

Aplicación de los parámetros de selección musical del método
receptivo de musicoterapia en la composición e interpretación de
música vocal para relajación

Natalia Torres Reyes

Asesora: Andrea Carolina Melo

Universidad El Bosque
Facultad de creación y comunicación
Programa de Formación Musical
Bogotá D. C.

NOTA DE SALVEDAD

La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia.

ÍNDICE

1	OBJETIVO.....	13
2	CONTEXTUALIZACIÓN.....	14
3	MARCO TEÓRICO.....	17
3.1	Musicoterapia receptiva	17
3.2	Características de la música utilizada para relajación en musicoterapia receptiva	17
3.3	La música de Enya como referente	19
4	METODOLOGÍA.....	22
4.1	Fase 1. Planteamiento y recopilación de datos	22
4.2	Fase 2. Transcripción y análisis de diez temas de referencia.....	22
4.3	Fase 3. Desarrollo del producto creativo	23
5	ANÁLISIS MUSICAL DE REFERENTES.....	24
5.1	<i>On Your Shore</i>	24
5.1.1	Armonía.....	24
5.1.2	Melodía.....	26
5.1.3	Ritmo y tempo	27
5.1.4	Dinámica	29
5.1.5	Forma.....	29
5.2	<i>Evening Falls</i>	31
5.2.1	Armonía.....	32
5.2.2	Melodía.....	33
5.2.3	Ritmo y tempo	33
5.2.4	Dinámicas.....	34
5.2.5	Forma.....	35
5.3	<i>Watermark</i>	37
5.3.1	Armonía.....	37

5.3.2	Melodía.....	38
5.3.3	Ritmo y tempo	39
5.3.4	Dinámicas.....	39
5.3.5	Forma.....	39
5.4	<i>Miss Clare Remembers</i>	42
5.4.1	Armonía.....	42
5.4.2	Melodía.....	43
5.4.3	Ritmo y tempo	44
5.4.4	Dinámicas.....	44
5.4.5	Forma.....	45
5.5	<i>How Can I Keep from Singing</i>	47
5.5.1	Armonía.....	47
5.5.2	Melodía.....	49
5.5.3	Ritmo y tempo	50
5.5.4	Dinámicas.....	51
5.5.5	Forma.....	51
5.6	<i>Angeles</i>	54
5.6.1	Armonía.....	54
5.6.2	Melodía.....	55
5.6.3	Ritmo y tempo	56
5.6.4	Dinámicas.....	57
5.6.5	Forma.....	57
5.7	<i>Smaointe</i>	60
5.7.1	Armonía.....	60
5.7.2	Melodía.....	62
5.7.3	Ritmo y tempo	62
5.7.4	Dinámicas.....	63
5.7.5	Forma.....	64
5.8	<i>No Holly for Miss Quinn</i>	66
5.8.1	Armonía.....	66
5.8.2	Melodía.....	67

5.8.3	Ritmo y tempo	67
5.8.4	Dinámicas.....	68
5.8.5	Forma.....	69
5.9	<i>Marble Halls</i>	70
5.9.1	Armonía.....	70
5.9.2	Melodía.....	72
5.9.3	Ritmo y tempo	72
5.9.4	Dinámicas.....	73
5.9.5	Forma.....	73
5.10	<i>Lothlorien</i>	75
5.10.1	Armonía.....	75
5.10.2	Melodía.....	76
5.10.3	Ritmo y tempo	77
5.10.4	Dinámicas.....	77
5.10.5	Forma.....	78
5.11	Conclusiones del análisis de referentes	79
6	DESARROLLO DEL PRODUCTO CREATIVO.....	81
6.1	Composición 1	81
6.1.1	Melodía.....	81
6.1.2	Armonía.....	81
6.1.3	Ritmo y tempo	81
6.1.4	Dinámicas.....	81
6.1.5	Acompañamiento.....	82
6.1.6	Forma.....	82
6.2	Composición 2	86
6.2.1	Armonía.....	86
6.2.2	Melodía.....	86
6.2.3	Ritmo y tempo	86
6.2.4	Dinámicas.....	87
6.2.5	Acompañamiento.....	87
6.2.6	Forma.....	87

6.3	Composición 3	90
6.3.1	Melodía.....	90
6.3.2	Armonía.....	90
6.3.3	Ritmo y tempo	90
6.3.4	Dinámicas.....	90
6.3.5	Acompañamiento.....	90
6.3.6	Forma.....	91
7	CONCLUSIONES.....	93
8	REFERENCIAS.....	94

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Características de la música relajante	18
Figura 1. Grados armónicos (<i>On your Shore</i>).....	25
Figura 2. Cadencia, cambio de sección (<i>On your Shore</i>).	25
Figura 3. Cadencia final (<i>On your Shore</i>).....	26
Figura 4. Ejemplo, melodía principal (<i>On your Shore</i>).....	27
Figura 5. Ejemplos de ritmo (<i>On Your Shore</i>).....	28
Figura 6. Introducción (<i>On Your Shore</i>).....	29
Figura 7. Parte A (<i>On Your Shore</i>).....	30
Figura 8. Fragmento de la parte B (<i>On Your Shore</i>).....	31
Figura 9. Grados armónicos y cadencias (<i>Evening Falls</i>).....	32
Figura 10. Fragmento de la melodía principal (<i>Evening Falls</i>).....	33
Figura 11. Cambios de métrica (<i>Evening Falls</i>).....	34
Figura 12. Fragmento de la parte A (<i>Evening Falls</i>).....	35
Figura 13. Fragmento de la parte B (<i>Evening Falls</i>).....	36
Figura 14. Fragmento del solo (<i>Evening Falls</i>).....	36
Figura 15. Grados armónicos (<i>Watermark</i>).	37
Figura 16. Fragmento, melodía y acompañamiento (<i>Watermark</i>).....	38
Figura 17. Ejemplo de ritmo (<i>Watermark</i>).....	39
Figura 18. Introducción (<i>Watermark</i>).....	40
Figura 19. Parte A (<i>Watermark</i>).	40
Figura 20. Parte B (<i>Watermark</i>).	41
Figura 21. Ejemplo de préstamo modal (<i>Miss Clare Remembers</i>).....	42
Figura 22. Grados armónicos (<i>Miss Clare Remembers</i>).....	43
Figura 23. Fragmento de la melodía (<i>Miss Clare Remembers</i>).	43
Figura 24. Ejemplos de ritmo y cambios de métrica (<i>Miss Clare Remembers</i>).....	44
Figura 25. Introducción (<i>Miss Clare Remembers</i>).	45
Figura 26. Fragmento de la parte A' (<i>Miss Clare Remembers</i>).....	46

Figura 27. Fragmento de la parte A' (<i>Miss Clare Remembers</i>).....	46
Figura 28. Fragmento de la parte B (<i>Miss Clare Remembers</i>).	47
Figura 29. Grados armónicos y modulaciones (<i>How Can I Keep from Singing</i>)....	49
Figura 30. Fragmento de la melodía (<i>How Can I Keep from Singing</i>).....	50
Figura 31. Introduccion (<i>How Can I Keep from Singing</i>).....	51
Figura 32. Fragmento de la parte A (<i>How Can I Keep from Singing</i>).....	52
Figura 33. Solo (<i>How Can I Keep from Singing</i>).....	53
Figura 34. Fragmento de la parte A' (<i>How Can I Keep from Singing</i>).	53
Figura 35. Outro (<i>How Can I Keep from Singing</i>).	54
Figura 36. Ejemplo de grados armónicos (<i>Angeles</i>).....	55
Figura 37. Ejemplo de acordes con séptima (<i>Angeles</i>).	55
Figura 38. Ejemplo de cadencia (<i>Angeles</i>).....	55
Figura 39. Fragmento de la melodía (<i>Angeles</i>).....	56
Figura 40. Introduccion (<i>Angeles</i>).	57
Figura 41. Fragmento Parte A (<i>Angeles</i>).....	58
Figura 42. Fragmento de la parte B (<i>Angeles</i>).....	58
Figura 43: Fragmento Solo (<i>Angeles</i>).	59
Figura 44; Fragmento de la parte A' (<i>Angeles</i>).....	59
Figura 45: Ejemplo de grados armónicos (<i>Smaointe</i>).....	60
Figura 46: Modulación (<i>Smaointe</i>).	61
Figura 47: Ejemplo de inversiones y séptimas (<i>Smaointe</i>).	61
Figura 48. Cadencia plagal (<i>Smaointe</i>).	61
Figura 49. Fragmento de melodía (<i>Smaointe</i>).....	62
Figura 50. Ejemplo Ritmo (<i>Smaointe</i>).	63
Figura 51: Fragmento Parte A (<i>Smaointe</i>).....	64
Figura 52: Fragmento Solo (<i>Smaointe</i>).	65
Figura 53:Outro (<i>Smaointe</i>).....	65
Figura 54. Grados armonicos y cadencia (<i>No Holly for Miss Quinn</i>).....	66
Figura 55. Grados armónicos de la modulación (<i>No Holly for Miss Quinn</i>).....	66
Figura 56. Fragmento melodía (<i>No Holly for Miss Quinn</i>).....	67
Figura 57. Ejemplo cambio de métrica (<i>No Holly for Miss Quinn</i>).....	67

Figura 58. Ejemplo ritmo de melodía y acompañamiento (<i>No Holly for Miss Quinn</i>).	68
Figura 59. parte A (<i>No Holly For Miss Quinn</i>).....	69
Figura 60. Fragmento de la parte B (<i>No Holly For Miss Quinn</i>).	69
Figura 61: Fragmento Parte C (<i>No Holly For miss Quinn</i>).	70
Figura 62. Ejemplo de grados armónicos (<i>Marble Halls</i>).	71
Figura 63. Fragmento de la melodía (<i>Marble Halls</i>).....	72
Figura 64. Ejemplo de ritmo (<i>Marble Halls</i>).	73
Figura 65. Fragmento de la introducción (<i>Marble Halls</i>).	74
Figura 66. Fragmento de la parte A (<i>Marble Halls</i>).....	74
Figura 67. Outro (<i>Marble Halls</i>).	75
Figura 68: Ejemplo de armonía modal (<i>Lothlorien</i>).....	76
Figura 69. Fragmento de la melodía (<i>Lothlorien</i>).....	77
Figura 70. Fragmento de la parte A (<i>Lothlorien</i>).....	78
Figura 71. Fragmento Parte B (<i>Lothlorien</i>).	79
Figura 72. <i>Find a Place to Be</i> : Acompañamiento.	82
Figura 73. <i>Find a Place to Be</i> : Introducción.....	82
Figura 74. <i>Find a Place to Be</i> : Parte A.	83
Figura 75. <i>Find a Place to Be</i> : Parte B.	84
Figura 76. <i>Find a Place to Be</i> : Puente.....	84
Figura 77. <i>Find a Place to Be</i> : Parte C.	85
Figura 78. <i>Find a Place to Be</i> : Parte A'.	85
Figura 79. <i>Find a Place to Be</i> : Outro.	86
Figura 80. <i>Música</i> : Acompañamiento.	87
Figura 81. <i>Música</i> : Introducción.	88
Figura 82. <i>Música</i> : Parte A.....	88
Figura 83. <i>Música</i> : Parte B.....	89
Figura 84. <i>Viento</i> : Acompañamiento.	91
Figura 85. <i>Viento</i> : Parte A.....	92
Figura 86. <i>Viento</i> : Parte B.....	92

LISTA DE ANEXOS

- Anexo 1. Partitura: Composición 1 (Find A Place To Be)
- Anexo 2. Partitura: Composición 2 (Música)
- Anexo 3. Partitura: Composición 3 (Viento)
- Anexo 4. Transcripción: *On Your Shore*
- Anexo 4. Transcripción: *Evening Falls*
- Anexo 5. Transcripción: *Watermark*
- Anexo 6. Transcripción: *Miss Clare Remembers*
- Anexo 7. Transcripción: *How Can I Keep From Singing*
- Anexo 8. Transcripción: *Angeles*
- Anexo 9. Transcripción: *Smaointe*
- Anexo 10. Transcripción: *No Holly for Miss Quinn*
- Anexo 11. Transcripción: *Marble Halls*
- Anexo 12. Transcripción: *Lothlorien*
- Anexo 13. Video Recital

RESUMEN

Este trabajo de grado se llevó a cabo con el objetivo de explorar los parámetros del método receptivo de la musicoterapia aplicables a la composición y la interpretación vocal, y utilizarlos para crear tres composiciones para piano y voz que puedan emplearse en musicoterapia orientada a la relajación y, a la vez, aporten elementos útiles para otros músicos que deseen continuar explorando este campo desde la perspectiva del músico intérprete.

Para ello, se realizó un proceso de investigación creación que se desarrolló en tres fases. La primera consistió en la búsqueda de antecedentes y referentes sobre los parámetros de selección musical del método receptivo de la musicoterapia. En la segunda fase se definieron los parámetros y, a partir de estos, se escogió como referente a la cantautora irlandesa Enya para realizar el análisis de diez de sus canciones, ya que ella utiliza en sus composiciones el formato de piano y voz, que fue el seleccionado para el desarrollo del producto creativo de este trabajo. La tercera y última fase consistió en el desarrollo del producto creativo. Como resultado, se obtuvieron tres composiciones en las que se logró aplicar los parámetros musicales del método receptivo de la musicoterapia e implementar algunos elementos musicales encontrados en el análisis de la referente.

Palabras clave: musicoterapia receptiva, método receptivo, música para relajación, música celta, música de la nueva era, Enya

ABSTRACT

The main purpose of this final project is to explore the parameters of the receptive methods of music therapy that are applicable to composition and vocal performance and using them to create three compositions for piano and voice that can be used in relaxation-oriented music therapy and, at the same time, provide useful elements for other musicians who wish to continue to explore this field from the perspective of the musician performer.

The development of this project was carried in three phases. The first one was the research of antecedents and references about the parameters of the receptive method of music therapy. In the second phase the parameters were defined, and, from these, the Irish singer-songwriter Enya was chosen as a reference to carry out the analysis of ten of her songs, since she uses in her compositions the piano and voice format, which was selected for the development of the creative product of this work. The third and final phase consisted of the development of the creative product. As a result, three compositions were obtained, it was possible to apply the musical parameters of the receptive method of music therapy and implement some musical elements found in the analysis of the referent.

Keywords: receptive music therapy, receptive method, music for relaxation, Celtic music, new age music, Enya

1 OBJETIVO

Explorar los parámetros del método receptivo de la musicoterapia aplicables a la composición y la interpretación vocal, y utilizarlos para crear tres composiciones para piano y voz que puedan emplearse en musicoterapia orientada a la relajación y, a la vez, aporten elementos útiles para otros músicos que deseen continuar explorando este campo desde la perspectiva del músico intérprete.

2 CONTEXTUALIZACIÓN

La música es una ley moral. Da un alma al universo, alas a la mente, vuelo a la imaginación, un encanto a la tristeza, y la vida a todo. Es la esencia del orden, y conduce a todo lo que es bueno, justo y bello, del cual es invisible, pero sin embargo deslumbrante, forma apasionada y eterna.

PLATÓN (como se citó en Watson, 1991, p. 45)

A lo largo de la historia, la música se ha considerado un componente vital para la cultura del ser humano. Entender el comportamiento musical humano puede ser de gran utilidad para un músico, ya que esto puede ayudarlo a desenvolverse en varios ámbitos: grabaciones, en el escenario, en un salón de clases o en un entorno comercial, entre otros (Radocy & Boyle, 2012, p. 3).

La música ha sido reconocida desde la antigüedad como un catalizador para estimular emociones que induzcan a la tranquilidad y relajación. Los filósofos griegos del siglo V a. C. tenían claridad sobre qué tipo de música poner a escuchar a personas con diferentes padecimientos. Se creía que el modo en el que se escribiera la música tenía un beneficio para la salud. Por ejemplo, Platón en la *República* (III, 399a-b) menciona que el modo dórico es adecuado para situaciones en las que se requiere resiliencia, mientras que el modo frigio es adecuado para actos pacíficos relacionados con la tolerancia y la persuasión (Grocke & Wigram, 2007, p. 13).

Desde los grupos religiosos del siglo XIX, pasando por las visitas de los músicos a los hospitales después de la segunda guerra mundial hasta la actualidad, la música ha tenido aplicaciones terapéuticas, y hoy en día la musicoterapia es considerada una profesión o especialización a la que se puede llegar desde diferentes disciplinas. (Constantin, 2016, p. 95). En el siglo XIX los terapeutas empezaron a medir el efecto de la música sobre las funciones fisiológicas del cuerpo. El primer estudio se centró en medir cómo la música afecta el ritmo cardíaco y la respiración.

Más adelante, durante las décadas de 1940 y 1950 se estudiaron los efectos estimulantes y sedantes de la música, y a medida que se fue conociendo acerca del efecto de la música en la fisiología del cuerpo, fueron surgiendo diferentes métodos de musicoterapia (Grocke & Wigram, 2007, p. 13)

Para empezar a comprender el objetivo de este proyecto que pretende aplicar elementos del método receptivo de la musicoterapia a la composición e interpretación de tres canciones, uno de los libros referentes de investigación nos da esta definición:

El paciente escucha música y responde a la experiencia de una forma verbal, silenciosa o en otra modalidad. La música utilizada puede ser en vivo, improvisaciones grabadas, interpretaciones o composiciones hechas por el paciente o el terapeuta o grabaciones comerciales en diferentes estilos (clásica, rock, jazz, country, espiritual, nueva era). La experiencia auditiva puede estar enfocada en aspectos físicos, emocionales, intelectuales, estéticos o espirituales de la música y la respuesta del paciente están diseñadas de acuerdo con el propósito terapéutico. (Bruscia, como se citó en Grocke & Wigram, 2007, p. 16)

En la revisión de antecedentes sobre el tema se encontró que, aunque hay varios estudios sobre el método receptivo, la mayoría de ellos se enfoca en los aspectos terapéuticos y son pocos los que estudian los aspectos propiamente musicales de las piezas musicales que se utilizan en la musicoterapia receptiva.

El único trabajo hallado en esta búsqueda que aborda específicamente aspectos relacionados con la composición y la interpretación musical orientadas hacia la musicoterapia receptiva es el de Vanegas Cuentas (2020), titulado *Elementos musicales del método receptivo de la musicoterapia aplicados a la composición e interpretación instrumental de la guitarra eléctrica*. Su trabajo se basó en los parámetros de selección musical para musicoterapia receptiva descritos por Denise Grocke y Tony Wigram en el capítulo 2, “Selecting Music for Receptive Methods in Music Therapy”, del libro *Receptive Methods in Music Therapy* (2007).

El libro citado es una recopilación de estudios realizados por terapeutas o practicantes de musicoterapia, con el fin de crear un recurso para estudiantes, médicos, terapeutas o creadores que quieran ejercer en el campo de la musicoterapia receptiva, un campo que comprende técnicas en las cuales el paciente es un receptor de la experiencia musical, más que ser participe en la creación de esta. A través de sus capítulos, se describe con detalle diferentes aplicaciones y características de la musicoterapia receptiva.

Dado que el análisis que presentan Grocke y Wigram (2007) es muy completo, su libro será el referente principal para el desarrollo de este proyecto, pues da pistas sobre cómo llevar a cabo el proceso de selección de música para relajación y meditación, y realiza comparaciones sobre los elementos y parámetros musicales que deben tenerse en cuenta. También muestra y analiza elementos de piezas musicales de diferentes géneros que se han utilizado para la musicoterapia receptiva.

Por otra parte, en el artículo “Relaxing Music for Anxiety Control”. (Elliott et al., 2011), publicado en el *Journal of Music Therapy* de Oxford, describe los resultados de un estudio que aporta información complementaria útil para el presente proyecto, sobre los patrones musicales que tienen efecto relajante, la escala de importancia que tienen los diferentes componentes (por ejemplo, el tempo, la melodía y la armonía) para producir relajación y qué géneros funcionan mejor.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, se eligió como proyecto de investigación creación realizar tres composiciones a partir de los parámetros musicales descritos en la literatura sobre los métodos receptivos de la musicoterapia a la composición y la interpretación vocal. De esta manera, con el presente trabajo se espera aportar, además de las tres composiciones, elementos útiles para quienes estén interesados en explorar este campo desde el ámbito disciplinar del músico interprete.

3 MARCO TEÓRICO

Para el desarrollo de este proyecto de investigación creación, se consideraron aspectos teóricos relacionados con la musicoterapia receptiva, las características y los parámetros musicales de la música utilizada en este tipo de musicoterapia, y los posibles referentes para la composición e interpretación vocal de música orientada a la relajación, los cuales se tuvieron en cuenta para llevar a cabo el análisis y el desarrollo del producto creativo.

3.1 Musicoterapia receptiva

La musicoterapia receptiva, también denominada *musicoterapia pasiva*, es aquella que abarca técnicas en las que el paciente es el receptor de la experiencia musical, a diferencia de otros métodos en los que el paciente es un creador de música activo (Grocke & Wigram, 2007, p. 15).

La principal actividad en la musicoterapia receptiva es la audición musical, con la cual se pretende ejercer una acción psicoterapéutica. “La música que se da a escuchar al paciente (en un ambiente relajado, rodeado de silencio y sentado cómodamente) puede ser música grabada o bien música interpretada por el propio musicoterapeuta (música viva)” (Poch Blasco, como se citó en Arias Torres, 2008, p. 35).

3.2 Características de la música utilizada para relajación en musicoterapia receptiva

Según las investigaciones de Grocke y Wigram (2007), la música clásica es la más ampliamente utilizada en la musicoterapia receptiva, pero suelen utilizarse también selecciones musicales de diversos géneros: nueva era, música celta, música trance y jazz, entre otros.

En cuanto a las características específicas de la música que se emplea específicamente para relajación, los autores citados señalan que esta suele tener tempo constante y lento, de carácter calmado, con una línea melódica predecible,

con intervalos cortos, intentando seguir el ritmo de la respiración. La estructura armónica por lo general es tonal y consonante, con secuencias predecibles de acordes, o acordes suspendidos que se resuelven. La instrumentación suele incluir instrumentos de cuerdas, vientos, voces y piano. El *legato* es muy utilizado en las líneas melódicas y en algunas ocasiones este se combina con un *pizzicato* en la línea del bajo. Presenta pocos cambios de dinámicas y muchas repeticiones, la textura generalmente es muy consistente con una línea de bajo que brinda apoyo. Las características musicales que más se repiten en este tipo de música son la melodía, armonía y el ritmo (Grocke & Wigram, 2007, p. 46).

Por otra parte, en el estudio *Relaxing Music for Anxiety Control* (Elliott et al., 2011), se realizó un análisis un poco más específico sobre las características que debe tener una composición musical para producir relajación. En la Tabla 1 se resumen los resultados de dicho estudio para cada parámetro analizado.

Tabla 1. Características de la música relajante

Parámetro	Características
Tempo	El tiempo debe estar entre 80 y 100 bpm.
Melodía	Deben ser consistentes y claras. Las melodías más relajantes tienden a subir desde una nota grave hacia una más aguda.
Tempo/pulso	La mayoría de las piezas utilizadas presentan un tempo constante regular en 4/4.
Armonía	Progresiones tonales, con triadas tradicionales populares en la música occidental. La instrumentación y los arreglos vocales deben estar en total armonía, para de esta forma complementar la melodía principal.
Ritmo	Simple, constante y sutil.
Complejidad	En la música más relajante intervienen pocos instrumentos o instrumentos muy similares que suenan bien juntos. Esta música es constante, presenta pocos cambios de dinámicas, melodía, tonalidad y tiene un pulso constante.

Parámetro	Características
Tonalidad	La tonalidad no tiene un gran impacto en el efecto de relajación. Tanto tonalidades mayores (alegres) como menores (tristes) conducen a un estado de relajación.
Escalas	Secuencias cortas.
Articulación	En general, las notas son suaves y están conectadas la una con la otra (legato).
Intervalos	En la melodía no se presentan muchos saltos, el rango es muy corto.
Rango melódico	No hay un rango muy amplio entre las notas altas y bajas.
Voz	Suave, dulce y conectada.
Instrumentación	Los instrumentos más comunes son piano y cuerdas.
Dinámicas	No presenta mucha variación o cambios bruscos. Tiende a ser constante.
Carácter	Tranquilo.

Nota. Elaborada a partir de “Relaxing Music for Anxiety Control”, D. Elliot et al. *Journal of Music Therapy*, 48(3), 2011, pp. 276-78.

Finalmente, según los resultados del estudio de Elliot et al. los elementos musicales que deben tenerse en cuenta a la hora de escoger música para relajación son, de mayor a menor importancia, los siguientes: tempo, melodía, pulso, armonía, ritmo, gusto, complejidad, tonalidad, escala, articulaciones, intervalos, rango melódico y familiaridad. “Este orden de importancia permite que quienes consideren el uso de la música como técnica de relajación puedan centrarse en estas características que tienen mayor impacto” (Elliott et al., 2011, p. 282).

3.3 La música de Enya como referente

Como ya se mencionó en el apartado anterior, entre los géneros musicales comúnmente utilizados para la relajación en el método receptivo de la musicoterapia se encuentra la música celta, cuyo carácter suele ser modal, a menudo con selecciones vocales que le agregan atractivo al sonido de la música (Grocke &

Wigram, 2007, p. 50). El término “música celta” se refiere principalmente a la música folclórica irlandesa y escocesa, pero “por extensión se ha aplicado a la música de otras zonas de Europa occidental que reclaman las mismas raíces e influencia, como Gales, Bretaña francesa, Galicia y Asturias. Sin embargo, es difícil establecer sus orígenes, dado que la principal fuente de transmisión de esta música fue la oral, no se ha podido recopilar mucha información anterior al siglo XVI (Iturbe, 2009).

Si bien es difícil definir con exactitud el origen de lo que hoy en día se considera “música celta”, desde la década de los 70 se comenzaron a incorporar nuevos elementos a la música tradicional celta, implementando sonidos más modernos, logrando así que esta corriente musical, presentada comercialmente como un nuevo género musical, denominado como “música celta” obtuviera gran reconocimiento y popularidad a nivel global. Esta fase fue relevante, pues ayudó a que la música celta evolucionara sin dejar de lado sus antiguas tradiciones y sonoridades (Falc’her-Poyroux, 2020).

Otro estilo de música popular que Grocke y Wigram (2007, pp. 50-51) incluyen como apropiado para relajación es el de la denominada “nueva era”, que suele emplear elementos de la naturaleza, el desierto, el mar y otros paisajes naturales, que son realizados mediante sonidos electrónicos.

Para el desarrollo de las tres composiciones en este proyecto, se tomó como referente a Enya, pianista clásica e intérprete multinstrumentista irlandesa (Gweedore, Donegal; 17 de mayo de 1961). Ella formó parte de la gran ola de cambio en la música celta mencionada anteriormente, y se volvió muy popular en la década de 1980, gracias a su voz ligera y sus melodías folclóricas. Formó parte de la banda Canadá, que pertenecía a su familia, hasta 1982, y luego empezó su carrera como solista en 1987. Desde entonces, ha logrado alcanzar a una gran audiencia y vender millones de discos, en especial con su álbum *A Day Without Rain* en el año 2000. Ha ganado siete World Music Awards, y ha sido nominada a los Grammy como mejor artista de la nueva era por sus discos *Shepherd Moons* (1993), *The Memory of Trees* (1997), *A Day Without Rain* (2002) y *Amarantine* (2007) (Abjorensen, 2017).

La música de Enya reúne elementos tanto de la música celta como de la nueva era y es uno de los referentes recomendados con mayor frecuencia en la literatura sobre musicoterapia receptiva para relajación. Sin embargo, como lo señalan Grocke y Wigram (2007, p. 50), es preciso tener en cuenta que no toda su música es relajante. Algunas de sus canciones son apropiadas para obtener una relajación profunda, pero otras tienen un carácter estimulante, y se pueden utilizar para la meditación guiada, lo que implica que su discografía debe ser clasificada correctamente.

Para el desarrollo de este proyecto de investigación creación se consideró adecuado analizar algunas de sus composiciones porque, a diferencia de otros referentes mencionados en la literatura sobre musicoterapia receptiva, que son en su mayoría instrumentales, el repertorio de Enya incluye el componente vocal en varias de sus canciones.

4 METODOLOGÍA

Este trabajo, enmarcado en la metodología de investigación creación, se llevó a cabo en tres fases: 1) planteamiento y recopilación de datos, 2) transcripción y análisis de diez temas de referencia y 3) desarrollo del proyecto creativo.

4.1 Fase 1. Planteamiento y recopilación de datos

En esta primera fase se definió el enfoque de este trabajo de investigación creación, y se llevó a cabo la búsqueda de antecedentes y referentes sobre el tema propuesto. Para tal fin, se desarrollaron las siguientes actividades:

- Planteamiento y recopilación de datos
- Investigación, contextualización y selección de referentes.
- Audiciones analíticas.

4.2 Fase 2. Transcripción y análisis de diez temas de referencia

Con el fin de contar con elementos suficientes que sirvieran como insumo para la elaboración de las composiciones, luego de seleccionar los referentes y realizar las audiciones analíticas, se eligieron diez temas para transcribir y analizar. Para ello, se tuvo en cuenta lo que plantean Grocke y Wigram en el capítulo 2 de su libro *Receptive methods in music therapy* (2007) respecto a la selección de música para métodos receptivos en musicoterapia, así como las características de la música relajante descritas por Elliot et al. (2011), presentadas en la Tabla 1.

Así, se seleccionaron diez temas que muestran las características musicales adecuadas para el enfoque de esta investigación. Todos ellos de la compositora e intérprete irlandesa Enya. Los cuatro primeros pertenecen al álbum *Watermark* (1988) y los seis restantes, al álbum *Shepherd Moons* (1991).

1. *On Your Shore*
2. *Evening Falls*

3. *Watermark*
4. *Miss Clare Remembers*
5. *How Can I Keep from Singing*
6. *Angeles*
7. *Smaointe*
8. *No Holly for Miss Quinn*
9. *Marble Halls*
10. *Lothlorien*

El resultado de este análisis se presenta en el capítulo 5.

4.3 Fase 3. Desarrollo del producto creativo

Con base en los resultados del análisis efectuado en la fase 2, se llevaron a cabo tres composiciones enfocadas en la interpretación vocal con acompañamiento de piano, aplicando los parámetros musicales establecidos en el método receptivo de la musicoterapia.

5 ANÁLISIS MUSICAL DE REFERENTES

En este capítulo se analizan las diez canciones de Enya seleccionadas, con el fin de identificar en ellas las características y parámetros de selección musical descritos en el marco teórico (apartado 3.2) aplicables a composiciones para piano y voz, los cuales se tuvieron en cuenta como referentes para el desarrollo de las tres composiciones que se realizaron como producto de este proyecto de investigación creación.

5.1 *On Your Shore*

Intérprete y compositor: Enya

Tonalidad: G

5.1.1 *Armonía*

Este tema presenta una armonía poco densa, utilizando tónica, subdominantes y dominantes principalmente. Son progresiones sencillas y comprenden los grados armónicos que se muestran en la Figura 1.

En las progresiones armónicas no hay gran variación, ya que durante toda la canción se utilizan los mismos acordes mostrados en la Figura 1, y los cambios de sección están marcados por cadencias (ver Figura 2 y Figura 3).

Así mismo, se puede observar que la séptima menor es utilizada en algunos acordes menores y presenta inversiones en el bajo, principalmente en la tónica y dominante.

G I Bm iii G I Bm iii C IV Am7 ii7 D V G I
 mf
 5
 G I D/F# V/iii Em7 vi7 G/D I/V C IV Am7 ii7 D V
 Strange how my heart beats to find my - self up - on your shore.
 Cool waves wash o - ver and drift a - way with dreams of youth.
 Soft blue hor - i - zons reach far in - to my child - hood days

Figura 1. Grados armónicos (*On your Shore*).

9 G D/F# Em7 G/D Am C D D
 Strange how I still feel my loss of com - fort gone be -
 So time is sto - len, I can - not hold you long e -
 as you are ris - ing to bring me my for - got - ten

13 1. G I 2. G
 fore. nough. And

Figura 2. Cadencia, cambio de sección (*On your Shore*).

54 Am ii C IV D/F# V/iii D V G I

find I'm stand - ing on your shore.

Figura 3. Cadencia final (*On your Shore*).

5.1.2 Melodía

Es una línea melódica muy sencilla la cual se mueve por medio de grados conjuntos por medio de saltos interválicos que comprenden segundas terceras y ocasionalmente cuartas y sextas. Al momento de la interpretación, esta se canta de manera muy ligada, con una sonoridad dulce y suave.

En relación con la armonía, las notas que conforman la melodía son estructurales del acorde acompañadas por notas de paso y colores. Como, por ejemplo, séptimas y novenas. En el acompañamiento, el bajo lleva principalmente la fundamental del acorde.

5

♩ G D/F# Em7 G/D C Am7 D

Strange how my heart beats to find my - self up - on your shore.
Cool waves wash o - ver and drift a - way with dreams of youth.
Soft blue hor - i - zons reach far in - to my child - hood days

9

G D/F# Em7 G/D Am C D D To Coda ⊕

Strange how I still feel my loss of com - fort gone be -
So time is sto - len, I can - not hold you long e -
as you are ris - ing to bring me my for - got - ten

Figura 4. Ejemplo, melodía principal (*On your Shore*).

5.1.3 Ritmo y tempo

Se encuentra en 4/4 *freely* (libremente) muy lenta. Utiliza figuras rítmicas sencillas como negras, corcheas, blancas y redondas. Ocasionalmente aparecen negras con puntillo. Se puede observar cómo el acompañamiento lleva un ritmo muy sencillo, de solo blancas, negras y redondas. Mientras que la melodía principal y la melodía que acompaña muestra más movimiento rítmico, con blancas, negras y corcheas.

Tiene una textura de melodía acompañada. También presenta un poco de polifonía en algunas partes de la melodía principal por parte del piano, como podemos observar en la Figura 5.

To Coda ⊕

9 G D/F# Em7 G/D Am C D D

13 1. G 2. G

fore. nough. And

21 C D Bm C Em

by, days and nights fall - ing by me. I know ____ of a

25 D Bm C D Bm

dream I should__be hold - ing days and nights fall - ing

Figura 5. Ejemplos de ritmo (*On Your Shore*).

5.1.4 Dinámica

Mezzopiano. La interprete utiliza esta misma dinámica durante toda la canción dando matices a los finales de las frases con un *disminuendo*. En las notas agudas aplica un ataque *mezzopiano*, con el fin de no generar tensión. Aunque la dinámica no varía mucho, se evidencian pequeños contrastes en las frases, sobre todo en los finales y las diferentes secciones de la canción.

5.1.5 Forma

|| Intro |: A :| B | A | Solo | A ||

- **Introducción:** Está compuesta por cuatro compases y comienza con un sintetizador. La línea melódica del bajo va ascendiendo por medio de blancas, la gran mayoría de ellas en la fundamental del acorde. Al llegar al tercer pulso del segundo compás, comienza a descender también con ritmo de blancas. En el cuarto compás, los dos primeros pulsos bajan en negras, para finalizar con una blanca en la fundamental de la tónica. El ritmo es muy sencillo, con blancas, negras, negras con puntillo y corcheas.

The musical score for the introduction of 'On Your Shore' is written in G major, 4/4 time. It consists of four measures. The first measure has a G chord and a melody of G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The second measure has a Bm chord and a melody of B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter). The third measure has a C chord and a melody of G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The fourth measure has an Am7 chord and a melody of C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). The bass line follows the root notes of the chords: G2, B1, C2, E2. The dynamic marking 'mf' is present in the first measure.

Figura 6. Introducción (*On Your Shore*).

- **Parte A:** Entra la voz acompañada de un sintetizador. La línea melódica sigue teniendo un ritmo muy sencillo de blancas y negras ocasionalmente aparecen negras con puntillo y corcheas. Se mueve diatónicamente por segundas y terceras, ocasionalmente presenta saltos de cuartas y sextas. Todo con un sonido ligado. La melodía suele moverse, tanto ascendente como descendientemente, coincidiendo con la letra.

5

G D/F# Em7 G/D C Am7 D

Strange how my heart beats to find my-self up-on your shore.
Cool waves wash o-ver and drift a-way with dreams of youth.
Soft blue hor-i-zons reach far in-to my child-hood days

9

G D/F# Em7 G/D Am C D D

To Coda ⊕

Strange how I still feel my loss of com-fort gone be-
So time is sto-len, I can-not hold you long e-
as you are ris-ing to bring me my for-got-ten

13

1. G

2. G

fore. nough And

Figura 7. Parte A (*On Your Shore*).

- **Parte B:** En esta segunda parte se presenta una melodía nueva, la cual se mueve por medio de grados conjuntos, de una manera muy ligada. También con un ritmo sencillo, acompañada del sintetizador.

The image displays three systems of musical notation for the song 'On Your Shore'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'so this is where I should be now days and nights fall - ing by, days and nights fall - ing by me. I know ___ of a dream I should be hold - ing days and nights fall - ing'. The guitar chords are indicated above the vocal line: Em, D, Bm, C, D, Bm in the first system; C, D, Bm, C, Em in the second system; and D, Bm, C, D, Bm in the third system.

Figura 8. Fragmento de la parte B (*On Your Shore*).

- **Solo:** Se realiza un solo con un clarinete acompañado por el sintetizador que dura
- **Parte A:** Vuelve a la parte A para finalizar.

5.2 Evening Falls

Intérprete y compositor: Enya

Tonalidad: Em

5.2.1 Armonía

La armonía utilizada es poco densa. Comprende tónica, subdominante y dominante, sin muchas variaciones. No presenta inversiones en los acordes. Siempre utiliza los siguientes grados armónicos: se observa que el quinto grado siempre es menor y la sensible es utilizada como dominante.

When the evening falls and the day-light is ___

5 Bm v C VI Am iv D VII

21 D VII G III D VII G III C VI D VII

17 C VI D VII Em i Fine

Figura 9. Grados armónicos y cadencias (*Evening Falls*).

5.2.2 Melodía

La línea melódica de esta canción es muy sencilla y repetitiva. No tiene saltos complejos, se mueve por medio de grados conjuntos y está ligada. Así mismo, se encuentra armonizada por voces mediante notas largas como blancas y redondas, junto con el acompañamiento.

The image displays two systems of musical notation for the song 'Evening Falls'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system starts with a 3/4 time signature change. The second system starts with a 5-measure rest, followed by a 3/4 time signature change, and then a 2/4 time signature change. Chord symbols are placed above the vocal line: Em, C, D in the first system; Bm, C, Am, D in the second system. The lyrics are written below the vocal line.

Em C D
 When the even - ing falls and the day - light is —

5 Bm C Am D
 fad - ing from with - in me calls, could it be i am —

Figura 10. Fragmento de la melodía principal (*Evening Falls*).

5.2.3 Ritmo y tempo

No es una métrica estable, ya que presenta amalgamas: comienza en 3/4, en el compás número 4 pasa a 4/4, luego vuelve a 3/4 y pasa a 2/4. Esto se observa a lo largo de toda la canción. Las figuras rítmicas son sencillas, como negras, blancas, redondas y corcheas en la melodía principal; mientras que en el acompañamiento de voces y piano el ritmo contiene notas largas, como blancas y redondas.

25 G C D G C

lost in oc - eans of night for... ev - ver hoping I can

29 D Bm C D

find memor ies those me - mor - ies... I left be -

Figura 11. Cambios de métrica (*Evening Falls*).

5.2.4 Dinámicas

Mezzopiano. La interprete utiliza esta misma dinámica durante toda la canción dando matices a los finales de las frases con un *disminuendo*. En las notas agudas aplica un ataque *mezzopiano*, con el fin de no generar tensión. Se evidencian pequeños contrastes en las frases, sobre todo en los finales, y en el cambio de sección la entrada de la voz principal y el acompañamiento es un poco más mezzoforte, bajando poco a poco hacia el *mezzopiano*, manteniendo la misma dinámica.

La melodía principal resalta sobre el acompañamiento, el cual se encuentra en una dinámica de *piano*.

5.2.5 Forma

||: A :| B | solo | A ||

- **Parte A:** Entra la voz acompañada del piano y las voces. Esta parte se repite dos veces. La segunda vez las voces desaparecen y queda solo la voz principal con el piano.

The image shows a musical score for the song 'Evening Falls'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The lyrics for the first system are: 'When the even - ing falls and the day - light is ___'. The chords above the first system are Em, C, and D. The second system starts with a measure number '5' above the first note. The lyrics for the second system are: 'fad - ing from with - in me calls, could it be i am ___'. The chords above the second system are Bm, C, Am, and D. The piano accompaniment in both systems consists of a simple bass line with chords.

Figura 12. Fragmento de la parte A (*Evening Falls*).

- **Parte B:** Este cambio de sección es contrastante, ya que entra con una dinámica un poco más fuerte y la armonía presenta cambios: realiza una modulación a la relativa mayor (G). Así mismo, se incluye un nuevo motivo melódico, con el mismo acompañamiento. Al finalizar, vuelve a la tonalidad original.

Figure 13 shows two systems of musical notation for the song "Evening Falls". The first system (measures 21-24) features guitar chords D, G, D, G, C, and D. The lyrics are: "For _____ ev - ver searching nev - ver right, I am". The second system (measures 25-28) features guitar chords G, C, D, G, and C. The lyrics are: "lost in oc - eans of night for_ ev - ver hoping I can". The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Figura 13. Fragmento de la parte B (*Evening Falls*).

- **Solo:** En esta parte el piano se queda solo, haciendo notas largas por unos pocos compases. Al final hay una indicación para volver a la parte A, donde termina la canción.

Figure 14 shows a solo section of the musical score. The first system (measures 33-36) features guitar chords G, Em, and Bm. The lyrics are: "hind _____". The second system (measures 37-40) features guitar chords C, Dsus4, D, and G. The lyrics are: "Vllsus4". The instruction "D.S. al Fine" is written above the final measure. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

Figura 14. Fragmento del solo (*Evening Falls*).

5.3 Watermark

Intérprete y compositor: Enya y Nich Ryan.

Tonalidad: F.

5.3.1 Armonía

La armonía es poco densa. Comprende tónica, subdominante, dominantes y préstamos modales. Las progresiones armónicas utilizadas presentan los grados armónicos que se muestran en la Figura 15.

The image displays two systems of piano accompaniment for the song 'Watermark'. The first system, starting at measure 5, features a chord progression: F (I), Am (iii), Bb (IV), and Eb (VIIb). The second system, starting at measure 9, features a progression: F (I), a first ending with a Dm (vi) chord, and a second ending with a Dm (vi) chord. The bass line consists of eighth notes, and the treble line has a simple melody with some rests.

Figura 15. Grados armónicos (*Watermark*).

5.3.2 Melodía

La melodía principal es llevada por el piano. El motivo melódico se repite a lo largo de la canción. Es una melodía que no presenta saltos interválicos muy grandes, se mueve ascendente y descendientemente por medio de grados conjuntos, utilizando notas diatónicas a los acordes utilizados en la armonía. En algunas partes de la canción se escuchan voces y cuerdas acompañando y armonizando la melodía principal.

En el bajo hay un motivo rítmico y melódico que se va repitiendo a lo largo de la canción. El instrumento encargado de llevar esta melodía es el piano. La melodía se mueve de forma ascendente y descendente, empleando saltos interválicos de terceras, cuartas, quintas y octavas, por medio de notas de paso y notas estructurales de los acordes empleados en la armonía.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system is marked 'Piano' and includes the instruction 'rubato'. It shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic/melodic line in the bass clef. Chords are indicated above the staff: F, F, and Am. The second system is marked 'Pno.' and shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic/melodic line in the bass clef. Chords are indicated above the staff: F, Am, B⁺, and E⁻. The third system is marked 'Pno.' and shows a melodic line in the treble clef and a rhythmic/melodic line in the bass clef. Chords are indicated above the staff: F and Dm. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 16. Fragmento, melodía y acompañamiento (Watermark).

5.3.3 Ritmo y tempo

La canción se encuentra en $\frac{3}{4}$. La indicación al inicio de la canción es *rubatto*, lo cual quiere decir que no hay un tempo establecido. Las figuras rítmicas utilizadas son: blancas con puntillo, negras y corcheas en la melodía, mientras que en el bajo se mantiene siempre en corcheas.

Figura 17. Ejemplo de ritmo (*Watermark*).

5.3.4 Dinámicas

Mezzopiano. Principalmente la melodía principal y el acompañamiento van en *mezzopiano*, en los finales de frases se puede identificar que la melodía va en *crescendo* y *decrescendo* constantemente.

5.3.5 Forma

|| Intro |: A | B | |: A :||

- **Introducción:** Comienza con el acompañamiento del bajo en corcheas solo dura dos compases.

The musical score for the introduction of 'Watermark' is written for piano in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a *rubato* marking and a chord of F major. The right hand starts with a whole rest, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The melody in the right hand enters in the second measure. The score ends with a double bar line.

Figura 18. Introducción (*Watermark*).

- **Parte A:** Entra la melodía principal en el piano, acompañada por la melodía del bajo en corcheas. Esta sección se repite dos veces.

The musical score for Part A of 'Watermark' consists of three systems of piano accompaniment. The first system covers measures 1-4, with a *rubato* marking and chords of F major and A minor. The second system covers measures 5-8, with chords of F major, A minor, B-flat major, and E-flat major. The third system covers measures 9-12, with chords of F major and D minor. The right hand features a melodic line with a repeat sign and first/second endings, while the left hand provides a consistent eighth-note accompaniment.

Figura 19. Parte A (*Watermark*).

- **Parte B:** Se presenta una variación de la melodía y entran unas voces corales a acompañar. Esta parte entra un poco más fuerte (*mezzoforte*) en comparación con la parte A. El acompañamiento siempre es el mismo.

The image displays four systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system (measures 9-12) shows a first ending (1.) and a second ending (2.) with a Dm chord. The second system (measures 13-16) includes chords Am (iii), E- (VIIb), F (I), and Dm (vi). The third system (measures 17-20) includes chords Am, E-, D-, and C. The fourth system (measures 21-24) includes chords F, Am, and F.

Figura 20. Parte B (*Watermark*).

- **Parte A:** Para finalizar vuelve a la parte A, que también se repite dos veces.

5.4 *Miss Clare Remembers*

Intérprete y compositor: Enya

Tonalidad: F

5.4.1 *Armonía*

Es poco densa. Presenta tónica, subdominante, dominante, préstamos modales (Figura 21) e inversiones en el bajo. Siempre utiliza los mismos grados armónicos.

The musical score for 'Miss Clare Remembers' is shown in F major, 6/8 time. It consists of 9 measures. The first measure is marked with 'F' and 'I'. The second measure is marked with 'Cm7' and 'ii7/IV'. The third measure is marked with 'Bbmaj7' and 'IVmaj7'. The bass line shows a descending sequence of chords: F (I), Cm7 (ii7/IV), and Bbmaj7 (IVmaj7).

Figura 21. Ejemplo de préstamo modal (*Miss Clare Remembers*).

Como podemos observar, al iniciar la canción se encuentra la progresión que se muestra en la figura 22, la cual comienza con la dominante, donde el bajo se va moviendo de manera descendente por grados conjuntos.

Figure 22 shows a musical score for the piece "Miss Clare Remembers". The score is in 7/8 time and features a bass line with a repeating eighth-note pattern. The chords are C7 (V7), Bbmaj7 (IVmaj7), F/A (I/iii), and F (I).

Figura 22. Grados armónicos (*Miss Clare Remembers*).

5.4.2 Melodía

La melodía principal la lleva el piano, se mueve por medio de grados conjuntos, de vez en cuando se realizan saltos a intervalos de cuartas, quintas y no tiene mucho movimiento, algunas de las notas se mantienen con una ligadura. En la parte B se empiezan a implementar acordes en bloque a la melodía los cuales se mantienen con una ligadura. El bajo acompaña con un motivo melódico que se repite durante toda la canción, con notas estructurales de los acordes. Se mueve por medio de intervalos de terceras, cuartas, quintas, de manera descendente y ascendente.

Figure 23 shows a fragment of the melody for "Miss Clare Remembers". The score is in 4/4 time and features a piano melody with a long note and a bass line with a repeating eighth-note pattern. The chords are C7, Bbmaj7, F/A, F, Cm7, and Bbmaj7.

Figura 23. Fragmento de la melodía (*Miss Clare Remembers*).

5.4.3 Ritmo y tempo

Lento, *rubatto con espressione*. Presenta una subdivisión ternaria y varios cambios de métrica (amalgamas). Las figuras rítmicas utilizadas en el bajo son corcheas. En la melodía que lleva la mano derecha en el piano se utilizan más figuras, como semicorcheas, corcheas, blancas y negras con puntillo.

The image displays a piano score for 'Miss Clare Remembers', illustrating rhythmic and metric changes. The score is divided into two systems. The first system (measures 9-12) shows a progression of chords: F, Cm7, and Bbmaj7. The second system (measures 13-16) shows chords: F/A, F, and C7. The score features various time signatures: 6/8, 4/4, 3/4, 7/8, and 4/8. Vertical blue bars highlight the points where the meter changes. The bass line consistently uses eighth notes, while the treble line uses a variety of note values including eighth notes, quarter notes, and dotted notes.

Figura 24. Ejemplos de ritmo y cambios de métrica (*Miss Clare Remembers*).

5.4.4 Dinámicas

Mezzopiano. Hay ligeros contrastes en las frases y cambios de secciones en la canción, con *crescendos* y *decrescendo*.

5.4.6 Forma

|| Intro | A | A' | B | A ||

- **Introducción:** Entra solo el acompañamiento del bajo en corcheas, tiene una duración de 4 compases.

The musical score for the introduction of 'Miss Clare Remembers' is shown in bass clef with a 7/8 time signature. It consists of four measures. The chords are C7, Bbmaj7, F/A, and F. The bass line is a simple eighth-note pattern: C4, E4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

Figura 25. Introducción (*Miss Clare Remembers*).

- **Parte A:** Entra la mano derecha con la melodía principal, va acompañada por el bajo en el piano el cual se mueve por medio de corcheas. Esta melodía es muy sencilla, ya que no tiene mucho movimiento y es repetitiva.

Figure 26 shows a piano accompaniment for the piece 'Miss Clare Remembers'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system starts at measure 5 and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are C7, B♭maj7, and F/A. The second system starts at measure 9 and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are F, Cm7, and B♭maj7. The time signature changes from 4/4 to 6/8 and back to 4/4.

Figura 26. Fragmento de la parte A' (*Miss Clare Remembers*).

- **Parte A'**: En esta nueva sección se presenta una variación de la parte A, en la cual los acordes van en bloque, acompañando a la melodía.

Figure 27 shows a piano accompaniment for the piece 'Miss Clare Remembers'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system starts at measure 9 and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are F, Cm7, and B♭maj7. The second system starts at measure 13 and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are F/A, F, and C7. The time signature changes from 6/8 to 4/4 and back to 6/8.

Figura 27. Fragmento de la parte A' (*Miss Clare Remembers*).

- **Parte B:** Esta parte nos muestra un nuevo motivo melódico, mientras que el acompañamiento sigue exactamente igual.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 17, has a treble clef with a key signature of one flat and a 4/8 time signature. The bass clef accompaniment is consistent. Chords F, Bbmaj7, and C7 are indicated above the staff. The second system, starting at measure 21, continues the bass clef accompaniment. Chords Eb, Ab, Bb, and D.C. al Fine are indicated above the staff.

Figura 28. Fragmento de la parte B (*Miss Clare Remembers*).

- **Parte A:** Al final de la sección anterior se da la indicación de volver a la introducción y repetir la parte A para finalizar.

5.5 *How Can I Keep from Singing*

Intérprete y compositor: Enya y Nick Ryan

Tonalidad: D

5.5.1 *Armonía*

Armonía poco densa. Implementa las funciones de tónica subdominantes y dominantes, ocasionalmente se utilizan inversiones. Las progresiones armónicas no

varían mucho y son sencillas. Se logran ver diferentes cadencias en los finales e inicios de frases. Presenta una modulación a Eb.

La armonía la lleva un órgano en el bajo tocando notas estructurales del acorde y doblando la melodía, de vez en cuando añade una contra melodía.

1.

D I G IV D/F# I/iii A V D I G IV

A V D I

F#m iii Bm vi

tu - mult _ and the _ strife I

Bm vi A V 1. D

[keep from sing - ing? 2. But though the

25. E^b A^b E^b B^b

3 fr. I 4 fr. IV 3 fr. I 3 fr. V

trem - ble in their fear and hear their death knell

28. E^b A^b

3 fr. I 4 fr.

The image shows a musical score for the song 'How Can I Keep from Singing'. It consists of two systems. The first system, labeled '25.', shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Above the vocal line, four guitar chords are indicated: E-flat major (I), A-flat major (IV), E-flat major (I), and B-flat major (V). Each chord is accompanied by a fretting diagram and a finger count (3 fr. for I, 4 fr. for IV, 3 fr. for I, and 3 fr. for V). The lyrics 'trem - ble in their fear and hear their death knell' are written below the vocal line. The second system, labeled '28.', shows a vocal line in treble clef with two guitar chords: E-flat major (I) and A-flat major (4 fr.).

Figura 29. Grados armónicos y modulaciones (*How Can I Keep from Singing*).

5.5.2 Melodía

La melodía principal la lleva la voz. Es una melodía sencilla que se repite. Las notas que las componen van interpretadas, ligadas entre ellas. Se mueve por medio de grados conjuntos, e intervalos de segundas terceras ocasionalmente cuartas y sextas. Las notas son diatónicas a la armonía notas estructurales de los acordes, por medio de notas de paso realiza colores como séptimas y novenas. no presenta un rango muy amplio, es decir es un rango medio. El piano en ciertas partes dobla la melodía. Así mismo aparecen voces en intermedios musicales.

1. **D** **G** **D/F#** **A** **D** **G**

1. My life goes on in end - less
tem - pest loud - ly

4. **D** **A** **D**

song a - bove Earth's lam - en - ta - tions, I hear the
roars I hear the truth, it liv - eth, and though the

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '1.', features guitar chords (D, G, D/F#, A, D, G) above a vocal line and piano accompaniment. The second system, labeled '4.', continues the piece with chords (D, A, D) and lyrics: 'song a - bove Earth's lam - en - ta - tions, I hear the / roars I hear the truth, it liv - eth, and though the'. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand harmonic accompaniment.

Figura 30. Fragmento de la melodía (*How Can I Keep from Singing*).

5.5.3 Ritmo y tempo

Está en 3/4, así se mantiene toda la canción. La indicación principal de tempo es *muy lento* y libre.

Las figuras rítmicas utilizadas en la melodía son sencillas, con corcheas, semicorcheas, negras y blancas con puntillo. El órgano duplica la melodía en la mano derecha y añade ciertas notas que realizan una contra melodía con figuras como negras y blancas. En la mano izquierda el órgano lleva las notas de la armonía por medio de figuras rítmicas sencillas como blancas y negras. (Ver Figura 30).

5.5.4 Dinámicas

Mezzopiano. Se evidencia cómo al principio y finales de frases hay ligeros contrastes entre un *crescendo* y *decrescendo*. Los ataques al inicio de cada frase son *mezzopianos*. Los coros entran un poco más *piano*, junto con el teclado.

5.5.5 Forma

|| Intro |: A :| Solo | A' |: Outro :|

- **Introducción:** Comienza solo el acompañamiento, es una introducción muy pequeña de apenas 2 compases.

Very slow and free

1. D G D/F# A

1. My life goes

Figura 31. Introduccion (*How Can I Keep from Singing*).

- **Parte A:** Entra la voz principal acompañada del teclado, iniciando con el motivo melódico principal. Esta sección se repite dos veces.

1. My life goes on in end - less
tem - pest loud - ly

4. song a - bove Earth's lam - en - ta - tions, I hear the
roars I hear the truth, it liv - eth, and though the

D A D

Figura 32. Fragmento de la parte A (*How Can I Keep from Singing*).

- **Solo:** Al finalizar la sección anterior entran una pequeña sección instrumental de coros acompañados con el piano.

22. 3. When ty - rants

Bm A D B7

3

19. ². D G Bm A D

sing - ing?

Figura 33. Solo (*How Can I Keep from Singing*).

- **Parte A'**: En esta A' vuelve a la parte A, con una variación en la armonía, en donde presenta una modulación.

25. Eb Ab Eb Bb

trem - ble in their fear and hear their death knell

28. Eb Ab

ring - ing, when friends re - joice both far and

Figura 34. Fragmento de la parte A' (*How Can I Keep from Singing*).

- **Outro**: En esta última sección quedan solo voces corales acompañadas por el teclado, esta se repite.

41... *repeat to fade*

Figura 35. Outro (*How Can I Keep from Singing*).

5.6 Angeles

Intérprete y compositor: Enya y Nick Ryan

Tonalidad: C.

5.6.1 Armonía

Presenta tres modulaciones a lo largo de la canción. Aun así, la armonía es poco densa, se utilizan tónicas subdominantes y dominantes. Las progresiones armónicas utilizadas no varían mucho se utilizan los mismos grados armónicos.

5. *Quite slowly*

are you near if rain should fall? Am I

An - gel - es. An - gels, ans - wer me,

11. F IV Em iii Am vi Dm ii G7 V7
 For so great a trea - sure words will ne - ver do.

Figura 36. Ejemplo de grados armónicos (*Angeles*).

En estas imágenes se logra evidenciar las cadencias implementadas a lo largo de la canción es muy común que a lo largo del tema veamos esta progresión de IV- V - I y V - I.

21. D IV E7sus4 V7sus4 A I D IV E7 V7 F#m vii A I
 all too soon the day! Wish the moon to fall and al - ter

Figura 37. Ejemplo de acordes con séptima (*Angeles*).

Db 4fr. I Ab 4fr. V Db 4fr. I
 E - ven, as I breathe,

Figura 38. Ejemplo de cadencia (*Angeles*).

5.6.2 Melodía

La melodía es sencilla, se mueve por medio de intervalos de segundas, terceras y cuartas. Se mantiene en el mismo registro el cual es un registro medio. Las notas utilizadas son diatónicas a los acordes, de vez en cuando se utilizan notas de paso que dan color. Junto a la melodía principal aparecen voces que armonizan algunas

partes de la melodía. Así mismo el órgano realiza una contra melodía en la mano derecha.

Quite slowly

5.

are you near if rain should fall? Am I

Figura 39. Fragmento de la melodía (*Angeles*).

5.6.3 Ritmo y tempo

Está en 4/4, *quite slowly* (casi lento). Y al final de la canción se va disminuyendo cada vez más el tempo, es decir, *ritardando*.

Presenta figuras rítmicas sencillas: corcheas, negras, negras con puntillo, blancas y redondas. El órgano lleva la armonía en la mano izquierda en blancas y redondas mientras que en la mano derecha realiza contra melodías y armoniza. Se evidencia

que la melodía se lleva de manera ligada nota tras nota. (Ver Figura 39. Fragmento de la melodía (*Angeles*).Figura 39).

5.6.4 Dinámicas

Mezzopiano. La vocalista implementa *disminuendos* en los finales y da un ataque *mezzopiano* en las notas agudas, también se evidencian crescendos en los inicios de las frases. Las voces que acompañan se mezclan con la voz principal. Hay ligeros contrastes entre frases y secciones.

5.6.5 Forma

|| Intro | A | B | A | solo | A' ||

- **Introducción:** Comprende voces acompañadas por el piano.

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Angeles'. It is written in 4/4 time and marked 'Quite slowly'. The score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a G chord (3rd fret, 2nd string) and the piano accompaniment starts with a G chord (3rd fret, 2nd string). The second system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a C chord (open strings) and the piano accompaniment starts with a C chord (open strings). The lyrics 'An - gel - es. An' are written under the vocal line.

Figura 40. Introduccion (*Angeles*).

- **Parte A:** Entra la melodía principal, ca acompañada de voces y el piano.

5. **G** **C** **C** **G** **C**
An - gel - es. An - gels, ans - wer me,

G **Am** **F** **G** **C**
arc you near if rain should fall? Am I

Figura 41. Fragmento Parte A (*Angeles*).

- **Parte B:** En esta segunda sección modula a la tonalidad de A, donde hay un cambio en la melodía. Al finalizar, vuelve a la tonalidad de C a la parte A.

21. **D** **E7sus4** **A** **D** **E7** **F#m** **A**
all too soon the day! Wish the moon to fall and al - ter

Figura 42. Fragmento de la parte B (*Angeles*).

- **Solo:** después de la segunda repetición de la parte A, hay una sección de solo, llevado por el piano acompañando al clarinete.

42. G C C F C

46. Am Dm Em F G C F

Figura 43: Fragmento Solo (*Angeles*).

- **Parte A'**: Al finalizar el solo, vuelve a la primera sección, donde hay una modulación a Db, con la cual termina la canción.

48. Ab Db Ab Db

E - ven, as I breathe,

49. Ab Ebm Gb Ab Db Ab Db

comes an an - gel to their keep. Sure - ly, if this is,

Figura 44; Fragmento de la parte A' (*Angeles*).

5.7 Smaointe

Intérprete y compositor: Enya y Nick Ryan

Tonalidad: A

5.7.1 Armonía

Las progresiones armónicas utilizadas son sencillas y repetitivas, de vez en cuando se evidencia mucho movimiento en la armonía, es decir, en ciertas secciones hay dos acordes por compás. Presenta una modulación a C mayor. Así mismo, se observan inversiones en el bajo de algunos acordes, también prestamos modales.

Slow and free

Chord annotations for the first system:

- A I
- E/G# V/iii
- F#m ii

Lyrics for the first system:

Éist le mo - chroí, Go bró - nach a
Aoihb - neas a bhi Ach d'im - igh

Chord annotations for the second system (starting at measure 5):

- A I
- D IV
- A I
- E V

Chord annotations for the third system (starting at measure 17):

- A I
- D IV
- Bm7 ii7
- E V
- F#m vi
- Bm7 iim7
- D/F# IV/III

Lyrics for the third system:

oích. Ag caoi - neadh ar an uaig - neas mór Na deo - ra, go

Figura 45: Ejemplo de grados armónicos (*Smaointe*).

27 C I G/B V/III Am vi C I

31 F IV C I G V F IV

Figura 46: Modulación (*Smaointe*).

43 F IV Dm7 ii7 G V Am vi Dm7 ii7 F/A IV/III C/G I/IV G V

70 C I C/B \flat I/VII Gm7 vi7

Figura 47: Ejemplo de inversiones y séptimas (*Smaointe*).

55 F IV C I

Figura 48. Cadencia plagal (*Smaointe*).

5.7.2 Melodía

Es sencilla y repetitiva. Va siempre ligada y sin saltos interválicos grandes. Se mueve por medio de segundas y terceras. La voz principal realiza varios melismas y va acompañada por coros. El órgano también acompaña a la voz con una contramelodía y va armonizando la melodía.

The musical score for 'Smaointe' is presented in two systems. The first system consists of three measures. Above the first measure is the chord 'A I'. Above the second measure is 'E/G# V/iii'. Above the third measure is 'F#m ii'. The lyrics for these measures are: 'Éist le mo - chroi, Go bró - nach a' and 'Acoibh - neas a bhi Ach d'im - igh'. The second system consists of four measures, starting with a measure number '5' above the first staff. Above the first measure is 'A I', above the second is 'D IV', above the third is 'A I', and above the fourth is 'E V'. The lyrics for these measures are: 'choich Tá - mé cail - te gan tú 's do bhean chei -' and 'sin sé léan tú Do fhear chei -'. The piano accompaniment features a simple bass line with chords and a treble line that mirrors the vocal melody.

Figura 49. Fragmento de melodía (*Smaointe*).

5.7.3 Ritmo y tempo

En 4/4. Lento y libre. El acompañamiento se mueve por medio de figuras rítmicas simples como blancas y redondas en el bajo. En la mano derecha se dobla la melodía. En la melodía principal solo se ven figuras rítmicas sencillas, como semicorcheas, corcheas, negras con puntillo, blancas y redondas.

Slow and free

Éist le mo - chroí, Go bró - nach a
Aoibh - neas a bhi Ach d'im - igh

choich Tá - mé cail - te gan tú 's do bhean chei -
sin sé léan tú Do fhear chei -

Figura 50. Ejemplo Ritmo (*Smaointe*).

5.7.4 Dinámicas

Mezzopiano. En los inicios de las frases se llega a un *mezzoforte*, aplicando luego *crescendos* y *decrescendos* en los finales de las frases. En cuanto a la voz, utiliza varios melismas. Las voces que acompañan a la voz principal en ciertas partes, más que todo en los finales, presentan un *decrescendo*.

5.7.6 Forma

||: A :| Solo | A | Outro ||

- **Parte A:** Comienza con la voz principal cantando la melodía, acompañada en el piano de fondo, el cual, aparte del acompañamiento, dobla también la melodía. Al finalizar, aparecen coros que armonizan la melodía principal. Esta parte se repite 3 veces.

Slow and free

The musical score consists of two systems. The first system is marked 'Slow and free' and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Éist le mo-chroí, Go bró-nach a Aobh-neas a bhi Ach d'im-igh'. The piano accompaniment includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. Above the first system, the chords A, E/G#, and F#m are indicated. The second system also features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'choich Tá-mé cail-te gan tú 's do bhean chei - sin sé léan tú Do fhear chei -'. The piano accompaniment continues with similar textures. Above the second system, the chords A, D, A, and E are indicated.

Figura 51: Fragmento Parte A (*Smaointe*).

- **Solo:** El solo instrumental es llevado por una gaita. En esta sección se realiza la modulación a C. Al finalizar, el solo vuelve la parte A en la nueva tonalidad de C.

Figure 52 shows a musical score for a solo piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 27 and features a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a treble clef and a bass clef. The notes in the treble clef are G4, A4, B4, and C5. The notes in the bass clef are C3, G2, and C3. The second system starts at measure 31 and features a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a treble clef and a bass clef. The notes in the treble clef are F4, C5, G5, and F5. The notes in the bass clef are F2, C2, and F2. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the treble clef and a bass clef with a whole note chord.

Figura 52: Fragmento Solo (*Smaointe*).

- **Outro:** Al finalizar la parte A hay un outro vocal acompañado por el piano para terminar la canción.

Figure 53 shows a musical score for an outro piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 70 and features a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a treble clef and a bass clef. The notes in the treble clef are C4, C4, G4, and C4. The notes in the bass clef are C2, G2, and C2. The second system starts at measure 70 and features a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a treble clef and a bass clef. The notes in the treble clef are C4, C4, G4, and C4. The notes in the bass clef are C2, G2, and C2. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the treble clef and a bass clef with a whole note chord. The score ends with the instruction "Repeat to fade".

Figura 53: Outro (*Smaointe*).

5.8 No Holly for Miss Quinn

Intérprete y compositor: Enya y Nick Ryan

Tonalidad: C

5.8.1 Armonía

Sencilla. Utiliza tónica, subdominante y dominante, con algunas inversiones en el bajo y préstamos modales. En una sección modula al paralelo menor (Cm). Siempre usa los mismos grados armónicos. Se observa una cadencia antes de iniciar la modulación (ver Figura 54).

Figure 54 shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains the following harmonic degrees: C (I), C (I), B^b (IV/IV), c (c), F (IV), and G (V). The second staff starts at measure 13 and contains: Am (VI), F (IV), G (V), C (I), C^b (I^b5), and E^b (III). The notation includes a repeat sign and a double bar line.

Figura 54. Grados armónicos y cadencia (*No Holly for Miss Quinn*).

Figure 55 shows a single staff of musical notation in 4/4 time, starting at measure 17. The harmonic degrees are: A^b (VI), E^b/G (III/III), A^b (VI), B^b (VII), Cm (i), B^b (VII), A^bmaj7 (VI/maj7), and D^b (II^b). The notation includes a repeat sign and a double bar line.

Figura 55. Grados armónicos de la modulación (*No Holly for Miss Quinn*).

5.8.2 Melodía

Es llevada principalmente por el piano. Es repetitiva y sencilla. La mano izquierda del piano lleva un motivo melódico, que es el acompañamiento que se repite a lo largo de la canción. Las notas utilizadas en este bajo son las notas de los acordes, con un ritmo de corcheas las cuales se mueven de cuartas ascendentes y descendentes. La mano derecha lleva la melodía principal, compuesta por notas estructurales del acorde y notas de paso, moviéndose por medio de grados conjuntos.

The musical score for piano accompaniment shows a melodic fragment. The bass line consists of eighth-note patterns: C4-E4-G4-A4, C4-E4-G4-A4, Bb4-G4-F4-E4, and C4-E4-G4-A4. The treble line features quarter and eighth notes: C4, E4, G4, A4, Bb4, C5, F4, and G4. Chords C, Bb, C, F, and G are indicated above the staff.

Figura 56. Fragmento melodía (*No Holly for Miss Quinn*).

5.8.3 Ritmo y tempo

Lento, *rubatto* con expresión.

Principalmente está en 4/4. Al iniciar la modulación se producen cambios de métrica entre 2/4 y 4/4.

The musical score for piano accompaniment shows a change in meter. The bass line consists of eighth-note patterns: C4-E4-G4-A4, C4-E4-G4-A4, Bb4-G4-F4-E4, and C4-E4-G4-A4. The treble line features quarter and eighth notes: Bb4, C5, Eb4, Ab4, Eb4/G4, Ab4, and Db4. Chords Bb, C5, Eb, Ab, Eb/G, Ab, and Db are indicated above the staff. Vertical blue bars mark the meter changes from 2/4 to 4/4 and back to 2/4.

Figura 57. Ejemplo cambio de métrica (*No Holly for Miss Quinn*).

En cuanto a figuras rítmicas, el bajo siempre se mueve por medio de corcheas y blancas. Mientras que la melodía principal está compuesta por semicorcheas, corcheas, negras, blancas y redondas.

The image displays a piano accompaniment score for the song "No Holly for Miss Quinn". It is written in 4/4 time and consists of three systems of music. The first system is labeled "Piano" and shows a bass line with eighth and sixteenth notes and a treble line with a whole rest followed by a melody. The second system is labeled "Pno." and shows a treble line with a melody starting on measure 5 and a bass line with eighth and sixteenth notes. The third system is also labeled "Pno." and shows a treble line with a melody starting on measure 9 and a bass line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed below the bass line: C, B \flat , C, F, G in the first system; Am, F, G, C, F, G in the second system.

Figura 58. Ejemplo ritmo de melodía y acompañamiento (*No Holly for Miss Quinn*).

5.8.4 Dinámicas

Mezzopiano. Hay ciertos contrastes en cuanto a las dinámicas en ciertas partes de la canción, en los cuales llega a una dinámica un poco más fuerte (*mezzoforte*), se implementan crescendos y *decrescendos*.

5.8.5 Forma

||: A :| B | C | A ||

- **Parte A:** Comienza el bajo en corcheas acompañando el motivo melódico principal, el cual es repetitivo. Esta sección se repite dos veces.

Figure 59 shows two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems feature a 4/4 time signature and a repetitive bass line of eighth notes. The right hand plays a melodic line with various note values. Chords are indicated above the staves: C, C, B \flat , c, F, G in the first system, and C, B \flat , C, F, G in the second system. A fermata is placed over the first measure of the second system.

Figura 59. parte A (*No Holly For Miss Quinn*).

- **Parte B:** En esta sección hay una variación de la parte A.

Figure 60 shows two systems of piano accompaniment, both labeled 'Pno.'. The first system features a repetitive bass line and a melodic line with a fermata over the first measure. The second system starts at measure 9 and features a different bass line and melodic line. Chords are indicated below the staves: Am, F, G, C, F, G.

Figura 60. Fragmento de la parte B (*No Holly For Miss Quinn*).

- **Parte C:** En esta parte se realiza la modulación, cambiando así también la melodía por completo.

The image shows three systems of piano accompaniment for the piece 'No Holly For Miss Quinn'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Chord changes are indicated above the staffs. The first system (measures 13-16) has chords: Am, F, G, C, C5, E♭. The second system (measures 17-20) has chords: A♭, E♭/G, A♭, B♭, Cm, B♭, A♭maj7, D♭. The third system (measures 21-24) has chords: B♭, C5, E♭, A♭, E♭/G, A♭, D♭. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Figura 61: Fragmento Parte C (*No Holly For miss Quinn*).

- **Parte A:** Al iniciar esta última sección, se vuelve a la tonalidad original. Finalizando con el mismo motivo melódico del principio.

5.9 *Marble Halls*

Intérprete y compositor: Enya y Nick Ryan

Tonalidad: B♭

5.9.1 *Armonía*

Armonía poco densa. Utiliza tónica, subdominantes, dominantes y, ocasionalmente, dominantes secundarias. Presenta algunos prestamos modales y algunos acordes

con séptima, especialmente el quinto grado. La armonía siempre es llevada por el piano, el cual va tocando las triadas de los acordes en corcheas, creando así el acompañamiento.

The image displays a musical score for the song "Marble Halls". It consists of a vocal line and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems, each with a treble clef and a key signature of B-flat major. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single treble clef. The lyrics are written below the vocal line. The harmonic degrees are indicated by Roman numerals in red above the notes.

System 1 (Measures 13-16):
 Treble clef, key signature of B-flat major. Chord: B \flat .
 Lyrics: dreamt I dwelt in marble halls with

System 2 (Measures 17-20):
 Treble clef, key signature of B-flat major. Chords: F7, V7, B \flat .
 Lyrics: vas - sals and stairs at my side and of

System 3 (Measures 29-32):
 Treble clef, key signature of B-flat major. Chords: E \flat IV, E \flat m iv, B \flat I.
 Lyrics: rich - es all too great to count and a

System 4 (Measures 33-36):
 Treble clef, key signature of B-flat major. Chords: C V/V, A7 V7/iii, D III, F7 V7.
 Lyrics: high an - ces - tral name but i

Figura 62. Ejemplo de grados armónicos (*Marble Halls*).

5.9.2 Melodía

La melodía principal es llevada por la voz. Es repetitiva y sencilla, y se mueve por medio de intervalos como terceras, segundas y cuartas. Las notas que utiliza son notas estructurales de los acordes y utiliza notas de paso. Siempre va de una manera muy ligada, suave, y está acompañada por coros que armonizan.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. The lyrics are "dreamt I dwelt in marble halls with". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 63. Fragmento de la melodía (*Marble Halls*).

El piano, por su parte, en la mano derecha, duplica la melodía principal y, de vez en cuando, utiliza notas adicionales para armonizarla. Mientras que, en la mano izquierda, en el bajo, acompaña la melodía por medio de corcheas con las triadas de los acordes.

5.9.3 Ritmo y tempo

En 3/4, *fluyendo gentilmente*.

El piano lleva el acompañamiento por medio de corcheas, repitiendo siempre el mismo motivo rítmico en la mano izquierda. Mientras que en la mano derecha ejecuta una melodía compuesta por figuras rítmicas sencillas como semicorcheas, corcheas, negras o blancas, igual que la melodía principal.

25 F7 B \flat

i was the hope and the pride i had

25 F7 B \flat

Pno.

Figura 64. Ejemplo de ritmo (*Marble Halls*).

5.9.4 Dinámicas

Mezzopiano. La voz aplica varios matices, los ataques en los agudos son en un *mezzoforte*, con una voz un poco aireada. Aplica *decrescendos* y *crescendos*, especialmente en los inicio y finales de las frases. El acompañamiento se mantiene siempre en *mezzopiano*, al igual que las voces que acompañan a la voz principal.

5.9.5 Forma

|| Intro |: A :| Outro ||

- **Introducción:** Esta va con coros y el acompañamiento del piano en corcheas. Tiene una duración de 12 compases.

Musical score for the introduction of 'Marble Halls'. The score is in B-flat major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 9 and features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. The second system continues the accompaniment. Chords F7 and Bb are indicated above the first and second systems respectively.

Figura 65. Fragmento de la introducción (*Marble Halls*).

- **Parte A:** Entra la voz principal con una melodía repetitiva, acompañada siempre del piano el cual armoniza y duplica la melodía, así mismo también se encuentra acompañada por coros al final de algunas frases. Esta sección se repite 3 veces.

Musical score for Part A of 'Marble Halls'. The score is in B-flat major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 13 and features a vocal line with lyrics: "dreamt I dwelt in marble halls with". The piano accompaniment is in the lower register, mirroring the vocal melody. The second system starts at measure 17 and features a vocal line with lyrics: "vas - sals and stairs at my side and of". The piano accompaniment continues to mirror the vocal melody. Chords Bb, F7, and Bb are indicated above the systems.

Figura 66. Fragmento de la parte A (*Marble Halls*).

- **Outro:** Para finalizar se realizan dos compases de coros acompañados por el piano.

Figura 67. Outro (*Marble Halls*).

5.10 *Lothlorien*

Intérprete y compositor: Enya y Nick Ryan

Tonalidad: Modal

5.10.1 *Armonía*

Tiene una armonía netamente modal, utilizando acordes mayores y menores. Comienza con acordes menores durante 4 compases. Después del cuarto compás sigue con acordes mayores. El piano lleva la armonía por medio de corcheas, tocando las triadas de los acordes, utilizando eventualmente notas de paso.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) features chords Am, Em, Am, and Em. The second system (measures 5-7) features chords C, D, G5, C, and D. The third system (measures 8-11) features chords A5, C, D, G, C, and D. The fourth system (measures 12-13) features a first ending with chord E5 and a second ending with chord E5. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Figura 68: Ejemplo de armonía modal (*Lothlorien*).

5.10.2 Melodía

La melodía principal la lleva el piano. Es una melodía repetitiva y sencilla. El motivo melódico principal se desarrolla y se repite a lo largo de la canción.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 5 and ends at measure 7. Above the treble staff, the chords C, D, G5, C, and D are indicated. The second system starts at measure 8 and ends at measure 10. Above the treble staff, the chords A5, C, D, G, C, and D are indicated. The melody is written in the treble staff, and the piano accompaniment is written in the bass staff. The melody consists of eighth and quarter notes, while the piano accompaniment consists of eighth and quarter notes.

Figura 69. Fragmento de la melodía (*Lothlorien*).

5.10.3 Ritmo y tempo

De 4/4, moderado.

Compuesto por figuras rítmicas sencillas. En el bajo, el piano va acompañando siempre con corcheas. La melodía se mueve por medio de corcheas, blancas, redondas y negras. (Ver Figura 69).

5.10.4 Dinámicas

Mezzopiano, *crescendo*. Ya que esta canción es muy repetitiva, no se observan cambios contrastantes en las dinámicas.

5.10.6 Forma

||: A | B :||

- **Parte A:** Entra el motivo principal acompañado por el piano.

The musical score for Part A is written in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains four measures. The chords above the notes are Am, Em, Am, and Em. The piano accompaniment in the bass clef consists of a steady eighth-note bass line. The second system contains five measures, starting with a measure number '5' above the first note. The chords above the notes are C, D, G5, C, and D. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line.

Figura 70. Fragmento de la parte A (*Lothlorien*).

- **Parte B:** En esta segunda sección se muestra una variación de la parte A, en la cual el piano continúa acompañando por medio de corcheas. Esta misma forma se repite tres veces en la tercera repetición finaliza la canción.

Figura 71. Fragmento Parte B (*Lothlorien*).

5.11 Resultados del análisis de referentes

A partir del análisis de los diez temas de Enya seleccionados como referentes, teniendo en cuenta las características y parámetros de selección descritos en el apartado 3.2 del presente trabajo, se logró identificar los elementos musicales principales para tener en cuenta en el momento de elaborar el producto creativo.

En cuanto a las características destacadas en las canciones analizadas, se identificaron las siguientes:

- Las progresiones armónicas son sencillas y repetitivas, utilizando constantemente los mismos grados armónicos.
- Las melodías son simples y predecibles, con intervalos cortos que se mueven por medio de grados conjuntos y su rango es medio.
- La textura suele ser una melodía acompañada por piano.
- La articulación de las notas es suave y ligada.
- En las canciones vocales, la voz suena aireada en las notas agudas, y el registro utilizado es medio.
- La voz es suave, dulce y ligada.
- El ritmo suele ser sutil, constante y repetitivo, sobre todo en el acompañamiento.

- El acompañamiento suele llevarlo el piano. En algunas de las canciones se utiliza un sintetizador que emplea un efecto que le da sonoridad de órgano.
- Las dinámicas suelen ser constantes, con pocas variaciones. En ellas predomina el *mezzopiano* y para crear movimiento se emplean *crescendos* y *descrescendos*.
- En cuanto a la forma, las secciones suelen repetirse.
- El uso frecuente de efectos, como la reverberación, tanto en la voz como en el acompañamiento, y el uso de *strings* en algunas de las canciones.

6 DESARROLLO DEL PRODUCTO CREATIVO

Para el desarrollo del producto creativo se aplicaron los parámetros de selección de música para el método receptivo de la musicoterapia descritos por Grocke y Wigram (2007) y los principales elementos musicales encontrados en el análisis de las canciones de Enya seleccionadas como referentes (ver apartado 5.11).

6.1 Composición 1: *Find a Place to Be*

Instrumentos: piano y voz

Tonalidad: E

6.1.1 *Melodía*

La melodía se mueve siempre por medio de grados conjuntos y notas diatónicas a la tonalidad principal. Se mueve por medio de intervalos de segundas, terceras y cuartas.

6.1.2 *Armonía*

Durante toda la canción se manejan siempre los mismos acordes (I, IV, V iv), con inversiones eventuales en los bajos.

6.1.3 *Ritmo y tempo*

Se encuentra en 4/4. Lento y dulce.

Negra = 60 bpm

6.1.4 *Dinámicas*

Mezzoforte, piano

6.1.5 Acompañamiento

Para esta canción, el acompañamiento es muy sencillo: el piano acompaña la melodía por medio de redondas en la mano derecha, tocando el acorde completo, mientras que en la mano izquierda (el bajo) lleva lo fundamental del acorde.

Figura 72. *Find a Place to Be*: Acompañamiento.

6.1.6 Forma

6.1.6.1 Introducción

Se pensó en una progresión armónica sencilla, que comprende I, IV, V.

El acompañamiento es sencillo, en redondas, llevado por el piano.

Para la introducción se desarrolló una melodía sencilla, que se mueve por medio de intervalos de segundas, terceras y cuartas, utilizando figuras rítmicas sencillas.

Figura 73. *Find a Place to Be*: Introducción.

6.1.6.2 Parte A

Para la primera sección, con base en la referente analizada y los parámetros musicales establecidos para tener en cuenta según la investigación realizada, se creó un motivo melódico utilizando un ritmo sencillo que comprende: negras, corcheas y blancas. La armonía utilizada es poco densa, los acordes se repiten y se utilizó una progresión armónica que comprende I, iv, IV y V.

La línea melódica es muy sencilla se mueve por grados conjuntos, utilizando notas diatónicas a la tonalidad principal. Creando un motivo principal el cual se va desarrollando a lo largo de esta primera sección.

The image shows two staves of musical notation for 'Find a Place to Be: Parte A'. The key signature is E major (one sharp). The first staff is marked with a box containing the letter 'A'. Above the staff, the chords E, C#m, A, and B are indicated. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff begins at measure 9, as indicated by a '9' below the staff. Above it, the chords E, C#m, A, B, and I are indicated. The melody continues with similar rhythmic patterns.

Figura 74. *Find a Place to Be: Parte A.*

6.1.6.3 Parte B

La parte B nos muestra un nuevo motivo melódico, acompañado de una armonía sencilla. También tiene un ritmo muy sencillo, que comprende corcheas, negras y blancas. Como el motivo de la sección A, este se mueve por grados conjuntos, utilizando notas diatónicas a la tonalidad principal.

B C#m A A BSus A B

Figura 75. *Find a Place to Be*: Parte B.

6.1.6.4 Puente

Después de la repetición de las partes A y B, llega a un pequeño puente de cuatro compases, en el cual se incluye una nueva melodía que se repite dos veces. En esta parte se genera un poco más de movimiento a nivel melódico y armónico, presentando inversiones en los bajos de los acordes.

¹⁷ E B/D# E/B A

Figura 76. *Find a Place to Be*: Puente.

6.1.6.5 Parte C

Esta tercera parte nos muestra un nuevo motivo melódico, compuesto por figuras rítmicas sencillas, como en las partes A y B. Se puede observar más movimiento en la melodía, mientras que se sigue manteniendo una armonía sencilla, utilizando los mismos grados (I, iv, IV y V).

21 E C#m E E Bsus

25 A B A C#m A E

Figura 77. *Find a Place to Be*: Parte C.

6.1.6.6 Parte A'

En esta sección se presenta una variación del motivo melódico y rítmico de la sección A, para llegar al final de la canción. La armonía sigue siendo la misma.

29 C#m A B A' E C#m

33 A B E C#m

Figura 78. *Find a Place to Be*: Parte A'.

6.1.6.7 Outro

Para finalizar, el outro es netamente instrumental, dándole libertad al piano para terminar utilizando la misma armonía.

41

E A C#m B E

Pno. rit.

mf *mp* *p*

Figura 79. *Find a Place to Be*: Outro.

6.2 Composición 2: *Música*

Instrumento: piano y voz

Tonalidad: Em

6.2.1 *Armonía*

Durante toda la canción se utilizan los mismos acordes. (i, III, V, VI).

6.2.2 *Melodía*

La melodía es más repetitiva que la de la composición 1. Se mueve por medio de grados conjuntos, notas diatónicas a la tonalidad e intervalos cortos (segundas, terceras y, ocasionalmente, cuartas).

6.2.3 *Ritmo y tempo*

3/4. Negra = 60 bpm

Compuesto por figuras rítmicas sencillas como negras, corcheas y blancas.

6.2.4 Dinámicas

Mezzoforte, piano.

6.2.5 Acompañamiento

En comparación con la primera canción, esta presenta más movimiento en el acompañamiento. El bajo en la mano izquierda siempre lleva las fundamentales de los acordes por medio de blancas con puntillo, mientras que la mano derecha, por medio de blancas y negras, armoniza la melodía.



Figura 80. *Música: Acompañamiento.*

6.2.6 Forma

6.2.6.1 Introducción

Está compuesta por una improvisación vocal acompañada del piano, el cual va tocando la triada de los acordes por medio de negras. La armonía utilizada en esta introducción es la misma que se va a escuchar durante todas las partes. i III V VI.

Intro impro vocal

izquierda, con notas pertenecientes a los acordes y colores que armonizan la voz. Esta primera parte se repite dos veces.

6.2.6.3 Parte B

Esta sección, más corta, nos presenta un nuevo motivo melódico, con las mismas notas del anterior, y tiene una duración de solo 8 compases. La melodía se mueve con un ritmo sencillo, por medio de corcheas blancas y negras. La armonía no muestra cambios significativos, es exactamente igual a la de la parte A.

The musical score for 'Parte B' is presented in two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment (Pno.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of four measures with notes E4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, and E4. The piano accompaniment features chords Em, C, G, and B. The score is in G major and 4/4 time.

Figura 83. *Música:* Parte B.

Al igual que en la parte A, la dinámica del acompañamiento sigue siendo la misma.

6.2.6.4 Solo instrumental

En esta parte, que tiene una duración de 8 compases, el piano improvisa sobre la misma armonía establecida. Después de finalizar el solo, vuelve a la parte B.

6.2.6.5 Outro

Es netamente instrumental.

6.3 Composición 3: *Viento*

Instrumento: piano y voz

Tonalidad: G

6.3.1 Melodía

En este caso, la melodía es mucho más sencilla. Rítmicamente comprende negras y blancas, con menos movimiento. Asimismo, se mueve por medio de grados conjuntos diatónicos.

6.3.2 Armonía

Repetitiva y sencilla. Los acordes utilizados durante toda la canción son los mismos (I, IV, V y VI).

6.3.3 Ritmo y tempo

4/4. Ligero y lento.

Negra = 60 bpm

6.3.4 Dinámicas

Ligado, *mezzoforte*, *piano*.

6.3.5 Acompañamiento

El acompañamiento presenta más movimiento en el bajo que en las composiciones 1 y 2. Se mueve por medio de corcheas. Este recurso se observa en las canciones *Miss Clare Remembers* y *No Holly for Miss Quinn*, de la referente analizada.

El bajo se mueve tocando la fundamental y quinta del acorde. En cuanto a la mano derecha del piano, esta va tocando el acorde en bloque y colores para crear más color y armonizar la melodía principal.

Es muy importante que este sea tocado con pedal, de manera ligera y ligada.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is written in 4/4 time and marked *rubato* and *leggiero*. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays block chords in a sequence of G, Em, C, and D. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, with the bass line moving between the fundamental and fifth of the chords. The score includes markings for 'Ped.' (pedal) and asterisks indicating specific points in the bass line.

Figura 84. *Viento*: Acompañamiento.

6.3.6 Forma

6.3.6.1 Introducción

La introducción es netamente instrumental. El piano va con el acompañamiento ya mencionado.

6.3.6.2 Parte A

Con base en los parámetros musicales estipulados en la investigación previa y a la referente analizada, se creó una melodía sencilla, que comprende negras y blancas, con frases y notas largas, que tienen un menor movimiento melódico. La progresión armónica utilizada en esta sección es repetitiva y simple (I, iv, IV y V). Esta primera sección consta de 8 compases, y se repite dos veces.

5 *a tempo*

A

Pno.

G Em C D

scia * scia * scia * scia *

Figura 85. *Viento: Parte A.*

6.3.6.3 Parte B

La segunda y última sección introduce una nueva melodía, aunque se conservan el ritmo sencillo y las frases con notas largas. La progresión armónica presenta una pequeña variación en el orden de los acordes, pero siguen siendo siempre los mismos (I IV V y vi). Esta sección consta de 12 compases.

17

A

Pno.

Em C D G Em

scia * scia * scia * scia * scia *

21

A

Pno.

C D D G

scia * scia * scia * scia rit. rit.

Figura 86. *Viento: Parte B.*

7 CONCLUSIONES

A partir de la investigación efectuada se encontró que, si bien hay múltiples estudios sobre musicoterapia receptiva, la mayoría de ellos se enfocan en los aspectos terapéuticos, y son pocos los que estudian los aspectos propiamente musicales del repertorio que se utilizan en la musicoterapia receptiva para la relajación.

Sin embargo, se logró obtener información acerca de los métodos receptivos de la musicoterapia y definir los parámetros musicales que se deben tener en cuenta para elegir o crear canciones enfocadas a la relajación.

Así mismo, por medio de los análisis de temas musicales seleccionados como referentes, se logró comprender cómo implementar estos parámetros añadiendo el recurso vocal en composiciones musicales enfocadas hacia su aplicación en musicoterapia receptiva centrada en la relajación.

Mediante el desarrollo de este proyecto de investigación creación, fue posible adquirir las herramientas musicales necesarias para poder llevar a cabo el producto creativo. Para crear las composiciones, se exploraron diferentes formas de combinar e implementar los elementos hallados tanto en la investigación sobre los parámetros musicales como en las canciones analizadas.

La musicoterapia receptiva es un campo que se ha estudiado ampliamente desde el punto de vista terapéutico, pero vale la pena explorarlo más desde el punto de vista de la composición y la interpretación musical.

8 REFERENCIAS

- Abjorensen, N. (2017). *Historical Dictionary of Popular Music* (1505270). eBook Collection Rowman & Littlefield.
- Arias Torres, L. Y. (2008). *Musicoterapia: Influencia psicológica de la música en el ser humano y su aplicación como terapia* [Trabajo de grado, Universidad Austral de Chile]. <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-1008190>
- Constantin, F. A. (2016). Modern music therapy—between art and science. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII: Performing Arts*, 9, 95-98.
- Elliott, D., McGregor, R., & Polman, R. (2011). Relaxing music for anxiety control. *Journal of Music Therapy*, 48(3), 264-288. <https://doi.org/10.1093/jmt/48.3.264>
- Enya. (1988). *Watermark* [Álbum]. WEA.
- Enya. (1991). *Shepherd Moons* [Álbum]. Warner Music.
- Falc'her-Poyroux, E. (2020). Celtic music. En A. R. Martin & M. Mihalka (Eds.), *Music around the World: A Global Encyclopedia: A Global Encyclopedia* (Vol. 1, pp. 152-157). ABC-CLIO.
- Grocke, D., & Wigram, T. (2007). *Receptive methods in music therapy: techniques and clinical applications for music therapy clinicians, educators and students*. Jessica Kingsley Publishers.
- Iturbe, B. (2009). Música y más música (XII). Estilo musical: música celta. *Padres y Maestros*, (323), 1-14.
- Radocy, R. E., & Boyle, J. D. (2012). *Psychological foundations of musical behavior: (5.ª ed.)*. Charles C Thomas.

Vanegas Cuentas, J. P. (2020). *Elementos musicales del método receptivo de la musicoterapia aplicados a la composición e interpretación instrumental de la guitarra eléctrica* [Trabajo de grado, Universidad El Bosque].
<https://repositorio.unbosque.edu.co/handle/20.500.12495/8681>

Watson, D. (1991). *The Wordsworth dictionary of musical quotations*. Chambers.

ANEXOS

[https://drive.google.com/drive/folders/1A8uiglFmbAcp201CSfkOcRChRAQahOgL?
usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1A8uiglFmbAcp201CSfkOcRChRAQahOgL?usp=sharing)