



ESCUELA DE MÚSICA

RIFFTALLICA: ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL DISCO MASTER OF PUPPETS Y ANÁLISIS ARMÓNICO – MELÓDICO DE TRES COMPOSICIONES DE GERARDO GUEVARA PARA LA FUSIÓN MEDIANTE LA COMPOSICIÓN Y PRESENTACIÓN DE DOS CANCIONES.

AUTOR

JESÚS SEBASTIÁN SÁENZ MEJÍA

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

RIFFTALLICA: ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL DISCO *MASTER OF PUPPETS* Y  
ANÁLISIS AMÓNICO – MELÓDICO DE TRES COMPOSICIONES DE  
GERARDO GUEVARA PARA LA FUSIÓN MEDIANTE LA COMPOSICIÓN Y  
PRESENTACIÓN DE DOS CANCIONES.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con  
especialización en Performance.

**Profesor Guía**

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

**Autor**

Jesús Sebastián Sáenz Mejía

**Año**

2018

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido el trabajo, Riffitallica: análisis estilístico del disco *Master of Puppets* y análisis melódico- armónico de tres composiciones de Gerardo Guevara para la fusión mediante la composición y presentación de dos canciones, a través de reuniones periódicas con el estudiante Jesús Sebastián Sáenz Mejía, en el semestre 2018-2, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

---

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

C.I.1711933695

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

Declaro haber revisado este trabajo, Riffталlica: Análisis estilístico del disco *Master Of Puppets* y análisis melódico- armónico de tres composiciones de Gerardo Guevara para la fusión mediante la composición y presentación de dos canciones, del estudiante Jesús Sebastián Sáenz Mejía, en el semestre 2018-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

---

Johnny Santiago Ayala Salas

C.I.1710307842

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.

---

Jesús Sebastián Sáenz Mejía

C.I.1722046388

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia por todo el apoyo brindado durante mi carrera, especialmente a mi Mamá y Bisabuelos. A todos mis amigos que siempre confiaron en mi incluyendo a mi enamorada María Fernanda que siempre me apoyó durante este arduo proceso. A mis maestros Mauricio Vega, Cesar Santos y Lenin Estrella que influenciaron directamente en mi carrera. A todos los profesores que supieron impartirme de la mejor manera su conocimiento. Gracias a la música por permitirme expresarme por medio de ella y por cambiarme la vida

## RESUMEN

El presente proyecto académico se inició con la idea de buscar la expansión de la música ecuatoriana, fusionándola con una tendencia musical que marcó y sigue marcando generaciones: El *Thrash Metal*.

*Metallica* es una banda estadounidense que se formó en 1981, es parte de los fundadores del subgénero musical *Thrash Metal* y a su vez una de las bandas más influyentes y trascendentales dentro de la historia del *Metal*. Su interpretación y composición son muy distintivas dentro del estilo, inmortalizando canciones como *For whom the bell tolls*, *Master of Puppets*, *Enter Sandman*, entre otras.

Por otra parte, Gerardo Guevara es un pianista, compositor, director coral y orquestal, nacido el 23 de septiembre de 1930 en la ciudad de Quito. Es un exponente notable dentro de la tercera generación de músicos nacionalistas ecuatorianos en la mitad del siglo XX. Sus obras y su legado se caracterizan por la aplicación de su conocimiento musical académico junto con su conocimiento musical popular ecuatoriano.

La finalidad de esta tesis es la composición de dos canciones inéditas en base al análisis estilístico del disco *Master of Puppets* de la banda *Metallica* y a su vez en el análisis armónico y melódico de tres obras del quiteño Gerardo Guevara. Creando una fusión del estilo *Thrash Metal* con música ecuatoriana y como producto final, la interpretación de estas obras en un recital final y el trabajo escrito en donde se explica detalladamente el análisis de las obras de *Metallica* y Guevara junto con el análisis de las composiciones inéditas.

## **ABSTRACT**

This academic project began with the idea of expanding the Ecuadorian music, fusing it with a musical tendency that influenced and still influencing generations: The thrash metal.

*Metallica* is an American band formed in 1981, they are one of the founders of the sub-genre *Thrash Metal* and also one of the most influential and transcendent metal bands in history. Their performance and composition are very distinctive within the style, immortalizing songs like *For whom the bell tolls*, *Master of Puppets*, *Enter Sandman*, among others.

On the other hand, Gerardo Guevara, born in Quito in 1930 is a pianist, composer, choral and orchestral conductor. He is a remarkable exponent of the third generation of the ecuadorian nationalist musicians in the middle of the twentieth century. His musical pieces and legacy are characterized by the use of classical music and Ecuadorian popular music.

The purpose of this thesis is to compose two unpublished songs, based on the stylistic analysis of *Metallica's* album *Master of Puppets* and the armonical and melodical analysis of three musical pieces of Gerardo Guevara. Creating a fusión between *Thrash Metal* and Ecuadorian popular music. Therefore, the result of this work will be a detailed written paper and a final concert.



## INDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Capítulo I: Introducción a los sujetos de estudio .....</b>	<b>3</b>
1.1.    El <i>thrash metal</i> .....	3
1.1.1. Contexto histórico y social .....	3
1.1.2. Origen, desarrollo y estado actual del <i>thrash metal</i> .....	4
1.2. <i>Metallica</i> .....	5
1.2.1. Reseña sobre la banda .....	5
1.2.2. Su legado en el <i>thrash metal</i> .....	7
1.2.3. El disco <i>Master of puppets</i> .....	8
1.2.3.1. <i>Master of puppets</i> .....	9
1.2.3.2. <i>Welcome home (sanitarium)</i> .....	10
1.2.3.3. <i>Disposable heroes</i> .....	10
1.3.    Música nacional ecuatoriana .....	10
1.3.1. Gerardo Guevara .....	13
1.3.2. Importancia y trascendencia dentro de la música ecuatoriana ...	16
1.3.3. Obras .....	16
1.3.3.1. <i>Apamuy shungo</i> .....	17
1.3.3.2. Despedida .....	18
1.3.3.3. El espantapájaros .....	18
1.4.    Nomenclatura .....	18
1.4.1. Armonía .....	18
1.4.2. Melodía .....	19
<b>2. Capítulo II: Análisis estilístico de <i>Metallica</i> y musical de Gerardo Guevara .....</b>	<b>20</b>
2.1.    Análisis estilístico de <i>Metallica</i> .....	21
2.1.1. <i>Master of puppets</i> .....	21
2.1.1.1. Análisis general .....	21
2.1.1.2. Ritmo y batería .....	21

2.1.1.3.	Bajo .....	24
2.1.1.4.	Guitarra rítmica .....	25
2.1.1.5.	<i>Solos</i> .....	26
2.1.1.6.	Voz .....	28
2.1.2.	<i>Welcome home (sanitarium)</i> .....	29
2.1.2.1.	Análisis general .....	29
2.1.2.2.	Ritmo y batería .....	30
2.1.2.3.	Bajo .....	32
2.1.2.4.	Guitarra rítmica .....	33
2.1.2.5.	<i>Solos</i> .....	37
2.1.2.6.	Voz .....	38
2.1.3.	<i>Disposable heroes</i> .....	40
2.1.3.1.	Análisis general .....	40
2.1.3.2.	Ritmo y batería .....	41
2.1.3.3.	Bajo .....	43
2.1.3.4.	Guitarra rítmica .....	44
2.1.3.5.	<i>Solos.</i> .....	45
2.1.3.6.	Voz .....	48
2.1.4.	Recursos estilísticos del thrash metal .....	49
2.1.4.1.	Forma .....	49
2.1.4.2.	Técnicas utilizadas por los instrumentistas .....	50
2.1.4.2.1.	Batería y ritmo .....	50
2.1.4.2.2.	Bajo .....	50
2.1.4.2.3.	Guitarra rítmica .....	51
2.1.4.2.4.	Guitarra solista .....	51
2.1.4.2.5.	Voz .....	52
2.1.4.3.	Armonía y melodía .....	52
2.1.4.4.	Detalles técnicos de producción .....	52
2.1.4.4.1.	James Hetfield .....	53
2.1.4.4.2.	Kirk Hammett .....	53
2.1.4.4.3.	Lars Ulrich .....	53
2.1.4.4.4.	Cliff Burton .....	53

2.2.	Análisis obras de Gerardo Guevara .....	54
2.2.1.	<i>Apamuy shungo</i> .....	54
2.2.1.1.	Análisis armónico .....	55
2.2.1.2.	Análisis melódico .....	57
2.2.2.	Despedida .....	60
2.2.2.1.	Análisis armónico .....	61
2.2.2.2.	Análisis melódico .....	63
2.2.3.	El Espantapájaros .....	66
2.2.3.1.	Análisis armónico .....	67
2.2.3.2.	Análisis melódico .....	70
2.3.	Recursos armónicos y melódicos de Gerardo Guevara.....	73
2.3.1.	Círculos Armónicos .....	73
2.3.1.1.	<i>Apamuy shungo</i> .....	73
2.3.1.2.	Despedida .....	75
2.3.1.3.	El espantapájaros .....	76
2.3.2.	Características melódicas .....	77
2.3.2.1.	<i>Apamuy Shungo</i> .....	77
2.3.2.2.	Despedida .....	78
2.3.2.3.	El espantapájaros .....	78
<b>3.</b>	<b>Capítulo III: Riffallica .....</b>	<b>79</b>
3.1.	<i>Invasion</i> .....	79
3.1.1.	Análisis armónico .....	80
3.1.2.	Análisis melódico .....	84
3.1.2.1.	<i>Riffs</i> y guitarras .....	84
3.1.2.2.	Melodía vocal .....	87
3.2.	<i>Beyond the ashes</i> .....	89
3.2.1.	Análisis armónico .....	89
3.2.2.	Análisis melódico .....	92
3.2.2.1.	<i>Riffs</i> y guitarras .....	92
3.2.2.2.	Melodía vocal .....	94

<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>99</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>102</b>

## Introducción

El diccionario de la real academia de la lengua española define al “sincretismo” como la combinación de distintas teorías, actitudes u opiniones. También como el sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes. (Real Academia de la Lengua Española, S/A). La banda estadounidense *Metallica* y el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara, dentro de la música, son reconocidos por ámbitos completamente diferentes.

*Metallica* y Gerardo Guevara son exponentes muy importantes dentro de su campo respectivo y gracias a esto, se los ha tomado como objetos de estudio para definir el estilo del *Thrash Metal* y a su vez fusionarlo con la música ecuatoriana.

De esta manera, con el presente proyecto académico se busca aplicar la idea del sincretismo dentro de la música. La fusión musical se ha venido haciendo a lo largo de los siglos, ya que es una manera de explorar nuevos horizontes musicales, creando nuevos estilos, géneros o a su vez siendo parte de la evolución de los mismos.

Por esta razón se plantearon los siguientes objetivos:

- Objetivo general:

Componer dos temas inéditos fusionando como base el estilo thrash-metal, utilizando como referente musical el disco *Master of Puppets* de *Metallica* y las características melódicas y armónicas de tres obras del compositor Gerardo Guevara.

- Objetivos específicos:
  1. Crear un marco referencial de la banda *Metallica* y el compositor Gerardo Guevara.
  2. Definir los elementos estilísticos del disco *Master of Puppets* para la creación de una base de datos con las características del *Thrash Metal*.

3. Analizar armónica y melódicamente las obras *Apamuy Shungo*, *Despedida* y *El Espantapájaros* para obtener recursos que caracterizan la música ecuatoriana.
4. Aplicar los elementos identificados en la composición de dos canciones inéditas, las mismas que serán presentadas en un recital final.

## Capítulo 1: Introducción a los sujetos de estudio.

En este capítulo se creará un marco referencial sobre el *thrash metal*, su origen, desarrollo y estado actual. También se encontrará la historia de *Metallica*, su trascendencia dentro del *thrash metal*, su álbum *Master of Puppets* e información sobre las obras escogidas para el futuro análisis estilístico. Igualmente habrá una sección dedicada a la historia de la música nacional ecuatoriana, el Nacionalismo en Ecuador, historia y trascendencia de Gerardo Guevara y por último información sobre las obras escogidas para el futuro análisis melódico y armónico.

### 1.1: El *Thrash metal*

#### 1.1.1: Contexto histórico y social

Según el músico, antropólogo y director de cine Sam Dunn en el capítulo seis de la serie documental de televisión *Metal Evolution* “El *Thrash Metal* es uno de los subgéneros del metal más agresivos y más rápidos”. También considera al *Thrash* como un estilo mucho más extremo que los que existían antes, por ejemplo: el *Heavy metal* o el *Glam metal*. El *Thrash Metal* utiliza letras explícitas sobre guerras, sufrimiento humano, política y asesinatos en serie, entre otros temas. (Dunn, 2011, 2’28”)

El *Thrash metal* nace en los inicios de la década de los años ochenta, con raíces en el *Punk* (estilo musical y cultural, caracterizado por la rebeldía, melodías simples, compases rápidos y letras protesta) (Porto & Gardey, 2009) y también en la *new wave of british heavy metal (NWOBHM)*, movimiento dentro del *heavy metal* creado a mediados de la década de los años setenta en el Reino Unido, caracterizado por su fluida musicalidad y virtuosísimo) (music, S/A). (Wordpress, S/A, párr 1).

A inicios de los ochentas, era común encontrarse dentro de la escena metalera con maquillaje, pantalones de licra multicolores, poses frívolas en escenarios y fotos. En las radios se incrementaban cada vez más las canciones cursis como *Live Wire* de la banda *Mötley Crüe*, en la cual en una parte de su

letra dice: ¡Vamos! Ámame esta noche. El *Glam Metal* era lo que estaba de moda. (Recis & Gaguine, *Metallica Furia*, sonido y velocidad, 2013)

La sociedad conservadora de los Estados Unidos y la alianza de Margaret Thatcher y Ronald Regan fueron aspectos muy importantes para la aparición del *Thrash Metal*, así lo dice la Dra. Deena Weinstein, profesora de sociología de la universidad DePaul. Los adolescentes de aquella época no se sentían parte de la misma. Este desdén hacia la sociedad en la que vivían hizo que quisieran revelarse y luchar contra el sistema. La agresividad empujó a ciertos metaleros a buscar ser más ruidosos y rápidos. (Dunn, 2011, 4'28'')

### **1.1.2: Origen, desarrollo y estado actual del *Thrash Metal***

El *thrash Metal* emerge a principios de la década de los años ochenta, bajo la influencia de la energía y musicalidad del *NWOBHM* más la actitud y fuerza del *Punk*. Este movimiento nació en los Estados Unidos de Norteamérica, en Los Ángeles California y posteriormente en la Bahía de San Francisco California por lo que se conoció a las bandas del lugar como *Bay Area Thrash Metal*. (Wordpress, S/A, párr 1)

El estilo se caracterizó por las voces estridentes, veloces guitarras rítmicas utilizando la técnica del *palm mute* (técnica utilizada en la guitarra eléctrica, generalmente en el rock y metal, en la que se silencia levemente una cuerda o varias utilizando la palma de la mano, creando un sonido más apagado) (Escuela de Riffs, S/A), solos con alto nivel de virtuosismo y el uso implacable del doble bombo en la batería, el mismo que fue escuchado por primera vez en la canción *Overkill* de la banda británica *Motörhead*, interpretada por el baterista Phil "*Philthy Animal*" Taylor. (Dunn, 2011, 7'31'')

*Thrash* significa en español golpear, apalear, azotar, etc. Este término empezó a utilizarse para el estilo gracias a que los fanáticos solían destruir todo a su paso en los conciertos, este término fue bien recibido por la multitud y se lo utiliza hasta en la actualidad para referirse al estilo musical. (Ernst, 2006)

Fue popularizado por los llamados *Big Four of Thrash Metal* (en español los cuatro grandes del *Thrash Metal*): *Metallica*, *Anthrax*, *Megadeth* y *Slayer*. En



Europa, fueron los alemanes *Kreator*, *Sodom*, *Destruction* y *Tankard* los que se encargaron de popularizar el estilo, dando inicio al *Thrash Metal* alemán, además, posteriormente serían una gran influencia para el metal extremo (Término que engloba algunos estilos o subgéneros del metal como *Death metal*, *Grindcore*, *Doom metal*, *Black metal*, etc. Según David Vincent bajista y cantante de la banda de *Death Metal Morbid Angel*, “la música extrema es para personas extremas, nos encontramos con muchas notas, mucha agresión, mucha furia y rapidez. Son componentes claves del estilo.”) (Dunn, *Extreme Metal*, 2011, 1’04”) (Wordpress, S/A, párr 3)

Bandas como *Nuclear Assault*, *Testament*, *Exodus*, *Overkill*, *Annihilator* y en los noventa *Pantera*, también tuvieron una gran influencia en el género. En los inicios de la década de los años noventa, el *Thrash* alcanzó éxito comercial. *The Black Album* o álbum negro, disco homónimo de *Metallica*, lanzado en 1991 fue número uno en la lista *Billboard*, *Countdown to Extinction* (1992) de *Megadeth* alcanzó el número dos y sin quedarse atrás *Anthrax* y *Slayer* llegaron al top 10. (Wordpress, S/A, párr 6)

A partir de la década de los años dos mil el *thrash metal* vuelve a cobrar fuerza gracias a bandas jóvenes como *Violator*, *Evile*, *Warbringer*, *Havok*, *Municipal Waste*, entre otras. Además, muchas bandas clásicas continúan lanzando nuevos álbumes y girando por alrededor del mundo. (Ernst, 2006)

## **1.2: *Metallica***

### **1.2.1: Reseña sobre la banda**

*Metallica*, es uno de los *shows* más vendidos en la historia de los estados unidos, cuenta con una discografía de 11 discos de larga duración y cinco discos grabados en vivo. La banda se creó el 28 de octubre de 1981 por el baterista Lars Ulrich y el guitarrista y vocalista James Hetfield se juntaron gracias a un anuncio del periódico *LA Recycler*. Posteriormente reclutaron a un gran amigo y compañero de Hetfield, Ron McGoveney, para tocar el bajo a Dave Mustaine para tocar la guitarra solista y adoptaron el nombre de *Metallica* luego de una

sugerencia de Ron Quintana, amigo de la banda en la “*Bay Area*”. (Metallica, S/A, párr 1)

Eventualmente reclutaron al Bajista Cliff Burton quien reemplazó a Ron McGoveney y al guitarrista Kirk Hammet reemplazando a Dave Mustaine. Con esta nueva alineación la banda lanzó su álbum debut llamado *Kill ‘Em All* en el año 1983. Obtuvieron una recepción muy favorable por la comunidad metalera, lo cual les permitió hacer rápidamente su segundo album *Ride The Lightning* con Flemming Rasmussen como productor en el año 1984 en *Copenhague*. (Metallica, S/A, párr 2)

A finales del año 1985 grabaron el álbum *Master Of Puppets* con Flemming Rasmussen como ingeniero de sonido y productor en los estudios *Sweet Silence*. Este disco alcanzó la lista del *Top 30* de los Álbumes más importantes del año 1986. Gracias a *Master Of Puppets*, *Metallica* fue la banda soporte en la gira europea del legendario Ozzy Osbourne de ese año. En ese mismo año la banda se presentó ante una adversidad muy impactante, ya que el 27 de septiembre de 1986 tuvieron un accidente automovilístico en Suecia, el autobús turístico de la banda perdió el control y se volcó, matando al bajista Cliff Burton. Gracias a la necesidad de continuar con un nuevo camino, la banda incorporó a Jason Newsted como nuevo bajista. (Metallica, S/A, párr 3)

En 1988 la banda graba el album *And Justice For All*, el mismo que alcanzó el puesto número seis en las listas de Estados Unidos, también grabaron su primer *videoclip* de la canción “*One*”. En 1991 *Metallica* llegó al éxito total y mundial con el disco homónimo, conocido también por los fanáticos como “*The Black Album*”. Bob Rock fue el nuevo productor de la banda, quien se enfocó en un sonido más completo con arreglos más simples, convirtiendo al disco en el número uno inmediato en todo el mundo. Vendió más de 16 millones de copias en todo el mundo, ganándose varios elogios de la crítica, incluyendo un *Grammy*, *MTV* y *American Music Awards*. La gira que acompañó a este disco fue igualmente descomunal con cerca de 300 shows en tres años. (Metallica, S/A, párr 5)

En 1998 la banda lanzó un álbum doble llamado *Garage, Inc.* El cual contenía 11 covers de las bandas que más influenciaron a *Metallica* en sus inicios. (Metallica, S/A párr 7)

En el 2001 Jason Newsted decide separarse de la banda. Los tres integrantes restantes, continuaron trabajando musicalmente con el productor Bob Rock en el bajo, hasta mediados del año 2001 cuando James Hetfield entró en rehabilitación y tuvo que alejarse de la música por un tiempo. Posteriormente el álbum *St. Anger* fue lanzado en junio del 2003, junto con el anuncio de un nuevo bajista en la banda, Robert Trujillo. (Metallica, S/A, párr 8)

En el año 2008 la banda lanzó el disco *Death Magnetic*. Considerado como la fusión perfecta del pasado temprano de *Metallica* junto con su futuro cada vez más experimental, obteniendo una respuesta popular enorme. (Metallica, S/A, párr 10)

En abril del 2009 fueron incluidos en el salón de la fama del *Rock and Roll*. Consecutivamente a esto la banda se dedicó a varios proyectos importantes, entre ellos: Lulu, su película llamada *Through the Never*, giras temáticas internacionales, participación de festivales importantes como *Rock in Rio* entre otros, su trigésimo aniversario, DVD's de conciertos en vivo, presentaciones en eventos deportivos importantes, etc. (Metallica, S/A, párr 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20)

Su más reciente álbum tiene como nombre *Hardwired... To Self-Destruct*, fue lanzado el 18 de agosto del 2017 con un debut sorpresa para todo el público, cuenta con un *videoclip* por cada canción. (Metallica, S/A párr 21)

### **1.2.2: Su legado en el *thrash metal***

Matías Recis y Daniel Gaguine en su libro *Metallica: Furia, sonido y velocidad* (2013), afirman que:

Desde sus primeros conciertos en pequeños clubes de San Francisco y con su disco debut *Kill 'Em All*, cambiaron todos los paradigmas del metal y dejaron impresionados a los espectadores con su furia, influenciada en la banda revolucionaria *Sex Pistols*. De este modo en compañía de *Slayer*,

*Anthrax y Megadeth, Metallica* impulsó un movimiento que definitivamente cambió el mapa sonoro de aquella década: el *Thrash Metal*. (p.13)

También afirman que *Metallica* fue la punta de lanza de aquellos corazones metaleros que en los suburbios estaban a la espera de un referente.

Vestimenta informal y poco cuidada, letras en las que *Hetfield* expresaba sus vivencias y convicciones, su espíritu rebelde y discordante complementado con el furioso y visceral sonido del *Marshall* a todo volumen hizo que se consideren la voz de los que no tenían voz, generando empatía con un público que se convertiría en uno de los más fieles y eufóricos, convirtiendo cada concierto en una experiencia única e imperdible. A través de su historia, *Metallica* trascendió el género que había creado. Su intensa apertura musical le brindó el rechazo por parte de un sector del público (Recis & Gaguine, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, p. 14)

*Metallica* dio los pasos que ninguna banda de metal se había atrevido a dar. Por consiguiente, en pocos años salieron de los oscuros y marginales antros de la costa oeste de estados unidos para conquistar los estadios más importantes del mundo, vender decenas de millones de discos, ganar premios y ser homenajeados. Lograron que el centro de la escena musical volviera a estar en Norteamérica y ya no en Gran Bretaña. (Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, p. 14)

Influenciados en la música de la *NWOBHM*, puso en primer plano la velocidad, un lenguaje musical particular enfatizando el uso del tritono y segundas menores, imágenes oscuras y fantásticas en sus letras y la celebración de una identidad metalera opuesta a la escena *Glam metal* en Los Ángeles. (Pillsbury, 2006, p. 5)

### **1.2.3: El disco *Master Of Puppets***

Es el tercer disco de larga duración de la banda *Metallica*, fue lanzado el tres de marzo de 1986 por *Elektra Records* (sello discográfico) Y presenta singles como "*Master of Puppets*", "*Welcome Home (Sanitarium)*" y "*Battery*". El álbum alcanzó

el número 29 en la lista *Billboard* 200 de los Estados Unidos. (Metallica, *blog timeline*).

Es considerado por muchos músicos y periodistas de rock como el álbum mejor producido y más metalero que tiene *Metallica*. A pesar de que MTV empezó a posicionarse como un referente cultural musical de la época, el disco de *Metallica* vendió más de quinientas mil copias en USA sin tener ningún videoclip. Y con el paso de los años se incrementaría a seis millones. (Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, pp. 71,72)

Este álbum está formado por 8 canciones, consideradas obras maestras en muchos aspectos. La lista de las canciones es la siguiente (Metallica, *releases*):

- 1-. *Battery* 5'09" (Hetfield, Ulrich)
- 2-. *Master of Puppets* 8'37" (Hetfield, Ulrich, Burton, Hammett)
- 3-. *The Thing That Should Not Be* 6'36" (Hetfield, Ulrich, Hammett)
- 4-. *Welcome Home (Sanitarium)* 6'27" (Hetfield, Ulrich, Hammett)
- 5-. *Disposable Heroes* 8'16" (Hetfield, Ulrich, Hammett)
- 6-. *Leper Messiah* 5'40" (Hetfield, Ulrich)
- 7-. *Orion* 8'27" (Hetfield, Ulrich, Burton)
- 8-. *Damage, Inc* 5'32" (Hetfield, Ulrich, Burton, Hammett)

(Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, p. 72)

### **1.2.3.1: *Master of puppets***

Es la canción que la banda ha interpretado más veces en vivo con 1576 veces hasta abril del 2018. Es la canción más largo del disco con una letra que presenta el control que puede llegar a tener las drogas sobre un individuo y como la adicción es tan fuerte que puede llegar a convertirse en el amo que maneja su vida. (Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, p. 73)

Después de que James Hetfield escribiera esta canción, empezó a caer en cuenta la vulnerabilidad que tenía por los excesos. La canción está considerada como la tercera mejor canción de *heavy metal* en el *ranking* de VH1. Con el puesto número 22 en el *top* 100 de canciones con guitarra de todos los tiempos. Lectores de la revista *Guitar World* ubicaron a la canción en el puesto 51 de los 100 solos de guitarra más importantes. (Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013)

### **1.2.3.2: *Welcome Home (Sanitarium)***

Posee una letra oscura con menciones explícitas sobre la locura que vive un individuo en un manicomio. Sus versos están inspirados en la película *One Flew Over the Cuckoo's Nest* protagonizada por el actor *Jack Nicholson*. Rítmicamente Ulrich implementa baterías con influencias de la canción *Tom Sawyer* de *Rush*, que también se encuentra en los agradecimientos del disco. La canción cuenta con versiones hechas por varios artistas como: *Anthrax, Apocalíptica, Limp Bizkit, Stone Sour, Dream Theater, Bullet For My Valentine, Humanimal, Razed in Black*, entre otros. (Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, p. 74)

### **1.2.3.3: *Disposable Heroes***

La letra cuenta en primera persona la lucha de un joven en el campo de batalla. El coro del tema establece un diálogo entre el soldado y la voz de mando. A medida que transcurre la canción se aprecia la forma en que se van perdiendo los rastros de la propia humanidad en un contexto de muerte y locura. (Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, p. 75)

## **1.3: Música nacional ecuatoriana.**

Según Juan Mullo Sandoval en su libro *Música patrimonial del Ecuador*, en los años de la colonia existían varias expresiones musicales artísticas, las cuales fueron eventualmente catalogadas como “nacionales”, sin embargo no fue hasta a partir del año 1830 que, después de haberlas calificado como nativas, criollas, etc., los medios de comunicación de ese entonces como la radio, empezaron a identificar a los distintos géneros musicales que habían surgido vinculados al

territorio nacional y también, bajo criterios ideológicos, la apropiación de una identidad cultural mestiza. (Mullo Sandoval, 2009, p. 29)

Por otro lado, Mario Godoy Aguirre en la revista Casa de la Cultura Benjamín Carrión dice que desde el año 1830, el Ecuador ha tratado de vivir procesos de construcción nacional, es decir ha buscado una identidad. En este proceso existen ciertos acontecimientos que han jugado un papel importante, tales como: la reinvención y nominación de los géneros o ritmos “nacionales”, la instauración de los símbolos patrios como el Himno Nacional, la creación de escuelas de música, sociedades y conservatorios. (Godoy Aguirre, 2014)

Dentro de este proceso podemos encontrar ciertas fechas que fueron muy importantes para que se dé a cabo, estas son:

- Marzo de 1845, levantamiento popular en contra del ex presidente Juan José Flores por parte de un movimiento denominado “Marxismo”, catalogado como nacionalista y civilista.
- El 31 de enero de 1852, se fundó la Escuela Democrática Miguel de Santiago, sociedad que propiciaba el cultivo del arte. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, S/A, párr. 11)
- Finales de 1851 e inicios de 1852, se fundaron la Asociación Cultural Ilustración y la Asociación Musical Filarmónica.
- 28 de febrero de 1870 se publicó el “Decreto ejecutivo” creando el Conservatorio Nacional del Ecuador, que empezó a funcionar el 3 de marzo del mismo año bajo la dirección de Antonio Neumane.
- El 25 de noviembre de 1886, se fundó en Quito el Teatro Nacional Sucre.
- El 26 de noviembre de 1865 se escribió la letra del Himno Nacional y el 23 de octubre de 1869 Neumane entregó la música.
- El 10 de agosto de 1870 se estrenó en Quito el Himno Nacional del Ecuador.

Entidades como la Asociación Musical Filarmónica, Conservatorio Nacional y el Teatro Nacional Sucre tenían un ideal común, el cual era la originalidad y la invención de una identidad nacional. (Godoy Aguirre, 2014, pp. 7, 8)

Hasta el año 1930 se intentó consolidar un Estado unitario centralizado, el cual consiste en que todas las funciones y atribuciones del país son concentradas en un núcleo (Tecnológico de Monterrey, S/A). Bajo la presidencia del Doctor Isidro Ayora (1926- 1931) se dictó a los Comandantes de la zona que en las bandas del ejército se den preferencia a la música nacional en las retretas y otras presentaciones solemnes. (Godoy Aguirre, 2014, p. 8)

Posteriormente a la guerra con el Perú (1941) prevaleció un movimiento patriótico hablando musicalmente, el mismo que se denominó “Nacionalismo Musical”. (Godoy Aguirre, 2014)

Según el musicólogo Juan Mullo Sandoval (2009):

El nacionalismo es una corriente del pensamiento ecuatoriano, tanto de un sector de intelectuales cuanto de artistas que surgen en el siglo XIX con una ponencia coherente con la búsqueda de una identidad, empapados del aporte romántico (en la literatura, en el proyecto de educación nacional y otros), llevada adelante por los principales ideólogos de dicho movimiento, tal es el caso de Juan León Mera. En las artes musicales es palpable su influencia. Bajo el amparo de “lo nacional” surgen compositores con una tradición académica adquirida desde la Colonia, cuya formación tanto en el campo estético, cuanto en la composición formal, les permite elaborar directrices teóricas dominadas por el fundamento nacionalista. (Mullo Sandoval, 2009, pp. 32, 33)

Según Marina Alonso Bolaños en su libro La “invención” de la música indígena en México “...la noción del mestizo constituyó un elemento cada vez más significativo del nacionalismo mexicano y de la creación de una identidad.” Lo que también influenció a varios compositores ecuatorianos, para aplicar sus conocimientos musicales en la música autóctona de nuestra región. (Bolaños, 2008).



Durante el último siglo, en el Ecuador el nacionalismo ha ido evolucionando gradualmente. Nació con la influencia del romanticismo y también reconociendo los valores de la música mestiza e indígena, como por ejemplo la composición de obras con un formato sonata-sinfónicos, rapsódicos también en esquemas Operísticos y de música sacra pero siempre implementando recursos de la música popular mestiza e indígena. (Bueno, 2006).

Dentro del último siglo se ha podido catalogar a los músicos nacionalistas dentro de cinco generaciones, a continuación, se encuentran estas generaciones con algunos de sus más grandes exponentes:

- Primera generación: Segundo Luis Moreno Andrade (1882- 1972), Sixto Mería Durán Cárdenas (1875-1947), Pedro Pablo Traversari Salazar (1874- 1956).
- Segunda generación: Belisario Peña Ponce (1902-1959), Luis Humberto Salgado (1903-1977), Inés Jijón (1909-1995).
- Tercera generación: Mesías Maiguashca (1938), Gerardo Guevara (1930), Carlos Bonilla Chávez (1923).
- Cuarta generación: Juan Mullo (1956), Álvaro Manzano (1955), Patricio Mantilla Ortega (1950).
- Generación contemporánea al año 2006: Alex Alvear (1962), Leonardo Cárdenas (1968), César Santos Tejada (1962). (Bueno, 2006, pp. 1, 2, 3)

### **1.3.1: Gerardo Guevara**

En esta sección se puede encontrar información de la biografía, trascendencia y obra del compositor Gerardo Guevara abarcando los puntos más importantes de cada aspecto.

Luis Gerardo Guevara Viteri nació el 23 de septiembre de 1930, su padre fue Ángel María Guevara Calvache y María Presentación Viteri Guzmán quienes fueron por 30 años los vigilantes del Conservatorio Nacional De música. Creció

en la casona del antiguo Conservatorio Nacional, rodeado de instrumentos musicales, músicos y lugares destinados a la práctica musical, en la calle Cuenca cerca de la iglesia de La Merced, en el centro histórico de Quito. (Lovato, 2012, p. 15)

Desde muy niño se apasionó por la música, su padre era conserje del Conservatorio Nacional de Música por lo que el joven Gerardo pasaba todo el tiempo en el mismo. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 0'41'')

Desde sus inicios como compositor, ligó su música con la narrativa, poesía y el arte de los grandes escritores y exponentes de la época. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 3'20'')

Se influenció en un músico y compositor húngaro llamado Béla Bartók quien utiliza el folklore en su música. Gracias a esto Guevara se inclinó por la tendencia de utilizar la música académica con los recursos de la música ecuatoriana en sus composiciones, como por ejemplo su destacada obra *Apamuy Shungo*. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 4'20'')

Eventualmente le solicitaron hacer arreglos para el cuarteto de cuerdas en el conservatorio. Fruto de este trabajo son sus 18 arreglos de música popular ecuatoriana para cuarteto de cuerdas. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 6')

En 1959 Gerardo Guevara viajó a París gracias a una beca estudiantil concedida por la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO). En los primeros años de su estancia en París, estudió con la más importante pedagoga francesa de la segunda mitad del siglo XX, la compositora y directora de orquesta Nadia Boulanger. Quien, según las palabras de Gerardo Guevara, comprendía las características propias de cada uno de sus alumnos musicalmente hablando. Boulanger decía que la música nativo ecuatoriana es modal. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 6'35''- 8'20'')

Trabajó como pianista en el famoso *Moulin Rouge* (uno de los cabarets más famosos de Francia y el mundo en la época). Sin embargo según Gerardo Guevara no cumplía una función que aporte a la música, no creía que tocar en

una orquesta como en la del *Moulin Rouge* era tan importante como ser profesor en un conservatorio. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 8'43'')

En su estadía en París. Guevara siempre tuvo al Ecuador presente. esta fase de su vida fue de cierta manera dirigida a su regreso a Quito- Ecuador. En 1972 retorna a Ecuador cargado de una gran vivencia académica, experiencia artística y un enfoque claro de transformación Humanista, convirtiéndose como el primer director titular ecuatoriano de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Haciendo énfasis a la música ecuatoriana. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 9'20'')

En el año 1973 el Maestro Guevara estrena La Suite Ecuador, que musicalmente es una respuesta al impacto que la poesía del autor Jorge Enrique Adoun generó en el Maestro Guevara durante su estadía en París. Entre las referencias musicales de La Suite Ecuador se escucha el ritmo de Yumbo el cual junto al Danzante son ritmos básicos de la historia nacional ecuatoriana. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 10'15'')

Fue nombrado como director del coro de la Universidad Central del Ecuador por más de dos décadas impartiendo sus conocimientos musicales de primer nivel a los jóvenes estudiantes universitarios. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 12'30'')

Gerardo Guevara fundó la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE). Por el lapso de 8 años fue también director del Conservatorio Nacional de Música de Quito. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 13'25'')

El 13 de Julio del 2012 se estrenó la más reciente creación de Gerardo Guevara, la obra para orquesta y coro Eloy Alfaro, que en las palabras del Maestro Guevara no es una Suite ni una Sinfonía, sino una serie de momentos y movimientos sinfónicos que describen la vida del viejo luchador. (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2013. 13'50'').

### 1.3.2: Importancia y trascendencia dentro de la música ecuatoriana

La obra de Gerardo Guevara es variada y rica en expresiones, abarcando lo popular y académico, lo instrumental y vocal, lo nacionalista y lo universal, lo sinfónico y lo cameral. (MCP CODE, Gerardo Guevara. 2013)

Según Gustavo Lovato (2012):

“Con Gerardo Guevara el nacionalismo se vuelve radical, extremo, no admite posturas intermedias, lo indígena es el lenguaje puro y lo puro es, por lo tanto, lo más importante en un discurso cargado de emotividad sincera que rompe con la tradición europea y dibuja un horizonte personal único y pragmático. Lo vernáculo es lo más importante y de ello, el danzante y el yumbo, el pentafonismo en su grado más extremo y la formación acórdica, que no utiliza la tríada como eje fundamental sino la superposición de quintas y cuartas, dibujan el rasgo más profundo en este carácter único e irreprochable de hombre más de aquí que de allá.” (Lovato, 2012)

El aporte a la identidad ecuatoriana por parte de Guevara es muy profundo, gracias a esto se puede hablar de un sincretismo cultural musical y no de una superposición de posturas distintas. De esta manera podemos definir al aporte de Gerardo Guevara hacia la música ecuatoriana como invaluable, ya que se puede hablar de un antes y un después en cuanto al pensamiento musical ecuatoriano. (Lovato, 2012, p. 67)

### 1.3.3: Obras

Según el libro de Gustavo Lovato Gerardo Guevara músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales, existen muchas obras que evidencian la importancia del compositor Gerardo Guevara, entre estas obras nos encontramos con:

- Pasillos: Se va con algo mío, Despedida.
- Yumbos: Apamuy Shungo, Wawaki.
- Albazos: Fiesta, La toronja y el limón.

- Sanjuanitos: San Juanito de mi pueblo, Panecillo
- Danzantes: Danzante de la ausencia, Danzante del destino.

Que engloban a la música popular, de música académica nos podemos encontrar con:

- Suite Ecuador.
- Galería Siglo XX de pintores ecuatorianos.
- Canto a Bolívar.
- Cantata de la Paz.
- Ballet: Yaguar Shungo.

En la música de cámara:

- Dos cuartetos de cuerda.
- Ismos para sexteto con piano.
- Cinco postales para flauta, viola y guitarra.

En la música para piano:

- Tres preludios.

En la música coral, Guevara es considerado uno de los mejores directores corales del país y cabe recalcar que tiene obras con textos de grandes poetas latinoamericanos y ecuatorianos de su tiempo como Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade, Medardo Ángel Silva, Jorge Enrique Adoun, entre otros. Su conocimiento en las tradiciones ancestrales también le permitieron utilizar el idioma Kichwa en varias de sus obras. (Lovato, 2012, p. 67)

### **1.3.1: Apamuy Shungo**

Es una de las obras más populares del compositor Gerardo Guevara. Escrita en 1957, la traducción de su título en español es “Entregando el corazón”. Su melodía es tradicional. (Lovato, 2012, p. 23)

### 1.3.2: Despedida

Obra escrita en el año 1958. Musicalmente se enlaza con la tradición del pasillo cantado en los años veinte. También cuenta como una evidencia destacada de la vocación poética de Guevara. Con el tiempo esta obra anunciaría su partida de Guayaquil y le serviría de *Leit Motiv* (Motivo recurrente) en cada una de sus despedidas. (Godoy Aguirre, 2014, p. 24)

### 1.3.2: El Espantapájaros

Es un pasillo instrumental escrito en el año 1955, fue compuesto originalmente para piano solo. Acompañó una coreografía en uno de los estudios de ballet en los que trabajaba, como Guevara lo expresa:

“Había compuesto esta música para una de las clases de ballet de una maestra argentina, cuyo nombre no recuerdo; al escucharla, ella dijo que era perfecta para la escena del espantapájaros en la que bailaba su hijo; ella fue la que bautizó mi pasillo (Quito, 2012)”. (Lovato, 2012)

## 1.4. Nomenclatura

En esta sección se determinará la nomenclatura que se utilizará a lo largo del capítulo dos y tres para obtener un mayor entendimiento de cada sección.

### 1.4.1. Armonía

En la sección del análisis armónico de cada obra se utilizará el cifrado americano en donde se utilizan letras específicas para cada acorde, en la Tabla 1 se encuentra este cifrado.

Tabla 1. Cifrado de acordes que se utilizará en los análisis.

Do	Re	Mi	F	Sol	La	Si
Mayor	Menor	Menor	Mayor	Mayor	Menor	Disminuido
C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim

Se determinarán los círculos armónicos encontrados junto con sus respectivos grados en base a la tonalidad de cada una, por ejemplo, si la tonalidad de la obra está en C los grados respectivos serán los que se ven en la Tabla 2.

Tabla 2. Ejemplo de nomenclatura de grados que se usará.

C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim
I	IIIm	IIIIm	IV	V	VIIm	VIIIdim

### 1.4.2. Melodía

En la sección del análisis melódico se determinará la función de cada nota en base a la armonía. Cada nota tendrá un grado, a continuación, en la Tabla 3 se puede apreciar un ejemplo de esta nomenclatura en la tonalidad de Cm en donde Do es la raíz.

Tabla 3. Ejemplo de nomenclatura de grados melódicos que se usará.

Do	Re	Mib	Fa	Sol	Lab	Sib
R	9	b3	11	5	b13	b7

También se utilizará un análisis interválico melódico de pequeñas secciones que marcan la diferencia. En la Figura 1 se puede ver la diferencia entre un intervalo armónico y uno melódico.



Figura 1. Diferencia entre intervalo armónico e intervalo melódico. (Muñoz, S/A)

Tomado de <https://guitarrasinlimites.com/teoria-musical/una-guia-facil-para-entender-los-intervalos-musicales/>.

Los intervalos melódicos que se analizarán respectivamente de cada obra obtendrán la nomenclatura encontrada en la Tabla 4:

Tabla 4. Nomenclatura de intervalos que se usará.

Segunda menor	2m
Segunda mayor	2M
Tercera menor	3m
Tercera mayor	3M
Cuarta perfecta	4P
Quinta perfecta	5P
Sexta menor	6m
Sexta mayor	6M
Séptima menor	7m
Séptima mayor	7M

## 2. Capítulo 2: Análisis musical de *Metallica* y Gerardo Guevara.

Esta sección está dedicada al análisis estilístico de tres canciones de la banda *Metallica*, estas canciones son *Master of Puppets*, *Welcome Home (Sanitarium)* y *Disposable Heroes*. Serán analizadas en base a las características usadas individualmente por cada instrumento: ritmo y batería, bajo, guitarra rítmica, guitarra solista y voz.

Además, esta sección también está dedicada al análisis armónico y melódico de las obras *Apamuy Shungo*, *Despedida* y *El espantapájaros* del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara. Para finalizar cada sección, se recopilarán las características encontradas tanto estilísticamente del *thrash metal* de *Metallica* como las características armónicas y melódicas de las obras de Gerardo Guevara.



## 2.1. Análisis estilístico *Metallica*

El disco *Master of puppets* es tomado como una referencia directa para definir el estilo *Thrash Metal* ya que aparte de tener canciones emblemáticas dentro del estilo como *Master of Puppets* o *Battery*, marca un antes y un después en la historia del metal. Su rapidez, complejidad musical, creatividad artística y sus letras profundas sirven como inspiración para nuevos artistas dentro del estilo incluyendo al autor.

### 2.1.1. *Master of puppets*

Esta canción fue escogida para su análisis ya que a pesar de ser una obra ícono de la agrupación y el metal, también cuenta con características claves que dan forma al estilo *thrash metal*.

#### 2.1.1.1. Análisis General.

En la Tabla 5 se puede encontrar un cuadro de la forma general junto con las características generales de cada sección de la canción *Master of Puppets*.

Tabla 5. Cuadro con forma general de *Master of Puppets*.

Master of Puppets																						
Forma general	A					A'					B					A''						
Forma específica	Intro 1	Intro 2	verso	Pre coro	coro	intro 2	verso	Pre coro	Coro	Interludio	sol	Solo 1	Soli	Tr 1	Pte	Solo 2	Tr 2	Intro 2	Verso	Pre coro	Coro	Outro
Nro de compases	19	27	33	16	25	9	25	16	25	16	16	16	16	16	32	25	26	9	33	16	25	29
Métricas	4/4	4/4	4/4 y 3/4	4/4	4/4 y 6/4	4/4	4/4 y 3/4	4/4	4/4 y 6/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4 y 3/4	4/4	4/4	4/4 y 3/4	4/4	4/4 y 6/4	4/4 y 3/4
Características	<p><b>A</b></p> <p>Intro1: Kicks con movimientos cromáticos descendentes en Em</p> <p>Intro2: Riff que enfatiza el intervalo de segunda menor de la raíz, saltos de tritono y sexta menor.</p> <p>Verso: La melodía utiliza notas del acorde Em7. La segunda parte del verso sube un tono a la progresión previa. La melodía se basa en la raíz de la nueva tonalidad.</p> <p>Pre coro: unto con melodías a La melodía utiliza notas de la escala E menor y menor melódica. El ritmo está en <i>Half-time</i></p> <p>Coro: Kicks en raíz y segunda menor, progresión de acordes que asciende escalarmente y a su vez descendientemente.</p> <p>Outro: Progresión verso 1</p>										<p><b>B</b></p> <p>Interludio: Arpeggios de guitarra. inicialmente sin sección rítmica posteriormente Kicks.</p> <p>Soli: Melodías en triadas basadas en la armonía de los arpeggios previos. Melodías armonizadas por terceras.</p> <p>Solo 1: Solo de James Hettfield utilizando escala menor, pentatónica menor y menor melódica de E.</p> <p>Transición 1: Acordes largos junto con los arpeggios de interludio.</p> <p>Puente: Tonalidad de F#frigio utilizando grados I bII y V.</p> <p>Solo 2: Solo de Kirk Hammet utilizando escala menor, dórica de E y frigia de F#</p> <p>Transición 2: Mismos acordes que el puente pero en la tonalidad de E frigio. Finalizando con una melodía de la escala E menor armonizada por terceras.</p>											

#### 2.1.1.2. Ritmo y batería.

El ritmo y la batería juegan un papel muy importante dentro de esta canción ya que en los mismos se encuentran características fundamentales del estilo *Thrash metal*. Se abarcará un análisis estilístico de los elementos más importantes de cada sección, tales como métricas, técnicas de bombo en la batería y musicalidad por parte de la batería.

La canción está grabada en 220 Bpm. Lars Ulrich utiliza en los *kicks* la combinación de plato – bombo. En la segunda parte de la introducción, Lars toca un ritmo común del rock, sin embargo, como podemos ver en la Figura 2, hace variaciones sincopadas con el bombo (tambor grande situado en el piso, se lo utiliza a través de un pedal, su sonido es el más grave de la batería) (Alfaro, S/A, párr 15).



Figura 2. Variaciones sincopadas del bombo.

En el verso, la métrica es variable, la canción cuenta con agrupaciones de compases de 4/4 - 4/4 - 4/4 - 3/4. Estas variaciones se repiten en ese orden hasta finalizar el verso. Para acoplarse a esto, en los compases de 3/4 nos encontramos con *kicks* (figuraciones rítmicas específicas tocadas por la banda o sección rítmica), los cuales siguen al *riff* (melodía o frase que se repite varias veces en una canción o en este caso en una sección) (Reverso Diccionario, S/A) de la guitarra principal.

En el pre-coro, la batería utiliza un motivo principal el cual engloba a todos los instrumentos. También podemos encontrar el uso del doble bombo, así podemos apreciarlo en la Figura 3. A esto lo acompañan varios remates utilizando *toms* (tambores situados sobre el bombo, generalmente se utilizan dos.) (Alfaro, S/A, párr 16).



Figura 3. Ejemplo de uso del doble bombo.

En el coro nos podemos encontrar nuevamente con variaciones métricas. En este caso van de la mano con la melodía de la letra, esta sección empieza en 4/4 pero para terminar con la última palabra de la letra en el tiempo fuerte o el “uno,” añaden un compás de 2/4 como podemos ver en la Figura 4.

The image displays a musical score for the song "Master of Puppets" by Metallica. It features a vocal line and two guitar parts (Gtr. I and Gtr. II). The score is divided into sections: Verse (N.C. (B)), Chorus (E5), and a bridge section. The lyrics are: "bey your mas - ter, mas - ter. Mas - ter of Pup - pets. I'r", "pull - ing your strings. twist - ing your mind and smash - ing you", and "dreams. blind - ed by me, you can't - see a thing." The score includes various musical notations such as chords (N.C. (B), E5, F, G, C5, B5, A5, D, C5, B), dynamics (F, P.M.), and articulation (accents, slurs). A blue circle highlights a specific measure in the guitar part, with an arrow pointing to it and the text "Compás de dos cuartos añadido" (Added two-quarter measure).

Figura 4. Variaciones métricas *Master of Puppets*. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 12).

En el interludio en un inicio no hay presencia de batería, a la segunda vuelta del círculo armónico la batería entra junto a la sección rítmica con *kicks*. Luego, entra en *half-time* (tocar un ritmo a la mitad del tiempo que se estaba tocando previamente.) (Franz, 2017), marcando el tiempo base con el *Hi-hat* (sistema compuesto por dos platillos situados uno sobre otro en dirección opuesta, instalados con un pedal, el mismo que permite que se abran o cierren entre sí) (Alfaro, S/A, párr 19).

En la transición uno, la batería marca el tiempo con los *toms*, acentuando con los platos los cambios armónicos. En el puente, Lars Ulrich (baterista de *Metallica*) utiliza un doble bombo continuo, mientras apoya al riff de la guitarra con los *toms* y a los acentos con la caja y platillazos.

Algo que caracteriza a Lars es su manera de variar al doble bombo para darle musicalidad a la sección rítmica. Apoya a los riffs en la guitarra creando ganchos rítmicos que le dan un color único a *Metallica*.

### 2.1.1.3. Bajo

Esta sección se compone por las características estilísticas del bajo que engloban a la canción *Master of Puppets*, tales como los elementos que diferencian a Cliff Burton (bajista de *Metallica*) de otros bajistas y su manera de acompañamiento melódico dentro de la canción.

En la introducción Cliff Burton toca los *kicks* junto a la batería, incorporando los motivos melódicos que toca también la guitarra rítmica.

El bajo de Cliff Burton se caracteriza por tocar con distorsión y también por tocar melodías en conjunto con las guitarras, más no solo raíces como otros bajistas, se puede evidenciar esto en la Figura 5. Por esta razón tanto en el verso como en el pre-coro duplica lo que hace la guitarra con pequeñas variaciones, dándole peso a las melodías de los *riffs* y también añadiendo algunos *fills* (pasaje musical de corta duración que ayudan a mantener la atención del oyente, usualmente utilizado en transiciones o en espacios entre melodías, etc.) (Escribir Canciones, S/A, pár 4).

(development) [riff 2.2]

1

T  
A  
B

0-1-2-0-1-1-0-1-1-0-1-1-0-1-2-2-0-1-2-0-1-1-0-1-1-0-1-2

Figura 5. *Riff* tocado por Cliff Burton en *Master of Puppets*.

Al momento del coro se apega más al bombo de Lars apoyando al ritmo sincopado y también acoplando *fills*. En el interludio entra con los *kicks* junto a la sección rítmica. Durante la melodía armonizada de las guitarras, Cliff acompaña con una nueva línea melódica que complementa a la sección rítmica como podemos ver en la Figura 6.



Figura 6. Línea melódica tocada por Cliff Burton.

#### 2.1.1.4. Guitarra rítmica

La canción *Master of puppets* es considerada una canción emblemática dentro del *thrash metal* no solo por su composición general y su coro épico, también por su guitarra rítmica, en esta sección se presentarán características estilísticas de esta canción.

En esta canción podemos encontrar varias técnicas que son emblemáticas en el estilo del *thrash metal*. Entre éstas, nos encontramos con los *riffs*, los *power-chords* (acorde construido por raíz, quinta y raíz en la octava alta, *Metallica* acostumbra a tocar sin la raíz en la octava alta, en este acorde no se determina la calidad, pero si en la melodía tocada sobre el mismo) y con la forma de tocar el *palm mute* hacia abajo, lo que le da un sonido más agresivo y con mucho ataque en cada nota.

En la introducción se puede verificar estas técnicas simplificadas. En la Figura 7 se puede ver como una parte específica del riff es tocada por *power-chords*, también un buen ejemplo de *palm-mute* y acentuaciones “hacia abajo” para ganar ataque.



Figura 7. Riff de *Master of Puppets* con *palm-mute* y quintas.

En el verso nos podemos encontrar a un *riff* con *slide* (técnica en la que se presiona una nota y se la prolonga utilizando el deslice del dedo hacia arriba o abajo en el diapason de la guitarra.) (Hendrix, 2017, párr 1) de acordes como se puede ver en la Figura 8. Algunos *riffs* en el *thrash* se caracterizan por siempre denotar la subdivisión con el palm mute.



Figura 8. *Palm-mute y riff con slide.*

Las guitarras en el *Thrash* se caracterizan por utilizar distorsión saturada, sin embargo, en el interludio la guitarra empieza limpia con arpeggios. Los mismos que sirven de acompañamiento para la melodía armonizada, solo y posteriormente a la transición uno, pero esta vez con la guitarra distorsionada y *palm mute* en el arpeggio.

#### 2.1.1.5. Solos

Esta canción cuenta con dos solos principales y algunas melodías secundarias. Estos solos demuestran algunas características que también son utilizadas dentro del estilo musical, en esta sección se hará un análisis general de los recursos utilizados por los solistas.

A lo largo de la canción se pueden encontrar varias melodías armonizadas como por ejemplo al finalizar el pre-coro, tocan una escala menor melódica descendente que sirve como transición. También en la segunda transición existen melodías armonizadas sobre la escala de Em.

El primer solo de la canción es interpretado por James Hetfield, quien, a través de la escala menor, pentatónica menor y Em melódica, delinea adecuadamente los cambios armónicos de su solo. Nos podemos encontrar con técnicas muy comunes del *Rock* y *Metal* en general, tales como *bendings* (consiste en doblar o estirar la cuerda con la finalidad de hacer su sonido más agudo) (Candelaria Á. , S/A, párr 1), *hammer-on* y *pull-off* (el *hammer-on* es un tipo de ligadura que consiste en tocar una nota en la guitarra sin utilizar la vitela o los dedos y pisar o “martillar” otra nota; el *pull-off* es un tipo de ligadura que consiste en tocar una nota y posteriormente con el mismo dedo halar a la cuerda para hacer sonar otra nota diferente) (Candelaria Á. , S/A, párr 3, 5), *vibrato* moderado (técnica en la que se crea una variación en la altura de una nota

mediante la oscilación perpendicular o paralela de la cuerda) (Clases de guitarra online, 2016, párr 2).

En el segundo solo, interpretado por Kirk Hammet, se puede escuchar *licks* (melodía corta que comúnmente se toca en solos de guitarra) (ChachiGuitar, 2017) basados en la escala menor, E dórico y F# Frigio. Se pueden encontrar técnicas como el *alternate picking* (técnica que consiste en tocar notas de la guitarra hacia arriba y hacia abajo alternadamente) (Kennedy, S/A, párr 2), *legato* (técnica que busca minimizar el espacio entre cada nota), *bendings*, *vibrato* y especialmente la técnica del armónico artificial junto con la palanca del tremolo *Floyd rose*, esta técnica es bastante utilizada en el thrash al igual que en otros estilos de metal, se puede apreciar el cifrado de esta técnica en la figura 9.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 4/4 time and features a sequence of notes with artificial harmonics. Above the notes are fret numbers: 3, 1 1/2, 11, 12, 1 1/2, 1 1/2, 1 1/2. A 'loco' marking is present at the end of the sequence. The bottom staff is labeled 'trem. bar' and shows a similar sequence of notes with fret numbers 3, 1 1/2, 11, 12, 1 1/2, 1 1/2, 1 1/2. A note at the end of the sequence is marked with a '3' and a '2-4' below it. A footnote at the bottom explains: '\* This note produced by pulling strg. off the edge of the fretboard, "fretting" it against pickup † Pull trem. bar up.'

Figura 9. Fragmento del solo de *Master of puppets* con el cifrado de la técnica de armónico artificial con tremolo. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 17).

### 2.1.1.6. Voz

*Master of Puppets* cuenta con una melodía muy memorable y fuerte, a continuación, se analizará que recursos son utilizados dentro de la misma, con la finalidad de encontrar las características estilísticas melódicas dentro de ella.

James Hetfield en el disco *Master of Puppets* conserva la manera de cantar distintiva de Metallica y el thrash de la época (con ciertas excepciones), esta forma de cantar se caracteriza por una voz rasposa con bastante energía, lo cual comúnmente da la impresión de gritos de ira. A pesar de utilizar esta técnica vocal, James conserva muy bien su afinación, en la figura 10 se puede apreciar la melodía cantada por James en el verso de esta canción.

1st, 2nd, 3rd Verses  
Repeat Rhy. Fig. 1 (4 times)  
N.C. (Em)

1. End of pas-sion play... crum- bl- ing a way...  
2. Nec-dle work the way... nev- er you be- tray...  
3. Hell is worth all that... nat- 'ral hab- i- tat...

\*Cue notes for 2nd verse only.

I'm your source of self- de- struc- tion  
life of death be- com- ing clear- er  
just a rhyme with- out a rea- son

Veins that pump with fear... suck- ing dark- est clear...  
Pain mo- nop- o- ly... rit- ual mis- er- y...  
Nev- er erd- ing marc... drift on num- bered days...

lead- ing on your death's con- struc- tion  
chop your break- fast on a rail- tor  
now your life is out of sea- son

Figura 10. Melodía cantada en los versos de *Master of Puppets*. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 10).

La voz en el verso cuenta con notas guías del acorde Em7, estas notas son la 3m y la 7m. También utiliza notas de paso de la escala como la 4p. En la segunda parte del verso, la canción sube un tono armónicamente, aquí la voz se centra en la raíz de la nueva tonalidad que es F#m. En el pre-coro la melodía se basa en la escala de Em con las notas R, 9 y b3.

En el puente, James canta una melodía sobre F#m en donde utiliza las notas: R, 9, b3, b7. También utiliza algunas técnicas vocales como *glissando* (técnica que consiste en la interpretación de un intervalo deslizándose rápidamente por todas las notas intermedias) (Glosarios Alicante, 2017, párr 1.)



y melismas (técnica de composición, canto e improvisación que consiste en un grupo de notas cantadas sobre una misma sílaba) (Escribir Canciones, S/A), se los puede encontrar en la Figura 11.

1st, 2nd, 3rd Verses  
Repeat Rhy. Fig. 1 (4 times)  
N.C. (Em)

1. End of pas - sion play... crum - bl - ing - a - way...  
2. Nec - dle - work - the way... nev - er you - be - tray...  
3. Hell is worth - all that... nat - ral hab - i - tat...

\*Cue notes for 2nd verse only

I'm your source of self - de - struc - tion.  
life of death - be - com - ing clear - er.  
just a rhyme with - out - a rea - son.

Veins that pump - with fear... suck - ing dark - est clear...  
Pain mo - nop - o - ly... rit - ual mis - er - y...  
Nev - er - end - ing maze... drift on num - bered days...

lead - ing on - your death's con - struc - tion.  
chop your break - fast on - a rail - road.  
now your life - is out - of sea - son.

Figura 11. Técnicas vocales usadas por James Hetfield en *Master of puppets*. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 10).

### 2.1.2. *Welcome home (sanitarium)*

Esta canción fue escogida para su análisis ya que a pesar de ser una obra ícono de la agrupación y el metal, también cuenta con características claves que dan forma al estilo *Thrash Metal*.

#### 2.1.2.1. Análisis General.

En la Tabla 6 se puede encontrar un cuadro de la forma general junto con las características generales de cada sección de la canción *Welcome Home (Sanitarium)*.

Tabla 6. Cuadro con forma general de la canción *Welcome Home (Sanitarium)*.

Welcome Home (Sanitarium)														
Forma General	A				A'			B						
Forma Específica	Intro	Solo 1	Verso	Coro	Solo 2	Verso	Coro	Transición 1	Puente	Solo 3	Transición 2	Melodía	Solo 4	Outro
Métricas	4/4	4/4 y 2/4	4/4 y 2/4	4/4	4/4 y 2/4	4/4 y 2/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Carracterísticas	Intro: Guitarra en <i>Clean</i> , utiliza armónicos naturales y también utilizan el piano para apoyar a las notas largas con peso. Solo: Utiliza pentatónica menor, escala menor, menor dórica. Verso: Primera parte en clean, segunda distorsionada en las guitarras y voz, el bajo está apegado al bombo tocando raíces. Coro: <i>Riffs</i> con <i>slide en power-chords</i> finalizando la frase con una escala menor. La voz tiene armonizaciones en 6ta. La batería sigue al ritmo principal de los <i>Riffs</i> .							Transición 1: Más veloz que la primera sección de la canción. Se introduce la armonía que se utilizará hasta el final. Puente: La voz hace una melodía memorable que delinea la armonía. El motivo inicial es influenciado en Tom Sawyer de Rush.						

### 2.1.2.2. Ritmo y batería.

La canción *Welcome Home (Sanitarium)* cuenta con un ritmo destacado y muy potente, esto es gracias a la interpretación y composición de Lars Ulrich. En esta sección se explicarán los recursos rítmicos que se utilizan en esta canción.

En la introducción de la canción Lars Ulrich empieza tocando sutilmente los platillos en el tiempo cuatro del compás, creando respuesta a la melodía que está tocando la guitarra. También, cuando la guitarra toca la melodía principal que posteriormente será la base del verso, utiliza los platillos y *kicks* sincopados sirviendo como conectores para el ritmo constante que será tocado durante el verso. Este ritmo es tocado en las métricas 4/4 – 4/4 – 2/4, estas variaciones métricas son tocadas a lo largo de los versos y los dos primeros solos. Esto se lo puede encontrar en la Figura 12.



Figura 12. Variaciones métricas *Welcome Home (Sanitarium)*.

Cabe recalcar que la interpretación y composición de las líneas de batería de esta canción son fundamentales en la esencia de la misma, ya que si fueran tocados diferentes no tendría el peso rítmico tan sólido como lo tiene. De esta manera, se puede evidenciar las características de este ritmo que son el *hi-hat* marcando la subdivisión, la caja en el tiempo tres y también en tiempos sincopados al igual que el bombo, también utiliza muchos *Fills* con toms, bombo y platos en los espacios de la melodía para darle más musicalidad al verso.

El coro la batería está pensada de una manera más característica del *Rock* con acentuaciones en los tiempos dos y cuatro con la caja y marcando la subdivisión con el *hi-hat* mientras complementa el ritmo del *Riff* de las guitarras con los toms. En la Figura 13 se encuentra un fragmento del coro, mostrando lo previamente expuesto.

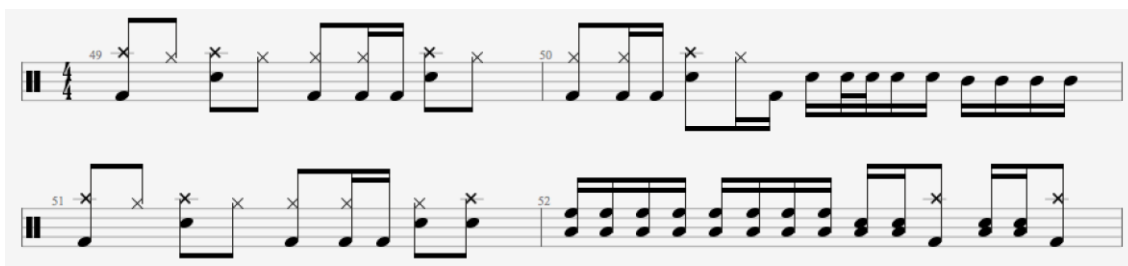


Figura 13. Fragmento de la línea de batería en el coro de *Welcome Home (Sanitarium)*.

La transición uno se caracteriza porque la batería toca un ritmo tradicional de rock en *double-feel* (sensación del tiempo en el que la corchea se convierte en negra) acompañado con técnicas de doble bombo para aportar a la fuerza de esta sección, así se puede ver en la figura 14. En esta sección se puede notar una influencia rítmica muy clara de la canción *Tom Sawyer* de la banda Rush. (Recis & Dniel, *Metallica Furia, sonido y velocidad*, 2013, p. 74). La Figura 15 cuenta con un fragmento de la transición uno en donde se puede encontrar lo previamente expuesto.



Figura 14. Fragmento de la transición uno con variedad en el doble bombo.



Figura 15. Fragmento de la transición uno con variación inspirada por la canción *Tom Sawyer*.

El puente está tocado en *half-time* bajo un ritmo tradicional de *rock* con ciertas variaciones como el bombo sincopado. En la melodía tocada después del solo empieza en *half-time* y posteriormente vuelve al tiempo real dándole más peso a la melodía. Durante el último solo la intensidad rítmica crece más gracias a que Lars toca el doble bombo continuo en corcheas, en la Figura 16 se puede evidenciar esto. Finalmente, en lo que se podría considerar como *outro* la batería termina con *kicks* basados en el *riff* principal de toda la sección B.

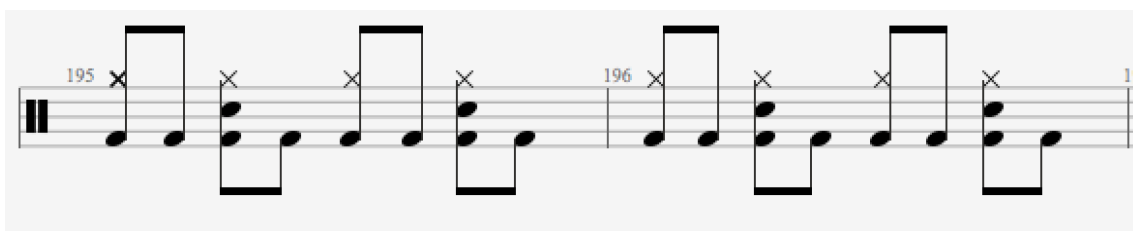


Figura 16. Ejemplo de doble bombo continuo.

### 2.1.2.3. Bajo

Cliff Burton demuestra en esta canción que no necesariamente siempre se debe copiar o crear líneas de bajo similares a las de la guitarra. Esta canción está llena de recursos muy valiosos para el bajo dentro del *Thrash Metal* y todos estos se explicarán a continuación.

La batería y el bajo están muy conectados al inicio y durante toda la canción, en la Figura 17 se puede ver como Cliff Burton toca con Lars Ulrich todos los *kicks* del *intro* delineando la armonía.



Figura 17. Línea melódica del bajo en *Welcome Home (Sanitarium)*.

En el verso el bajo toca las raíces de cada acorde de una manera muy ligada creando una atmósfera característica de la canción, además estas notas están tocadas a la par con el bombo creando una base rítmica muy consistente. También utiliza bastantes *fills* característicos de Cliff Burton. En el coro el bajo

toca líneas muy similares a las de la guitarra dándole mucho peso a cada *Riff*. En la Figura 18 podemos evidenciarlo con un fragmento del coro.



Figura 18. Fragmento de la línea de bajo en el coro de *Welcome Home (Sanitarium)*.

La sección B en general, se caracteriza porque el bajo toca las subdivisiones correspondientes en cada parte a la par con la batería, el bajo sigue las melodías de las guitarras a la par como se puede ver en la Figura 19. También acentúa los *kicks* con la batería durante toda la canción.



Figura 19. Fragmento de la línea del bajo en la sección B donde el bajo sigue al *Riff* de la guitarra.

#### 2.1.2.4. Guitarra rítmica.

Esta sección está destinada a demostrar las características de la guitarra rítmica de la canción, estas características no son utilizadas únicamente en el *Thrash Metal*, también se las utilizan en otros estilos musicales, sin embargo, *Metallica* acopla a estas técnicas a su sonido para no dejar de lado su esencia como se puede ver a continuación.

La introducción cuenta con una melodía en donde se emplean notas largas que también están acompañadas con la misma nota en el piano para crear más duración y resonancia de las raíces, también utilizan armónicos naturales de la guitarra. Esto se puede ver en la Figura 20.

Moderately  $\text{♩} = 98$

Intro

Gtr. I

Em Harm. -1 H P P Harm. -1 Harm. -1 Harm. -1 Harm. -1

Let ring-----4 mf Harm. -1 H P P mf Harm. -1 Harm. -1 Harm. -1 Harm. -1

mf Harm. -1 Harm. -1 Harm. -1 Harm. -1

Figura 20. Fragmento de la introducción de *Welcome Home (Sanitarium)*.  
(Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 26).

El *riff* principal del verso está tocado en *clean* (guitarra tocada sin efectos) y con arpeggios, los acordes tocados son los encontrados en la Tabla 7:

Tabla 7. Armonía del *Riff* principal de *Welcome Home (Sanitarium)*. (Adaptado de *Wise Publications*, 2014, p. 26).

Eadd9	Em+5	Emadd4	Aadd4	G	Asus4
-------	------	--------	-------	---	-------

Las notas que están añadidas al acorde como el add9 o add4 en este caso son notas tocadas en las cuerdas al aire. En la segunda parte del verso los arpeggios siguen, pero también se añaden los mismos acordes tocando solo las raíces, subdividiéndolos en corcheas con *palm-mute*. Esto hace que la canción vaya creciendo con dinámica e intensidad, así como se puede ver en la Figura 21 y 22.

Em add2 Rhy. Fig. 1

Em+5

Em7add4

A add4

G

Asus4 (end Rhy. Fig. 1)

Let ring-----4 sim. sl. sl.

A add4 sl. sl.

Figura 21. Arpeggios tocados en el verso. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 26).

Riff A (Gtr. II)

*mf* P.M.

Figura 22. *Riff* tocado sobre los arpeggios. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 27).

El coro utiliza *power-chords*, estos están tocados con más agresividad y con *slide* de semitono descendentes. Los acordes tocados son los encontrados en la Tabla 8:

Tabla 8. Armonía del coro de *Welcome Home (Sanitarium)*. (Adaptado de *Wise Publications*, 2014, p. 27).

E5	G5	F#5	C5	B5
----	----	-----	----	----

Seguido de esto, se encuentra una melodía con la que termina este círculo armónico en Em. La segunda repetición de éste círculo termina con un *Riff* que contiene una cadencia frigia, enfatizando al grado bII que en este caso sería F. En la Figura 23 se puede observar este círculo armónico con sus respectivas variaciones.

The image shows a musical score for guitar (Gtrs. I & II) and a vocal line. The guitar part is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with slurs and palm mutes. The vocal line has the lyrics "leave me be. San i-". A blue circle highlights a specific section of the guitar part, labeled "bl.", which corresponds to the harmonic progression: (E5), G5, F#5, C5, B5, C5, B5. The guitar part also includes various techniques such as slurs, palm mutes (P.M.), and hammer-ons (H P).

Figura 23. Círculo armónico del coro con sus respectivas variaciones. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 27).

La transición uno se caracteriza por su velocidad, esta sección está interpretada en *double-time* con corcheas tocadas con *palm-mute* hacia abajo. También utiliza la técnica de *hammer-on* con acordes con cuarta (raíz y cuarta). Después, se desarrolla el motivo rítmico utilizando los acordes encontrados en la Tabla 9:

Tabla 9. Armonía de la transición uno de *Welcome Home (Sanitarium)*. (Adaptado de *Wise Publications*, 2014, p. 31).

E5	D5	F5	C5	B5
----	----	----	----	----

Este círculo armónico es utilizado hasta el final de la canción con variaciones rítmicas. Por ejemplo, en el coro hacen *stop-times* (tipo de *kick* en el que toda la banda toca un cierto patrón rítmico con acentuaciones) (Center For Jazz Studies Columbia University, S/A). De igual manera en el *outro*, se utilizan los mismos *kicks* que después del *solo*, terminando la canción con *kicks on-cue* (*kicks* liderados por una señal). En la Figura 24 se encuentra un fragmento del



*outro* en donde se pueden encontrar varias de las características previamente mencionadas.

The musical score for the *outro* section is presented in two systems. The first system contains four measures with the following chords: D5 E5, D5 E5 D5, E5 F5, and D5 E5 C5. The second system contains four measures with the following chords: A5, G5, F#5, and E5. The score includes triplets, palm muting (P.M.), and a gradual ritardando (grad. rit.). The guitar part is shown with fret numbers and picking directions.

Figura 24. Fragmento del *outro*. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 33).

### 2.1.2.5. Solos

*Welcome Home (Sanitarium)* se caracteriza por tener varios solos y melodías memorables, en esta sección se expondrán recursos utilizados y ciertas técnicas que son esenciales dentro del *Thrash Metal*.

Esta canción cuenta con cuatro solos principales y una melodía armonizada. Los solos en general están basados en arpegios, escala menor, pentatónica menor y en algunas partes también notas características de la escala menor dórica como la sexta natural. En estos solos se pueden encontrar técnicas como el *vibrato*, *slides*, *sweep picking* (técnica en la que se tocan notas en diferentes cuerdas ascendente o descendientemente con un movimiento en una dirección continua), *bendings*, *alternate picking*. Los solos de Kirk Hammet en esta canción cuentan con bastante lenguaje del estilo en donde se aplican las técnicas previamente mencionadas, las melodías aplicadas son muy memorables creando frases que complementan a la canción de una manera única. En la Figura 25 se puede encontrar un fragmento de uno de los solos de la canción en donde se exponen algunos recursos que fueron mencionados previamente.

Figura 25. Fragmento del solo con ejemplos de las técnicas y recursos utilizados. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 33).

La melodía armonizada se encuentra antes del último solo, esta melodía es la misma que hace la voz en el puente, en la segunda vez que se toca la melodía, esta es armonizada por terceras y quintas. En la Figura 26 se puede ver estas armonizaciones. Esta melodía da paso a la entrada del cuarto y último solo de Kirk.

Figura 26. Armonización por terceras de la melodía previa al último solo. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 32).

### 2.1.2.6. Voz

Esta canción se caracteriza por tener una vocalización diferente a lo que se escuchaba habitualmente en el *Thrash Metal*, donde la voz se caracterizaba por ser muy agresiva y potente. En esta canción James busca una musicalidad diferente y sutil mezclándola con la fuerza y agresividad del estilo. En esta sección se expondrán estas características.

Al igual que en la guitarra rítmica, la voz mediante ciertas técnicas, crea gradualmente intensidad en la canción con el coro como *clímax* en la parte A. En los versos, James Hetfield inicia cantando sutilmente utilizando notas del acorde como la tercera, quinta y también notas de paso como la cuarta u oncenena, también al final de cada frase en el verso la voz armoniza en terceras la melodía principal. La Figura 27 es un fragmento en donde podemos encontrar estas características. Ésta melodía se repite en la segunda parte del verso, no obstante, la canción incrementa su intensidad mediante la técnica de voz rasposa que caracteriza a James a lo largo de los primeros 5 discos de la banda creando un efecto distorsionado.

Em add2                      Em+5                      Em7add4                      A add4                      G                      Asus4

Moon is full... nev-er seems to change..Just la-beled men-tal-ly de-ranged. —  
Whis-per things in-to my brain, as-sur-ing me that I'm in-sane. — They

\*Sing vocal harmony 2nd time only.

Em add2                      Em+5                      Em7sus4                      A add4                      G:                      Asus4

Dream the same... thing ev-'ry night... I see our free-dom in my sight. —  
think our heads... are in their hands... but vi-'lent use brings vi-'lent plans. —

\*Sing vocal harmony 1st time only.

Figura 27. Fragmento de verso con varias características. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 27).

El coro tiene una melodía simple y memorable construida por notas del acorde de Em como la tercera, la quinta y una nota de paso, la cuarta. También armoniza la melodía en sextas, dándole más fuerza que las melodías previas.

En el puente, la melodía delinea claramente a la armonía base de la sección. En el acorde E5, utiliza la raíz y notas que crean tensión como la novena y la séptima mayor. Sobre el D5 utiliza la tercera y también tensiones como la novena y oncenena natural. En el F5 utiliza la raíz y novena. Sobre el C5 utiliza la tercera mayor al igual que en el B5 en donde también utiliza a la oncenena y quinta. Todas estas notas dan la calidad a todos los *power-chords*. La melodía tiene pocas notas, sin embargo, son notas compartidas entre los acordes ya mencionados. En la Figura 28 se puede encontrar un fragmento de la melodía exponiendo los recursos previamente expuestos.

Tempo I

D5 E5 D5 E5 FS

Fear of liv - ing on, na - tives get - ting rest - less now, mu - ti - ny in the air.

D5 E5 C5 B5 D5 E5 D5 E5 D5

Got some death to do. Mir - ror stares back hard. "Kill," it's such a friend.

Figura 28. Fragmento de la melodía cantada sobre el puente de *Welcome Home* (Sanitarium). (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 30).

### 2.1.3. Disposable heroes

Esta canción fue escogida para su análisis ya que cuenta con características claves que dan forma al estilo *Thrash Metal*.

#### 2.1.3.1. Análisis General

En la Tabla 10 se puede encontrar un cuadro de la forma general junto con las características generales de cada sección de la canción *Disposable Heroes*.

Tabla 10. Cuadro de la forma general de la canción *Disposable Heroes*.

Disposable Heroes																					
Forma General	Intro			A				A'				B		A''				Outro			
Forma específica	Intro 1	Intro 2	Intro 3	Verso	Precoro	Melo	Coro	Verso	Precoro	Melo	Coro	Puente	Solo	Puente	Intro 3	Verso	Precoro	Melo	Coro	Melo	Outro
Métricas	6/4	4/4	4/4	4/4	4/4 y 3/4	4/4	4/4, 2/4 y 7/8	4/4	4/4 y 3/4	4/4	4/4, 2/4 y 7/8	4/4	4/4	4/4 y 7/8	4/4	4/4	4/4 y 3/4	4/4	4/4, 2/4 y 7/8	4/4	4/4
Características	Intro 1: <i>Riff</i> acompañado con toms y posteriormente guitarra con <i>wah-wah</i> . Intro 2: Variación de galope en guitarras y bajo, ritmo en <i>Half-time</i> . Intro 3: Guitarras veloces modulando al sexto grado mayor, ritmo en <i>double-time</i> . Verso: Variación de galope en guitarras, melodía con notas del acorde Em. Precoro: <i>Double-time</i> , Cambios métricos guiados por la voz, melodía ascendente con <i>chord-tones</i> . Melodía: Notas de la escala menor, octavada y con vibrato con el tremolo al final. Coro: Coros muy fuertes, se utiliza la melodía hecha al inicio de la canción en las guitarras.											Puente: <i>Riff</i> con <i>pull-offs</i> , la melodía hace énfasis en la cuarta, coros. Solo: Utiliza varios recursos como la escala menor pentatónica, escala menor, bendings, slides, tapping. Outro: Coro junto con melodías, <i>riff</i> en <i>double-time</i> subido medio tono.									

### 2.1.3.2. Ritmo y batería

En esta canción, *Metallica* utiliza varias características rítmicas importantes del estilo *Thrash Metal*. Esta sección cuenta una amplia explicación sobre el ritmo y recursos utilizados por el baterista Lars Ulrich a lo largo de la canción.

La introducción puede ser dividida en dos partes, está en 172 bpm. La primera parte está en 6/4, la batería utiliza los toms y platillos apoyando a la melodía de las guitarras, en la Figura 29 se puede apreciar un fragmento de esta parte de la introducción. El bombo está a la par con el ritmo armónico. La segunda parte está en 4/4 y la batería inicialmente marca el tiempo con el *Hi-hat*, después toca la subdivisión de corcheas en el mismo, mientras el ritmo de la caja es en *Half-time*. Luego, el *tempo* incrementa a 188bpm, en donde la batería toca un ritmo de rock tradicional a *double-time* y doble bombo, terminando con *kicks* que son hechos por la sección rítmica.

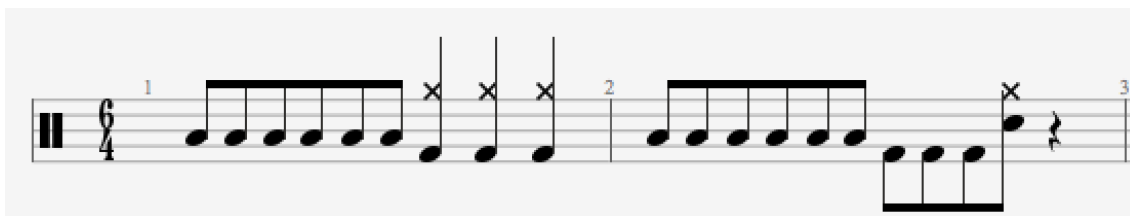


Figura 29. Fragmento de la introducción en la batería.

El verso está dividido en dos partes, en la primera Lars acompaña a *tempo* a la melodía principal hecha por la voz y a su vez a los *riffs* de las guitarras, junto con varios *fills* de batería que llenan los espacios dejados por la melodía. La segunda parte es igual que la parte rápida de la introducción, pero con ciertos cambios métricos que hacen que la letra en la melodía se distinga. Estos cambios son 4/4 y 3/4 organizados cada dos compases en ese orden, en la Figura 30 se puede encontrar estos cambios métricos.



Figura 30. Variaciones métricas en *Disposable Heroes*. (Transcripción por el autor, 2018).

El *pre-coro* es una melodía con la misma base rítmica que la segunda parte del verso, terminando con *kicks* que darán entrada a una nueva sección.

La sección del coro está tocada a *tempo* en donde utiliza varios remates de batería al final de cada frase. El coro se encuentra en cuatro cuartos en su mayoría a excepción del final en donde utiliza dos compases en diferentes métricas que son 7/8 y 2/4 sobre los cuales toca el mismo *fill* que utiliza al final de cada frase del coro concluyendo con un *stop-time*. La figura 31 demuestra el *fill* utilizado al final de cada frase junto con los compases de 7/8 y 2/4 del final del coro.



Figura 31. *Fill* utilizado a final de cada frase del coro junto con variaciones métricas.

En la sección del puente la batería está tocada en *half-time*, el ritmo tocado se apega al ritmo armónico con muchos *fills* y variaciones con el *ride*. De esta misma manera cuando entra la voz la batería sigue con la misma intención, pero marcando la subdivisión en el *hi-hat*. Durante el solo Lars toca a *tempo* acompañando con muchos *fills*, también existen varios cambios a *half-time* con algunos *kicks over-time*, la batería se encuentra a la par con los *riffs* de la guitarra rítmica. En la Figura 32 se puede encontrar el cambio de *half-time* a *a-tempo*, en donde cada uno se diferencia por en que beat está sonando la caja.



Figura 32. Cambio de ritmo de *half-time* a *a-tempo*.

### 2.1.3.3. Bajo

En esta sección se explicarán ciertas técnicas tocadas por el bajista Cliff Burton que caracterizan la manera de tocar el bajo dentro del *Thrash Metal*.

Durante toda la canción Cliff toca cosas muy similares a lo que hace la guitarra rítmica, en ciertas ocasiones específicas añade algunos *fills* en donde por instantes toma el protagonismo. Un ejemplo de esto lo podemos evidenciar en la segunda parte de la introducción cuando entra la batería junto con el bajo, Cliff toca un *fill* corto en el registro alto del bajo. Durante la segunda parte de la introducción el bajo dobla a la guitarra rítmica utilizando variaciones de la técnica del Galope (técnica en la que se emula el sonido del galope de un caballo, ya sea en la guitarra o en el bajo), esto se lo puede ver en la Figura 33.



Figura 33. Variación de la técnica galope.

El coro es otro gran ejemplo en donde el bajo a pesar de tocar lo mismo que la guitarra rítmica, añade al final de cada frase un *fill* específico para tomar el protagonismo momentáneo. De la misma manera al final de la canción, en lo que se puede considerar como el *outro*, hay una sección corta de *kicks* en donde en vez de tocar la nota base del acorde, toca un arpeggio en *power-chord* en el registro alto del instrumento. A continuación, en la Figura 34 se muestra un fragmento de la línea del bajo en el *outro* con los *kicks* previamente mencionados.



Figura 34. Arpeggio en *power-chord* del bajo.

### 2.1.3.4. Guitarra rítmica

La guitarra rítmica de esta canción es muy veloz, llena de *riffs* y con mucha energía. Esta sección está destinada a demostrar las características encontradas dentro de la canción *Disposable Heroes* de *Metallica*.

En la introducción hay una combinación de *palm-mute* muy marcado junto con *power-chords* con *slide* creando una melodía. En la segunda parte de la introducción James Hetfield usa un recurso muy común dentro del *thrash-metal* que es el tocar la misma nota con *palm-mute* con un ritmo específico basado en la subdivisión principal. En este caso se puede encontrar una variación de la técnica del Galope, en donde a la par con semicorcheas y corcheas crean un *riff* que caracteriza a esta canción, haciéndola única, esto se lo puede ver en la Figura 35. Junto al *riff* previamente explicado existe una melodía, la misma que será utilizada en el coro. Durante la parte rápida de la introducción, la guitarra hace *power-chords* junto con un *pull-off* de una segunda menor ascendente de la raíz, lo cual crea la sonoridad frigia característica del disco *Master of Puppets*. Este *riff* se lo puede encontrar en la Figura 36.



Figura 35. Variación de galope en la guitarra. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 36).



Figura 36. *Riff* en *power-chord* junto con una segunda menor.



A lo largo del verso en la primera parte, utiliza el mismo *riff* con *palm-mute* de la introducción, pero varía con dos círculos armónicos que son los encontrados en la Tabla 11:

Tabla 11. Círculos armónicos del verso de *Disposable Heroes*. (Adaptado de *Wise Publications*, 2014, p. 36).

I	bIII	II	I
I	bIII	V	I

Cabe recalcar que solo se tocan las raíces de cada grado por lo cual en el cifrado previo no se puso ninguna calidad de acorde. En la segunda parte del verso, que está tocada a *double-time*, modula al sexto grado mayor de la tonalidad.

La sección del coro está compuesta por varios acordes largos finalizando cada frase con una variación de galope. El puente inicia con un *riff* con *palm-mute* y varios *hammer-on* descendentes, Figura 37. Este *riff* es el mismo que será utilizado en él solo, sin embargo, el acompañamiento del solo también se caracteriza por tener variaciones para enriquecer las melodías hechas por Kirk Hammett. Por ejemplo, utilizan acordes largos y también un *riff* que comparte notas con el solo en una sección específica, dándole más peso al solo.



Figura 37. *Riff* tocado en el puente de *Disposable Heroes*. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 39).

### 2.1.3.5. Solos

La primera melodía que puede considerarse solo es en la introducción donde Kirk Hammett toca la misma melodía principal con acordes de triada del registro

alto de la guitarra junto con el efecto *Wah-Wah*, en la Figura 38 se puede ver un fragmento de esta melodía. Al final de la sección a *double-time* de la introducción hay una melodía construida por notas de la escala dórica menor la misma que se repetirá previamente al tercer verso y al final varias veces en el *outro*.

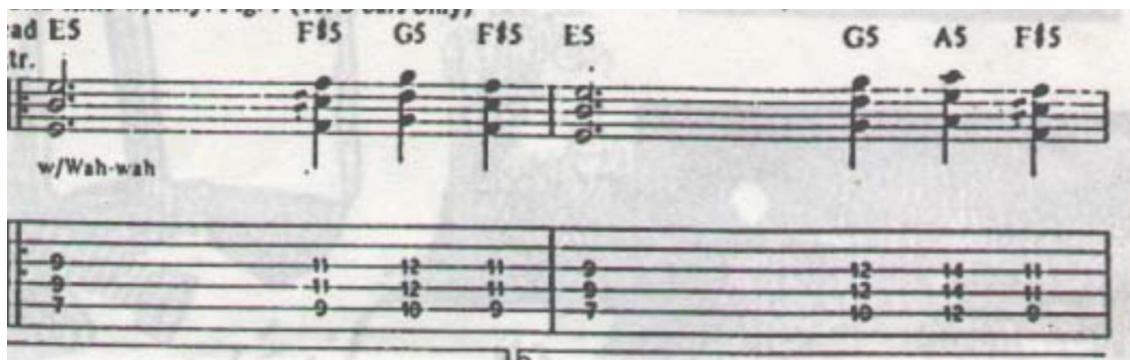


Figura 38. Fragmento de la melodía del inicio de *Disposable Heroes* con *Wah-wah*. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 35).

La melodía del pre-coro utiliza notas del acorde de B7, es decir la raíz y la séptima menor, se le otorga esta calidad y no la de menor ya que es el quinto grado de la tonalidad principal de la canción que es Em, Figura 39. En esta melodía se utilizan *pull-offs* y concluye con un *vibrato* hecho con el *tremolo* con el cual se va presionando gradualmente para descender el tono de las notas. También se encuentra octavada.

The image shows a musical score for guitar. It is divided into 'Lead gtr.' and 'Rhy. gtr.' parts. The 'Lead gtr.' part starts with a B5 chord and includes markings for 'tr.' (trill), 'P.' (pull-off), and 'sl.' (slide). It ends with a vibrato section marked 'A5' and '1/2 1'. The 'Rhy. gtr.' part features a rhythmic pattern with 'P.M.' (palm mute) markings. A note at the bottom right says '\*Depress and vib. trem. bar simultaneously.'.

Figura 39. Melodía del pre-coro finalizada con *vibrato* con el tremolo. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 38).

El solo de esta canción es muy completo en cuanto a recursos y esto se debe al gran aporte de la guitarra rítmica al mismo. Inicialmente utiliza escala menor pentatónica de E, también escala menor de E a la par con varias técnicas como los *bendings*, *slides*, *tapping* (técnica propia de la guitarra o el bajo en donde la mano que porta la vitela o púa pisa la o las cuerdas en el mástil de la guitarra haciendo que suenen las notas respectivas de cada traste, comúnmente se aplica esta técnica junto al *hammer-on* y *pull-off*.) (Crea Música, S/A). Otro de los recursos que se utilizan en este solo es la pentatónica menor de B sobre el acorde de Em, también sobre el acorde de Cm utiliza notas del acorde tanto como notas de la escala menor. Cuando vuelve al acorde de Em crea una sonoridad de Esus4 (Acorde en donde se suspende el tercer grado por el cuarto creando una sonoridad característica) gracias al uso de los grados 11 y 3. La Figura 40, es un fragmento del solo en donde se pueden encontrar varias de las técnicas previamente expuestas.

The image shows a musical score for guitar solo, consisting of three systems of notation. Each system includes a treble clef staff with notes and dynamics (Full, P, HP, TP, PH, P sl), and a six-string guitar staff with fret numbers and techniques (sl, HP, TP, PH, P sl). The score demonstrates various techniques like bends, slides, and tapping.

Figura 40. Fragmento del solo con técnicas y recursos diversos. Tomado de Wise Publications, 2014, p. 40).

### 2.1.3.6. Voz

James Hetfield en la melodía de la primera parte del verso utiliza notas del acorde de Em como la raíz, tercera menor y quinta junto con una nota de paso que es la novena, la Figura 41 es un fragmento del verso en donde se puede encontrar lo expuesto. También utiliza *glisando* en algunas notas para enriquecer la articulación. En la segunda parte, inicialmente se centra en la raíz de la nueva tonalidad (C#) junto con la novena, con forme se acerca el pre-coro la melodía asciende por las notas del acorde, es decir en la tercera mayor y la quinta, esto se puede encontrar en la Figura 42.

The image shows a musical score for the first part of the verse of 'Disposable Heroes'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'ing fields, bred to kill them all. Vic-tim of what said you wear, glo-ry seek-er trends. Bod-les fill the fields al-lize, noth-ing have I done. Left to die with on-'. The bottom staff is the guitar accompaniment, featuring chords (G5), (F#5), and (E5). The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some glissando effects.

Figura 41. Fragmento de la melodía cantada en el verso de *Disposable Heroes*. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 37).

The image shows a musical score for the second part of the verse of 'Disposable Heroes'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Twen-ty-one, on-ly son, but he served us well. Bred to kill, not to care, do just as we say. Fin-ished here, greet-ings death, he's yours to take a-way.' The middle and bottom staves are the guitar accompaniment, featuring chords C#5 and B5. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some glissando effects.

Figura 42. Melodía ascendente de la segunda parte del verso. (Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 37).

En el coro la voz entra sobre el final de la frase con la raíz del acorde, es decir E. Después usa notas de la escala menor para hacer una melodía más completa, las notas utilizadas en grados son 11, b3 y 9. También utiliza varios

*glisando*, especialmente al final del coro en donde lo hace descendentemente muy pronunciado, la Figura 43 es un fragmento del coro en donde se puede encontrar todo lo expuesto. Sobre el puente la voz hace mucho énfasis en la cuarta resolviendo a la tercera y a la raíz.

Figura 43. Fragmento del coro con diversas técnicas vocales utilizadas.  
(Tomado de *Wise Publications*, 2014, p. 39).

## 2.1.2. Recursos estilísticos del thrash metal

Las canciones *Master of Puppets*, *Welcome Home (Sanitarium)* y *Disposable Heroes* fueron escogidas para su análisis porque sus características específicas engloban al estilo *Thrash-Metal*. De esta manera, en esta sección se presentará una compilación de las características encontradas gracias al análisis.

### 2.1.2.1. Forma

Las canciones *Master of Puppets* y *Disposable Heroes* comparten la misma forma general que es: A A B A. Cada una de estas secciones se subdivide en pequeñas secciones tales como la introducción, verso, pre-coro, coro, puente, *outro*. Estas canciones también se caracterizan por explotar su musicalidad y creatividad en la sección B, mezclando melodías cantadas como arreglos instrumentales de gran calidad con la finalidad de crear un nuevo ambiente dentro de la canción.

La canción *Welcome Home (Sanitarium)* tiene una forma parecida a la de las canciones anteriores, sin embargo, la canción finaliza en pleno desarrollo terminando en su clímax. La forma de esta canción es A A B. Dentro de ésta, encontramos varias subdivisiones se dé secciones al igual que en las otras

canciones, sin embargo, también nos podemos encontrar a varios solos que sirven como conectores entre subsecciones.

## **2.1.2.2. Técnicas utilizadas por los instrumentistas**

### **2.1.2.2.1. Batería y ritmo**

La batería juega un papel fundamental para el sonido de *Metallica*, Lars Ulrich utiliza varias técnicas que en conjunto forman parte de su estilo de interpretación.

Entre estas técnicas se pueden encontrar:

- Uso y variaciones de doble bombo.
- *Kicks over-time* y *stop-time* siguiendo a los *riffs* principales.
- *Fills* y remates con una rítmica memorable que acompañan melodías.
- Cambios de tempo y de *Feel* así como *double-time* y *half-time*.
- Progresiones rítmicas compuestas para cada *Riff* más no un patrón básico.

En este disco también es muy común encontrarse con variaciones métricas en secciones o incluso una métrica diferente en una sola sección de la canción.

### **2.1.2.2.2. Bajo**

Cliff Burton aporta a *Metallica* con un sonido muy potente. Su manera de tocar su instrumento marcó la diferencia entre otros bajistas estandarizando ciertas características dentro del estilo *Thrash-Metal*. Entre estas características se pueden encontrar las siguientes:

- *Fills* que toman el protagonismo momentáneamente.
- Las melodías del bajo son similares a los *Riffs* de la guitarra y en ciertas ocasiones son iguales.
- Armonía delineada con notas de paso, enfatizando la raíz.
- Bajo y bombo con el mismo ritmo.

### 2.1.2.2.3. Guitarra Rítmica

La guitarra rítmica es fundamental para este estilo musical. Expresa la esencia del *Thrash-Metal* ya que, en su mayoría, las composiciones están hechas en éste instrumento. Por esta razón es que las tonalidades de las canciones analizadas y en el *Thrash-Metal* en general son Em basándose en la afinación estándar de la guitarra. También, las canciones generalmente son reconocidas por sus *Riffs* más que cualquier otro elemento compositivo de las mismas. Para que la guitarra rítmica tenga la esencia del estilo, hay algunas características importantes que deben ser aplicadas, son las siguientes:

- *Riffs* basados en progresiones de acordes o sobre un solo acorde. También tocados marcando la subdivisión claramente.
- *Palm-Mute* dentro de los *Riffs*, mayoritariamente tocados en dirección hacia abajo, dependiendo de la velocidad de la canción.
- Acompañamiento agresivo y rápido.
- Uso de *power-chords*.
- Técnica de galope o variaciones.

### 2.1.2.2.4. Guitarra solista

Kirk Hammett cuenta con un estilo solista único con diversas influencias. Dentro del *Thrash-Metal* existen muchos guitarristas con un sonido único y característico e incluso con más virtuosismo, sin embargo, Kirk utiliza varios recursos técnicos para dar forma a sus solos, estas técnicas también son utilizadas por muchos guitarristas dentro y fuera del *Thrash-Metal*. Son las siguientes:

- *Bending, slide, sweep-picking, alternate-picking, hammer-on, pull-off, tapping.*
- Armónicos artificiales junto con tremolo o también uso de tremolo como vibrato.
- Uso de escala menor pentatónica, escala menor, escala dórica, arpeggios.

- Melodías memorables y armonizadas por terceras, sextas y octavas.

#### **2.1.2.2.5. Voz**

James Hetfield en este disco se caracteriza por su voz rasposa y agresiva por lo que usualmente las personas que no gustan del estilo consideran que grita y no canta. No obstante, a pesar de la voz agresiva y rasposa, las canciones están llenas de melodías cantadas. James utiliza varias técnicas y recursos que van de la mano con el estilo *Thrash-Metal* que son:

- Apoyaturas
- *Glissando*
- Melodías basadas en el acorde base junto con notas de paso o delineando la armonía.

#### **2.1.2.3. Armonía y melodía**

El disco *Master of Puppets* cuenta con canciones modales puesto que en varias ocasiones se puede presenciar modulaciones a otras tonalidades o dentro de una misma tonalidad el uso de grados prestados de diversos modos. En las canciones analizadas es común encontrarse con el segundo grado bemol en los acordes, este grado es tomado del modo frigio y crea una sonoridad frigia. Lo mismo sucede con el tritono ya que no se encuentra comúnmente dentro de un modo eólico o de una escala menor tradicional.

Las melodías en la voz son simples y memorables, están basadas en a escala menor o en ciertas ocasiones solo en el arpegio del acorde base. También se pueden presenciar en ciertas ocasiones el uso de la escala menor melódica como transición o con la finalidad de crear tensión en un momento específico.

#### **2.1.2.4. Detalles técnicos de producción**

Este disco cuenta con un sonido muy potente y característico, las guitarras y bajo distorsionadas son un ejemplo de esto. Para esto se utilizaron varios equipos que son los siguientes:



#### **2.1.2.4.1. James Hetfield**

Guitarras: Jackson KV1 (*King V* – Serie de Dave Mustaine). Blanca con triángulos en el diapasón, clavijas LSR y pastillas Seymour Duncan las cuales fueron sustituida por los *Hambucker* EMG 81 en el año de 1987.

Amplificadores: Mesa Boogie Mark C + amp. (Conectado a un preamp). Cabezal Marshall de 100vatios y caja Marshall 4x12.

Vitelas: Dunlop Tortex .88mm.

#### **2.1.2.4.2. Kirk Hammett**

Guitarras: Gibson Flying V1 blanca con micrófonos EMG 81 a partir del año 1987. Una de las guitarras principales utilizadas en los cuatro primeros discos de la agrupación. Gibson Flying V2 roja. Fernandes Flying V negra. Jackson Randy Rhoades Custom negra con *Hambucker* EMG 81. Fernandes Stratocaster uno negra.

Amplificadores: Mesa Boogie Mark 2C amp. (conectado a un preamp). Cabezal Marshall de 100 vatios con pantalla de 4x12.

#### **2.1.2.4.3. Lars Ulrich**

Batería: TAMA Granstar II dos, madera de caoba con acabado en color plateado con dos bombos.

Platillos: Calato RegalTip 5B.

#### **2.1.2.4.4. Cliff Burton**

Bajo: Aria Pro SB000-CB uno (usado por Jason Newsted después de la muerte de Cliff) color negro con óvalos en el diapasón. 24 trastes con pastillas MB-1E doble bobina. Aria Pro SB1000-CB dos con *Hard-ware* dorado. Rickenbacker FB4001 color rojo con triángulos en el diapasón con dos pastillas Deluxe versión 4000Strings. Alembic Spoiler negro con puntos en el diapasón. Pastillas AXY4.

Amplificadores: Caja Mesa Boogie 4x12 y de 1x15. Ampeg SVT-1540HE Classic Series Enclosure.

Efectos: Pedal Morley *Power Wah*. *Electro Harmonix Big Muff*.

## 2.2. Análisis obras de Gerardo Guevara.

Gerardo Guevara al ser parte de la tercera generación del Nacionalismo ecuatoriano aportó mucho a la música popular como académica del país. Por esta razón se han escogido tres obras de entre su amplio repertorio para ser analizadas armónicamente y melódicamente con la finalidad de obtener características musicales ecuatorianas.

### 2.2.1. *Apamuy Shungo*

La obra *Apamuy Shungo* (Corazón adolorido) es un Yumbo compuesto por el quiteño Gerardo Guevara a finales de la década de los años cincuenta. Cuenta con una melodía tradicional, su texto está en el idioma *Kichwa* (Idioma nativo indígena ecuatoriano). El análisis general de la obra es el que se encuentra en la Tabla 12.

Tabla 12. Análisis general de la obra *Apamuy Shungo*. (Hecho por el autor, 2018).

Tonalidad	Dm											
Métrica	6/8 y 3/8											
Forma General	Intro	A			A		B		B		Outro	
Forma Específica	Intro	Est	A	Est	A	Est	B	Est	B	Est	Outro	
Extensión en compases	4c.	5.c	12c.	4c.	12c.	4c.	16c.	4c.	16c.	3c.	9c.	
Análisis Fraseológico	2+2	2+2	1+1+1	2+2	1+1+1	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2+2+2	

### 2.2.1.1. Análisis Armónico

En esta obra se pueden encontrar varias relaciones armónicas que le dan una sonoridad característica a la misma.

La introducción cuenta con armonía cuartal, lo que significa que en la estructura de los acordes no hay una tercera que determine la calidad de mayor o menor. En la tabla 13 se puede encontrar una aproximación del cifrado en función armónica con la tonalidad de la obra.

Tabla 13. Armonía de la introducción de *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012)

Acordes	Dm	F	C7	B	Gm
Función armónica	Im	bIII	bVII7	bVI	IVm

Aquí nos podemos encontrar con una cadencia plagal en relación al último acorde con el próximo que ser el IVm de esta sección al Im del estribillo.

El estribillo armónicamente está basado en un solo acorde que es Dm es decir el grado Im.

La sección A está dividida en dos partes, cada una de estas en repeticiones de tres compases. Estas secciones están compuestas por dos compases de 6/8 y uno de 3/8. La armonía de las dos partes se repite a excepción del final de la segunda parte la cual tiene una variación, esta variación es la que se puede encontrar en la Tabla 14.

Tabla 14. Armonía de la sección A de *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012)

Acordes	Dm7	Gm	Dm	Dm7	Gm	Cm/Eb
Función armónica	Im7	IVm	Im	Im7	IVm	bVII/bIII

En los tres primeros acordes se encuentra una cadencia plagal con los grados IVm-Im. En los tres acordes que siguen se encuentra un acorde bVII en primera inversión, este acorde es característico del modo Frigio menor.

La sección B se caracteriza por modular al sexto grado de la tonalidad. A esta sección al igual que en la A se puede dividir en dos secciones, las dos secciones son en 6/8, en la primera parte se encuentra el único quinto grado de la obra, en este caso un Vm6 que es un dominante modal y en la segunda parte se encuentra nuevamente una cadencia plagal igual a las encontradas previamente, es decir IVm-Im. Los acordes de esta sección son los que se encuentran en la Tabla 15:

Tabla 15. Armonía de la sección B de *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012)

Acordes	Bb	Am6	Gm
Función Armónica	bVI	Vm6	IVm

El *outro* se puede dividir en dos partes (*Outro* uno y *Outro* dos) en donde se encuentran progresiones de acordes modales. Los acordes son los que se encuentran en las Tablas 16 y 17:

Tabla 16. Armonía de *Outro* uno de *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012).

Acordes	Gm	Bb	Dm	Em	Dm
Función armónica	VIm	VI	Im	IIIm	Im

Tabla 17. Armonía de *Outro* dos de *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012).

Acordes	Cm/Eb	Eb9	Dm
Función armónica	bVII/bIII	bII9	Im

*Outro* uno: En esta parte se puede encontrar dos cadencias plagales, siendo que el VI y II tienen función de subdominantes.

*Outro* dos: Aquí se puede encontrar nuevamente el acorde Cm/Eb y uno nuevo que es el Eb9 los cuales forman parte de una cadencia frigia.

### 2.2.1.2. Análisis Melódico

Esta obra cuenta con una melodía tradicional del Yumbo.

De acuerdo al maestro Gerardo Guevara, la melodía de la primera parte de esta canción (tal como se la conoce actualmente) fue encontrada como una transcripción entre los apuntes del maestro Luis Humberto Salgado. (Lovato, 2012, p. 23)

A continuación, se explicarán los elementos que caracterizan a la melodía de esta obra.

Introducción:

Se compone por frases similares las cuales funcionan como pregunta y respuesta. Estas frases se forman en base a las notas raíz de cada acorde, delineando la armonía. Están armonizadas a cuatro voces en cuartas, doblando la raíz y la cuarta entre las voces. Esta armonización cuartal es característica de esta obra. También utiliza calderones para crear una atmósfera característica. En la Figura 44 se pueden apreciar las características previamente expuestas.

Dm F C7 Bb Gm Dm Melc  
 • = 50 Yumbo • = 88  
 Soprano *f* Ha - tum Ru pay A - pa muy Shun gu  
 Contralto *f* Ha tum Ru pay A pa muy Shun gu  
 Tenor *f* Ha tum Ru - pay A pa - muy Shun - gu tun dum  
 Bajo *f* Ha tum Ru - pay A pa - muy Shun - gu tun dum

Figura 44. Introducción cuartal de *Apamuy Shungo*. ( Tomado de Godoy Muñoz, 2012)

El estribillo es una sección que se repite al inicio de cada sección exceptuando al *intro*, esta sección está compuesta por melodías simples en cuanto a la variedad de notas utilizadas, usa a la raíz triplicada entre las voces y en la voz restante utiliza la quinta para darle fuerza al acorde.

En la sección A, Guevara utiliza notas del acorde armonizándolas por terceras en las otras voces. También utiliza octavas en el bajo para darle más peso a la sección. En este género musical es común la repetición de cada frase, también se puede notar que la línea melódica o frase, se efectúa en una forma de arco, es decir empieza con una nota baja, sube y termina de nuevo en una nota baja, esto se puede evidenciar en la Figura 45 en donde está la segunda parte de la sección A.

Figure 45 shows a musical score for the second part of section A. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: *Hatumrupay cu-ya-rin chi tu-cuy shun go shun*. The second and third staves are guitar accompaniment, with lyrics: *mfatumrupay cu ya rin chi tu cuy shun go shun*. The bottom staff is a bass line with lyrics: *mf tundum tundum Octavas tundumtundum tun-dum - tun dum -*. Chords are indicated above the staves: Dm7, Gm, Dm, and Cm/Eb. A purple arrow highlights a melodic line across the top staff. An orange arrow points to the word 'Octavas' in the bass line.

Figura 45. Segunda parte de la sección A. (Tomado de Godoy Muñoz, 2012).

En la sección B la melodía hace saltos de octava, tercera y quinta, es decir también utiliza notas del acorde. Las otras voces están armonizadas por terceras y por notas del acorde. En la segunda parte de esta sección Guevara utiliza oncenas dentro de la melodía, Figura 46.

Figure 46 shows a musical score for section B. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: *Tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi-chu-ri Tai-ta yu-ca-pag*. The second and third staves are guitar accompaniment, with lyrics: *mf Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri chu-ri Tai ta yu-ca-pag*. The bottom staff is a bass line with lyrics: *mf tun dum-tun dum - tun al pa ta - Tu cuy-chu ri cum tun dum mp Tai ta yu-ca - pag tun dum*. Chords are indicated above the staves: Bb, Am6, Gm, and Gm. An orange arrow points to an octave jump in the top staff. A red circle highlights the number '11' in the top staff, labeled 'Tensiones'.

Figura 46. Sección B de *Apamuy Shungo*. (Tomado de Godoy Muñoz, 2012).

El *outro* inicia como una extensión del estribillo, utilizando raíces que delinear la armonía, séptimas, tensiones y notas de los acordes respectivos, Figura 47.

The musical score for the 'Outro' of 'Apamuy Shungo' is presented in a four-staff format. The top staff shows the vocal line with lyrics 'Ha-tum Ru pay' and dynamic markings of *f* and *mf*. The second and third staves show the piano accompaniment with chords (Dm, Em, Dm, Cm7/Eb, Eb9 Dm) and rhythmic notation. The bottom staff shows the bass line with chords (R b7, 4 b3, Ha tum, Ru, pay) and dynamic markings. The score is marked with dynamics like *mp*, *mf*, and *f*.

Figura 47. *Outro* de *Apamuy Shungo*. (Tomado de Godoy Muñoz, 2012).

### 2.2.2. Despedida

Despedida, es un pasillo compuesto por el quiteño Gerardo Guevara a finales de la década de los años cincuenta. Según Lovato (2012):

En 1958 compuso tanto la música como la poesía de una de sus obras más emblemáticas, su pasillo Despedida. Esta obra evidencia la profunda vocación poética de Guevara y musicalmente se enlaza con la tradición del pasillo cantado de los años veinte. Premonitoriamente, esta obra anunciaría su partida de Guayaquil y le servirá de *leit motiv* (motivo recurrente) en cada una de sus despedidas. (p.24)

El análisis general de la obra es el de la Tabla 18:

Tabla 18. Análisis general de la obra Despedida.

Tonalidad	Fm y F		
Métrica	3/4		
Forma general	A	B	B



Forma específica	Intro	A	Intro	B'	C	A'	Intro	B'	C'	A'	Outro
Extensión en compases	8c.	12c.	8c.	8c	8c.	8c.	8c.	8c.	8c.	8c.	8c.
Análisis fraseológico	1+1+2	2+2+4+4	1+1+2	2+2+4	2+2+4	4+4	1+1+2	2+2+4	2+2+4	4+4	1+1+2

### 2.2.2.1. Análisis armónico

En esta obra se encuentran algunas secuencias armónicas características del pasillo ecuatoriano, pero con ciertas modificaciones que se puede catalogar como modernas, como los acordes con séptima y tensiones. A continuación, se explicará seccionalmente la función armónica de estas secuencias.

La introducción cuenta con un círculo armónico común dentro de la música ecuatoriana y en especial en los pasillos, esto se detalla a continuación con la tabla 19.

Tabla 19. Armonía de la introducción de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	Bbm7(9)	Abmaj7	G7(b9)	C7	Fm
Función armónica	IVm7(9)	bIIImaj7	V7(b9)/V	V7	Im

Generalmente, se puede encontrar a esta progresión como IVm-bIII-IIIm-V7-Im, pero Guevara añade más colores a la misma utilizando séptimas y tensiones. Además, en vez del segundo grado menor, que sería un subdominante, utiliza un dominante secundario del quinto grado.

En la tabla 20 se puede apreciar la armonía de la sección A, que al igual que la anterior, es una secuencia armónica muy común dentro de la música ecuatoriana.

Tabla 20. Armonía de la sección A de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	Db	Ab	C7	Fm
Función armónica	bVI	bIII	V7	Im

Al inicio de la sección el Db es un Db7, Guevara lo utiliza en un calderón para crear tensión sutil, dando apertura a la letra de la obra. Como es característico en la música ecuatoriana, esta sección empieza con el grado bVI y también contiene la cadencia bIII-V7-Im.

La sección B está dividida en dos secciones (B' y C). A continuación, se muestran en las Tablas 21 y 22 la armonía utilizada.

Tabla 21. Armonía de la sección B' de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	F	Bb	C7	F
Función armónica	I	IV	V7	I

Tabla 22. Armonía de la sección C de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	Eb7	Ab	C7	Fm
Función armónica	V/bIII	bIII	V7	Im

La sección B' se caracteriza por estar en tonalidad mayor, es decir F. Se

compone por la progresión I-IV-V-I que también se la puede ver como una progresión de tónica- subdominante- dominante- tónica. La sección C cuenta con un cambio de tonalidad de F a Fm. En la Tabla x se expuso la armonía utilizada tanto en la tonalidad mayor como en la menor, es decir los dos primeros acordes en la tonalidad mayor y los dos últimos en tonalidad menor. Los dos primeros acordes se repiten dos veces, de la misma manera los dos siguientes. En los dos primeros acordes se puede encontrar un dominante secundario del grado bemol tres. La parte final de la sección B dos es igual a la armonía utilizada en la sección A.

### 2.2.2.2. Análisis Melódico

Dentro de esta obra se pueden encontrar varios recursos melódicos importantes que a su vez son característicos de la música ecuatoriana. A continuación, se presentarán detalladamente cada uno de estos recursos.

La introducción cuenta con bastante movimiento melódico en función de la armonía base. Se pueden encontrar saltos de quinta, sexta, segunda, entre otros. También se puede encontrar armonizaciones por tritono (sobre el dominante, notas guías del acorde), quintas y sextas. También utiliza tensiones junto con notas del acorde para enriquecer el color de la melodía como se puede apreciar en la Figura 48.

*pasillo*

Texto y Música: Gerardo Guevara

Piano

Figura 48. Introducción de Despedida y sus características. (Tomado de partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Previamente a iniciar la sección A, es decir en la segunda casilla de la introducción, se puede encontrar algo típico del pasillo y música ecuatoriana, *fills*

para terminar una sección o también en medio de frases. Este *fill* está compuesto por notas del acorde y también tensiones como notas de paso.

También en el compás 7 hay un *fill* en donde se pueden encontrar armonías por quintas, sextas y séptimas. La sección A cuenta con una melodía simple pero muy fuerte. Esta melodía está compuesta por notas de la escala pentatónica menor de Fm. Ciertas notas de esta escala se convierten en tensiones de acuerdo al acorde, por ejemplo en el compás 10 la nota Bb, que es la cuarta perfecta de la escala menor pentatónica de Fm, se convierte en la tercena del acorde Db, de la misma manera el F sobre el acorde Ab en el compás 15. Otra característica es que el bajo está en constante movimiento y en especial sobre las notas largas de los acordes, utilizando notas del acorde como raíces, terceras y quintas junto con ciertas notas de paso. En ciertas frases la melodía se mueve inicialmente ascendentemente, después desciende y nuevamente vuelve a ascender a una nota más alta de la que inició la frase, Figura 49.

The image shows a musical score for a voice and piano piece. It is divided into three systems of music. The first system (measures 5-8) features the lyrics "A - diós a - mor A - diós que -". The second system (measures 9-12) features the lyrics "ri - da te de - joes - ta can - ción de amor y en e - lla mi". The third system (measures 13-16) features the lyrics "vi - da te de - joes - ta can - ción de amor y en e - lla mi". The score includes a vocal line and a piano accompaniment. Chords Fm, Db, Ab, and C7 are indicated above the vocal line. Fingerings and other performance markings are present throughout the score.

Figura 49. Sección A de Despedida. (Tomado de partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

La sección B se caracteriza por su cambio de tonalidad de Fm a F, por lo que el *fill* que antecede a la sección es el mismo que se utilizó previamente a la sección A, pero con la tercera y trecena respectivas a la nueva tonalidad mayor. La melodía de esta sección está basada en la escala mayor de F, utilizando saltos de octava, terceras y segundas como predominantes. También las frases se estructuran en forma de pregunta – respuesta, las frases que podrían considerarse como preguntas inician con una nota grave, su octava y corcheas ascendentes finalizando en una nota alta. En contraste, las frases que se pueden considerar como respuestas inician con una nota alta y finalizan en una nota baja, Figura 50.

21 Fm F **B** F Bb  
 1 2  
 Mis o-jos llo-ra - rán

25 C7 F F Bb  
 por tus ne - gros o - jos mis la-bios su - fri - rán laau -

Figura 50. Sección B de Despedida. (Tomado de partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Durante la segunda parte de la sección B se utilizan los mismos recursos previamente expuestos.

### 2.2.3. El espantapájaros

La obra el espantapájaros es un Pasillo compuesto por el quiteño Gerardo Guevara en la década de los años cincuenta. El análisis general de la obra es el encontrado en la tabla 23.

Tabla 23. Análisis general de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Tonalidad	Em					
Métrica	3/4					
Forma	<i>Intro</i>	A	B	A	C	<i>Outro</i>
Extensión en compases	4c.	8c.	16.	8c.	8c.	4c.
Estructura fraseológica	2+2	1+1+2	4+4+4+4	1+1+2	4+4	1

### 2.2.3.1. Análisis armónico

En este pasillo nos podemos encontrar con varias relaciones armónicas que aportan para darle un color característico a la obra. De esta manera se dividirá a la introducción en dos partes. Las relaciones armónicas encontradas en la Introducción de éste pasillo son las encontradas en las tablas 24 y 25:

Tabla 24. Primera parte de la introducción de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Em	F#	B7	Em
Función Armónica	Im	V/V	V7	Em

Tabla 25. Segunda parte de la introducción de la obra El Espantapájaros.  
(Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Em	F#	Am
Función Armónica	Im	V/V	IVm

Análisis armónico de la introducción:

Primera parte: El segundo acorde cumple el papel de un quinto grado del quinto grado, sin embargo, Guevara omite la séptima menor, por lo que en vez de ser un acorde dominante es una triada mayor. Finalmente concluye este círculo armónico con una cadencia perfecta.

Segunda parte: Utiliza los dos primeros acordes del anterior motivo, pero para finalizar este círculo armónico aplica una cadencia rota, del dominante secundario del quinto grado al sexto grado menor.

La sección A puede ser dividida en dos partes gracias a los cambios rítmicos y melódicos que utiliza el bajo, sin embargo, estas dos partes utilizan la misma armonía, la cual es la encontrada en la tabla 26:

Tabla 26. Función armónica sobre la sección A de El Espantapájaros.  
(Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Am	G	F#m	B7	Em
Función Armónica	IVm	bIII	IIIm	V7	Im

Análisis armónico de la parte A:

La estructura armónica de esta sección está compuesta por acordes que se mueven descendentemente empezando desde el cuarto grado menor hasta llegar al primer grado menor con una cadencia IIIm – V7 – Im.



La parte B nos presenta dos diferentes círculos armónicos por lo cual, al igual que la introducción, se la dividirá en dos secciones y se las encuentran en las tablas 27 y 28.

Tabla 27. Análisis funcional de la primera parte de la sección B de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Am	D7	G
Función Armónica	IIIm/bIII	V7/bIII	bIII

Tabla 28. Análisis funcional de la segunda parte de la sección B de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	G	B	B7	Em
Función Armónica	bIII	V	V7	Im

Análisis armónico parte B:

Primera parte: Es una cadencia IIm – V7 – I al grado bIII.

Segunda parte: Este círculo armónico es la variación de una cadencia característica del pasillo y también otros géneros musicales ecuatorianos, que es bIII – V7 – Im, pero también añade un acorde de triada mayor previo al acorde dominante, creando un color distinto.

En la parte C de la obra, se puede encontrar el siguiente círculo armónico:

Tabla 29. Función armónica de la sección C de El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Am	D#dim	Em	F#m7(b5)	D#dim	Em
Función Armónica	IVm	VIIIdim	Im	IIm7(b5)	D#dim	Im

Análisis armónico de la parte C:

Esta sección está compuesta por dos cadencias de subdominante – dominante – tónica, utilizando relativos de área como subdominantes.

### 2.2.3.2. Análisis Melódico

Gerardo Guevara utiliza varios recursos melódicos dentro de esta obra, a continuación se presentarán las características encontradas en la melodía de cada sección.

Introducción:

Se compone por un motivo principal y una variación del mismo a manera de respuesta. Sobre el primer acorde de la introducción (Em) se pueden encontrar notas del mismo. Los grados respectivos de las notas del acorde son: b3 – R – 5. En el bajo utiliza una melodía basada en las notas del acorde Em y también utiliza notas de paso obtenidas de la escala de Em. También al final del primer compás, la melodía anticipa al siguiente acorde con notas guías. En la respuesta de la variación del motivo principal utiliza una apoyatura. Estos recursos se los puede evidenciar en la Figura 51.

Figura 51. Análisis melódico de la introducción de El Espantapájaros. (Tomado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Sección A

Aquí se puede encontrar uno de los motivos más fuertes de la composición. Expone esta frase dos veces. inicialmente en Am y lo toca con los mismos grados de los acordes respectivos que le anteceden. El motivo se

compone por R – 3 o b3 (dependiendo de la calidad del acorde) – R – 7 o b7 – 13. Al igual que en el segundo compás del bajo de la introducción, en esta sección encontramos al mismo motivo. En la segunda parte el bajo juega con notas de los acordes respectivos acompañando con ritmo similar al de la melodía principal. En estas melodías Guevara utiliza mucho la 13na tanto en el bajo como en la melodía. En la Figura 52 se encuentran todos estos recursos.

Figura 52. Análisis melódico de la sección A de El Espantapájaros. ( Tomado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

### Sección B

Esta sección se caracteriza por tener muchas notas, entre estas notas podemos encontrar aproximaciones cromáticas, en el inicio las utiliza para darle color a la nota característica del A Dórico que es F#, varía este motivo delineando la armonía. Además, Guevara utiliza como recurso estas aproximaciones para crear tensión en el tiempo fuerte del compás, como las novenas bemoles, treceas bemoles, séptimas bemoles, etc. Esto se muestra en la Figura 53.

10 G F#m B7 Em Am Allegretto ♩ = 160 D7

rit.

b7 13 b13 13 R 9 b7 13 5 13 b7 R

Aproximaciones Nota de paso

13 13

15 G B B7 Em

13 5 3 R b9 R 7 3 5 b7 13 R b9 b3 b13 5 R b3

Figura 53. Análisis melódico de la sección B de El Espantapájaros. (Tomado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

### Sección C y Coda

La sección C está constituida por dos frases basadas en un motivo principal el cual varía durante el transcurso de la frase. Utiliza apoyaturas y finaliza con un movimiento cromático. En la coda la melodía se basa en un patrón el cual inicia con notas del acorde y eventualmente en un patrón de aproximaciones escalares “Re – Do” hacia las notas de la triada menor. En la Figura 54 se presenta lo antes explicado.

The musical score for 'El Espantapájaros' is presented in three systems. The first system (measures 36-40) shows a melodic phrase starting at measure 37, marked 'espresivo' and 'Motivo principal'. The second system (measures 40-44) includes a 'Cromatismo' (chromaticism) in measure 43 and a 'rit.' (ritardando) in measure 44. The third system (measures 44-48) shows a first ending (1.) and a second ending (2.) with a 'D.C.' (Da Capo) instruction. The score includes various annotations such as 'Frase', 'Apoyaturas', and 'leggero'.

Figura 54. Análisis melódico de la sección C y Coda de El Espantapájaros.  
(Tomado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

### 2.3. Recursos armónicos y melódicos de Gerardo Guevara

Esta sección se centra en los recursos armónicos y melódicos encontrados dentro de las obras *Apamuy Shungo*, *Despedida* y *El Espantapájaros* del compositor quiteño Gerardo Guevara.

#### 2.3.1. Círculos Armónicos

En cada una de las obras de Guevara se pueden encontrar varios círculos armónicos, estos serán expuestos a continuación junto con la función armónica de cada acorde.

##### 2.3.1.1. *Apamuy Shungo*

Introducción:

Los círculos armónicos de esta obra son los encontrados en la tabla 30:

Tabla 30. Círculo armónico de la introducción de la obra *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012).

Acordes	Dm	F	C7	B	Gm
Función armónica	Im	bIII	bVII7	bVI	IVm

El cifrado empleado es una aproximación tonal de cada acorde ya que originalmente son cuartales y no poseen una calidad de mayor o menor.

Tabla 31. Círculo armónico de la sección A de la obra *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012)

Acordes	Dm7	Gm	Dm	Dm7	Gm	Cm/Eb
Función armónica	Im7	IVm	Im	Im7	IVm	bVII/bIII

Tabla 32. Círculo armónico de la sección B de la obra *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012).

Acordes	Bb	Am6	Gm
Función Armónica	bVI	Vm6	IVm

Tabla 33. Círculo armónico del *Outro* de la obra *Apamuy Shungo*. (Adaptado de Godoy Muñoz, 2012).

Acordes	Gm	Bb	Dm	Em	Dm	Cm/Eb	Eb9	Dm
Función armónica	VIm	VI	Im	IIIm	Im	bVII/bIII	bII9	Im

En el análisis previo esta armonía se encuentra separada en dos subsecciones.

### 2.3.1.2. Despedida

Los círculos armónicos de esta obra son los siguientes:

Tabla 34. Círculo armónico de la Introducción de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	Bbm7(9)	Abmaj7	G7(b9)	C7	Fm
Función armónica	IVm7(9)	bIIImaj7	V7(b9)/V	V7	Im

Tabla 35: Círculo armónico de la sección A de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	Db	Ab	C7	Fm
Función armónica	bVI	bIII	V7	Im

Tabla 36. Círculo armónico de la sección B' de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	F	Bb	C7	F
Función armónica	I	IV	V7	I

Tabla 37. Círculo armónico de la sección C de la obra Despedida. (Adaptado de Partitura proporcionada por Alex Alarcón Fabre, 2018).

Acordes	Eb7	Ab	C7	Fm
Función armónica	V/bIII	bIII	V7	Im

### 2.3.1.3. El Espantapájaros

Los círculos armónicos de esta obra son los siguientes:

Tabla 38. Círculo armónico de la Introducción de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Em	F#	B7	Em	Em	F#	IVm
Función Armónica	Im	V/V	V7	Em	Im	V/V	IVm

Tabla 39. Círculo armónico de la primera parte de la sección A de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Em	F#	B7	Em
Función Armónica	Im	V/V	V7	Em

Tabla 40. Círculo armónico de la segunda parte de la sección A de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Em	F#	Am
Función Armónica	Im	V/V	IVm



Tabla 41. Círculo armónico de la primera parte de la sección B de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Am	D7	G
Función Armónica	IIIm/bIII	V7/bIII	bIII

Tabla 42. Círculo armónico de la segunda parte de la sección B de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	G	B	B7	Em
Función Armónica	bIII	V	V7	Im

Tabla 43. Círculo armónico de la sección B de la obra El Espantapájaros. (Adaptado de Guerrero Gutiérrez, 2005).

Acordes	Am	D#dim	Em	F#m7(b5)	D#dim	Em
Función Armónica	IVm	VIIIdim	Im	IIIm7(b5)	D#dim	Im

### 2.3.2. Características Melódicas

En esta sección se expondrán las características melódicas encontradas en cada una de las obras del quiteño Gerardo Guevara.

#### 2.3.2.1. *Apamuy Shungo*

- Melodías armonizadas por cuartas
- Uso de calderones
- Melodías armonizadas por terceras

- Octavas en el bajo
- Melodía con forma de arco ascendente y descendente
- Melodías con pocas notas
- Repetición de la misma frase dos veces
- Uso de notas del acorde incluyendo octavas
- Uso de oncenaria como tensión para crear la sonoridad cuartal en el IVm

#### **2.3.2.2. Despedida**

- Saltos de segunda, quinta y sexta
- Armonización por tritono (en acorde dominante, notas guías del acorde), por quintas, sextas y séptimas.
- *Fills* entre frases o al terminar una sección
- Melodías usando la escala pentatónica a lo largo del círculo armónico
- Melodías que ascienden, descienden y vuelven a ascender
- Frases pregunta – respuesta. Preguntas con líneas ascendentes y respuestas con líneas descendentes.

#### **2.3.2.3. El Espantapájaros**

- Melodías basadas en las notas del acorde
- Frases pregunta – respuesta.
- Frases compuestas por notas del acorde y repetidas en los diferentes acordes con las notas respectivas.
- Uso de la trecena en los acordes menores

- Aproximaciones cromáticas para enfatizar las notas del acorde
- Melodías con apoyaturas
- Finalización de frases con aproximaciones cromáticas
- Uso de patrones en *Fills* y para finalizar la obra

### 3. Capítulo 3: Riffallica

En este capítulo se expondrán los recursos que se utilizaron en la composición de las canciones *Invasion* y *Beyond the ashes*, obtenidos del análisis de las obras del compositor quiteño Gerardo Guevara. A continuación, se desglosará cada canción en armonía y melodía para hacer evidente la aplicación de las mismas.

#### 3.1. *Invasion*

Esta obra es un homenaje a la historia Inca, ya que su letra habla de una parte importante de la vida del legendario Atahualpa (último emperador inca). Se trata de la emboscada en Cajamarca en manos de Francisco Pizarro, desencadenando una matanza y eventualmente la conquista del Imperio Inca. A continuación, se expondrán las características armónicas y melódicas utilizadas en esta canción.

Su forma general es AABA y las subsecciones dentro de estas son las que se pueden encontrar en la Tabla 44:

Tabla 44. Subsecciones de *Invasion*.

A	A	B	A'
<i>Intro uno</i>	<i>Intro dos</i>	Transición uno	Pre-coro
<i>Intro dos</i>	Verso	Transición dos	Coro
Verso	Pre-coro	Melodía	<i>Outro</i>
Pre-coro	Coro	cuartal	
Coro		Puente	
		cantado	

		<i>Intro dos</i> <i>Solo</i>	
--	--	---------------------------------	--

### 3.1.1. Análisis armónico

*Invasion* contiene varios elementos melódicos y armónicos obtenidos de los análisis de las obras de Guevara, usándolos dentro de los *riffs* tanto como en la melodía de la voz. Un gran ejemplo de esto es la armonía que existe en la introducción, los círculos armónicos utilizados son los que se pueden encontrar en las tablas 45 y 46:

Tabla 45. Círculo armónico de la primera parte de la primera introducción de *Invasion*.

Acordes	E5	F5	Bb5
Función Armónica	I5	bII5	bV5

Tabla 46. Círculo armónico de la segunda parte de la primera introducción de *Invasion*.

Acordes	E5	G5	B5
Función Armónica	I5	bIII5	V5

El primer círculo se caracteriza por tener dos acordes representativos del *Thrash-Metal* que son el bII5 y el bV5 o tritono. El segundo círculo se compone por una cadencia tradicional de la música ecuatoriana que es bIII – V7 – Im, sin embargo, para que esto suene al estilo se están tocando estos grados con *power-chords*.

En la Segunda parte de la introducción se encuentra un círculo armónico encontrado en la introducción de la obra El espantapájaros de Gerardo Guevara. El círculo armónico es el que se puede encontrar en las Tablas 47 y 48.

Tabla 47. Círculo armónico de la primera parte de la segunda introducción de *Invasion*.

Acordes	E5	F#	B5
Función Armónica	I5	II	V5

Tabla 48. Círculo armónico de la segunda parte de la segunda introducción de *Invasion*.

Acordes	E5	F	Bb5
Función Armónica	I5	bII	bV5

Como se puede ver previamente, este círculo armónico también cuenta con dos partes, la primera parte es la armonía utilizada por Guevara en la obra El Espantapájaros, pero la segunda está modificada para obtener la sonoridad del *Thrash-Metal*. De esta manera, el segundo grado que utiliza Guevara se convierte en un bII al igual que el quinto se convierte en un tritono o bV. Cabe recalcar que estos círculos armónicos están tocados como *riffs*.

El *Riff* del verso está enfocado en la sonoridad del *Thrash-Metal*, su composición está basada en la tonalidad inicial que es Em, junto con el grado bII y algunos cromatismos descendentes en un patrón específico.

El pre-coro cuenta con una progresión subdominante – dominante - tónica que también es obtenida de la obra El Espantapájaros. El acorde C5 cumple función de subdominante y el acorde D#dim la función de dominante. Además, cuenta con la progresión característica ecuatoriana bIII – V5 – I, esto se lo puede verificar en las tablas 49 y 50.

Tabla 49. Círculo armónico de la primera parte del pre-coro de *Invasión*.

Acordes	E5	C5	D#dim	E5
Función Armónica	I5	bVI	VIIIdim	I5

Tabla 50. Círculo armónico de la segunda parte del pre-coro de *Invasión*.

Acordes	E5	C5	G	B5
Función Armónica	I5	bVI	bIII	V5

La transición uno inicialmente está centrada en el acorde de la tonalidad inicial que es Em, no obstante después, existen varios acordes cuartales haciendo referencia a los recursos encontrados en la obra *Apamuy Shungo*. Los acordes están formados por los intervalos 5 – 8 – 9 – 5 ascendentemente. Estos acordes tienen la sonoridad cuartal gracias a la superposición de cuartas, quintas y novenas, además por sus inversiones intervalo de cuarta. Los acordes son los que podemos encontrar en la tabla 51 y 52.

Tabla 51. Círculo armónico de la primera parte de la transición uno de *Invasión*.

Acordes	E5(add9)	G5(add9)	D5(add9)	E5(add9)
Función Armónica	I5(add9)	bIII5(add9)	bVII5(add9)	I5(add9)

Tabla 52. Círculo armónico de la segunda parte de la transición uno de *Invasión* (Hecho por el autor, 2018).

Acordes	E5(add9)	G5(add9)	F#5(add9)	A5(add9)
Función Armónica	I5(add9)	bIII5(add9)	bII5(add9)	IV5(add9)

La segunda transición cuenta con la misma armonía que se puede encontrar en las obras *Despedida* y *El Espantapájaros*, en la introducción y en la sección A respectivas de cada obra. A continuación, en la Tabla 53 se puede ver los acordes utilizados, estos acordes son tocados como *Riff* para no dejar de lado la esencia del estilo *Thrash-Metal*.

Tabla 53. Círculo armónico de la transición dos de *Invasion*.

Acordes	Am	G	F#5	B5	E5
Función Armónica	IVm	bIII	II5	V5	I5

La sección del puente se conforma por dos partes, la primera utiliza la misma armonía que la primera parte de la introducción y la segunda un círculo armónico de la sección A de la obra *Despedida* de Guevara. A continuación, en la Tabla 54 se puede encontrar este círculo armónico.

Tabla 54. Círculo armónico de la segunda parte del puente de *Invasion*.

Acordes	C5	G5	B	E5
Función Armónica	bIV5	V5	V	I5

Durante el *Solo* la primera parte es igual al verso y la segunda es una variación de la armonía de la primera parte de la introducción esto se puede encontrar en la Tabla 55 y 56.

Tabla 55. Círculo armónico de la primera parte del *solo* de *Invasion*.

bII5	bV5	bIII5
------	-----	-------

Tabla 56. Círculo armónico de la segunda parte del *solo* de *Invasion*.

bIII5	V5	I5
-------	----	----

### 3.1.2. Análisis Melódico

Como ya se sabe, una característica fundamental en el *Thrash-Metal* son los *Riffs* utilizados sobre la armonía en general, de esta manera esta sección se dividirá en las melodías hechos por *Riffs* en guitarras junto con la melodía principal que hace la Voz.

#### 3.1.2.1. *Riffs* y guitarras

Dentro de la canción, se pueden encontrar varios *riffs* que delinear la armonía de cada progresión utilizada. A continuación, se explicará cómo están compuestos estos *Riffs*.

La introducción cuenta con un *Riff* característico, el mismo que está compuesto por notas de la escala Semitono- Tono y también con la escala menor de Mi. Una de las características de este *Riff* es que utiliza *Palm-Mute* tocando la subdivisión base como es común en el estilo *Thrash-Metal*. Al finalizar la primera parte del *Riff* se utilizan algunos acordes cuartales, así como también utiliza Gerardo Guevara en *Apamuy Shungo*. A continuación, en la Figura 55 se evidencia las características previamente explicadas.

Figura 55. Melodía utilizada en la primera parte de la introducción de *Invasion*.

En la segunda parte de la introducción el *Riff* está basado en uno de los *Fills* principales de la obra *Despedida*. A demás existen variaciones métricas como se presentan también en las canciones analizadas de *Metallica*. Siempre se mantiene presente el Mi de la sexta cuerda en *Palm-mute* llenando espacios de la subdivisión como se puede ver en la Figura 56.



Figura 56. Melodía y características utilizadas en la segunda parte de la introducción de *Invasión*.

El Riff del verso contiene una célula basada en la tercera y quinta que caracteriza al acompañamiento tradicional en guitarra de la música ecuatoriana. También se puede encontrar variaciones cromáticas de la misma al final del Riff. En la Figura 57 se puede apreciar lo previamente expuesto.

Figura 57. Características utilizadas en el Riff del verso de *Invasión*.

Dentro del pre-coro se pueden encontrar pequeñas melodías que sirven como unión entre los acordes. Para ir del C5 al D#dim hay una melodía que utiliza aproximaciones cromáticas. A demás sobre el D#dim existe una melodía en la cual se utilizan las notas del acorde para denotar su calidad como se puede ver en la Figura 58.

**Precoro**

Figura 58. Características utilizadas en el pre-coro de *Invasion*.

En el *Riff* del coro se pueden encontrar características melódicas obtenidas del análisis de la obra *El Espantapájaros*, las apoyaturas. Éstas se las puede observar en la Figura 59.

**Coro**

Figura 59. Apoyaturas utilizadas en el Coro de *Invasion*.

La transición uno se distingue por el uso de una célula rítmica obtenido de las melodías de *Apamuy Shungo*. Sobre la segunda transición se puede ver como las melodías del *Riff* delimitan la armonía utilizando notas del acorde como terceras y quintas. También aproximaciones cromáticas y escalares forman una melodía, la cual forma una resolución adecuada para el estilo *Thrash-Metal*. Para finalizar esta sección hay una melodía armonizada por cuartas y terceras basadas en la escala menor pentatónica de Mi considerada como *Solo* uno. Estas características se las pueden observar en la Figura 60.

**Solo 1**

Figura 60. Características melódicas utilizadas en la transición dos.

### 3.1.2.2. Melodía vocal

La melodía de la voz toma un papel muy importante dentro del *Thrash Metal* como se pudo evidenciar en el análisis estilístico del disco *Master of Puppets*. En esta sección se explicará que recursos melódicos de las obras de Guevara fueron utilizados en esta melodía.

El verso emplea en una parte lo que Guevara utiliza en la introducción de *Apamuy Shungo*, que es construir una melodía en base a la raíz del acorde, en este caso la raíz de los acordes Em y Fm. También se utilizan notas de los acordes respectivos como R, b3 y b7. En la Figura 61 se pueden observar las características previamente expuestas.

The image shows a musical score for the verse of the song 'Invasion'. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the guitar accompaniment. The lyrics are: 'WE THIN THE HIGH LAND EMPIRE SOME NEWS WHERE SPREAD SWORDS AND HELMETS FROM OVER SEAS ARRIVED HIDING WHAT THEY TRULY PRETEND'. Above the vocal staff, the text 'Melodía en base a raíces' is written in orange. Chord annotations are placed above and below the staves: 'Em' and 'Fm' are above the vocal staff, and 'Em', 'Fm', and 'Em' are below the guitar staff. Specific notes are highlighted with green labels: 'R' (root) is below the first and third notes of the vocal line; 'b3' (minor third) is below the fourth note; and 'b7' (minor seventh) is below the eighth note. An orange oval highlights the first four notes of the vocal line, which correspond to the 'Melodía en base a raíces' annotation.

Figura 61. Características melódicas de la voz utilizada en el verso de *Invasion*.

El pre-coro se caracteriza por utilizar notas de los acordes respectivos al igual que algunas tensiones como 9 o b9. También la línea melódica se concibe como pregunta respuesta, con melodías ascendentes y descendentes. En la figura 62 se aprecia claramente estas características. La melodía del Coro está compuesta con notas del acorde de Em.

PRE-CORO

Chords: Em, C, Ebdim, Em

Lyrics: GET ON YOUR KNEES — A FRI AR DE MAN DED WITH A CROSS IN HAND — THE TRUTH IS HERE — THIS HO LLY BOOK WILL SAVE YOUR LIFE

Annotations: 5 Em, b3, 7 C, 9 R, b9, 9 B7, 9, R, 5

Figura 62. Grados melódicos y dirección de melodías usadas en el pre-coro de *Invasion*.

La sección del puente se caracteriza por tener una armonía tradicional ecuatoriana, sin embargo, la melodía está compuesta por notas de la escala Em pentatónica como también es una característica usada en la obra Despedida de Guevara. Por esta razón también se implementan saltos de cuarta en la melodía para crear una sonoridad característica pentatónica. Además las melodías están construidas como pregunta-respuesta en donde las preguntas tienen una línea ascendente y la respuesta descendente que consiste en una escala de Em descendente concluyendo en la raíz. Existe una melodía que en la letra es una afirmación y de esta manera la línea melódica tiene forma de arco. A continuación, en la Figura 63 se pueden apreciar todas estas características.

Lyrics: WH AM I CON DEMNED? MY EM PIRE IS DOWN IS THIS WHAT YOU WANT? WELL THEN HA LLOWED BE THY

Annotations: R, b3, 5, R, b3, b7, 5, 11, b3, 9

Salto de cuarta

Figura 63. Características melódicas utilizadas en el Puente de *Invasion*.

### 3.2. *Beyond the ashes*

Esta obra es una alusión explícita de la muerte de un ser humano, refiriéndose a que este proceso natural no es necesariamente un final, mencionando que el espíritu trasciende sobre la muerte al igual que la memoria siempre permanecerá entre los vivos.

A continuación, se expondrán las características armónicas y melódicas utilizadas en esta obra en base al análisis armónico y melódico de las obras de Gerardo Guevara.

La forma general de esta canción es AAB y las subsecciones dentro de estas son las que se encuentran en la Tabla 57:

Tabla 57. Subsecciones de la canción *Beyond the Ashes*.

A	A	B
<i>Solo</i> uno	<i>Solo</i> dos	Transición uno
Verso uno	Verso dos	Puente uno
Pre-coro	Pre-coro	Puente dos
Coro	Coro	Coro
		Puente tres
		Puente uno
		Coro y <i>Solo</i>
		Outro

#### 3.2.1. Análisis armónico

Ésta canción cuenta con varios elementos armónicos extraídos del análisis del compositor quiteño Gerardo Guevara, a continuación, se expondrá la armonía utilizada en la canción y que recursos ecuatorianos son los que se han aplicado.

La canción está compuesta en 3/4 en la tonalidad de Bm. En la sección A se puede encontrar un círculo armónico que se repite con ciertas variaciones específicas. Generalizando, el círculo armónico utilizado es el que se puede encontrar en la Tabla 58.

Tabla 58. Círculo armónico generalizado del *Solo* uno y verso de *Beyond the Ashes*.

Acordes	Bm	Gmaj7(#11)	Em7(11)	F#7	Gmaj7(#11)	F#7
Función Armónica	Im	VIImaj7(#11)	IVm7(11)	V7	VIImaj7(#11)	V7

El pre-coro utiliza un círculo armónico obtenido de la sección B de la obra *Apamuy Shungo*, a continuación, se puede encontrar éste círculo armónico en la Tabla 59:

Tabla 59. Círculo armónico del pre-coro de *Beyond the Ashes*.

Acordes	Gmaj7	F#5(add11)	Em(9)
Función Armónica	bVIImaj7	V5(add11)	IVm(9)

Posteriormente a este círculo, se encuentra otro círculo armónico obtenido del análisis de la obra *El Espantapájaros*, de la sección B. El círculo es el que se puede encontrar en la Tabla 60.

Tabla 60. Círculo armónico extraído del pre-coro de *Beyond the Ashes*.

Acordes	E5(9)	A5(9)	D5(9)	D5(9)	F#	F#7	Bm
Función Armónica	IV5(9)	V5(9)/III	III5(9)	III5(9)	V	V7	Im

El coro de la sección A al igual que en las obras *Apamuy Shungo* y *Despedida*, modula a tonalidad mayor, específicamente al grado bemol tres

mayor que en este caso es D. En la tabla 61 se puede ver los acordes utilizados en esta sección.

Tabla 61. Acordes utilizados en la sección del coro de *Beyond the Ashes*.

Acordes	D	A#maj7(#11)	Bm	Bbmaj7(#11)	G	A
Función Armónica	bIII	VIIImaj7(11)	Im	VIIImaj7(11)	bVI	bVII

En la sección B, en la primera transición la armonía utilizada es B5 y C5 en donde el grado bII que vendría a ser C5, es un acorde característico del *Thrash Metal*. Seguido de esto está el puente, en esta sección se utilizó un círculo armónico encontrado en la sección A de la obra Despedida de Gerardo Guevara. El círculo armónico utilizado es el que se puede encontrar en la Tabla 62.

Tabla 62. Armonía utilizada en el primer puente de *Beyond the ashes*.

Acordes	G	D	F#7	Bm
Función Armónica	bVI	bIII	V7	Im

El segundo puente se caracteriza por contar con la misma característica del coro de la sección B. El círculo armónico utilizado en el puente dos y en el coro a manera de *Riff* es el que se puede observar en la Tabla 63.

Tabla 63. Armonía utilizada en el puente dos y coros de la sección B.

Acordes	Bm	Bm6(9)/F	F#7	Gmaj7(#11)
Función Armónica	Im	Im6(9)/#IV	V7	bVIImaj7(#11)

### 3.2.2 Análisis melódico

De la misma manera que en la canción *Invasion*, a continuación, se analizarán las melodías hechas por los *Riffs* de las guitarras al igual que las melodías hechas por la voz.

#### 3.2.2.1 *Riffs* y Guitarras.

Esta canción cuenta con varios recursos melódicos obtenidos del análisis de Guevara, a continuación, se detallarán las características aplicadas.

La sección A se caracteriza por tener acordes arpegiados y también porque en ciertas partes una guitarra hace arpeggios en *clean* y la otra toca *power-chords* con distorsión. En el pre-coro el *Riff* se construye en base a un *Power-chord* con saltos de cuarta y también de quinta como lo hace Guevara en la obra *Despedida*. En la Figura 64 se pueden observar estos saltos.

Figura 64. Fragmento del pre-coro de *Beyond the Ashes* demostrando saltos de quinta y de cuarta.

En el coro la guitarra rítmica, en el *Riff*, utiliza saltos de octava como también lo hace Guevara en varias de sus melodías. También sobre el acorde  $A\#maj7(\#11)$  se utiliza el tritono o  $bV$  que es algo característico del *Thrash-Metal* pero a su vez brinda el color del modo Lydio al acorde. Sobre el acorde  $Bm7$  se utiliza una célula melódica característica del acompañamiento en guitarra en la música ecuatoriana, esto se lo puede observar en la Figura 65. Mientras tanto, la guitarra solista hace una melodía que delinea la armonía utilizando notas como R, 3, 5,  $b7$  y  $\#11$  con *bending* a la 5ta de los acordes correspondientes. Esto se lo puede observar en la Figura 66.



Figura 65. Fragmento del *Riff* del coro de la guitarra rítmica en *Beyond the Ashes*.

Figura 66. Fragmento de la melodía del coro de la guitarra solista en *Beyond the Ashes*.

La sección B se caracteriza por ser interpretada al doble del tiempo que la sección A. La transición uno la melodía del *Riff* utiliza saltos de octava y notas de paso entre cada acorde. De esta misma manera, en el Puente uno se utilizan saltos de octava, aproximaciones cromáticas, notas de los acordes respectivos incluyendo tensiones como en el D la nota sol como oncena. Esto se lo puede observar en la Figura 67.

Figura 67. Fragmento del *Riff* en el Puente uno de *Beyond the Ashes*.

La sección B cuenta con dos coros que tienen una armonía diferente a la que se utilizó en la sección A. El *Riff* utilizado cuenta con varias características

sacadas del análisis de Guevara, tales como las apoyaturas, el uso de tensiones como la novena y oncenava. En la figura 68 se pueden observar estas características.

The image shows a musical score for guitar, specifically a riff for the chorus in section B of the song 'Beyond the Ashes'. The score is divided into two systems. The first system (measures 191-194) features a melody in B minor (Bm) with a dynamic marking of *mf*. It includes a 'P.M.' (pedal point) and a '9' (ninth) tension. A red arrow labeled 'Apoyaturas' points to the notes in measures 191 and 192. The second system (measures 195-198) features a melody in F#7, G major (Gmaj7), and F#7. It includes a 'P.M.' and tensions of b13 and #11. The guitar tablature (TAB) is provided below the staff for each system.

Figura 68. Riff del coro en la sección B de *Beyond the Ashes*.

Para finalizar la canción la guitarra solista toca la distintiva melodía de la canción ecuatoriana Vasija de Barro complementando la idea principal de la letra de *Beyond the Ashes* que habla de la experiencia de la muerte y como más allá de ella hay cosas bastante importantes como la trascendencia del espíritu ante generaciones y como una persona siempre sigue viva a través de su memoria.

### 3.2.2.2. Melodía vocal

En esta canción la voz y letra juegan un papel fundamental, dentro de las melodías utilizadas en la misma se encuentran varios elementos extraídos del análisis de las obras de Gerardo Guevara, a continuación, se expondrán estas características.

En el verso la melodía está basada en la escala Bm pentatónica añadiéndole al final una novena, sin embargo, con el cambio armónico estas notas crean tensiones como la 13na o la 11na. También en ciertas partes de la misma se utilizan saltos de cuartas como se puede observar en la Figura 69.

8

VERSO

Bm Gmaj7(#11) Bm Gmaj7(#11)

21<sup>8</sup> LET ME IN TRO DUCE YOU THE ON LY TRUTH IN LIFE

THN LAST BREATH JUST A RRIVED YOUR CONS CIENCE WILL BE SET

Bm Gmaj7(#11) Bm Gmaj7(#11)

25<sup>8</sup> A VER TI GI NOUS PATH YET UNK NOWN TO WE ALL

AND YOUR SHU DE RING MIND MON'T NEED SPACE OR TIME

Em7(11) F#7 Gmaj7(#11) F#7

29<sup>8</sup> PEACE FULL S TATE RE GARD LESS OF

PRE-CORO

Salto de cuarta

Figura 69. Características melódicas de la voz en el verso de *Beyond the Ashes*.

De la misma forma, en el coro las melodías están hechas con notas del acorde y tensiones como por ejemplo 13nas y 11nas. A continuación, en la Figura 70 se puede observar estas características.

PRE-CORO

G F#m Em G F#m Em

33<sup>8</sup> PAIN YOUR SEN SES CO LLAP SING LA CRING OF

b13 5 11 b13 b7 b13 11

G F#m Em G F#m Em

37<sup>8</sup> BREATH SMALL PU PILS RE REFLEC TING THE NEW STAGE A

5

Em A D F# F#7

41<sup>8</sup> HEAD RE GARD LESS OF

5 b13 5

Bm

44<sup>8</sup> PAIN

R

2

Figura 70. Características melódicas del coro de *Beyond the Ashes*.

En los coros de la sección B la melodía también cuenta con varias tensiones dentro de ella como 9na, 11na y b13na. También se puede apreciar claramente la dirección de las líneas melódicas en cada frase ya que están compuestas como pregunta- respuesta. En la Figura 71 se pueden observar estas características.

The figure displays four staves of musical notation for the chorus of "Beyond the Ashes". Each staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 12/8 time signature. Red arrows indicate the melodic direction between notes. Chord progressions are shown in blue, and interval labels are in green.

- Staff 1:** Chords: Bm, Bm6(9)/F. Lyrics: BE YOND THE A SHES. Interval labels: b3, 9, R.
- Staff 2:** Chords: F#7, Gmaj7 (11). Lyrics: THE SPIRIT TRANS CENDS. Interval labels: 11, b13, 5, 3, 11.
- Staff 3:** Chords: Bm, Bm6(9)/F. Lyrics: BE YOND THE A SHES THE.
- Staff 4:** Chords: F#7, Gmaj7 (11). Lyrics: LE GA CY RE MAINS. Interval labels: b7, b13, 5, 11.

Figura 71. Melodía de la voz en el coro de la sección B de *Beyond the Ashes*.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La industria musical ha afectado directamente a los amantes de la música alrededor del mundo, brindando lo que en el momento era una tendencia popular, el rock no fue una excepción. Sin embargo, gracias a esto muchas personas y principalmente músicos tienden a dejar de lado la música autóctona de su tierra natal.

Se creó un marco referencial bibliográfico de *Metallica* y de Gerardo Guevara definiendo su propuesta musical y su trascendencia respectiva.

En el trabajo de análisis se desglosó por secciones las canciones escogidas de *Metallica* para identificar con precisión las características de cada instrumento, que en su conjunto forman la sonoridad y el estilo del *Thrash Metal*. Además, en las obras de Guevara, se identificaron características importantes tanto armónicas como melódicas. Se encontraron varias cadencias o círculos armónicos que se repetían entre las obras. También se encontraron elementos melódicos que crean una sonoridad característica entre las obras como la pentafonía. Guevara aplica su conocimiento profundo de la música académica a través de la música ecuatoriana añadiendo tensiones en las melodías, expandiendo acordes, utilizando subdominantes secundarios, etc, no obstante, en el momento de escuchar sus obras no hay duda de que la sonoridad ecuatoriana permanece como elemento principal.

Con este trabajo se llegó a la conclusión de que se puede encontrar mucha información valiosa dentro de obras con características populares ecuatorianas y hacer uso de ellas en dos composiciones inéditas.

Para la aplicación de la fusión de música ecuatoriana junto con *Thrash Metal* o cualquier sub-género derivado del *Metal*, basado en el previo análisis, se recomienda evitar la superposición de géneros, es decir, evitar añadir las características generales del *Metal* como distorsión y *power-chords* sobre cualquier género musical ecuatoriano sin antes considerar los siguientes pasos:

1. Se debe conocer a profundidad las características del subgénero del *Metal* con el que se hará la fusión.

2. Se debe conocer las características rítmicas, armónicas o melódicas del género musical ecuatoriano que se utilizará como guía para la composición.
3. En el momento de componer, probar una gran cantidad de opciones en base al conocimiento previo, hasta encontrar una sonoridad orgánica que combine las características de ambos estilos musicales sin obviar la sonoridad y esencia del estilo base.

## REFERENCIAS

- Azheavymetal. (S/A). *Definición del Rock Progresivo*. Recuperado el 11 de Abril de 2018, de Azheavymetal: [http://www.azheavymetal.com/especiales/rock\\_progresivo0.php](http://www.azheavymetal.com/especiales/rock_progresivo0.php)
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (S/A). *Las Bellas Artes durante la República*. Recuperado el 11 de Abril de 2018, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-cultura-ecuatoriana--0/html/0027fcd4-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_30.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-cultura-ecuatoriana--0/html/0027fcd4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_30.html)
- Bolaños, M. A. (2008). *La "Invención" de la música indígena de México*. Buenos Aires: SB.
- Bueno, J. (2006). Un Siglo de Música Ecuatoriana. *Un Siglo de Música Ecuatoriana*, 1.
- Candelaria, A. (S/A). *Cómo hacer bending en la guitarra*. Recuperado el 24 de 04 de 2018, de Angelsguitar: <https://angelsguitar.com/como-hacer-bending-en-la-guitarra/>
- Candelaria, Á. (S/A). *Cómo Hacer Ligados (Hammer On/Pull Off) en la Guitarra*. Recuperado el 24 de 04 de 2018, de Angelsguitar: <https://angelsguitar.com/como-hacer-ligados-hammer-onpull-off-en-la-guitarra/>
- Center For Jazz Studies Columbia University. (S/A). *Jazz Glossary*. Recuperado el 08 de 05 de 2018, de Columbia CNMTL: <http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/s/stoptime.html>
- ChachiGuitar. (06 de 12 de 2017). *¿Qué es un LICK de guitarra? | Rock, Blues, Pop, Jazz, Metal*. Recuperado el 24 de 04 de 2018, de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=5&v=mODhq6ukA3A](https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=mODhq6ukA3A)
- Clases de guitarra online. (17 de 08 de 2016). *El vibrato en la guitarra*. Recuperado el 24 de 04 de 2018, de Clases de guitarra online: <http://www.clasesguitarraonline.com/tecnica-de-guitarra/2016/3/18/el-vibrato-guitarra>
- Crea Música. (S/A). *Tapping en guitarra*. Recuperado el 20 de 05 de 2018, de Crea Música: <http://www.creamusica.com.ar/Tapping.htm>
- Department, A. (S/A). *Sam Dunn*. Obtenido de University Of Victoria: <https://www.uvic.ca/socialsciences/careers/departments/anthropology/profiles/dunn-sam.php>
- Dunn, S. (Dirección). (2011). *Meta Evolution* [Película].
- Ernst, R. (Dirección). (2006). *Get Thrashed* [Película].

- Escribir Canciones. (S/A *Escribir Canciones*. Recuperado el 05 de 07 de 2018, de Figuras retóricas Melisma: <https://www.escribircanciones.com.ar/indice-de-figuras/457-melisma.html>
- Escuela de Riffs. (S/A). *Palm Mute*. Recuperado el 10 de Abril de 2018, de Escuela de Riffs: <http://escueladeriffs.com/12-palm-mute/>
- Glosarios Alicante. (29 de 07 de 2017). *Glosarios Alicante*. Recuperado el 05 de 07 de 2018, de Glosario Términos Musicales: <https://glosarios.servidor-alicante.com/terminos-musicales/glissando>
- Godoy Aguirre, M. (2014). La nación, el nacionalismo y la música nacional. 30.
- Godoy Muñoz, F. (2012). *Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara*. Quito, Ecuador.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Ecuador: Puyen & Sons / Conmusica.
- Hendrix. (12 de 11 de 2017). *La técnica del slide*. Recuperado el 24 de 04 de 2018, de Guitarmonia: <https://www.guitarmonia.es/blog/la-tecnica-del-slide/>
- Kennedy, M. (S/A). *Alternate Picking: the ultimate guide*. Recuperado el 24 de 04 de 2018, de National Guitar Academy: <https://nationalguitaracademy.com/alternate-picking/>
- Lovato, G. (2012). *Gerardo Guevara Musico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales*. Quito: CODE.
- Metallica. (S/A). *Band History*. Recuperado el 23 de Diciembre de 2017, de Metallica: <https://www.metallica.com/band/history>
- Ministerio de Cultura del Ecuador (Dirección). (2013). *Gerardo Guevara* [Película].
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Fondo Editorial.
- music, A. (S/A). *New Wave Of British Heavy Metal*. Recuperado el 10 de Abril de 2018, de Allmusic: <https://www.allmusic.com/style/new-wave-of-british-heavy-metal-ma0000004491>
- Pillsbury, G. T. (2006). *Damage Incorporated*. Nueva York, Nueva York, USA: Routledge.
- Porto, J. P., & Gardey, A. (2009). *Definición de Punk*. Recuperado el 10 de Abril de 2018, de Definición.de: <https://definicion.de/punk/>
- Real Academia de la Lengua Española. (S/A). *Sincretismo*. Recuperado el 11 de Abril de 2018, de Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: <http://dle.rae.es/?id=Xx6Aiy>



Recis, M., & Dniel, G. (2013). *Metallica Furia, sonido y velocidad*. Wood Dale, Illinois, USA: Ediciones Robinbook.

Recis, M., & Gaguine, D. (2013). *Metallica Furia, sonido y velocidad*. Wood Dale, Illinois, USA: Ediciones Robinbook.

Tecnológico de Monterrey. (S/A). *Diplomado en gestión estratégicas de las finanzas públicas*. Recuperado el 11 de Abril de 2018, de Tecnológico de Monterrey:

[http://www.cca.org.mx/funcionarios/biblioteca/html/finanzas\\_publicas/documentos/1/caracteristicas\\_t1p4.pdf](http://www.cca.org.mx/funcionarios/biblioteca/html/finanzas_publicas/documentos/1/caracteristicas_t1p4.pdf)

Wordpress. (S/A). *Historia del Metal*. Recuperado el 23 de Diciembre de 2017, de Wordpress: <https://keny20101.wordpress.com/thrash-metal/>

## ANEXOS

Anexo 1. Melodía vocal *Invasion*.

**SCORE** **INVASION** JESUS SAENZ  
ARRANGER  
8

♩ = 180 ♩ = 220

INTRO 26 INTRO 2 21

TENOR METRIC SIMILE 4/4

**VERSO**

59 <sup>8</sup> WI THIN THE HIGH LAND EMPIRE SOME NEWS WERE SPREAD

63 <sup>8</sup> SWORDS AND HEL METS FROM O VER SEAS A RRIVED HI DING WHAT THEY TRUE LY PRE TEND

67 <sup>8</sup> THIS MEN ARE SENT FROM GOD I'TS WHAT THE EM PE ROR THOUGHT

71 <sup>8</sup> DANCE AND MU SIC WEL COME THEM BUT THEY AL REA DY HAD THEIR PLAN PRE PARED

**PRE-CORO**

75 <sup>8</sup> GET ON YOUR KNEES A FRI AR DE MAN DED WITH A CROSS IN HAND THE


79 <sup>8</sup> TRUTH IS HERE THIS HO LLY BOOK WILL SAVE YOUR LIFE

83 <sup>8</sup> GET ON YOUR KNEES LEAVE YOUR PA GAN BE LIEFS BE HIND

87 <sup>8</sup> LEAVE ME BE THIS BOOK WILL NOT CHANGE MY MIND

2  
CORO

INVASION

T 91  SLAUGHTER BY TREASON MURDERED AND DE

T 95  SARMED BLOOD AND FIRE WILL TAKE THIS EMPIRE

T 99  DOWN SLAUGHTER BY TREASON MURDERED AND DE

T 103  SARMED BLOOD AND FIRE IT'S AN INVA\_SION

INTRO 2

12

T 107 

T 111  THE MASSACRE JUST BEGAN IT'S THE BEGINNING OF THE END

T 123  THE EMPEROR WAS TAKEN HOSTAGE IN BETWEEN THE AMBUSH OF DEATH

T 127  THE HUNGER OF SILVER AND GOLD CONSUMED THE IMPERIAL GREED

T 131  THEY ORDERED THE SOVEREIGN TO ENRICH THEM UP TO LET HIM FREE

PRE-CORO

T 133 TAKE THIS DEAL! \_\_\_\_\_ YELLED THE FO REIGN TO THE SO VE REIGN \_\_\_\_\_

T 134 WHERE IS IT? \_\_\_\_\_ YOUR TREA SU RE AND RICHNESS MUST BE MINE \_\_\_\_\_

T 143 TAKE THIS DEAL! \_\_\_\_\_ YELLED THE FO REIGN TO THE SO VE REIGN \_\_\_\_\_

T 147 LEAVE ME BE \_\_\_\_\_ YOUR THREATS WILL NOT CHANGE \_\_\_\_\_ MY MIND

CORO

T 152 \_\_\_\_\_ SLAUGH TER BY TREA SON MUR DERED AND DE

T 153 SARMED BLOOD AND FI RE WILL TAKE THIS EM PI RE

T 154 DOWN SLAUGH TER BY TREA SON MUR DERED AND DE

T 163 SARMED BLOOD AND FI RE IT'S AN

TRANSICION 1

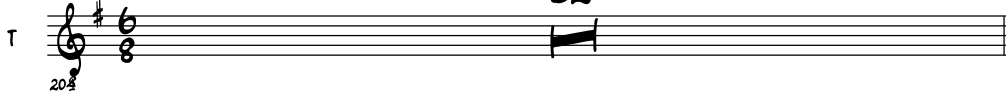
33

T 168 IN VA \_\_\_\_\_ SION METRIC SIMILE

4  
TRANSICION 2

INVASION

32

T 


PUENTE

T 

238 WHY WON'T LEAVE YOUR BE LIEFS BE HIND  
GIVE US ALL OF YOUR TREA SURES NOW

T 

248 ARE YOU WI LLING TO DIE?  
ITS TIME YOUR JUDGEMENT IS NOW

T 

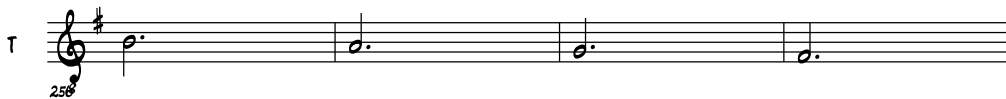
244 WH AM I CON DEMNED?

T 

248 MY EM PIRE IS DOWN

T 

252 IS THIS WHAT YOU WANT? WELL THEN

T 

258 HA LLOWED BE THY

T 

268 NAME \_\_\_\_\_

INTRO 2

21

T 

METRIC SIMILE

INVASION

SOLO

17

T 

PRE-CORO

T  I WANT TO LIVE \_\_\_\_\_ SAID THE KING OF THE HIGH LAND EM PIRE \_\_\_\_\_

T  SET ME FREE \_\_\_\_\_ THAKE THIS GOLD IN EX CHANGE OF MY LIFE \_\_\_\_\_

T  I WANT TO LIVE \_\_\_\_\_ THEY A GREED BUT BE TRAVED THE KING

T  IT'S TIME TO DIE \_\_\_\_\_ BEE FI TTING A HEA THEN YOUR END IS HERE \_\_\_\_\_

CORO

T  SLAUGH THER BY TREA SON MUR DERED AND DE

T  SARMED BLOOD AND FI RE WILL TAKE THIS EM PI RE

T  DOWN SLAUGH TER BY TREA SON MUR DERED AND DE

T  SARMED BLOOD AND FI RE IT'S AN IN VA SI ON

OUTRO 18

## Anexo 2. Letra *Invasion*.

### **Invasion**

-Jesús Sáenz-

#### **Verso 1**

Within the highland empire,  
Some news where spread.  
Swords and helmets from overseas,  
Arrived hiding what they truly pretend

“These men are sent from god”  
It’s what the emperor thought  
Dance and music welcomed them  
But they already had their plan prepared

#### **Pre-coro**

Get on your knees  
A friar demanded with a cross in hand  
The truth is here  
This holly book will save your life

Get on your knees  
Leave your pagan beliefs behind  
Leave me be!  
This book will not change my mind!

#### **Coro**

Slaughter by treason,  
Murdered and disarmed.  
Blood and Fire  
Will take this empire down

Slaughter by treason,  
Murdered and disarmed.  
Blood and Fire  
It’s an invasion

#### **Verso 2**

The massacre just began.  
It’s the beginning of the end.  
The emperor was taken hostage  
In between the ambush of death

The hunger for silver and gold  
Consumed the invaders greed  
They ordered the sovereign



To enrich them up to let him free.

**Pre-coro 2**

Take this deal!  
Yelled the foreign to the sovereign  
Where is it?  
Your treasure and richness must be mine.

Take this deal!  
Yelled the foreign to the sovereign  
Leave me be!  
Your threats will not change my mind!

**Puente 1**

Why won't you leave your beliefs behind?  
Are you willing to die?  
Give us all of your treasures now!  
It's time your judgment is now.

**Puente 2**

Why am I condemned?  
My empire is down  
Is this what you want?  
Well then hallowed be thy name.

**Pre-coro 3**

I want to live!  
Said the king of the highland empire  
Set me free!  
Take this gold in exchange of my life

I want to live!  
They agreed but betrayed the king  
It's time to die  
Befitting a heathen your end is here.

Anexo 3. Guitarras y bajo *Invasion*.

**Invasion**  
Jesús Sáenz

Music by Jesús Sáenz

♩ = 180

**Intro**

Gt-1  
mf P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.---1

T A B 0-0-8-7-0-0-8 0-7-0-0-5-7-8 5-7-8 0-0-8-7-0-0-8 0-7-0-0-13-12-10 11-10-8 11-10-8

Gt-2  
E5 F5 Bb5  
mf

T A B 2 2 0 2 0 3 3 3 3 1 3 3 1

Gt-Solo

E-Bass  
f

1/74

Gt-1  
P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.---1 P.M. P.M.

T A B 0-0-8-7-0-0-8 0-7-0-0-5-7-8 5-7-8 0-0-8-7-0-0-0 9-10-8-9-7-8

Gt-2  
E5 G5 B5

T A B 2 2 0 2 0 3 3 3 4 4 2 2

Gt-Solo

E-Bass

2/74

9

Gtr-1

P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-1

T  
A  
B

0-0-8-7-0-0-8 0-7-0-0-5-7-8 5-7-8 0-0-8-7-0-0-8 0-7-0-0-13-12-10  
11-10-8 11-10-8

Gtr-2

E5 F5 Bb5

T  
A  
B

2 2 3 3  
0 0 0 1

Gtr-Solo

Cris

mf

E-Bass

3/74

13

Gtr-1

P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.

T  
A  
B

0-0-8-7-0-0-8 0-7-0-0-5-7-8 5-7-8 9-10-8-9-7-8

Gtr-2

E5 G5 B5

T  
A  
B

2 2 3 4  
0 0 0 2

Gtr-Solo

E-Bass

4/74

♩ = 220  
Intro 2

Em

F#

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

17

0 7 7 0 7 9 0 7 9 10 8 9 0 9 8 9 9

3 3 2 4

0 1 0 2 0 2

10 0

5/74

B5

Em

F

Bb5

P.M. P.M. P.M. - 4 P.M. - 4 P.M. - 4 P.M. - 4 P.M. P.M.

21

0 9 7 0 8 7 9 10 7 8 0 7 0 7 9 0 7 10 7 8 0 8 0 8 0 8 10 0 8 6 0 7 6 7 8 10

3 3 2 0

0 1 0 1 8 6 0 7 6 9 10

P.M. P.M.

6/74

25

Gr-1

P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

T  
A  
B

0-7-7-0-7-9-0-7-9-10 || 8-9-0-9-8-9-9 || 0-9-7-0-8-7-9-10 || 0-7-0-7-9-0-7-10

Gr-2

E5 F#5 B5

T  
A  
B

2 2 2 2 || 4 4 4 4 || (4) 4 4 4 || 2 2 2 2  
0 0 0 0 || 2 2 2 2 || (3) 2 2 2 || 0 0 0 0

Gr. Solo

E-Bass

7/74

26

Gr-1

P.M.-4 P.M.-4 P.M. P.M. P.M.-4 P.M.-4 P.M.-4 P.M.-4 P.M.-4

T  
A  
B

7 9 10 || 8 0 8 0 8 10 || 0 8 6 0 7 6 7 8 || 0 7 7 0 7 9 0 7 10 || 8 0 9 0 9

Gr-2

E5 F#

T  
A  
B

0 || 6 0 7 6 7 8 || 0 7 7 0 7 9 0 7 10 || 8 0 9 0 9

Gr. Solo

E-Bass

8/74

33

Gt-1  
P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M.

T  
A  
B  
0-9-7-0-8-7-9-10 | 0-7-7-0-7-9-0-7-9-10 | 7-8-0-8-9-0-8-10 | 0-8-6-0-7-6-9-10

Gt-2  
B5 E5 F Bb5  
P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M.

T  
A  
B  
0-9-7-0-8-7-9-10 | 0-7-7-0-7-9-0-7-9-10 | 7-8-0-8-9-0-8-10 | 0-8-6-0-7-6-9-10

Gt. Solo

Bass

9/74

37

Gt-1  
P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

T  
A  
B  
0-7-7-0-7-9-0-7-9-10 | 8-9-0-9-8-9-9 | 0-9-7-0-8-7-9-10 | 0-7-7-0-7-9-0-7-9-10

Gt-2  
P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

T  
A  
B  
0-7-7-0-7-9-0-7-9-10 | 8-9-0-9-8-9-9 | 0-9-7-0-8-7-9-10 | 0-7-7-0-7-9-0-7-9-10

Gt. Solo

Bass

10/74

Verso

41

Em F5

P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

7 8 9 10 8 7 6 7 8 9 10 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

7 8 9 10 8 7 6 7 8 9 10 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

Em F5 G5 Ab5

P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

7 8 9 10 8 7 6 7 8 9 10 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

7 8 9 10 8 7 6 7 8 9 10 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

45

E5 G Gb F

P.M.-----4 P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.

0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

45

E5 G Gb F

P.M.-----4 P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.

0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

49

Gr.1

T  
A  
B

Gr.2

T  
A  
B

Gr. Solo

E-Bass

13/74

53

Gr.1

T  
A  
B

Gr.2

T  
A  
B

Gr. Solo

E-Bass

14/74



57

Gt-1  
 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M.-4 P.M.-----4 P.M. P.M.--4 P.M.  
 T  
 A  
 B 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 1 3 5 0 3 5 6 4

Gt-2  
 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M.-4 P.M.-----4 P.M. P.M.--4 P.M.  
 T  
 A  
 B 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 1 3 5 0 3 5 6 4

Gt-Solo  
 E-Bass

15/74

Precoro

61

Gt-1  
 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M.-4 P.M. P.M.--4  
 T  
 A  
 B 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 1 3 5 0 3 5 6 4 4-5-4 7-5

Gt-2  
 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M.-4 P.M. P.M.--4  
 T  
 A  
 B 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 1 3 5 0 3 5 6 4 4-5-4 7-5

Gt-Solo  
 E-Bass

16/74

65

Gtr 1

P.M. - 4

P.M.-----1

P.M.----4

P.M.---4

P.M.---4

T

A

B

7 6 6 7 9 6 7 (7) 0 0 0 3 5 6 0 (2) (2) 0 0 0 3 (5) (5) 3 3 4 5 4 7 5

Gtr 2

P.M. - 4

P.M.-----1

P.M.----4

P.M.---4

P.M.---4

T

A

B

7 6 6 7 9 6 7 (7) 0 0 0 3 5 6 0 (2) (2) 0 0 0 3 (5) (5) 3 3 4 5 4 7 5

Gtr Solo

E-Bass

17/74

69

Gtr 1

P.M. - 4

P.M.-----1

P.M.---4

T

A

B

5 3 3 5 2 4 (4) (2) 2 2 2 3 5 6 2 2 3 5 6 (5) (5) 4 5 4 7 5

Gtr 2

P.M. - 4

P.M.-----1

P.M.---4

T

A

B

5 3 3 5 2 4 (4) (2) 2 2 2 3 5 6 2 2 3 5 6 (5) (5) 4 5 4 7 5

Gtr Solo

E-Bass

18/74

73

Guitar 1 (G1): P.M. - - 4 P.M. - - - - - 1 P.M. - - - - 4 P.M. - - - - 4 P.M. - - - - 4

Guitar 2 (G2): P.M. - - 4 P.M. - - - - - 1 P.M. - - - - 4 P.M. - - - - 4 P.M. - - - - 4

Guitar Solo (G.Solo):

Bass (B):

19/74

77

Coro

Guitar 1 (G1): P.M. - - 4 P.M. - - - - - 4 P.M. B5 P.M. E5 P.M. - - 1

Guitar 2 (G2): P.M. - - 4 P.M. - - - - - 4 P.M. B5 P.M. E5 P.M. - - 1

Guitar Solo (G.Solo):

Bass (B):

20/74

81

Bb F#5 E5

P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.-1

Gt-1

T A B

7 8 6 8 4 2 4 2 0 0 7 10 12 12 9 10 10 9 7 9 9 0 0 5 3

Bb 5 F#5 E5 G5 B5 E5 G5

P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.-1

Gt-2

T A B

7 8 6 8 4 2 4 2 0 0 7 10 12 12 9 10 10 9 7 9 9 0 0 5 3

Gt. Solo

E-Base

21/74

85

P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1

Gt-1

T A B

7 8 6 8 4 2 4 2 0 0 0 3 5 3 5 9 7 9 9 0 0 5 3

Bb 5 F#5 E5

P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1

Gt-2

T A B

7 8 6 8 4 2 4 2 0 0 0 3 5 3 5 9 7 9 9 0 0 5 3

Gt. Solo

E-Base

22/74

89

Gr.1

P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.-1

T  
A  
B

7 8 6 8 2 2 2 2 0 0 7 10 12 9 10 10 10 9 7 9 9 0 0 5

Gr.2

P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.-1

T  
A  
B

7 8 6 8 2 2 2 2 0 0 7 10 12 9 10 10 10 9 7 9 9 0 0 5

Gr. Solo

E-Bass

23/74

93

Gr.1

P.M. P.M. *mf* P.M.--4 P.M.--4 P.M.--4

T  
A  
B

7 8 6 8 2 2 2 3 3 3 0 7 7 0 7 9 0 7 9 10

Gr.2

P.M. P.M. *mf* P.M.--4 P.M.--4 P.M.--4

T  
A  
B

7 8 6 8 2 2 2 3 3 3 0 7 7 0 7 9 0 7 9 10

Gr. Solo

E-Bass

*f*

24/74

97

Gtr-1

P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

T  
A  
B

Gtr-2

P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

T  
A  
B

Gtr. Solo

E-Bass

25/74

101

Verso

Gtr-1

P.M. P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-----1 P.M.

T  
A  
B

Gtr-2

P.M. P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-----1 P.M.

T  
A  
B

Gtr. Solo

E-Bass

26/74

105

Gr.1

T  
A  
B

Gr.2

T  
A  
B

Gr. Solo

E-Bass

P.M.-4 P.M.-4 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M. P.M.-----4 P.M.

2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 5 6 4 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0

2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 5 6 4 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0

27/74

109

Gr.1

T  
A  
B

Gr.2

T  
A  
B

Gr. Solo

E-Bass

P.M.-4 P.M.-4 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M. P.M.-----4 P.M.

2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 5 6 4 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0

2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 5 6 4 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0

28/74

113

Gt-1  
 T P.M.-4 P.M.-4 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M. P.M.-----4 P.M.  
 A  
 B 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 1 3 5 0 3 5 6 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0

Gt-2  
 T P.M.-4 P.M.-4 P.M.-----4 P.M. P.M.-4 P.M. P.M.-----4 P.M.  
 A  
 B 2 3 0 1 2 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 1 3 5 0 3 5 6 0 0 0 0 0 0 0 2 3 0

Gt-Solo

E-Bass

29/74

Pre-coro

117

Gt-1  
 T P.M.--1 P.M.--1 P.M. P.M.---4 P.M.-4  
 A  
 B 2 3 0 1 2 0 0 1 0 2 5 5 5 4 5 4 7 5 7 6 6 6 7 9 6 9

Gt-2  
 T P.M.--1 P.M.--1 P.M. P.M.---4 P.M.-4  
 A  
 B 2 3 0 1 2 0 0 1 0 2 5 5 5 2 4 2 5 4 7 6 6 6 7 9 6 9

Gt-Solo

E-Bass

30/74







141

Gtr-1

P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M.

T 2 2 2 9 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

A 0 0 0 3 3 3 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

B 0 0 0 3 3 3 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

Gtr-2

P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M.

T 2 2 2 9 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

A 0 0 0 3 3 3 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

B 0 0 0 3 3 3 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

Gtr. Solo

E-Bass

36/74

145

Gtr-1

P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M.

T 2 2 2 10 12 12 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

A 0 0 0 7 10 12 10 10 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

B 0 0 0 7 10 12 10 10 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

Gtr-2

P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M.

T 2 2 2 10 12 12 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

A 0 0 0 7 10 12 10 10 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

B 0 0 0 7 10 12 10 10 9 7 9 7 0 0 5 7 8 6 8 4 2 4

Gtr. Solo

E-Bass

37/74

149 **Transición 1**

Gt-1  
 T A B  
 Gt-2  
 T A B  
 Gt-Solo  
 E-Bass

*mf* P.M. - - - - - |

*f*

38/74

153

Gt-1  
 T A B  
 Gt-2  
 T A B  
 Gt-Solo  
 E-Bass

P.M. - - - - - |

39/74

157

Gr-1

T  
A  
B

Gr-2

P.M.

Gr-Solo

E-Bass

40/74

161

Gr-1

T  
A  
B

Gr-2

P.M.

Gr-Solo

E-Bass

*mf*  
let ring - - - - - 1

7  
9  
9

10  
10  
12

*mf*

41/74

42/74

let ring - - - - - 4

10 5 7 7  
 12 7 9 9

P.M. - - - - - 4

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

43/74

let ring - - - - - 4

7 10 10 8  
 9 12 12 11

P.M. - - - - - 4

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

176

**Solo 1**

let ring -----1

P.M.-----4 P.M.--1 P.M.-----1

Am G

P.M.-----1 P.M.--1 P.M.-----1

*f*

44/74

177

P.M.--4 P.M.-----4 P.M.--4 P.M.-----1

F#5 B5 E5

P.M.--4 P.M.-----4 P.M.--4 P.M.-----1

45/74

Melodía Cuartas

181

Gt-1

P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-----4

T  
A  
B

4 2 4 2 3 2 3 2 2 0 0 0 0 5 6 4 7 7 7 7 8 7 5 3 3 3 5 5 2 3

Gt-2

P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-----4

T  
A  
B

4 2 4 2 3 2 3 2 2 0 0 0 0 5 6 4 7 7 7 7 8 7 5 3 3 3 5 5 2 3

Gt. Solo

Cris alta; Jesús baja

*mf*

Bass

46/74

185

Gt-1

P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-----1

T  
A  
B

4 2 4 2 3 2 3 2 2 0 0 0 0 5 6 4 7 7 7 7 8 7 5 3 3 3 5 5 2 3

Gt-2

P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-----1

T  
A  
B

4 2 4 2 3 2 3 2 2 0 0 0 0 5 6 4 7 7 7 7 8 7 5 3 3 3 5 5 2 3

Gt. Solo

Bass

47/74



189 **Puente**

Gt-1  
 T A B 4 4 3 2 3 2 0 0 0 0 3 4 2 2 0 0 0 0 2 2 0 0 0 0

Gt-2  
 T A B 4 4 3 2 3 2 0 0 0 0 3 4 2 2 0 0 0 0 2 2 0 0 0 0

Gt- Solo  
 3 3

E-Bass

48/74

193

Gt-1  
 T A B 3 3 1 1 1 1 8 8 6 6 6 6 2 2 0 0 0 0 2 2 0 0 0 0

Gt-2  
 T A B 3 3 1 1 1 1 8 8 6 6 6 6 2 2 0 0 0 0 2 2 0 0 0 0

Gt- Solo

E-Bass

49/74

197

Gr. 1

Gr. 2

Gr. Solo

E-Bass

Musical score for measures 197-200. The score includes two guitar parts (Gr. 1 and Gr. 2) and an E-Bass part. Each guitar part has a treble clef staff with notes and a tablature staff with fret numbers. The E-Bass part has a bass clef staff with notes. The score includes 'P.M.' markings and measure numbers 197, 198, 199, and 200.

50/74

201

Gr. 1

Gr. 2

Gr. Solo

E-Bass

Musical score for measures 201-204. The score includes two guitar parts (Gr. 1 and Gr. 2) and an E-Bass part. Each guitar part has a treble clef staff with notes and a tablature staff with fret numbers. The E-Bass part has a bass clef staff with notes. The score includes 'P.M.' markings and measure numbers 201, 202, 203, and 204.

51/74



213

Gt-1

P.M.-----4

P.M.-----4

T  
A  
B

Gt-2

P.M.-----4

P.M.-----4

T  
A  
B

Gt-Solo

E-Bass

54/74

217

Intro 2

Gt-1

P.M.---4

P.M.---4

P.M.---4

P.M.---4

P.M.---4

T  
A  
B

Gt-2

T  
A  
B

Gt-Solo

E-Bass

55/74

221

Gtr-1

P.M. P.M. P.M.-4 P.M.-4 P.M.-4 P.M.-4 P.M.-4 P.M. P.M.

T  
A  
B

Gtr-2

P.M. P.M.

T  
A  
B

Gtr-Solo

E-Bass

56/74

225

Gtr-1

P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1 P.M.-1 P.M.-1

T  
A  
B

Gtr-2

T  
A  
B

Gtr-Solo

E-Bass

57/74

Solo 2

229

Gt-1  
T P.M. P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.---1 P.M.  
A 7 9 10 9 7 8  
B 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

Gt-2  
T P.M. P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.---1 P.M.  
A 9 10 8 9 7 8  
B 0 0 0 0 0 0 2 3 2 3 1 1 1 3 5 0 3 4

Gt- Solo

E-Bass

58/74

233

Gt-1  
T P.M. P.M. P.M.---1 P.M. 4x  
A 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1  
B 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1

Gt-2  
T P.M. P.M. P.M.---1 P.M. 4x  
A 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1  
B 0 0 0 0 0 0 2 3 0 2 3 0 1 2 0 0 1

Gt- Solo

E-Bass

59/74

237

Gr-1

P.M.

T  
A  
B

Gr-2

P.M.

T  
A  
B

Gr-Solo

E-Bass

*mf*

60/74

241

Gr-1

P.M.

T  
A  
B

Gr-2

P.M.

T  
A  
B

Gr-Solo

E-Bass

1.

61/74

**Precoro**

245

Gtr 1

T  
A  
B

P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr 2

T  
A  
B

P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr Solo

E-Bass

*f*

62/74

249

Gtr 1

T  
A  
B

P.M.-----4 P.M.---4 P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr 2

T  
A  
B

P.M.-----4 P.M.---4 P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr Solo

E-Bass

3

63/74



253

Gtr 1

T  
A  
B

P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr 2

T  
A  
B

P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr. Solo

E. Bass

64/74

257

Gtr 1

T  
A  
B

P.M.-----4 P.M.---4 P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr 2

T  
A  
B

P.M.-----4 P.M.---4 P.M.---4 P.M.-4 P.M.-----4

Gtr. Solo

E. Bass

65/74

Coro

261

Gtr-1

P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M.

T

A

B

Gtr-2

P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1

T

A

B

Gtr. Solo

E-Bass

66/74

265

Gtr-1

P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1

T

A

B

Gtr-2

P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M. P.M.-1

T

A

B

Gtr. Solo

E-Bass

67/74

269

Gr.1

P.M. P.M. P.M. -1 P.M. P.M.

T

A

B

Gr.2

P.M. P.M. P.M. -1 P.M. P.M. P.M. -1

T

A

B

Gr. Solo

E-Bass

68/74

273

Gr.1

P.M. P.M. P.M. -1 P.M. P.M.

T

A

B

Gr.2

P.M. P.M. P.M. -1 P.M. P.M.

T

A

B

Gr. Solo

E-Bass

69/74



285

Gr.1

P.M. P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-1

T  
A  
B

9 10 8 9 7 8 0 0 8 7 0 0 8 0 7 0 0 0 5 7 8 5 7 8 0 0 8 7 0 0 8

Gr.2

T  
A  
B

4 4 2 0 2 0 2 0 1 0 0

Gr. Solo

E-Bass

72/74

289

Gr.1

P.M. P.M.---4 P.M.-1 P.M. P.M.-1 P.M. P.M.-----1

T  
A  
B

13 12 10 11 10 8 0 0 8 7 0 0 8 0 7 0 0 0 5 7 8 5 7 8 0 0 0 0 0

Gr.2

T  
A  
B

3 3 2 0 2 0 2 0 1 0 0

Gr. Solo

E-Bass

73/74

293

Gr. 1

P.M. P.M.

T  
A  
B

9 10 8 9 7 8 2  
0 0 0 0 0 0 0

Gr. 2

P.M. P.M.

T  
A  
B

9 10 8 9 7 8 2  
0 0 0 0 0 0 0

Gr. Solo

E-Bass

Anexo 4. Melodía vocal *Beyond the ashes.*

**SCORE** **BEYOND THE ASHES** **JESUS SAENZ**  
**ARRANGER**

**SOLO 1**  $\text{♩} = 100$  **20**

**TENOR** 

**VERSO**

**T**  21<sup>8</sup> LET ME \_\_\_ IN TRO DUCE YOU \_\_\_ THE ON LY TRUTH IN LIFE  
THW LAST \_\_\_ BREATH JUST A RRIVED \_\_\_ YOUR CONS CIENCE WILL BE SET

**T**  25<sup>8</sup> A VER TI GI NOUS PATH YET UNK NOWN TO \_\_\_ ME ALL  
AND YOUR SHU DE RING MIND WON'T NEED SPACE OR \_\_\_ TIME \_\_\_

**T**  29<sup>8</sup> A PEACE FULL \_\_\_ S TATE RE GARD LESS \_\_\_ OF

**PRE-CORO**

**T**  33<sup>8</sup> PAIN YOUR SEN SES CO LLAP SING \_\_\_ LA CKING OF

**T**  37<sup>8</sup> BREATH SMALL PU PILS RE REFLEC TING \_\_\_ THE NEW STAGE A

**T**  41<sup>8</sup> HEAD RE GARD LESS \_\_\_ OF

**T**  44<sup>8</sup> PAIN **2**

**T**  48<sup>8</sup> YOUR WAY DOE SN'T FI NISH HERE BUT IS WHERE YOUR FRE DOM \_\_\_ WILL BE

2  
CORO

BEYOND THE ASHES

T 52 <sup>8</sup> GIN BE YOND THE A SHES THE SPI RIT TRANS CEND

T 56 <sup>8</sup> BE YOND THE A SHES THE LE GA CY RE MAINS

T 60 <sup>8</sup> LU XU RIES AND RICH NESS WILL STAY IN THIS WORLD PEACE FU LLY AND FEAR LESS YOUR ME MOR Y MUST GO ON

T 64 <sup>8</sup> IT'S FRIGHT ENING I KNOW BUT S MOO THER THAN YOU YOUR SPI RIT WILL TRANS CEND AND YOUR ME MO RY RE MAIN

T 68 <sup>8</sup> ♩=200  
TRANSICION 1

T 72 <sup>8</sup> YOU'RE

PUENTE 1

T 88 <sup>8</sup> NOW IN A HI PER CONS CIOUS STATE YPUR

T 92 <sup>8</sup> LIFE FLA SHES BE FORE YOUR EYES THE

T 96 <sup>8</sup> LIGHT AT THE END OF THE TUN NEL A WAITS A



Go To MEASURE 120

T 108 WAITS WITH A SEA OF PEACE AND REST

PUENTE 2

16

T 109 RECITATION

CORO

T 120 BE YOND THE ASHES

T 121 THE SPIRIT TRANS CENDS

T 122 BE YOND THE ASHES THE

T 132 LE GA CY RE MAINS

T 136 LU XU ES AND RICH NESS WILL STAY IN THIS WORLD

T 140 PEACE FU LLY AND FEAR LESS YOUR ME MORY MUST GO ON

T 142 IT'S FRIGHT ENING I KNOW BUT SMOO THER THAN YOU THOUGHT YOUR



Anexo 5. Letra *Beyond the ashes*.

**Beyond the ashes**

-Jesús Sáenz-

**Verso 1**

Let me introduce you  
The only truth in life  
A vertiginous path,  
Yet unknown to we all

A peaceful state  
Regardless of pain

**Pre-coro**

Your senses collapsing,  
Lacking of breath  
Small pupils reflecting  
The new stage ahead

Regardless of pain

Your way doesn't finish here  
But is where your freedom will begin

**Coro**

Beyond the ashes  
The spirit transcends  
Beyond the ashes  
The legacy remains

Luxuries and richness  
Will stay in this world  
Peacefully and fearless  
Your memory must go on

It's frightening I know  
But smoother than you thought  
Your spirit will transcend  
And your legacy remain

**Verso 2**

The last beat just arrived  
Your conscience will be set  
And your shuddering mind  
Won't need space or time

A peaceful state  
Regardless of pain

**Puente 1**

You are now in a hyperconscious state  
Your life flashes before your eyes  
The light at the end of the tunnel awaits,  
Awaits with a sea of peace and rest

**Puente 2**

From beginning to end  
We think of our last breath  
Wasting our minutes  
Wasting our health

A sea of quietness  
That drowns the soul  
That reaches both  
The rich and the poor

**Puente 3**

Time has come  
Time to transcend  
Time has come  
The wisdom of death



9

let ring-----

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Gt

E.Gt

E-Bass

3/75

13

let ring-----

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Gt

E.Gt

E-Bass

4/75

17

let ring

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Gt

E.Gt

E-Bass

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The guitar part (S.Gt) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. The guitar tablature (TAB) shows fingerings: 0-2-0, 2-4-2, 3-5-4, 2-4-2. The bass part (E-Bass) is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of quarter notes: G2, F#2, E2, D2. The electric guitar parts (E.Gt) are blank.

5/75

Verso

21

let ring

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Gt

E.Gt

E-Bass

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. The guitar part (S.Gt) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. The guitar tablature (TAB) shows fingerings: 2-2-4, 3-2, 2-4, 2-2-4, 3-2, 2-4, 3-3. The bass part (E-Bass) is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of quarter notes: G2, F#2, E2, D2. The electric guitar parts (E.Gt) are blank.

6/75

25

let ring

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

T  
A  
B

E.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Bass

Detailed description: This system covers measures 25 to 28. The S.Gt staff shows a melodic line with a 'let ring' instruction. The guitar tablature for S.Gt includes fingerings such as 3-2, 2-4, 3-4, 2-4, and 3-3. The E.Gt and E.Bass staves are currently empty.

7/75

29

let ring

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

T  
A  
B

E.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Bass

Detailed description: This system covers measures 29 to 32. The S.Gt staff features a melodic line with a 'let ring' instruction. The guitar tablature for S.Gt includes fingerings like 3-2, 2-4, 3-5, and 2-4. The E.Gt staff shows chords with a 'mf' dynamic marking. The E.Bass staff contains a simple bass line.

8/75



Pre-coro

33

let ring

S.Gt.  
 T  
 A  
 B  
 3 4 4 4 0 4 2 3 4 4 4 0 4 2

E.Gt.  
 T  
 A  
 B  
 P.M. 4 P.M. P.M. P.M. P.M.

E.Gt.  
 T  
 A  
 B  
 3 5 5 2 4 2 0 0 0 0 0 0 3 5 5 2 4 2 0 0 0 0 0 0

E.Bass  
 3 4 4 4 0 4 2 3 4 4 4 0 4 2

9/75

37

let ring

S.Gt.  
 T  
 A  
 B  
 3 4 4 4 0 4 2 3 4 4 4 0 4 2

E.Gt.  
 T  
 A  
 B  
 P.M. 4 P.M. P.M. P.M. P.M.

E.Gt.  
 T  
 A  
 B  
 3 5 5 2 4 2 0 0 0 0 0 0 3 5 5 2 4 2 0 0 0 0 0 0

E.Bass  
 3 4 4 4 0 4 2 3 4 4 4 0 4 2

10/75

41

let ring -----1

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Bass

11/75

45

let ring -----1

S.Gt

T  
A  
B

E.Gt

T  
A  
B

E.Gt

E.Bass

P.M. -----1

12/75

49 Coro

let ring-----4

S.Gt.

T  
A  
B

2 4 2 3 3 4 5 6 5 6

2 4 3 5 4 3 5 6

E.Gt.

f P.M.-----1

T  
A  
B

5 5 5 5 5 5 7 7 7

E.Gt.

P.M.-----1 V V V V

T  
A  
B

4 4 4 4 4 4 5 5 5 5 7 7 7 X X 7 7 7 X X

2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 5 5 6 5 X X 6 6 6 X X

E.Gt.

E.Bass

f

13/75

53

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

P.M.-----4 P.M.-4 P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-----4

T  
A  
B

6-6 6 6-6 6-6 7 6-6 8-6 6 7-7 7 7-7 7-7 9 10 9 6-6 6 6-6 6-6 7 6-6 8-6 6 5-5 5 5-5 5-5 7 7

E.Gt.

9 9 7 8 9 7 7

E.Gt.

E.Bass

14/75



65

S.Git

E.Git

E.Git

E.Git

E.Bass

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

6-6-6-6-6-6-6-6-7-6-6-8-6-6-7-7-7-7-7-7-9-10-9-6-6-6-6-6-6-6-7-6-6-8-6-6-5-3

0 9  $\frac{1}{4}$  9 7 9 7 8 9  $\frac{1}{4}$  5-3

17/75

Solo 2

69

S.Git

E.Git

E.Git

E.Git

E.Bass

*f*  
let ring-----|

2 2 3 4 2 3 2

(3) 7 (5) (3) 7 (5)

(3) 7 (5)

*f*

18/75

73

let ring-----4

S.Git

T  
A  
B

E.Git

T  
A  
B

E.Git

T  
A  
B

E.Git

E.Bass

19/75

77

let ring-----4

S.Git

T  
A  
B

E.Git

T  
A  
B

E.Git

T  
A  
B

E.Git

E.Bass

20/75

81

let ring

2 2 3 3-2 2 3 3-2  
4 4 4 4 4 4 4  
3 3 2 2 3 3 2

E-Git  
E-Git  
E-Git  
E-Bass

21/75

85

let ring

2 3 3-2 2 3  
4 4 4 4 4  
3 3 2 2 3 0 2 3

E-Git  
E-Git  
E-Git  
E-Bass

*f*

22/75

Verso

89 *let ring*

ff

23/75

93 *let ring*

24/75



97

let ring

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

T  
A  
B

E.Bass

*f*

25/75

101

pre-coro

let ring

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

T  
A  
B

E.Bass

*f*

*mf*

P.M. - - - - -

P.M.

P.M.

*ff*

26/75

105

let ring-----1

S.Gt

T  
A  
B

0 2 4 0 4 2 3 4 4 4 4 0 2 4 0 2 3 4 4 4 4

E.Gt

T  
A  
B

0 0 0 0 0 0 3 5 5 2 4 2 0 0 0 0 0 0 3 5 5 2 4 2

E.Gt

P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.

E.Gt

E.Bass

27/75

109

let ring-----1

S.Gt

T  
A  
B

0 2 4 4 2 3 4 4 4 4 0 2 4 0 4 2 0 2 4 0 2 4

E.Gt

T  
A  
B

0 0 0 0 0 0 3 5 5 2 4 2 0 0 0 0 0 0 0 2 2 2 0 0

E.Gt

P.M.-----1 P.M. P.M.-----1

E.Gt

E.Bass

28/75

113

let ring-----

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

E.Bass

*mf*

29/75

117

let ring-----

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

E.Bass

P.M.

30/75

121 Coro

let ring-----4

*mf* P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-4

V V V V

*f*

31/75

125

P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-4 P.M.-4

$\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

32/75



137

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.---1 P.M.---1

T  
A  
B

7 7 7 7 7 7 7 9 10 9 6 6 6 6 6 6 6 7 6 6 8 6 6 5 3 (5) (3)

E.Gt.

T  
A  
B

0 7 9 7 8 9  $\frac{1}{2}$  5 (5) (3)

E.Gt.

E.Bass

35/75

$\text{♩} = 200$   
Transición 1

141

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

*mf* P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.

T  
A  
B

5 6 7 7 9 9 7 8 7 10 8 8 8 9 8 10

E.Gt.

T  
A  
B

5 6 2

E.Gt.

E.Bass

36/75

145

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

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

T  
A  
B

9 9 7-8-7 10 8-8-8 9-10 7 7 9 9 7-8-7 10 8-8-8 9-10

E.Gt.

*f*

T  
A  
B

4 2 4 3

E.Gt.

E.Bass

*f*

37/75

149

S.Gt.

T  
A  
B

E.Gt.

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

T  
A  
B

9 9 7-8-7 10 8-8-8 9-10 7 7 9 9 7-8-7 10 8-8-8 9-10

E.Gt.

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

T  
A  
B

2 4 4 4 3 4 4

E.Gt.

E.Bass

*f*

38/75





161

S.G. TAB

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G.

E.Bass

41/75

165

S.G. TAB

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G.

E.Bass

42/75

169

S.Gtr

T  
A  
B

E.Gtr

P.M.

P.M.

P.M.

P.M.

P.M.

T  
A  
B

2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5 3 3 5 4 5 5 4 5 5

E.Gtr

P.M.

P.M.

P.M.

P.M.

P.M.

T  
A  
B

2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5 3 3 5 4 5 5 4 5 5

E.Gtr

E-Bass

43/75

173

S.Gtr

T  
A  
B

E.Gtr

P.M.

P.M.

T  
A  
B

2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.Gtr

P.M.

P.M.

T  
A  
B

2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.Gtr

E-Bass

Jesús  
Puente 2

f

3 3 3 3 3 3 3 3  
4 4 4 4 4 4 4 4  
4 4 4 4 4 4 4 4  
2 2 2 2 2 2 2 2

44/75



185

S.Git

E.Git

E.Git

E.Git

E-Bass

T  
A  
B

T  
A  
B

T  
A  
B

T  
A  
B

47/75

189

Coro

S.Git

E.Git

E.Git

E.Git

E-Bass

T  
A  
B

T  
A  
B

T  
A  
B

T  
A  
B

T  
A  
B

48/75

193

S.G. TAB

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G.

E-Bass

49/75

197

S.G. TAB

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2-2-2-2-3-4 5 2-2-2-2-3-4 5

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2-2-2-2-3-4 5 2-2-2-2-3-4 5

E.G.

E-Bass

50/75

201

S.G. TAB

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G.

E-Bass

205

S.G. TAB

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2-2-2-2-3-4-5 2-2-2-2-3-4-5

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2-2-2-2-3-4-5 2-2-2-2-3-4-5

E.G.

E-Bass

209

S.G. TAB

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G.

E-Bass

53/75

213

S.G. TAB

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2-2-2-2-3-4 5 2-2-2-2-3-4 5

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2-2-2-2-3-4 5 2-2-2-2-3-4 5

E.G.

E-Bass

54/75

217

S.G. TAB

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G. P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

TAB 1-1-1-4-1-5 1-1-1-4-1-5 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4

E.G.

E.Bass

55/75

221

Puente 3

S.G. TAB

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.-----1

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2/0 2/0 0-0-0-0 2/0 2/0-0-0-0-0

E.G. P.M.-----1 P.M. P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.-----1

TAB 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1 2/0 2/0 0-0-0-0 2/0 2/0-0-0-0-0

E.G.

E.Bass

56/75



225

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----4 P.M.-----4 P.M.-----4 P.M.-----4

T  
A  
B

7 7 5 5 5 5 7 7 5 5 2 3 4 4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

E.Git

P.M.-----4 P.M.-----4 P.M.-----4 P.M.-----4

T  
A  
B

7 7 5 5 5 5 7 7 5 5 2 3 4 4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

E.Git

E.Bass

57/75

229

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----1 P.M.-----1 P.M. P.M.-----1 P.M.-----1 P.M. P.M.

T  
A  
B

2 2 4 4 2 3 2 5 3 3 3 4 3 5 2 2 4 4 2 3 2 5 3 3 3 4 3 5

E.Git

P.M.-----1 P.M.-----1 P.M. P.M.-----1 P.M.-----1 P.M. P.M.

T  
A  
B

2 2 4 4 2 3 2 5 3 3 3 4 3 5 2 2 4 4 2 3 2 5 3 3 3 4 3 5

E.Git

E.Bass

58/75

233

S.G. G

T  
A  
B

E.G. G

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

T  
A  
B

2 2 4 4 2-3-2 5 3-3-3 4-3-5 2 2 4 4 2-3-2 5 3-3-3 4-3-5

E.G. G

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

T  
A  
B

2 2 4 4 2-3-2 5 3-3-3 4-3-5 2 2 4 4 2-3-2 5 3-3-3 4-3-5

E.G. G

E.Bass

Puente 1

237

S.G. G

T  
A  
B

E.G. G

P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

T  
A  
B

3 3 5 5 4 5 5 4 5 5 2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.G. G

P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

T  
A  
B

3 3 5 5 4 5 5 2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.G. G

E.Bass

241

S.G. T A B

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G. T A B 3 3 5 5 4 5 5 4 5 5 2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G. T A B 3 3 5 5 4 5 5 4 5 5 2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.Bass

61/75

245

S.G. T A B

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G. T A B 3 3 5 5 4 5 5 4 5 5 2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.G. P.M. P.M. P.M. P.M. P.M.

E.G. T A B 3 3 5 5 4 5 5 4 5 5 2 2 5 4 1 2 2 3 4 3 5

E.Bass

62/75

249

S.G. (Soprano/Guitar) staff with Treble clef, empty.

TAB (Trapezoidal) staff with Treble clef, empty.

E.G. (Electric Guitar) staff with Treble clef, containing musical notation and "P.M." markings.

TAB (Trapezoidal) staff with Treble clef, containing fret numbers: 3 3 5 4 | 5 5 4 5 5 | 2 2 5 4 1 | 2 2 3 4 3 5

E.G. (Electric Guitar) staff with Treble clef, containing musical notation and "P.M." markings.

TAB (Trapezoidal) staff with Treble clef, containing fret numbers: 3 3 5 4 | 5 5 4 5 5 | 2 2 5 4 1 | 2 2 3 4 3 5

E.G. (Electric Guitar) staff with Treble clef, empty.

E.Bass (Electric Bass) staff with Bass clef, containing musical notation.

63/75

Coro y solo  
253

S.G. (Soprano/Guitar) staff with Treble clef, empty.

TAB (Trapezoidal) staff with Treble clef, empty.

E.G. (Electric Guitar) staff with Treble clef, containing musical notation and "P.M." markings.

TAB (Trapezoidal) staff with Treble clef, containing fret numbers: 2 2 2 2 3 4 | 2 2 2 2 3 4 | 1 1 1 4 1 5 | 1 1 1 4 1 5

E.G. (Electric Guitar) staff with Treble clef, containing musical notation and "P.M." markings.

TAB (Trapezoidal) staff with Treble clef, containing fret numbers: 2 2 2 2 3 4 | 2 2 2 2 3 4 | 1 1 1 4 1 5 | 1 1 1 4 1 5

E.G. (Electric Guitar) staff with Treble clef, empty.

E.Bass (Electric Bass) staff with Bass clef, containing musical notation.

64/75

257

S.G. E.G. E.G. E.G. E.Bass

Musical score for measures 257-260. The system includes a guitar system (S.G., E.G., E.G.) and an electric bass line (E.Bass). The guitar system consists of three staves: a top staff for S.G. (Standard Guitars), and two staves for E.G. (Electric Guitars) showing TAB and standard notation. The E.Bass staff is at the bottom. The music features a repeating melodic line in the guitar and a bass line. Pedal points (P.M.) are indicated in the guitar notation.

65/75

261

S.G. E.G. E.G. E.G. E.Bass

Musical score for measures 261-264. The system includes a guitar system (S.G., E.G., E.G.) and an electric bass line (E.Bass). The guitar system consists of three staves: a top staff for S.G. (Standard Guitars), and two staves for E.G. (Electric Guitars) showing TAB and standard notation. The E.Bass staff is at the bottom. The music features a repeating melodic line in the guitar and a bass line. Pedal points (P.M.) are indicated in the guitar notation.

66/75

265

S.G. (Staff 1)

T (Staff 2)

A (Staff 3)

B (Staff 4)

E.G. (Staff 5)

E.G. (Staff 6)

E.G. (Staff 7)

E.G. (Staff 8)

E.Bass (Staff 9)

Musical notation for measures 265-268, including guitar tablature and bass line.

67/75

269

S.G. (Staff 1)

T (Staff 2)

A (Staff 3)

B (Staff 4)

E.G. (Staff 5)

E.G. (Staff 6)

E.G. (Staff 7)

E.G. (Staff 8)

E.Bass (Staff 9)

Musical notation for measures 269-272, including guitar tablature and bass line.

68/75

269

S.G. (Soprano/Guitar) staff: Empty

T.A.B. (Tapping/Arpeggios/Bends) staff: Empty

E.G. (Electric Guitar) staff: Musical notation with P.M. (Palm Mute) markings: P.M.-----4, P.M.-----1, P.M.-----4, P.M., P.M.-----4, P.M.

T.A.B. (Tapping/Arpeggios/Bends) staff: 2-2-2-2-3-4-5, 2-2-2-2-3-4-5, 1-1-1-4-1-5, 1-1-1-4-1-5

E.G. (Electric Guitar) staff: Musical notation with P.M. (Palm Mute) markings: P.M.-----4, P.M.-----1, P.M.-----4, P.M., P.M.-----4, P.M.

T.A.B. (Tapping/Arpeggios/Bends) staff: 2-2-2-2-3-4-5, 2-2-2-2-3-4-5, 1-1-1-4-1-5, 1-1-1-4-1-5

E.G. (Electric Guitar) staff: Empty

E.Bass (Electric Bass) staff: Musical notation

265

S.G. (Soprano/Guitar) staff: Empty

T.A.B. (Tapping/Arpeggios/Bends) staff: Empty

E.G. (Electric Guitar) staff: Musical notation with P.M. (Palm Mute) markings: P.M.-----4, P.M., P.M.-----4, P.M., P.M.-----4, P.M., P.M.-----4

T.A.B. (Tapping/Arpeggios/Bends) staff: 2-2-2-2-5-2-4, 2-2-2-2-5-2-4, 3-3-3-5-3-4, 3-3-3-5-4-1

E.G. (Electric Guitar) staff: Musical notation with P.M. (Palm Mute) markings: P.M.-----4, P.M., P.M.-----4, P.M., P.M.-----4, P.M., P.M.-----4

T.A.B. (Tapping/Arpeggios/Bends) staff: 2-2-2-2-5-2-4, 2-2-2-2-5-2-4, 3-3-3-5-3-4, 3-3-3-5-4-1

E.G. (Electric Guitar) staff: Empty

E.Bass (Electric Bass) staff: Musical notation

269

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

T  
A  
B 2 2 2 2 3 4 5 2 2 2 2 3 4 5 1 1 1 4 1 5 1 1 1 4 1 5

E.Git

P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

T  
A  
B 2 2 2 2 3 4 5 2 2 2 2 3 4 5 1 1 1 4 1 5 1 1 1 4 1 5

E.Git

E.Bass

Detailed description: This page contains musical notation for measures 269 through 272. It features five staves: S.Git (Standard Guitar), two E.Git (Electric Guitar) staves, and E.Bass (Electric Bass). The S.Git staff is empty. The E.Git staves show melodic lines with pick mute (P.M.) markings and fret numbers (2, 3, 4, 5). The E.Bass staff shows a bass line with eighth and quarter notes. The guitar tablature (TAB) for the E.Git staves includes fret numbers and a 3/4 triplet notation.

68/75

273

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4

T  
A  
B 2 2 2 2 5 2 4 2 2 2 2 5 2 4 3 3 3 5 3 4 3 3 3 5 4 1

E.Git

P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M. P.M.-----4

T  
A  
B 2 2 2 2 5 2 4 2 2 2 2 5 2 4 3 3 3 5 3 4 3 3 3 5 4 1

E.Git

E.Bass

Detailed description: This page contains musical notation for measures 273 through 276. It features five staves: S.Git (Standard Guitar), two E.Git (Electric Guitar) staves, and E.Bass (Electric Bass). The S.Git staff is empty. The E.Git staves show melodic lines with pick mute (P.M.) markings and fret numbers (2, 3, 4, 5). The E.Bass staff shows a bass line with eighth and quarter notes. The guitar tablature (TAB) for the E.Git staves includes fret numbers and a 3/4 triplet notation.

69/75



277

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

T  
A  
B 2-2-2-2-3-4 5 2-2-2-2-3-4 5 1-1-1-1-4-5 1-1-1-1-4-5

E.Git

P.M.-----4 P.M.-----1 P.M.-----4 P.M. P.M.-----4 P.M.

T  
A  
B 2-2-2-2-3-4 5 2-2-2-2-3-4 5 1-1-1-1-4-5 1-1-1-1-4-5

E.Git

E.Bass

70/75

281

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----1

T  
A  
B 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1

E.Git

P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----1

T  
A  
B 2-2-2-2-5-2-4 2-2-2-2-5-2-4 3-3-3-5-3-4 3-3-3-5-4-1

E.Git

E.Bass

*mf*

71/75

285 **Outro**

S.Git

E.Git

T  
A  
B

E.Git

T  
A  
B

E.Git

E.Bass

72/75

289

S.Git

T  
A  
B

E.Git

T  
A  
B

E.Git

E.Bass

73/75

293

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----1 P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4

T  
A  
B

2 2 2 2 3 4 5 1 1 1 4 1 5 2 2 2 2 5 2 4 3 3 3 5 4 1

E.Git

P.M.-----1 P.M.-----4 P.M. P.M.-----1 P.M. P.M.-----4

T  
A  
B

2 2 2 2 3 4 5 1 1 1 4 1 5 2 2 2 2 5 2 4 3 3 3 5 4 1

E.Git

E.Bass

74/75

297

S.Git

T  
A  
B

E.Git

P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.

T  
A  
B

2 2 2 2 3 4 5 1 1 1 4 1 5 4 5 4 4

E.Git

P.M.-----1 P.M.-----1 P.M.

T  
A  
B

2 2 2 2 3 4 5 1 1 1 4 1 5 4 5 4 4

E.Git

E.Bass

75/75

