en cuenta que estas técnicas ameritan cierto grado de experiencia y oído. Esta guía no pretende ser absolutista, ya que, según cada cantante y su fisiología, incluso se puede adaptar de mejor manera a una u otra técnica. Por eso como recomendación principal está el hecho de experimentar, buscar siempre la voz propia más allá de querer sonar igual a tal o cual cantante, cuidando siempre de la voz con disciplina y trabajo bien encaminado. En base a esto, necesitamos conocer las condiciones fisiológicas de los mecanismos usados en la distorsión y efectos vocales al cantar, que básicamente involucran los distintos músculos, cartílagos de la laringe y faringe que al ser manipulados nos permiten producir una gran variedad de estos. Un buen estado de salud física, así como el cuidado del aparato fonador son fundamentales al ejecutar este tipo de canto, ya que estas técnicas de distorsión y de respiración costo diafragmática necesitan de una forma física óptima, a nivel de resonadores y apoyo, considerando que nuestro cuerpo en sí mismo es el instrumento.

Como se ha dicho anteriormente, es preciso realizar un buen calentamiento vocal antes de realizar ejecuciones en vivo o ejercitar la voz y sus efectos o distorsiones.

Es importante también considerar que solo se logrará distorsionar correctamente las notas sobre las que se tiene dominio en la tesitura personal en su forma “limpia” (sin distorsión o efectos). Si no se posee el dominio de ciertas notas en la voz limpia, al añadirle efectos de distorsión se puede causar daño. Hay que tratar de tener un buen manejo y control pleno del cierre glótico, movimientos laríngeos, compresión a nivel faringe, velo del paladar y los resonadores. No se debe intentar ejecuciones complejas si apenas se está comenzando, hay que ir de a poco y respetar el proceso, aprender día a día y analizar los avances o tropiezos para evitar malos hábitos desde el inicio y así no causar problemas a largo o corto plazo.

Al practicar efectos o distorsiones vocales, siempre debemos procurar identificar qué tipo de técnica estamos manejando, qué tan cómoda la sentimos o no. Hay que hacer una práctica muy consciente, es aconsejable empezar siempre en el registro vocal más cómodo y avanzar de a poco, nota a nota hacia lo agudo como hacia lo grave. Hay que tener la capacidad de “activar o desactivar” estos efectos a voluntad, hacer transiciones entre la voz limpia o distorsionada de manera completamente controlada, caso contrario, el ejercicio no se está llevando a cabo de manera óptima y debemos corregir la ejecución.

Como habíamos manifestado previamente, la respiración es un pilar fundamental en el canto. El control respiratorio óptimo y la respiración inferior o costo-diafragmática nos ayudarán a regular la energía que requieren estos ejercicios, ya que son algo exigentes, por lo que debemos realizar ejercicios respiratorios de este tipo con frecuencia.

Hay que estar atentos a los signos y señales de nuestro aparato fonador, si sentimos algún tipo de molestia al realizar estos ejercicios como ardor, dolor, irritación o picor, es necesario detener la práctica y descansar. Si algún ejercicio en particular se volviera siempre incomodo, hay que dejar de realizarlo y continuar con las técnicas que no nos incomodan y podemos manejar bien. Hay ciertas técnicas que requieren un mayor nivel en el acondicionamiento físico y vocal por lo que se debe mejorar esos aspectos antes de abordarlas.

La distorsión vocal deberá ser solo uno más de los ejercicios complementarios de la práctica habitual del canto y las rutinas de vocalización. Se debe ejercitar la voz limpia y la voz sucia (distorsionada). Si existiera en la voz un efecto de distorsión persistente que no lo estamos usando a voluntad, puede significar un daño en la voz, hay que tener precaución con esto.

Por último y no menos importante, debemos procurar siempre mantener la voz y el aparato fonador bien tratados y cuidados. Esto significa una buena hidratación diaria, buen descanso y horas de sueño, buena alimentación, llevando a cabo ejercicio físico para todo el cuerpo a más de los mecanismos vocales. Usando la voz hablada de manera adecuada, distendiendo la voz luego del ejercicio, como un atleta, es una buena práctica relajar los músculos y descansar.

Referencias

- Billboard. (02 de Febrero de 2023). Billboard.com. Obtenido de Artist Chart History - Slipknot: <https://www.billboard.com/artist/slipknot/chart-history/>
- Billboard Staff. (07 de Septiembre de 2001). Billboard.com. Obtenido de Slim's 'Weapon' Bulges With Six MTV VMAs: <https://www.billboard.com/music/music-news/slims-weapon-bulges-with-six-mtv-vmas-78467/>
- Blabbermouth. (12 de Marzo de 2005). Blabbermouth.net. Obtenido de Slipknot Set First Single Off New Album: <https://web.archive.org/web/20050313075942/http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=20055>
- Blabbermouth. (30 de Abril de 2010). Blabbermouth.net. Obtenido de The Ten Greatest Music Videos In ROADRUNNER History: Part 2: <https://blabbermouth.net/news/the-ten-greatest-music-videos-in-roadrunner-history-part>
- Chillingworth, A. (21 de Septiembre de 2022). Loudersound.com. Obtenido de The Top 50 best Slipknot songs ever: <https://www.loudersound.com/features/the-top-50-best-slipknot-songs-ever/5>
- Cosmodalia. (Julio de 2015). Rincón del Metalero. Obtenido de <https://metalmyrincon.blogspot.com/2015/07/phil-anselmo-pantera.html>
- Cross, M. (2020). melissacross.com. Obtenido de <https://melissacross.com/>
- Ferrer Serra, J. S. (2001). Teoría y práctica del canto. Barcelona: Empresa editorial Herder S.A.
- Gaspard, J. A. (1 de Julio de 2020). Cuartel del Metal. Obtenido de <https://cuarteldelmetal.com/noticias/2020/07/andy-blythe-lamb-of-god-hablo-de-la-historia-detras-de-cancion-o-d-h-g-a-b-f-e/>
- Genius. (2013). Obtenido de Genius.com: <https://genius.com/Lamb-of-god-redneck-lyrics>
- Grin, C. (18 de Agosto de 2010). last.fm. Obtenido de <https://www.last.fm/music/Dez+Fafara/+wiki>
- Jesusend. (22 de Mayo de 2010). last.fm. Obtenido de <https://www.last.fm/es/music/Corey+Taylor/+wiki>
- Last.fm. (2023). Obtenido de https://www.last.fm/music/DevilDriver/_/I+Could+Care+Less
- Law, S. (14 de Diciembre de 2020). Kerrang! Obtenido de The 20 greatest Lamb of God songs - ranked: <https://www.kerrang.com/the-20-greatest-lamb-of-god-songs-ranked>

- Law, S. (27 de Marzo de 2020). Kerrang.com. Obtenido de The 20 greatest Slipknot songs – ranked: <https://www.kerrang.com/the-20-greatest-slipknot-songs-ranked>
- Loftus, J. (2018). All Music. Obtenido de allmusic.com: <https://www.allmusic.com/album/devildriver-mw0000327287>
- Magio420. (10 de Diciembre de 2008). Guitarristas. Obtenido de <https://www.guitarristas.info/foros/biografia-charles-michael-chuck-schuldiner/38079>
- Musicnotes.com. (2022). Obtenido de Cowboys from Hell: <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0048556>
- Neilstein, V. (16 de Julio de 2019). Metalsucks.net. Obtenido de Mudvayne Bassist Ryan Martinie Shares His Thoughts on the Brbr-DENG Memes and Videos: <https://www.metalsucks.net/2019/07/16/mudvayne-bassist-ryan-martinie-shares-his-thoughts-on-the-brbr-deng-memes-and-videos/>
- Novillo, W. (2018). Fórmulas Estructurales de la Música Comercial. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Rock Pop Metal y Más... (3 de Junio de 2020). Obtenido de Rock Pop Metal y Más...: <http://www.rockpopmetalyas.com/historia/la-historia-de-los-guturales/>
- Sciarretto, A. (16 de Octubre de 2011). Loudwire. Obtenido de <https://loudwire.com/10-things-you-didnt-know-about-chad-gray/>
- Sciarretto, A. (16 de Noviembre de 2012). Loudwire.com. Obtenido de 10 Best Lamb of God Songs : <https://loudwire.com/best-lamb-of-god-songs/>
- Smithsonian Folkways Recordings. (1 de 12 de 2020). Obtenido de <https://folkways.si.edu/throat-singing-unique-vocalization-three-cultures/world/music/article/smithsonian>
- Songfacts. (05 de Febrero de 2023). Songfacts.com. Obtenido de Duality Songfacts: <https://www.songfacts.com/facts/slipknot/duality>
- Stein, H. (2000). El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. Revista musical chilena, 54(194), 41-48.
- Tovar, O. (2018). CONQUEROR OF COSMOS REFLEXION DEL SONIDO DE DEATH METAL. (Tesis de Maestría en Estudios Artísticos). UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS, Bogotá.
- Wiederhorn, J. (24 de Julio de 2022). Loudwire. Obtenido de 29 Years Ago: Pantera Find Their Voice With 'Cowboys From Hell': <https://loudwire.com/pantera-cowboys-from-hell-album-anniversary/>