

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Anyela Mireya Martínez



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Pregrado en Música

Zipaquirá, 2018



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Versión *heavy metal* del pasillo instrumental “Satanás”

Anyela Mireya Martínez

Código: 891212215



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial de los requerimientos para el grado
de Maestro en Música**

Asesores:

Carlos Alberto León Rodríguez

Asesor externo:

Oscar David Pinzón Guio

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, (2018)



Resumen

Realizar adaptaciones o versiones, es una constante en el proceso de formación de los músicos, ya sea desde la interpretación de un repertorio solista o de banda. Por ello la presente investigación está enfocada desde una metodología cualitativa que busca comprender la adaptación de un género musical a otro, a través de la Versión Heavy Metal del Pasillo Instrumental Satanás, analizando las características estéticas de los géneros musicales a intervenir.

Palabras clave: Género musical, Pasillo, Heavy Metal, Adaptación, Versión.

Abstract

Make adaptations or versions, is a constant in the process of training musicians, either from the interpretation of a solo or band repertoire. Therefore, the present research is focused on a qualitative methodology that seeks to understand the adaptation of one musical genre to another, through the Heavy Metal version of the Instrumental Pasillo Satanás, analyzing the aesthetic characteristics of the musical genres to intervene.

Key words: Music genre, Pasillo, Heavy Metal, Adaptation, Version.



Agradecimientos

Con este trabajo de grado que termina otra etapa de mi formación musical, quiero agradecer a todas las personas que constantemente aportan a mi formación, desde cualquier ámbito; que han contribuido a completar esta parte del camino y siembran en mí la esperanza de alcanzar nuevos horizontes.

Primeramente quiero agradecer a Dios por la vida, por la energía y por la constancia que he mantenido durante mi amada carrera. Gracias a la ayuda de toda mi familia, empezando por esa gran mujer que Dios me dio como madre, qué haría cualquier cosa por mí, qué se siente orgullosa de mí en todo momento, María Benilda Martínez Rodríguez, Gracias también a mis hermanitos Jaime, Guillermo y Andrea Martínez que Dios sabe cuánto crece nuestra unidad día tras día, gracias a mi esposo William Ricardo Santamaría, que ha estado conmigo apoyándome en todo momento, gracias verdaderamente a toda mi familia, que es innumerable.

En mi formación musical debo agradecer a mi cuñado, quien ha sido mi primer maestro, un verdadero amigo, un ángel del cielo puesto en mi camino para empezar esta linda carrera, maestro Oscar David Pinzón Guio, gracias porque tu ayuda y tus enseñanzas se ven reflejadas en este trabajo, gracias también a mis maestros de la universidad que constantemente me ayudan a crecer tanto profesionalmente como personalmente, el maestro Oscar Julián Alvarado, la maestra Ana Betina Morgante, a mis asesores de trabajo de grado de la universidad que su momento fue Carlos Andrés Cetina y ahora el maestro Carlos Alberto León Rodríguez, al maestro Adalberto Pardo,



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

quien estuvo acompañando mi proceso en trabajo de grado, a los maestros lectores de este documento Santiago Torrents, Humberto Tovar y en general a todos los maestros que han enseñado a lo largo de mi formación.



Índice General

Agradecimientos	3
Índice General	6
Índice de figuras	10
Introducción	18
1) Planteamiento del problema.	20
1.1) Descripción del problema	20
1.2) Preguntas y problema	21
1.3) Hipótesis	22
2) Objetivo general	23
3) Justificación	24
4) Estado del arte	27
4.1) Pasillo colombiano “Satanás”	29
4.1.1) Historia del pasillo colombiano “Satanás”	29
4.1.2) Análisis de la obra “Satanás”	32
4.1.2.1) Primera parte	33
4.1.2.2) Segunda parte	34
4.1.2.3) Tercera parte	37
4.2) Antecedentes versión “Satanás”. (Desarrollo de la tercera fase)	39
	6



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

4.2.1)	Carlos León y Wilmer Carranza.	39
4.2.2)	Versión Giovanni Rodríguez	42
5)	Marco teórico	44
5.1)	Historia del <i>heavy metal</i>	44
5.1.1)	Antecedentes de <i>heavy metal</i>	44
5.1.2)	Años sesenta	45
5.1.3)	Años setenta	50
5.1.4)	Años 80 solidificación del <i>heavy metal</i>	54
5.1.5)	La pasión que evoca el <i>heavy metal</i>	57
5.2)	Historia pasillo	59
5.2.1)	Antecedentes pasillo colombiano	59
5.2.2)	Tipos de pasillo	63
5.2.3)	Siglo XIX	65
5.2.4)	Siglo XX	66
6)	Metodología	68
6.1)	Primera Fase: Recolección de información, (desarrollada durante la investigación)	68
6.2)	Segunda fase: análisis de la estructura musical (desarrollada en el numeral 4 y 7)	69
6.3)	Tercera fase analizar los antecedentes específicos (desarrollada en el numeral 4 y 10)	69
6.4)	Cuarta fase: Proceso de la adaptación (desarrollada en el numeral 7.3)	70
6.5)	Quinta fase: Consolidación de la información (desarrollada en el numeral 8 y 9)	70



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

7)	Marco metodológico	71
7.1)	Elementos musicales característicos del <i>heavy metal</i>	71
7.1.1)	Instrumentación característica y esporádica según el timbre	72
7.1.2)	Excepciones en la instrumentación	78
7.1.3)	Análisis de la estructura rítmica, armónica y melódica más utilizada en el <i>heavy metal</i> (desarrollo fase dos)	79
7.1.4)	El <i>riff</i>	82
7.1.5)	El solo	88
7.2)	Elementos musicales característicos del pasillo	95
	Elementos Melódicos	96
7.2.1)	Cromatismos	96
7.2.2)	Melodía o motivo principal compuesto fundamentalmente por cromatismos	97
7.2.3)	Giros Melódicos más usuales “Bordaduras”	98
7.2.4)	Contorno Melódico (Trazo que describe el movimiento espacial del motivo)	101
7.2.5)	Arpegios	102
7.3)	Proceso de adaptación a <i>heavy metal</i> del pasillo “Satanás”. (Desarrollo cuarta fase)	115
7.3.1)	Consideraciones antes de empezar la adaptación	115
7.3.2)	Generalidades.	116
7.3.3)	Primera parte o parte A	117
7.3.4)	Segunda parte o letra B	124



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

7.3.5)	Tercera parte o letra C	131
7.3.6)	Solo	137
7.3.7)	Parte final	144
8)	Análisis y resultados	149
8.1)	Interpretación y resultados (desarrollo de la quinta fase)	149
9)	Conclusiones	151
10)	Anexos	153
10.1)	Entrevistas	153
10.1.1)	Fabián Castellanos	153
10.1.2)	Stiven Cortés	155
10.1.3)	Giovanni Rodríguez	161
10.1.4)	Wilmer Carranza	164
	Bibliografía	169
	Discografía	174
	Glosario de términos	175



Índice de figuras

Figura 1. Adaptado de (Danza en Red, 2016)	29
Figura 2. Tomado de (Danza en Red, 2016).....	30
Figura 3. Score de la partitura “Satanás”	32
Figura 4. Análisis partitura “Satanás” primera parte.....	33
Figura 5. Análisis partitura “Satanás” parte 1, frase 1 y frase 2	34
Figura 6. Análisis partitura “Satanás” parte 1 frase 2	34
Figura 7. Segunda parte	35
Figura 8. Primera frase de la segunda parte.....	36
Figura 9. Segunda frase y cadencia de la segunda parte	36
Figura 10. Tercera parte.....	37
Figura 11. Frase 1de la tercera parte	37
Figura 12. Frase 2 de la tercera parte	38
Figura 13. Parte 1 versión “Satanás” Carlos León.....	39
Figura 14. Parte 2 versión “Satanás” Carlos León.....	40
Figura 15. Parte 3 versión “Satanás” Carlos León.....	41
Figura 16. Parte 1 versión “Satanás” Giovanni Rodríguez	42
Figura 17. Parte 2 versión “Satanás” Giovanni Rodríguez.	43
Figura 18. Instrumentos del pasillo tomado de.....	67
Figura 19. Instrumentos característicos en el heavy metal tomada de https://es.slideshare.net/guest762f0b4/heavy-metal-3453836	71



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 20. Conformación de una banda de heavy metal. En la imagen Judas Priest, tomado de <http://www.elladooscurodelaluna.com/noticias/judas-priest-termina-la-composicion-de-su-nuevo-album/> 71

Figura 21. Fotografía de Rob Halford, tomada de <http://www.themetalpost.net/2014/01/top-12-front-men-en-el-metal.html> 72

Figura 22. Simmer, ejemplo de power chord con acentos. Adaptado de (Lane, 1991) 73

Figura 23. Leap, ejemplo de power chord con acentos. Adaptado de (Lane, 1991) 73

Figura 24. Ejemplo de Palm mute. Tomada de <http://desafinados.es/lecciones-de-guitarra-para-principiantes-el-palm-muting/> 73

Figura 25. Representación partitura y tablatura de estilos de Bend 74

Figura 26. Tomado de https://www.google.com.co/search?q=bend+guitarra&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0jY7v58baAhUqx1kKHdtwDbgQ_AUICigB#imgrc=LApmw76X7VgYBM: 74

Figura 27. Ejemplo de Tapping tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=YWai39zz1G0> 75

Figura 28. Representación en partitura y tablatura de tapping y figuras en seisillos..... 76

Figura 29. Representación en la partitura y tablatura de vibrato 76

Figura 30. Representación en la partitura y tablatura de vibrato Slide..... 76

Figura 31. Cymbalchoke ejemplo y partitura 77

Figura 32. Excepción en la instrumentación Apocalyptica tomado de <https://zero.eu/eventi/10438-apocalyptica,milano/> 78

Figura 33. Grupo Van canto tomado de https://www.google.com.co/search?q=van+canto&tbn=isch&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwiGrfri8MbaAhUCr1kKHRRfDCYQ_AUICygC&biw=1366&bih=662&dpr=1#imgrc=IGH247VcnLH-bM: 79



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 34. Ejemplo de Power chord Adaptado de (Lane, 1991)	80
Figura 35 Base armónica a partir de power chord Adaptado de (Lane, 1991).....	80
Figura 36. Rasgueo en corcheas plumilla hacia abajo. Adaptado de (Lane, 1991).....	81
Figura 37. Riff con ligaduras. Adaptado de (Lane, 1991)	81
Figura 38. “You got another thing comin” Tema con acentos y power chords. Adaptado de (Lane, 1991)	83
Figura 39. Corcheas rock and roll alternando entre E5 y E6. Adaptado de (Lane, 1991)	84
Figura 40. Ejemplo de 5tas y 6tas “Mama kin”. Adaptado de (Lane, 1991).....	85
Figura 41. Riff con notas largas “Black Sabbath” con su tema homónimo. Adaptado de (Lane, 1991)	85
Figura 42. Skid Row .”Piece of me”. Adaptado de (Lane, 1991)	86
Figura 43. Riff de Bon Jovi “You give love a bad name” Adaptado de (Lane, 1991).....	86
Figura 44. “Crazy train” Ozzy Osbourne Adaptado de (Lane, 1991).....	86
Figura 45. “Breakin the law” Adaptado de (Lane, 1991)	87
Figura 46. Ejemplo de tritono de do a sol bemol.....	87
Figura 47. Escala pentatónica en Em ascendente y descendente	89
Figura 48. Secuencia con 2 notas. Adaptado de (Lane, 1991)	89
Figura 49. Secuencia con 4 notas. Adaptado de (Lane, 1991)	90
Figura 50. Punteo en las 4 primeras cuerdas. Adaptado de (Lane, 1991)	90
Figura 51. Escala con la 5 bemol. Adaptado de (Lane, 1991).	90
Figura 52. B bemol Adaptado de (Lane, 1991)	91
Figura 53. Posición en Am 5to traste. Adaptado de (Lane, 1991)	92
Figura 54. Escala ascendente y descendente en A pentatónico.....	93
Figura 55. Movimiento contrario. Adaptado de (Lane, 1991)	93



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 56. Tresillos. Adaptado de (Lane, 1991)	94
Figura 57. Fragmento del Solo “Stairway to heaven” Led Zeppelin.	95
Figura 58. Patrón para acompañar pasillo	96
Figura 59. Célula para finales de sección en el pasillo	96
Figura 60. Figura rítmica empleada en cromatismos.	97
Figura 61. Ejemplo de cromatismos al inicio: Partitura “Los Mochuelos”. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	97
Figura 62. Ejemplo de melodía o motivo principal compuesto fundamentalmente por cromatismos, partitura “Ecos de Colombia”. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	97
Figura 63. Uso de cromatismos de forma diferente, partitura “Coqueteos” parte A compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	98
Figura 64. Uso de cromatismos de forma diferente, partitura “Coqueteos” parte A compás 5. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	98
Figura 65. Ejemplo de bordadura, partitura “Rodrigo Mantilla” Parte A compás 8. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)	98
Figura 66. Ejemplo de bordadura, partitura “Fita chiquita” parte A compás 16. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)	99
Figura 67. Ejemplo de bordadura “Patasd’hilo” parte A, compás 12. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)	99
Figura 68. Ejemplo de bordadura, partitura “Ají pique” Compás 22. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)	99
Figura 69. Ejemplo Giro sobre los grados 13 5 #11 5, partitura “Fita chiquita” parte A, compás 8. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)	99



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 70. Ejemplo Giro sobre los grados 13 5 #11 5, partitura “Rodrigo Mantilla” parte B, compás 4 Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 100

Figura 71. Ejemplo Giro sobre los grados 11 3 9 3, partitura “Maestro Nicanor” parte B compás 4. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 100

Figura 72. Ejemplo Giro sobre los grados 11 3 9 3, partitura “Maestro Nicanor” parte C compás 2. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 100

Figura 73. Ejemplo Giro sobre los grados 3 4 5 4 3, partitura “Maestro Nicanor” Parte B, compás 11. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006). 101

Figura 74. Ejemplo giro sobre los grados 3 4 5 4 3, partitura “Maestro Nicanor” parte B compás 13. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 101

Figura 75. Ejemplo de contorno melódico mediante los grados 11 3 #9 3, partitura “Fita chiquita” parte B, compás 16. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)..... 101

Figura 76. Ejemplo de contorno melódico mediante los grados 11 3 #9 3, partitura “Maestro Nicanor” parte C, compás 2. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 102

Figura 77. Ejemplo arpegios en comienzo de frase, partitura “Coqueteos” parte A, compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 102

Figura 78. Ejemplo Arpegios en comienzo de frase, partitura “Coqueteos” parte A, compás 5. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 102

Figura 79. Ejemplo motivos cortos construidos con arpegios, partitura “Anita la Bogotanita” parte A, compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)..... 103

Figura 80. Ejemplo Secciones construidas especialmente con arpegios, partitura “Acuata” sección B. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006) 103

Figura 81. “Rodrigo Mantilla” parte A adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)..... 104



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 82. “Fita chiquita” parte B compás 13. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	104
Figura 83. “Joyeles” No. 4 compás 109. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	104
Figura 84. “El colombiano” compás 24, Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	105
Figura 85. “Fita chiquita” parte B compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	105
Figura 86. “Mínimo” parte B compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	105
Figura 87. “Mínimo” parte B compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	106
Figura 88. “Radio Santa Fe” parte C compás 13. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	106
Figura 89. Compás 1 parte B “Ríete Gabriel”. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	106
Figura 90. Célula silencio de corchea, corchea negra con punto y corchea. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	106
Figura 91. Primera combinación con la fig. 73. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	107
Figura 92. “Rodrigo Mantilla” parte C. compás 4. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	107
Figura 93. “Satanás” parte A. compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	107
Figura 94. Otra combinación de la fig. 33. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	107
Figura 95. “Rodrigo Mantilla” parte A compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	108
Figura 96. “Maestro Nicanor” parte A compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	108
Figura 97. Célula rítmica. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	108
Figura 98. Primera combinación de la fig. 40. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	109
Figura 99 “Rodrigo Mantilla” parte A compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	109
Figura 100. “Rodrigo Mantilla” parte A compás 11. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	109
Figura 101. Célula blanca y negra.	109
Figura 102. Primera combinación. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	110
Figura 103. “Jaime Llano” en la parte C compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).	110



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 104 Blanca negra ligada otra negra y finalizan blanca. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).
..... 110

Figura 105. “Satanás” parte C compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006). 110

Figura 106. Célula 111

Figura 107. “Barranquilla” parte B compás 5. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006). 111

Figura 108. “Mínimo” parte C compás 10. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006). 111

Figura 109. Células rítmicas usadas en el pasillo. Tomado de (Montalvo y Pérez , 2006). 112

Figura 110. Células rítmicas y sus combinaciones. (Montalvo y Pérez , 2006)..... 112

Figura 111. Figuras con ejemplos. Tomado de (Montalvo y Pérez , 2006). 113

Figura 112. Régimen acentual tomado de (Cultura, 2005) 113

Figura 113. Ejemplo de la estructura en el pasillo tomado de Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).
..... 114

Figura 114. Ejemplo de Armonía. Tomado (Montalvo y Pérez , 2006)..... 114

Figura 115. Parte A de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (a)..... 120

Figura 116. Parte A de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (b) 121

Figura 117. Parte A de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (c)..... 122

Figura 118. Parte A de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (d) 123

Figura 119. Parte A de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (e)..... 124

Figura 120. Parte B de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (a)..... 127

Figura 121. Parte B de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (b)..... 128

Figura 122. Parte B de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (c) 129

Figura 123. Parte B de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (d)..... 130

Figura 124. Parte B de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (e)..... 131



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 125. Parte C de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (a)..... 133

Figura 126. Parte C de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (b)..... 134

Figura 127. Parte C de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (c) 135

Figura 128. Parte C de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (d)..... 136

Figura 129. Parte C de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (e)..... 137

Figura 130. Solo de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (a)..... 140

Figura 131. Solo de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (b) 141

Figura 132. Solo de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (c)..... 142

Figura 133. Solo de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (d) 143

Figura 134. Solo de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (e) 144

Figura 135. Parte Final de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (a) 145

Figura 136. Parte Final de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (b) 146

Figura 137. Parte Final de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (c) 147

Figura 138. Parte Final de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (d) 148



Introducción

El tema de las adaptaciones y versiones, ha estado presente de manera frecuente en la formación de los músicos, bien sea para un repertorio solista o de agrupación musical, como se podrá observar mediante la aproximación a bandas que tienen relación al tema de adaptaciones o versiones, por ejemplo las versiones de: Stravaganza, Ensamble Triptico, Samsara Group o las versiones de Steven Cortez, las cuales con el transcurso de la investigación y el estado del arte notificarán la gran problemática ya que no hay un paso a paso o una metodología clara de cómo fue el proceso de adaptación.

Este tipo de procesos como se encontrará a lo largo de los anexos de las entrevistas genera un tipo de vínculo y unión entre la pieza original y la nueva versión uniendo públicos de diferentes contextos. Siendo una investigación-creación dará cuenta del estudio exploratorio y de los pasos a seguir para realizar dicha adaptación y convertirla en la nueva versión *heavy metal* del pasillo instrumental “Satanás”.

Para ello esta investigación busca lograr la versión *heavy metal* del pasillo colombiano instrumental “Satanás”, adaptándose a los instrumentos y recursos propios del *heavy metal*. En el trabajo se encontrarán aportes musicales de tipo: adaptación métrica de tres cuartos a cuatro cuartos, se analizarán los recursos musicales tanto del pasillo como como del *heavy metal*, mediante una aproximación histórica a los antecedentes y en general a las características y elementos musicales propios de cada género, se hará un análisis de la obra original “Satanás” del

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

compositor Emilio Murillo, atribuida también al compositor Juan Abarca y se explicará porque se da esta confusión.

En la sección de marco teórico se contará con el proceso de la adaptación del tema “Satanás” a la versión *heavy metal* de dicho pasillo, se determinarán los elementos utilizados en cada una de las secciones y se describirá la partitura, anexando material visual y auditivo que permita reconocer como fue el proceso de la adaptación y cómo se logró el cambio en todas sus fases desde la métrica hasta la nueva sonoridad del género propuesto.



1) Planteamiento del problema.

1.1) Descripción del problema

La inquietud que surgió inicialmente fue cómo adaptar temas musicales de un género a otro. Se puede afirmar que la necesidad de realizar adaptaciones o versiones ha estado presente de manera frecuente en el proceso de formación de los músicos, ya sea desde la interpretación de un repertorio solista o de banda, así mismo en el proceso de composición; para ello se deben tener conocimientos de estética, contexto histórico y a nivel musical: aspectos rítmicos, armónicos y melódicos de los géneros musicales a intervenir. De modo que se presenta dificultad cuando no hay material al cual acudir o fuentes que realmente abarquen el tema de cambio de género.

Para iniciar se plantea que el término a utilizar será género, debido a que es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad, tales como: su función, su instrumentación, el contexto social y el contenido del texto, entre otras. (Horan, 2014).

Según la revisión bibliográfica y audiovisual realizada, que se ampliará en el estado del arte, el material escrito para adaptar un tema de un género a otro, cambiando completamente su estética para definir el estilo que se pretende lograr, es bastante limitado o restringido; solo contamos con el componente sonoro y con algunas versiones compartidas en las redes sociales. Con las entrevistas realizadas en el presente documento a compositores o instrumentistas se puede dar un aproximamiento, pero ellos solo compartirán lo que consideren, en lo cual muchas veces no hay



explicación de cómo fue el proceso con el cual adaptaron los temas. Explicados varios aspectos, es necesario reafirmar la importancia que conlleva este problema, puesto que el tema de las versiones es un asunto que todos los músicos interesados debemos revisar, conocer y comprender.

1.2) Preguntas y problema

Surge una pregunta inicial ¿Qué resultado se obtendrá del tema adaptado? Tener una respuesta inmediata resulta difícil e indeterminada, puesto que en el proceso de la adaptación habrá que considerar tanto la estética de un género como del otro y buscar el punto de fusión entre estos dos, lo cual se considera importante para la formación de los músicos como lo plantean la mayoría de los músicos entrevistados.

Para entender de manera más clara la problemática expuesta, se plantean las siguientes preguntas para llegar a una específica. ¿Es posible transformar musicalmente una pieza que fue compuesta en un género distinto al que se pretende adaptar? Para ello no se puede dejar de lado el hecho de que tradicionalmente los géneros musicales, gracias a sus características, logran la identificación unos respecto de los otros, entonces cómo incursionar en nuevas propuestas para desarrollar el auto aprendizaje desde la metacognición, en cuanto a la adaptación entre estos géneros, sin perder su identidad. Si según (Sulay, 2010) la metacognición se consigue planificando y organizando el pensamiento.

A partir de estas inquietudes y centrando la atención solamente en dos géneros específicos, la pregunta de nuestra investigación está determinada de la siguiente manera ¿Es posible adaptar



a *heavy metal* el pasillo colombiano “Satanás” y contribuir con un procedimiento claro y metodológico?

1.3) Hipótesis

Después de planteadas las preguntas surge lo siguiente:

Se presenta alta posibilidad de cambio de un género musical a otro por medio de la experimentación cambiando completamente su estética pero manteniendo recursos que identifiquen el tema original.

La efectividad puede ser probada mediante un producto que se dé a conocer y se determine si se cumple o no, con las características del nuevo género y que recuerde el tema original.

El método a seguir será basado en la experimentación y en el conocimiento adquirido acerca de los géneros a tratar.



2) Objetivo general

Adaptar a *heavy metal* el pasillo colombiano “Satanás”, con base en las características de la estética de los dos géneros a tratar, plasmando un procedimiento claro y metodológico.

Objetivos Específicos

1. Identificar el proceso de la adaptación métrica de 3/4 a 4/4, si perder la identidad de la pieza original.
2. Adquirir recursos musicales tanto del pasillo como del *heavy metal*, para su correcta utilización.
3. Producir un audio que permita identificar los recursos utilizados y el proceso de la adaptación.

3) Justificación

La aproximación a adaptaciones entre estilos, como ya se ha dicho, es un tema sobre el cual existen pocas fuentes, sin embargo su uso es el común denominador en el proceso creativo en diversos estilos. La razón principal para realizar esta investigación es establecer la nueva sonoridad del pasillo colombiano “Satanás” convertido en *heavy Metal*. Esta investigación también presenta aportes metodológicos que serán visibles a través de la experimentación, de manera que quien esté interesado en el tema pueda consultar este material y encontrar cómo fue el proceso de: adaptación de melodías; armonización y adaptación métrica de 3/4 a 4/4, presentes en los estilos a tratar.

Al ubicarnos en el aspecto sociocultural, resulta enriquecedor notar que las versiones musicales entre géneros crean vínculos generacionales y culturales: un ejemplo destacado es la versión “Hijo de la luna” del grupo madrileño de *metal* Stravaganzza, estrenada en 2006 (Stravaganzza, 2006). El tema es originalmente de la agrupación de tecno-pop, Mecano del año 1987, (Cano, 1986). En la adaptación de Stravaganzza, la melodía crea un vínculo generacional: conectando a aquellos que conocieron el tema en su versión original, y muestra sonidos característicos a los seguidores del *metal*, de manera que a pesar de los años y distancia entre una versión y la otra, varios públicos pueden disfrutarla. Finalmente después de escucharla ya podrán sacar sus conclusiones; en esta medida cabe recordar que “La música se construye históricamente, se mantiene socialmente y se crea y experimenta individualmente” Prado, Aragonese y otros (como se citó en Hormigos y Cabello, 2004). Un ejemplo más cercano es, el ya mencionado en párrafos anteriores, Stiven Cortés quien en su cuenta de YouTube (Musicoriodista) publica versiones *metal* de temas colombianos

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

como “Pueblito viejo” y “Soy colombiano”, entre otras, que generan polémica e interés por su trabajo, como lo encontramos en (Musicoriodista, 2016).

La presente investigación aporta en el crecimiento cultural musical a partir de la combinación o mezcla de los dos estilos musicales, puesto que las adaptaciones recorren varios lenguajes y estilos. En la actualidad, el surgimiento de nuevas modas, la democracia y las nuevas corrientes de pensamiento, nos llevan a querer retomar la música tradicional colombiana, no solo para defender nuestra identidad cultural sino para poder compartir con los jóvenes su riqueza sonora.

Lo que busca esta adaptación es conectar las culturas, y llevar a los jóvenes a apropiarse de la música autóctona de Colombia, a través de sus propios gustos. Por ejemplo la cultura del *heavy metal* es muy radical en su postura, ya que abarca un fenómeno social, cultural, artístico y nacional que se relaciona entre otras con la corriente del existencialismo, los fans de este género sienten una verdadera pasión, que es común en todos ellos, podría decirse que el *metal* para ellos es la libertad absoluta del pensamiento (Medina, 2013). Para lo anterior se presentará una propuesta concisa y clara del pasillo “Satanás”, que se fundamente en la estructura musical del *heavy metal*, manteniendo la fortaleza que enmarca su carácter.

Lo anterior se argumenta mediante el despliegue de nuevas posibilidades sonoras que se presenta también en el Artículo Santamaría (2007) donde se refiere: “músicos jóvenes que desde los años noventa comenzaron a explorar las sonoridades del folclor, o que simplemente a través de su formación se vieron expuestos a diferentes lenguajes musicales, han comenzado a combinar unos con otros” (p.6). También según (Ríos, Tovar y Ceballos, 2008). Plantean que la música del



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

mundo actual, esta ceñida por una serie de modas y fusiones como por ejemplo: el bambuco con el *jazz*, la música llanera con la del pacífico, la raspa con el *rock* etc.

Este tipo de adaptaciones abren un horizonte para explorar nuevas sonoridades, puesto que empezando con la propia estética del arreglista se generan nuevas sensaciones que se exaltan; con la instrumentación, el desarrollo textural, la armonización, la re armonización y la rigurosidad con el ritmo o el manejo de éste. Ya expuesto el tema, la presente investigación pretende explorar el procedimiento para llevar a cabo la adaptación de un tema musical de un género a otro, y con ello presentar un tema en *heavy metal* basado en un pasillo colombiano “Satanás” contribuyendo a la formación de públicos jóvenes.



4) Estado del arte

Debido a la revisión, auditiva de versiones anteriores realizadas por otros músicos o bandas que aportan en la fusión como por ejemplo: Stravaganza (Stravaganza, 2006), Ensamble Tríptico (Triptico, 2013), Kafees3, (Kafees3, 2017), Palos y Cuerdas (palosycuerdas, 2008), Ensamble Sinsonte (Sinsonte, 2014) y Samsara Group (Carranza, 2011), o instrumentistas como Stiven Cortés y Néstor Castellanos, entre otros. Mediante algunas entrevistas que se lograron, como aparece en los anexos y en la discografía, del presente documento, es posible considerar que tener otra propuesta de un determinado tema genera incertidumbre,

Una fuente primaria es el tema “Frágil al viento” de la banda colombiana, de *hard rock*, Kraken, (Kraken, 1999). Por la adaptación que realiza Néstor Castellanos, donde podemos percibir cómo sus cambios generan un ambiente de folclor andino colombiano, de manera que el tema deja de ser una balada *rock duro* para adaptarse a un Bambuco fiestero, como lo apreciamos en (Roza, 2012).

También se encuentran los aportes que ha venido desarrollando Stiven Cortés quien toma temas colombianos, especialmente de la región Andina, y los adapta a versiones *metal*, generando así un impacto que va desde el cambio de la instrumentación hasta el trabajo con los arreglos musicales (Musicoriodista, 2016). Se puede apreciar su trabajo en temas como “Pueblito viejo”, “Soy colombiano”, etcétera.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Lo anterior, se puede apreciar en fusiones adelantadas que son parte fundamental de los antecedentes de este proyecto como son: Samsara Group, con la versión del tema “Satanás”, donde se presenta una propuesta novedosa con una instrumentación y unos recursos musicales muy diferentes al estilo en que tradicionalmente se interpreta este pasillo, como se puede apreciar en (Carranza, 2011). También cabe resaltar la investigación lograda por el exestudiante de la universidad de Cundinamarca programa de música, Giovanny Rodríguez, para su proyecto de grado “La guitarra eléctrica solista en la interpretación del pasillo y el bambuco andino colombiano”. Donde se llega a la interpretación del pasillo “Satanás”, con una propuesta desde la guitarra eléctrica en chord melody, basada en el trabajo de Joe Pass. (Rodríguez, 2016).



4.1) Pasillo colombiano “Satanás”

4.1.1) Historia del pasillo colombiano “Satanás”



Figura 1. Adaptado de (Danza en Red, 2016)

Para hablar de la historia del pasillo “Satanás” primero hay que mencionar, que gracias a la fuerza que toma la danza, algunas veces es tan importante el baile como el propio tema, para citar algunos ejemplos están: La cumbia “La Pollera colorada”, el bambuco “San Pedro en el espinal”, el mapalé “Prende la vela” y así por el estilo se pueden nombrar muchas otras, con el pasillo “Satanás” ha ocurrido lo mismo o mejor dicho con la danza ya que es más conocida como danza que como tema instrumental, así mismo su compositor y su letra son un tanto controversiales, también se habla de otros pasillos como “Cachipay” que también se conoce como: (“Adiós mujer”, “Himno del cachipay municipio de Cundinamarca” y “Canción bailable de Los tupamaros”), esto hace que las personas conozcan primero la danza que la composición original. (Danza en Red, 2016)

Por otro lado gracias a los aportes de Wilmar Galindo y a la colección de música parrandera de Fabio Nelson Ortiz con las clásicas colombianas se ha hecho un gran aporte, allí escribe sobre

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

el pasillo “Satanás” con información diferente a la que tradicionalmente se ha divulgado. Siendo tre los departamentos que cuentan la historia del pasillo colombiano “Satanás”, entre ellos está: el departamento de Cundinamarca, el departamento del Magdalena y el departamento de Antioquia.

El tambo fue el primer nombre que recibió este pasillo y data de la fecha del 31 de marzo de 1926, donde la orquesta internacional graba el tambo del compositor Emilio Murillo, se adjunta la imagen de la ficha técnica de la casa RCA Victor.

Victor matrix BVE-35259. El tambo / Orquesta Internacional

Title	Source	Description
El tambo (Primary title)	Victor catalog	Orchestra
Pasillo (Title descriptor)	Victor catalog	Instrumentation: 2 violins, flute, saxophone, cornet, tuba, banjo, piano, and traps

Authors and Composers	Notes	Category
Emilio Murillo (composer)		Instrumental

Composer information source: Victor catalog.

Personnel	Notes	Marketing Genre
Orquesta Internacional (Musical group)	Pseudonym for International Novelty Orchestra.	Spanish (Colombia)
Nathaniel Shilkret (director)		Master Size: 10-in.
International Novelty Orchestra (Musical group)		

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
3/31/1926 New York, New York	1	Destroy			
3/31/1926 New York, New York	2	Master	Victor 78741	10-in.	
3/31/1926 New York, New York	3	Hold			

Citation

Chicago Style ▼
Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-35259. El tambo / Orquesta Internacional," accessed April 15, 2018, http://dcp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800009499/BVE-35259-El_tambo

Feedback
Send the Editors a [message](#) about this record.

WorldCat
Search for this master on WorldCat

f e s

UC SANTA BARBARA LIBRARY
© 2008-2018 Regents of the University of California. All Rights Reserved.
Home | Contact Us | Terms of Use | Accessibility

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Packard Humanities Institute

Figura 2. Tomado de (Danza en Red, 2016)

En el departamento Magdalena el pasillo “Satanás” ha sido atribuido al compositor Juan Abarca Rovira, originario de Ciénaga. En primera instancia se le otorga a él gracias a Francisco



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

“El mono González” quien manifiesta haber grabado “Satanás” en “La voz de Medellín” donde Antonio Botero y dice que lo hicieron muy tarde en la noche, por otro lado Carlos Augusto Abarca Bayona, nombra que su abuelo es el compositor de este pasillo en un video de YouTube. Pero Carlos Augusto no ha dado respuesta para confirmar dicha teoría. (Danza en Red, 2016)

Mientras que la versión de González oriundo de Titiribí, a quien se le atribuye el género de la música parrandera paisa gracias a la canción 24 de diciembre, asegura ser quien le puso letra al tambo y posteriormente lo llamó “Satanás”, esto se encuentran en el libro de música parrandera paisa de Alberto Burgos, allí González narra que Juan Abarca era el autor intelectual, pero que el mono fue quién le dio vida con la letra. Por otro lado en Medellín Gustavo Arteaga del salón Málaga, manifiesta que Juan Abarca se adueñó de esa canción originaria como se ha dicho de Emilio Murillo y después el mono González le puso la letra. Posteriormente Guillermo Hernández de la Fonda el Kaiser en caldas, (uno de los más grandes coleccionistas de Colombia), confirma que la información dada por Gustavo es correcta incluso comparte la canción original de la orquesta internacional. (Danza en red, 2016).



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

4.1.2) Análisis de la obra “Satanás”

Satanás

Emilio Murillo
Juan Abarca

The musical score for "Satanás" is presented in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a variety of musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Chord annotations are placed above the staves to indicate the harmonic structure. The chords used include Em, B7, Am, Bm7(b5), E7, F#m7(b5), D6, C7, F#m7(b5), B7, Em, Am7, D7, G, Em7, Am7, D7, Gmaj7, G6, F#m7(b5), B7, Em, D6, C7, F#m7(b5), B7, Em, G7, C, Em7(b5), A7, Dm7, Dm6, G7, Dm7, G7, Em7, Dm7, G7, C, Am, Em, Em, F#m7(b5), B7, Em, G7, and Em. The score concludes with a first and second ending.

Figura 3. Score de la partitura “Satanás”.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

4.1.2.1) Primera parte

Esta parte, está comprendida por tres frases cada una de cuatro compases, donde encontramos algunas semi-frases.

**P
R
I
M
E
R
A

P
A
R
T
E**

Figura 4. Análisis partitura “Satanás” primera parte

Figura 4. Análisis partitura “Satanás” primera parte

Primera y segunda frase de la primera parte



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Primera Frase

Inicio acéfalo característico en el pasillo

Movimiento diatónico en la esc. menor melódica

Melodia basada en nota pedal y secuencia

Em B7 Em

Segunda Frase

Imitación una 4ta arriba de la frase 1

Bm7b5 E7 Am Bm7b5 E7 Am

Am: ii V7 i ii V7 i

Inicio Acéfalo

Movimiento diatónico en la esc. menor melódica

Melodia basada en nota pedal

Figura 5. Análisis partitura "Satanás" parte 1, frase 1 y frase 2

Tercera frase y cadencia final de la primera parte.

Frase 3

Acéfalo característico en el pasillo

Antecedente

Consecuente

Am B7 F#m7b5 B7 Em

iv V7 ii V7 i

13 D6 Melodia en sincopa C7 Cadencia Final F#m7b5 B7 Em

Cadencia final de la primera parte

ii V7 i

Figura 6. Análisis partitura "Satanás" parte 1 frase 2

Segunda parte



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Esta parte, está compuesta por dos frases cada una de ocho compases, donde encontramos a su vez semi-frases cada cuatro compases.

**S
E
G
U
N
D
A

P
A
R
T
E**

Frase 1

Semifrase 1 Am7

Semifrase 2 Em7 Am7

Frase 2

Semifrase 3 G6 F#m7b5

Semifrase 4 B7 Em D6

Cadencia final ii C7

Final de sección i

Figura 7. Segunda parte

Primera frase de la segunda parte

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

This musical score shows the first phrase of the second part of the instrumental "Satanás". It consists of three staves of music in G major. The first staff (measures 21-24) features an anacrusis followed by a motif (Semifrase 1) with the annotation "Cambia la figuración". The second staff (measures 25-28) contains a melodic delay (Retardo melódico) and a motif (Semifrase 2) with the annotation "Imitación motivica". The third staff (measures 29-30) concludes the phrase with another melodic delay (Retardo melódico) and the annotation "Fin de frase". Chord symbols include D7, V7/III, G, III, Em7, im7, Am7, iv7, D7, V7/III, Gmaj7, and III.

Figura 8. Primera frase de la segunda parte

Segunda frase y cadencia de la segunda parte

This musical score shows the second phrase and cadence of the second part of the instrumental "Satanás". It consists of three staves of music in G major. The first staff (measures 25-28) is labeled "Segunda frase" and includes "Semifrase 1" with the annotation "Cambia la figuración". The second staff (measures 29-32) is labeled "Semifrase 2" and "Cadencia Final". The third staff (measures 33-35) is labeled "Final de sección". Chord symbols include G6, F#m7b5, III6, ii, B7, Em, D6, C7, F#m7b5, B7, and Em.

Figura 9. Segunda frase y cadencia de la segunda parte

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

4.1.2.2) Tercera parte

Esta parte, está compuesta por dos frases cada una de ocho compases, donde encontramos a su vez semi-frases cada cuatro compases. Al comienzo de la parte notamos que modula al sexto grado y en la cadencia final notamos un recuento del inicio de la obra

Figura 10. Tercera parte

Figura 11. Frase 1 de la tercera parte

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The image displays a musical score for a heavy metal version of the instrumental "Satanás". It consists of two staves of music. The first staff, starting at measure 45, is divided into "Frase 2" and "Semifrase 3". The chords for "Frase 2" are Dm7, G7, C, Am, G7, and Em7. The chords for "Semifrase 3" are V7, I, vi, V7, and iii. The second staff, starting at measure 49, is labeled "Link" and "Cadencia Final". The chords for the "Link" are Em, F#m7b5, and B7. The "Cadencia Final" consists of Em and i. The section ends with a "Final de sección" marked with Em and a first ending bracket.

Figura 12. Frase 2 de la tercera parte



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

4.2) Antecedentes versión “Satanás”. (Desarrollo de la tercera fase)

4.2.1) Carlos León y Wilmer Carranza.

SATANÁS
PASILLO

JUAN ABARCA
Arreglo Carlos León

$\text{♩} = 180$

Flute

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

Fl.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E. B.

Fl.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E. B.

Figura 13. Parte 1 versión “Satanás” Carlos León



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

SATANÁS

The musical score is organized into three systems, each containing four staves: Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Bass (E.B.).

System 1 (Measures 23-29):

- Fl. starts at measure 23 with a melodic line.
- Chord progression: D m7, D m7, E m7 b5, F mag7, D/F#, G m7.

System 2 (Measures 30-37):

- Fl. starts at measure 30 with a melodic line.
- Chord progression: A m7, B mag7, G m7, A7, A7/C#, D m7, D m7, G m13.

System 3 (Measures 38-44):

- Fl. starts at measure 38 with a melodic line.
- Chord progression: A7, D m7, G m7, C7, F, D m7, G m7.

Figura 14. Parte 2 versión "Satanás" Carlos León



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

SATANÁS

3

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 46 and ends at measure 53. The second system starts at measure 54 and ends at measure 57. The instruments are Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Bass (E.B.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The first system includes the following chords: C7, F, F, A7, A7/G, Dm/F, Dm7, and Gm. The second system includes the following chords: A7 and Dm7.

Figura 15. Parte 3 versión "Satanás" Carlos León



4.2.2) Versión Giovanni Rodríguez

Satanas
Pasillo

Emilio Murillo
Adaptacion y arreglo: Giovanni Rodriguez

Electric Guitar

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

E. Gtr.

Figura 16. Parte 1 versión “Satanás” Giovanni Rodríguez

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

2

Satanas

E.Gtr. 33

E.Gtr. 37

E.Gtr. 41

E.Gtr. 45

E.Gtr. 49

E.Gtr. 53

Figura 17. Parte 2 versión "Satanás" Giovanni Rodríguez.



5) Marco teórico

En esta sección se realizará un acercamiento histórico, específicamente aspectos fundamentales de los géneros a tratar.

5.1) Historia del *heavy metal*

5.1.1) Antecedentes de *heavy metal*

Se menciona que el *heavy metal* surgió del *blues* género del cual se desprenden muchos otros y que tiene por estructura la nota *blues* que es un intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida con una estructura de 12 compases donde es común improvisar sobre la escala con el intervalo mencionado. Fue influyente para géneros como *ragtime*, *jazz*, *bluegrass*, *rhythm and blues*, *rock and roll*, *funk* y *heavy metal*, que nuestro género en cuestión y en otros también ha ejercido gran influencia. En el *blues* se emplean técnicas como: (*bend*, *vibrato*, y *slide*). Es importante destacar que el estilo del *blues* se basa en expresar sentimientos y no tanto en contar historias. (Christe, 2005).

Según (Walser, 1993) y (Christe, 2005). Plantean que los orígenes de *heavy metal* se remontan a bandas como: The Beatles, The Who, The Rolling Stones, The Yardbirds, Blue Cheer y The Doors entre otras. The Beatles, de (1957) con miembros como: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Pete Best, y Stuart Sutcliffe; The Who, de (1962), entre sus miembros se cuenta con: Pete Townshend, Roger Daltrey, Keith Moon, John Entwistle, Kenney Jones, Doug Sandom, y John Bundrick; The Rolling Stones de (1962), entre sus integrantes se

cuenta con: Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts y Ronnie Wood; The Yardbirds de (1963) sus integrantes iniciales fueron: Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck y Keith Relf; Blue Cheer de (1966) con miembros como: Dickie Peterson, Leigh Stephens, y Paul Whaley; Cream fue un *power* trío de *rock* fundado en Londres, en 1966, sus miembros fueron: Eric Clapton, Ginger Baker, Jack Bruce, y otra banda que cabe destacar es The Doors de (1965) sus integrantes: Jim Morrison, Ray Manzarek, Robby Krieger, John Densmore, Rick Manzarek, Jim Manzarek, y Pat Sullivan, todas estas bandas y algunas otras o gracias también a la música de Elmore James, Howlin' Wolf, Albert King, B. B. King o Muddy Waters, fue así que las primeras bandas de *heavy metal* pudieron desarrollar sus experimentos utilizando recursos en algunos de sus *covers* cambiando el tiempo o la instrumentación, generalmente acelerado el tiempo. También se confirma en (Bellón, 2010).

5.1.2) Años sesenta

El *heavy metal* se consolida a finales de los años 60 y comienzos de los 70. Exageradamente se le conocía como género monótono de agresión y maldad, debido a sus decibeles tan altos y a la pesada distorsión que se maneja, también se cataloga como un ruido infernal y se incrementa su mala reputación por el gran consumo de sustancias psicoactivas, tanto de los músicos como de los fans. Pero al comparar las bandas se encuentra una diferencia notable entre cada una de ellas y lo más importante es la riqueza musical que aportan al género, como por ejemplo la voz de Robert Plant de Led Zeppelin, no se puede comparar con la de Ozzy Osbourne de Black Sabbath o la guitarra de Jimmy Page de Led Zeppelin, con la de Eric Clapton de The Yardbirds, cada uno tiene sus características que lo hace único. (Christe, 2005).



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Mediante el desarrollo del pedal *fuzz* y con la distorsión al máximo gracias a la generación de amplificadores y pedales de efectos como el nombrado *fukz tone*, la guitarra eléctrica amplificada genera curiosidad por producir un sonido más agudo y distorsionado lo que ayudó a caracterizar el *heavy metal*, con las guitarras amplificadas y de los demás instrumentos sonando muy fuerte, los vocalistas se vieron obligados a incrementar su potencia y a depender del amplificador, en general en este género se buscan voces rasgadas y agudas. Se evidencia con la banda Cream y en la estridente forma de tocar De Dave Davies de The Kinks, Pete Townshend y Jeff Beck. (Walser, 1993).

Siendo así, bandas como The Who o The Yardbirds tomaron elementos del *blues* eléctrico e improvisando sobre la estructura del *rock and roll*, influenciaron a Black Sabbath con un montaje completo, para llegar a la audiencia provocando una especie de susto en ellos tal como se presentaba en el cine, con los estruendos de la voz de Ozzy Osbourne, de esta manera el *heavy metal* va tomando forma, por su parte Judas Priest considerada la primer banda de *heavy metal* plantea ser libre, vestirse al estilo motorizado y con trajes de cuero.

Otra variante que pudo dar origen fue el movimiento que se gestaba mientras The Beatles lanzan su “All you need is love” y The Rolling Stones proponen a sus seguidores “Let's spend the Night Together”, Jimi Hendrix siendo la otra cara con el aporte del *rock psicodélico* propone “Purple haze”, Ya que con sus raíces negras atraía el interés de muchos europeos y su estilo de tocar la guitarra fue inigualable, sobre este estilo psicodélico también se puede nombrar a Vanila Fudge con canciones psicodélicas o los *hard rock* británicos. (Kerry, 2012).



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Según (Christe, 2005). Algunas de las primeras ocasiones donde se menciona al *heavy metal* son: el álbum de Iron Butterfly que justo lleva por nombre “Heavy” y las primeras letras que hablan del *heavy metal* estarían en “Born to be wild” 1968 (nacido para ser salvaje) de la banda Steppenwolf, oriunda de estados unidos por medio del tema “*heavy metal thunder*”, “una subcultura motorista”. (Kerry, 2012). Posterior a esto aparece la primer canción que se cataloga como *heavy metal* por su sonido pesado y es precisamente el grupo Blue Cheer, con el tema de Eddie Cochran, "Summertime blues", Al igual que las publicaciones de Jeff Beck *Group*, antes de los *debuts* de Black Sabbath y Led Zeppelin, que establecen el inicio del nuevo género, pero es Judas Priest quien adapta su propia postura motorizada, quien al final determinará el sonido la identidad social y la forma del *heavy metal* (Walser, 1993)

Continuando con la cronología Led Zeppelin, de (1968) con miembros como: Jimmy Page, Robert Plant, John Bonham, John Paul Jones, fueron quienes crearon una manera diferente de tocar la guitarra gracias al virtuosismo de Jimmy Page como músico de sesión de varias bandas de la época, considerando a Led Zeppelin como la banda de Jimmy Page cuando se separa de The Yardbirds, siendo Led Zeppelin un banda que mostraba una estructura sólida marcada por instrumentos como: bajo y batería que construían un bloque de sonido que posteriormente denominaremos (*Groove*), donde sobresalía la guitarra de Jimmy Page y encima de todo las notas agudas del vocal Robert Plant. (Christe, 2005).

Según el documental realizado en video del canal de televisión (VH1, 2009). En los 60s el estilo *hippie* se expandió, por otro lado están aquellos, que sienten el humo de las fábricas, como lo cuenta Rob Halford vocalista de Judat Priest, que manifiesta que los pupitres vibraban mientras



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

se tomaba clase, ya que en las enormes fábricas de fundición constantemente retumbaba el martillado o el corte del metal o todo lo relacionado con este oficio.

Este era, el *heavy metal* de la ciudad, contrario al estilo de Jimi Hendrix, que solamente era como la fiebre del amor o el ideal de vivir en San Francisco. Pero la realidad era otra, en Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial, se encontraban cuerpos destrozados como lo cuenta Geeze Bluter bajista de Sabbath, al igual que los otros integrantes de Black Sabbath, quienes cuentan la historia desde una perspectiva real en Birmingham Inglaterra. Pero fue debido a un trágico accidente lo que se retoma el *heavy metal*, como lo confirma el historiador Ian Criste cuando por un infortunio, Tony Iommi integrante de Black Sabbath sufre un accidente en la fábrica de metales en la que trabajaba, donde se corta la punta de los dedos corazón y anular de la mano izquierda, para no perder la posibilidad de tocar guitarra crea una prótesis para que cubra sus dedos, ésta la realiza en goma y baja la afinación del instrumento para que las cuerdas queden menos tensas, por consiguiente las pueda tocar más fácil. Esto resultó con una afinación en Do sostenido lo cual generó una característica para tocar al estilo Black Sabbath, un poco más oscuro y pesado que se consideró el sonido del *heavy metal* en aquel tiempo y a Tony Iommi como el padre de dicho sonido, por sus grandes *riffs*. (VH1, 2009), (Bellón, 2010) y (Charlton, 2003).

El guitarrista Tony Iommi, toca algunos de los *riffs* de guitarra que resultan ser los más memorables del estilo como “Paranoid” o “Iron man”, por su parte el vocalista Ozzy Osbourne añade el gemido nasal del *heavy metal* (Heatley...R&P). Con el álbum homónimo “Black Sabbath” el *heavy metal* adquiere definición ya que la letra habla sobre satanismo repercusiones de perder la fe, etc. También se encuentran títulos como Condena y Funeral, su música era



disonante y tensa formada con acordes de poder y con progresiones de acordes con sostenidos intencionalmente malignos como el tritono del Diablo el de apertura de Black Sabbath (Kerry, 2012).

Dee Snider de Twister Sister le da reconocimiento a Tony Iommi de ser el que descubrió el tritono del diablo prohibido durante mucho tiempo en la Edad Media y que dio una característica especial al sonido del metal. Grandes bandas como las anteriores incluida también la banda Pantera reconocen que fue gracias a Black Sabbath que se desarrolló este tipo de música. Pero en aquel tiempo mientras la crítica de los periodistas intenta destruir al Heavy, la audiencia empieza a crecer. Tony Iommi queda consagrado como el padre del *heavy metal* pero él se cataloga como *rock* pesado, quien manifiesta que el término *heavy metal* lo escuchó por primera vez en Inglaterra lo cual sucedió mucho tiempo después. (VH1, 2009)

El escritor de la revista Rolling Stones manifiesta haber escuchado el término por primera vez a Steppen Wolf en “Born to be wild”, por otra parte, Mike Saunders escribió el término para describir alguna reseña musical del álbum “As safe as yesterday is” de la banda Humble Pie de 1969. Pero es Led Zeppelin quien en Inglaterra crea el nacimiento del *heavy metal*, en el 68, ya que a diferencia de Black Sabbath, Led Zeppelin tiene un estilo más sofisticado, sensual y menos oscuro. Sebastian Bach de Skid Row cataloga a Led Zeppelin como la puesta en escena de la banda de *heavy metal*, gracias a Robert Plant y sus sonidos agudos que jamás se habían escuchado, junto a Jimmy Page quien fue el primer guitarrista con los primeros solos desarrollados virtuosamente. En general la mayoría de los músicos de Skid Row toman como referencia para el *heavy metal* a Led Zeppelin quienes catalogan a Jimmy Page, como el impulsor del virtuosismo. Dave Mustaine



de Megadeth le otorga gran reconocimiento ya que además de la guitarra tocaba instrumentos como la mandolina con gran talento. (VH1, 2009).

5.1.3) Años setenta

Años 70s, construcción del *heavy metal*, en este período, surgen nuevas bandas o se fortalecen algunas ya nombradas como Black Sabbath, quienes toman el nombre de la popular película de terror de la época Black Sabbath y dejan atrás el de Earth y con lo interesante en los timbres de los instrumentos generan algo oscuro o de ocultismo. Otras bandas destacadas son: Rush, Budgie, Scorpions, Kiss, AC/DC, Rainbow, entre otras. Que se identifican con el *heavy metal* pero en realidad pertenecen al *hard rock*, al *rock* progresivo o a otros géneros como Thin Lizzy de 1971, Nazareth 1971 etc.

Como hemos comentado el *heavy metal*, se construye exactamente en los años 70 descendiente del *rock* clásico y lo que antes era conocido como *heavy rock* con bandas destacadas como Led Zeppelin representante del *hard rock* y Deep Purple que lo catalogan Tanto en *hard rock* como *heavy rock*, (Charlton, 2003).

Cuatro bandas se escuchan con fuerza durante este periodo: Black Sabbath, Queen, Deep Purple, Led Zeppelin. Black Sabbath como ya se dijo es la transformación de Earth de Ozzy Osbourne y otros músicos entre los cuales también estaba Tony Iommi. El *heavy metal* es considerado como un género marcado por el ruido de las máquinas prensadoras de metal de Birmingham que con líneas melódicas como “Paranoid” se catalogan como las primeras canciones de metal pero sus letras satánicas no aportaron mucho, por parte de Queen tuvo melodías más de *rock and roll* de los años 50 como “Ogre Battle”, “Dead On Time” o “Stone Cold Crazy”, identidad para el *trashmetal*,



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

que posteriormente tomarían bandas de los 80 al estilo de: Def Leppard, Iron Maiden, Megadeth y Metallica entre otras.

Deep Purple con “Anthem” o su álbum “In Rock” donde describen las primeras pinceladas de *heavy metal*, Ritchie Blackmore como guitarrista influye sobre posteriores guitarristas. Siendo estas bandas, quienes empiezan a marcar, que el fraseo es el que mueve el estilo *heavy metal*. Por su parte Led Zeppelin como ellos mismos lo manifiestan no son una banda de *heavy metal*, pero notablemente aportaron mucho entre otros con su álbum de 1971 donde se catapulta “Stairway to heaven” con Jimmy Page en la guitarra y sus espectaculares solos que se desarrollan en la década de los 80.

Posteriormente aparece un músico dispuesto a vestirse de mujer, Alice Cooper personificado por un ser de maldad, basado en el teatro y con toda una puesta en escena a quien se cataloga como el padre del *rock* comercial, otra banda que sigue es Kiss las primeras estrellas para el espectáculo, con un maquillaje extravagante, con que se representaban cada uno de acuerdo a su personalidad. Ellos grabaron el primer álbum de *heavy rock*, grabado en vivo, “Kiss alive”. Grandes bandas lo reconocen como el mejor espectáculo de este tiempo el concierto de Kiss como lo manifiestan integrantes de bandas como Pantera, Anthrax y Slipknot, ya que con Gene Simons en la cabeza, fueron los primeros en dar el salto a la comercialización con mercancía de todo tipo que los representaba. Afortunadamente surgieron bandas que rescataron la procedencia y dejaron de lado el protagonismo que logró Kiss bandas como Motorhead y Saxon entre otras o el estilo de Acdc.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Pero todo esto dejó huella, Deep Purple o los éxitos de *pop heavy* de Kiss o la música de ópera de Queen, o los golpes del piso de Acdc, todos ellos influenciaron en el *hard rock* y el *heavy metal*. Posteriormente se consolidaron como géneros unidos y algunas otras bandas siguen en este camino pero es Judas Priest, quienes como ya se ha manifestado hacen un consolidado *heavy* tomando referencias como: Black Sabbath o *riffs* al estilo de Deep Purple, sus líneas melódicas se entienden tal como las de Cream, Así que encierra todo en uno: la puesta en escena de Alice Cooper, las dramáticas voces de Queen, el sonido metal de la industria etcétera y todo esto lo convirtió en la esencia del *heavy metal*, con la voz inconfundible y semi-operística de Rob Halford en el álbum “British steel” 1980 (Kerry, 2012).

Otra banda de reconocida importancia como ya se comentó es Acdc banda creada en Sydney Australia, por los hermanos Angus y Malcom Young, Significa: voces agudas, rasgadas pertenecientes al género, guitarras sorprendentes y saltos por parte del guitarrista quien rememora el paso del pato de Chuck Berry, con un repertorio de grandes álbumes con lo que alcanzan gran prestigio. Pero en Londres se le catalogó erróneamente como una banda de punk, género que afectó al heavy, por su sencillez, basado en tres acordes y muy poco desarrollo musical, llegando a ser tan bajo el estilo que los músicos llegan a despreciar este género como lo manifiestan entre otros los miembros de Judast Priest ya que critican este subgénero por falta de interés para el oyente.

Según (Christe, 2005). En el 72 aparece la banda Van Halen. Con su álbum auto titulado, allí, Edie Van Halen, fue nombrado como el antecesor de los guitarristas del *heavy metal* ya que con la salida del *punk* del comercio el *heavy metal* cobra mayor importancia y las bandas hacen presencia con nuevos álbumes. Ronnie James Dio se une a Black Sabbath, Para aportar vocalmente y con su



gesto emblemático de la mano crea una identidad cultural que desde ese momento marca a todos los metaleros.

Comienza como lo catalogaron la caída del metal a finales de los 70, ya que entre otros los músicos de Def Leppard consideran que el *heavy metal* llegó a ser algo que aburrió a la audiencia por lo complejo de los solos de Led Zeppelin que duraban hasta 20 minutos. Por el contrario el punk solo quería sonar con tres acordes sin mucho esfuerzo lo cual tentó a la audiencia, pero en Birmingham Inglaterra aparece Judas Priest quienes rescataron la esencia del *heavy metal* con Rob Halford quien dice que ensayaban en los mismos estudios de Black Sabbath por lo que reciben toda su esencia y sus raíces, puede considerarse que Black Sabbath creó el género y Judas Priest lo revivió. Formados en 1970 con un sonido más metálico y estridente, vestidos de cuero y al estilo de motociclistas de *harley*, pero no siempre fue así, antes vestían estilo *hippie*, pero con el álbum “Hell bent for leather” cambian su vestuario por cueros y tachas, creando algo de esencia, grandes músicos recuerdan haber ido a los conciertos de Judas Priest e identificarse con el estilo, en Gran Bretaña este género se consideró como la vieja escuela en contraposición con la Nueva Ola del *heavy metal* Británico (*New Wave of British heavy metal* o comúnmente abreviado como *NWOBHM*). Fue un movimiento que se originó a finales de los setenta que surgió como respuesta a la inclinación comercial de bandas de *punk*, este movimiento se respaldó en un álbum doble que lleva por nombre “Metal for muthas”, con una gira por todo Inglaterra.

Antes de la *NWOBHM*, aparece la *Bandwagon* la casa musical del *heavy metal*. Llamada Neal Kay y fue la revista *sounds* con el editor Geoff Barton quien se enteró de aquella casa de *heavy metal* donde Rob Loon House, Inventó la guitarra imaginaria algo que es muy común entre los



fans metaleros. En 1976, con una guitarra de cartón que se llamaba guitarra dura, usaban siluetas de guitarra y seguían a los guitarristas para sentir el poder que transmite tocar este género. A continuación la banda Iron Maiden constituye la Nueva Ola del *heavy metal* Británico, siendo una banda de grandes músicos que empezaron a tocar en bares y pronto ascendieron representando al pueblo como lo comenta Ian Criste, quienes compusieron canciones con la energía del *punk* pero con líneas melódicas desarrolladas y al estilo de la música clásica. (Heatley, 2013).

Paul di Anno fue el primer vocalista de Iron Maiden, pero su voz sin tantos recursos, posteriormente fue cambiada por la de Bruce Dickinson proveniente de la banda Samson, Con gran potencial para el escenario y una voz muy potente, después agregan a *Eddie* la mascota de la banda, que es un personaje antropomórfico que aparece en todas las portadas giras y mercancías de la banda, con esto se atrae una audiencia de edades desde los 9 años en adelante. En Los Ángeles al estilo del *sunset boulevard* la escena del *metal glamoroso* sintetiza el estilo de vida californiano como cuenta Ian Criste escritor de Sound of the beast. (VH1, 2009)

5.1.4) Años 80 solidificación del *heavy metal*

El *heavy metal* es tomado como un género que en su comienzo fue destinado para un público preferentemente masculino de piel blanca y de clase trabajadora. Pero en 1980 el *heavy metal* cobra mayor popularidad como género musical con más variedad en la audiencia, esto empezó a finales de los 70 con el movimiento de la Nueva Ola del *heavy metal* Británico con bandas como Iron Maiden y para 1983 con el día del *metal* en California se masifica la cultura metalera y las



bandas cambian el tema sobre el cual escribir y ahora las letras van hacia el estilo de vida cotidiano. (Heatley, 2013) (VH1, 2009)

Según (Christe, 2005). A principios de los 80s el *heavy metal*, más exactamente en el 84 es parte de un documental cómico llamado “This is spinal tap” con músicos totalmente desordenados, que refleja algunas escenas reales de la vida de las bandas en la calle. Por otra parte en *heavy metal* “Parking lot” del 86, se graba una fiesta en Maryland cerca de un concierto de Judas Priest y lo mismo ocurre, todos los fans completamente fuera de control. En el 88 algunos géneros cobran mayor importancia como el *heavy metal* con gran popularidad. En Los Ángeles “The decline of western civilization part two the metal years”, fue parte de una crónica del 81 donde se trataba la vida loca de Chris Holmes de la banda Wasp y así muchas historias de artistas del *heavy* y el *rock* muy controversiales. (VH1, 2009)

Aparece MTV en 1981 y todas las bandas quieren tener un video allí, con Defflepard se da como ya se mencionó consumación de “Pyromania” álbum de 1983 durante la ola del *heavy metal* británico, pero con respecto a Van Halen se presenta la comercialización con la bandera de Inglaterra. Para los ochentas por primera vez el *heavy metal* era la música de moda, en el 83 Quiet Riot con “Cum on feel the noise” y con el lp “Metal head”, número 1 en Estados Unidos. Posteriormente se desarrolló un nuevo subgénero el *hair metal*, considerado como la combinación entre la música popular y el *heavy metal*. (Heatley, 2013) (VH1, 2009)

Mientras la banda Motley Crue se considera como la banda más importante en Los Ángeles, la crítica ataca fuertemente a Twitter Sister supuestamente porque su estilo incita a los jóvenes al mal



camino (Christie, 2005). La Rebeldía mediante el *heavy metal* desata al centro recursos musicales para padres en el cual se da información sobre el *rock* considerando al *heavy metal* como un elemento perturbador para los jóvenes de aquel tiempo. En el 85, el secretario de educación de Estados Unidos manifiesta ser ex guitarrista, pero no comparte algunos excesos de los metaleros. Según Ian Christie fue tan real el problema que llegó a los juzgados considerando estos productos musicales inapropiados para los jóvenes. Pero esto tuvo una repercusión contraria ya que esto provocó el incremento de la audiencia. Instrumentalmente se destaca la guitarra siendo la protagonista en el *heavy metal* y aparecen frases de Dave Ellefson de Megadeth y Rob Halford quienes manifiestan “es como si te conectaras al diablo”. (VH1, 2009)

Con el teclado posteriormente llegan baladas como: “When its love” de Van Halen, “Home sweet home” de Mothey Crue, “Heart break” de Winger, “Heaven” de Warrant, “Love of a lifetime” de firehouse, “Ballad of love” L.A. Guns, “Don't know what you got” de Cinderella, “Every rose has its thorn” de Poison, y de skid row “I remember you”, entre otras, considerando las *power ballads* como un “recurso muy valioso dónde el primer tema de un álbum debe ser una balada” como lo señala Sebastian Bach, con el tiempo se provocó un estilo más refinado al estilo de “Is this love” de Whitesnake, con músicos como Steve Vai, posteriormente se empiezan a ver los desconectados al estilo de Extreme con “More than words” o Mr Big, con “To be with you”, etcétera. Por otro lado, con las adiciones y los excesos empiezan a aparecer las enfermedades de transmisión, esto fue tan profundo que Dave Mustaine de Megadeth se detuvo a pensar en lo delicado del entorno en que se estaban envolviendo al ver a Chris Holmes bebiendo en una alberca a punto de ahogarse, este fue el “Declive del *heavy metal*” el cual muestra una dura realidad. (VH1, 2009) (Heatley, 2013)



Aparece el *trash metal* en contraposición al *hair metal* cuatro bandas sobresalen regresando a los inicios de Black Sabbath y de Iron maiden con bandas como: Ántrax de Nueva York por California Slayer, en los Ángeles Megadeth, al estilo Motor Head combinando el *heavy metal* y el *punk* y principalmente Metallica.

Metallica es un grupo formado en el 81 por el baterista Lars Ulrich y el vocalista y guitarrista James Hetfield, posteriormente se une el guitarrista Kirk Hammett y el bajista Cliff Burton, en el 83 se mudan a San Francisco y obtienen éxito con el álbum “Kill em all” que querían llamarlo, “Metal up your ass” y con “Justice for all” del 88 la cual fue nombrada para el Grammy pero injustamente le dieron el premio a la banda Jetro Tull y esta última no se consideraba ni siquiera *heavy metal*, como se entendió en la entrega de dichos premios, por otro lado Guns’n Roses en el 87 lanza su primer video “Welcome to the jungle”, en el 91 Guns’n Roses con “Use your illusion two” y por su parte Metálica con el álbum “Black”, así la mayoría de temas de estas bandas llegaron a primer lugar pero los seguidores de aquel tiempo no lo vieron bien ya que pensaban que Metallica se había vendido para comercializar, Metálica en 1990 con su álbum homónimo llega a ser número uno. En la gira junto a Guns’n Roses en el 99 graban con la sinfónica de San Francisco sus grandes éxitos. Posteriormente al surgimiento de estas bandas se amplió la diversidad de géneros relacionados o subgéneros. (VH1, 2009) (Heatley, 2013)

5.1.5) La pasión que evoca el *heavy metal*

Podríamos sintetizar la esencia del *heavy metal* Según (Uran, Medina y Valencia, 1997). Ya que inicialmente se basa en el *hard* y el *acid rock* con bandas ya nombradas como Black Sabbath o Led Zeppelin que no se interesaban por el tema hippie o lo mágico de las flores, tenían una esencia



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

algo oscura y poderosa, su interés era la sociedad actual del entonces, la tierra, los negocios, las máquinas, y fuertemente marcados por el esoterismo. *Heavy metal* podría tomarse como guitarras puntiagudas aceradas, algo como de hierro forjado etcétera, calles de gente común y los instrumentos de este género, pretender emular este sentimiento, con las guitarras puntear muy agudo, con un ritmo de bajo y batería marcar y acelerar el pulso, la voz desgarrada muestra la energía de la gente luchadora y necesitada de poder, el vestuario adornado se reemplaza por vestuario fuerte de orígenes casi militares, el cuero que no debe faltar para mostrar la parte sensual pecaminosa del interior, la historia del cabello largo puede venir desde nuestros antepasados, con una ciudad trabajadora de máquinas cortadoras, con humo y poco tiempo para el corazón, la batería simula las ametralladoras de la guerra, el ritmo cardíaco del sufrimiento y los *riffs* de poder reflejan el vacío de un modo que se puede expresar como desolación. Seres imperfectos que utilizan el gutural para expresar su ira o su dolor y muchas veces llevando a la blasfemia. Dependiendo el género entre ellos: *Trash metal*, *heavy metal*, *Brutal metal* etcétera. (Uran, Medina y Valencia, 1997)

El baile aunque muchos puedan pensar que no existe, si lo hay y es característico en el *heavy metal* se manifiesta de ese estado psicodélico para expresar los sentimientos del alma reflejando el sonido interior o si la vida es una pesada cadena a soportar, que el cuerpo la recibe a través de instrumentos cortantes o puntiagudos. Por ello el cuerpo se libera al sentir el polo a tierra contra el piso, la cabeza inclinada hacia delante, con actitud referencial, con los ojos cerrados y moviendo la cabeza al son del ritmo fuerte de arriba abajo, al tiempo que el cabello se agita en el aire y muchas veces haciendo que castigue la espalda y el pecho, no existen otros movimientos



substanciales las manos se dejan caer relajadas hacia las piernas o bien se asimilan miméticamente a la posición normal de tocar la guitarra o bajo eléctrico. (Uran, Medina y Valencia, 1997).

5.2) Historia pasillo

5.2.1) Antecedentes pasillo colombiano

Según (Marulanda, 1989). Se plantea que los antecedentes del pasillo tienen una educación local proveniente del siglo XVIII, pero a su vez con la llegada de las danzas del viejo continente, encontramos que (García, 2014). Citando a (Duque, 1998, p.15). Propone que el pasillo nace en el siglo XIX como pieza de salón sencilla y breve destinada para el deleite del público y del intérprete. La forma más conocida tenía secciones repetidas y forma binaria como el vals.

Entre las danzas europeas que influyeron en el pasillo encontramos: El vals, La *mazurka*, La *contradanza*, y el *minuet*, las cuales se definen para tener mejor claridad. El vals: Es una pieza seccionada con cambios armónicos en sus secciones desarrollada en compás de $\frac{3}{4}$, el piano era el instrumento preferido para su interpretación o en ensambles de cuerda de pequeña escala, (Marulanda, 1989); La *mazurka*: es una danza instrumental parecida al vals pero más rural en compás de $\frac{3}{4}$, normalmente es interpretada con *bandurria*, *laud* y guitarra (Lorca & Matarín, 2008). La *contradanza*: es otro aire o danza que a su vez se divide en dos: La *contradanza* inglesa y la *contradanza* francesa donde la segunda proviene de la primera, posteriormente llega a España en el siglo XVIII y se establece como la esencia de estos bailes. (Rico, 2009). El minué: Fue otra antigua danza de la región francesa de Poitou perteneciente a la música barroca se conoce también como minueto, *minuet*, *menuet*, o en otras palabras diminuto. Se compone de dos secciones con repetición de cada una de ellas. Es una de las danzas de la suite que va después de



la *zarabanda* y antes de la *giga*. Se presentó en 1670 por Jean Baptiste Lully, junto a la *gavota* (*gavotte*, *gavot* o *gavote*). Danza de origen francés, la cual es una forma musical del pueblo de *Gavot* en el país de Gap, tiene compás de 4/4 o 2/2, y la velocidad de interpretación es moderada, se distingue del anterior en que las frases se inician siempre en la mitad del compás, es decir en la tercer nota. (Fernández, 2013).

Montalvo y Pérez, (2006; citando a Escobar, 1985) allí también se manifiesta que la música culta aproximadamente de los siglos XVIII y XIX, da origen al pasillo colombiano mediante los bailes nombrados anteriormente y los instrumentos musicales originarios de Europa. Esto se da justo en el tiempo de la Independencia, aproximadamente en 1800, junto a otro antecedente, el cual fue los efectos que produjo el mestizaje, exactamente en Bogotá con el denominado *Valse Redondo* que también era una implantación criolla de los usos de salón del siglo XVIII, pero según (Pinilla, 2005). No cree verdadera esta teoría puesto que para él, el pasillo fiestero no es igual en Colombia que en otros países vecinos, planteando que los trovadores del siglo XVII, alegraban a los mercaderes y que este es un aire hermano del bambuco.

Por otro lado continuando con la teoría de Montalvo, el valse redondo siendo el otro antecedente del pasillo, era un baile donde las parejas hacían remolino al bailar, fue en realidad simplemente un vals rápido con variaciones en el formato, del cual surge aproximadamente en 1823, *el vals colombiano* que siguiendo con la tradición proviene de las danzas y de los valeses de aquel período (Marulanda, 1989). Como lo encontramos también en Montalvo y Pérez, (2006; citando a Añez, 1951). Este *vals colombiano* que posteriormente toma el nombre de pasillo se tocaba junto con Torbellino, guabina, bambuco y danza. Este baile era despacio y tranquilo como lo encontramos



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

en “Recuerdos y apuntamientos 1826”, donde se define como un aire lento que tenía como requisito para disfrutarlo usar la tambora que llamaba a los convidados al igual que la campana llama a los fieles, citando a Harry C. Davidson (Marulanda, 1989).

Según (Marulanda, 1989) nombra que don José María Cordovez Mouré quien en sus “Reminiscencias de Santa Fe” y Bogotá, plantea para ese entonces que el pasillo colombiano se conforma de dos partes, algo característico de aquel estilo, en la primera parte se cuenta con 16 compases, allí los participantes unen la punta de los dedos y bailan de forma elegante. La segunda parte tiene por nombre *capuchinada*, la cual cuenta con arraigos muy fuertes en bailes como la *valenciana*, que se conoce como un baile enérgico casi enloquecedor, sin compás definido y con fuerte zapateo. Comúnmente se confunde *capuchinada* y *valenciana* al ser tan parecidas aunque se considera la *capuchinada* como un desarrollo de la *valenciana*. Esta segunda parte se considera como el “*non plus ultra* del buen gusto en el arte de *Terpsícore*” (Marulanda, 1989 p.525). Y Montalvo y Pérez, (2006; citando a Cordovez, 1978).

Así se estructura la forma. La primera parte, lento pausado compás tres cuartos y en la segunda se aceleraba para estimular el juego corporal, de esta forma nace el pasillo que en un principio se llamó *vals al estilo del país*, por palabras de Juan Crisóstomo Osorio. (Marulanda, 1989). Continuando esta idea Harry C. Davidson citando “Historia de la Música en Colombia” del Padre José Ignacio Perdomo Escobar, manifiesta que las composiciones de don Enrique Price son utilizadas en citas con fecha de 1843, donde se dice que dichas composiciones son un *valse al estilo del país*.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

A su vez (Martínez, 2009). Plantea directamente que el pasillo “nació como una variante del vals europeo aunque con un ritmo más rápido al que se le dio el nombre de *capuchinada*, vals nacional rápido, vals apresurado, vals redondo bogotano, *varsoviana*, entre otros” p.24. Sin embargo tuvo que pasar más de 50 años para que se diera el cambio del vals clásico al pasillo dándole forma definida en el siglo XIX, gracias a los compositores de aquel período, pero a finales de este siglo dejó de tener gusto entre los bailarines y se mantuvo solo como canción o para ensamble orquestal convirtiéndose en un patrón muy importante en el patrimonio musical de Colombia. Incluso llegó a ser esencial en las audiciones para muchas agrupaciones. Se atribuye un gran prestigio y difusión del pasillo gracias al Trío Morales pino. (Marulanda, 1989).

Los primeros reportes del pasillo se encuentran en “La historia de la música en Colombia del padre José Ignacio Escobar”, donde se reconocen algunas obras del compositor Enrique Price, fundador de la Academia Nacional de Música, en el año 1843, estas obras eran denominadas valeses al estilo del país. Montalvo y Pérez, (2006; citando al instituto colombiano, 1952). Transcurrido aquel período, el pasillo se consolida como pieza de salón heredando aspectos melódicos armónicos y rítmicos del vals europeo, con una esencia nacionalista. El repertorio consistía en temas basados en: Zonas geográficas, estados de ánimo, profesiones o vidas de algunos personajes. (Marulanda, 1989).

En Colombia en aquel tiempo se distinguían dos clases de vals *el Strauss* y el colombiano, contando con la gran diferencia que radicaba en el uso de la *capuchinada* por parte del vals colombiano. En 1867 el pasillo se alterna con danzas como: la *mazurca*, la *polka* y el vals en algunas iglesias colombianas. La aparición de los valeses de *Strauss* da otra rama en 1846 mediante



composiciones de vales orquestados por músicos de Viena. Este vals rápidamente se divulgó en las grandes capitales como: Buenos Aires, Lima, La Habana, México y Bogotá. En aquella época aparece la “Lira Colombiana” siendo la primera estudiantina que se formó en Colombia dirigida por Pedro Morales Pino.

La aparición del conjunto criollo dividió en dos partes la historia de la música nacional el antes y el después, gracias a la “Lira Colombiana” de Pedro Morales Pino, que se consideró como una estudiantina en Bogotá, con alto grado de exigencia y nivel musical, este autor cuenta con obras como “Lunares”, “Confidencias”, “Reflejos”, “Leonide”, y muchas más. Posteriormente en 1903 el maestro Jesús Arriola estructura la Lira Antioqueña, otras agrupaciones conocidas fueron la estudiantina Iris de Jesús Zapata Wilches, Melodías de Colombia de Lisandro Varela en Cali, Ecos de Colombia de Jerónimo Velasco en Bogotá y luego aparecieron la Bochica, la Colombia, la chía etc. Pedro Morales pino, Álvaro Romero Sánchez, Marco Tulio Arango, Lizandro Varela Tomás Molano Rosas, entre otros, fueron grandes compositores destacados, pero el compositor que más sobresalió en pasillo, por su técnica fue Emilio Murillo. Sus estudios y composiciones forman parte de la mejor literatura en música de Colombia. (Marulanda, 1989)

5.2.2) Tipos de pasillo

Para su interpretación normalmente existen dos posibilidades, primero: el pasillo fiestero instrumental que es el más característico de las fiestas populares y bailes de casorio, por la velocidad con la que se interpretan las piezas musicales, entre los más destacados se encuentran: “Patás d’hilo” o “Patás de hilo”, del compositor Carlos Vieco, “Camino de pozo azul”, del compositor José A. Morales y “La gata golosa” del compositor Fulgencio García, entre otros. En contraposición encontramos el pasillo lento vocal e instrumental característico de los cantos



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

enamorados, cantos de luto o de recuerdos, donde se reconocen composiciones como: “Loco carnaval”, del compositor Guillermo Quevedo y “Pueblito viejo” del compositor José A. Morales, entre otros. Montalvo y Pérez, (2006; citando a Ocampo, 2000).

El pasillo instrumental empezó a ser escrito en varias partes para la estudiantina, banda de música u orquesta típica y usaba los dos tempos de desarrollo: lento y rápido. Don José Viteri, en Medellín dice que el compás es de $\frac{3}{4}$ y don Santos Cifuentes (1870-1934) dice que el ritmo de éste se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta de 3 notas: larga, corta y acentuada. (Marulanda, 1989).

Para narrar la estructura que le da forma al pasillo, cabe citar a Pedro Morales Pino, ya que él fue el que determinó la forma mediante tres secciones, al igual que en otros géneros como el bambuco, la danza y la guabina, entre otros. Basándose en el estilo clásico que mantenía el trio. Tanta fue la importancia que todavía en el siglo XX los compositores utilizaban esta estructura en la mayoría de pasillos colombianos, la cual se basa en una primera sección que se determinará como A y el círculo armónico es repetitivo tanto para modo mayor como el modo menor, compuesta por 16 compases. Como ejemplo encontramos pasillos como: Carlos Vieco con “Patás D’hilo”, o de Fulgencio García, “Coqueteos”, “Vino tinto” y “La gata golosa” entre muchos otros. (García, 2014).

Para complementar las palabras de Don Santos Cifuentes, los patrones rítmicos básicos de acompañamiento en guitarra son dos bajos en corcheas ligados a una negra y en el acorde corchea y negra, otra característica de fuerte importancia es el final donde se hace negra con punto, corchea



y negra, en este punto no se difiere en que instrumento debe hacerlo o si todos al tiempo, la esencia es que aparezca al final ya que es muy característico. Pero lo importante es que son normas para obtener dicha sonoridad, más no camisas de fuerza y normalmente existen variaciones entre los distintos pasillos. (García, 2014).

5.2.3) Siglo XIX

En el siglo XIX otros representantes importantes fueron: Julio Quevedo Arvelo, José María Ponce de León, Vicente Vargas de la Rosa, Teresa Tanco de Herrera, Santos Cifuentes, Diego Fallón, Don José María Caicedo Rojas, quien también sobresalía en la literatura y muchos otros de esta época, sin embargo Pedro Morales Pino, fue considerado como el rey de los pasillos, por establecer la forma clásica para escribir pasillo. En este tiempo el pasillo logra adquirir la conformación independiente con una estructura de tres partes a diferencia del vals que solo utilizaba dos partes. También sobresalía notablemente por su línea melódica, todo esto influye para su separación debido a que el vals es más frecuente en la clase alta y el pasillo más para la clase media baja con un sabor más de pueblo. (Marulanda, 1989)

Terminando el siglo XIX se consolida y se estructura el pasillo por parte del señor Pedro Morales Pino (1863-1926), quien no solo es fundamental en el pasillo, sino también aporta a la música nacional, ya que establece la forma del pasillo, del bambuco, de la danza y de la guabina. (Montalvo y Pérez , 2006). Entre sus muchos aportes cabe destacar: La estructura de tres secciones, la importancia de la bandola resaltando y alterando el número de sus órdenes, el formato específico de (tiple, bandola y guitarra) y la fundación de la “Lira Colombiana”, que fue una estudiantina conformada por los mejores músicos del período. Otros compositores destacados fueron: Manuel

Salazar, Miguel Bocanegra, Alejandro Wills y Luis A Calvo (1882-1945), quienes continúan con el legado de Pedro Morales Pino. Montalvo y Pérez, (2006; citando a León, 2003).

5.2.4) Siglo XX

En el siglo XX aparecen los pasillos virtuosos entre otros gracias al desarrollo de la bandola la cual es parte fundamental en la historia del pasillo como aire preferido de la música criolla, siendo la encargada de hacer la voz principal y dibujar el cuerpo melódico, gracias a sus posibilidades sonoras, este virtuosismo es posible debido a compositores como: Fulgencio García, Ricardo Acevedo, Guillermo Quevedo, Emilio Murillo (1880-1942), Carlos Vieco y Efraín Orozco.

También mencionando a instrumentistas como Álvaro Romero guitarrista, y Oriol Rangel pianista, quienes fueron fundamentales en el desarrollo de la música Colombiana. Ya que por ejemplo Álvaro Romero definió un estilo para guitarra adicionando a la función tradicional que consistía en (bajos y acordes), melodías que podían ser usadas como contra-melodías. El pianista Oriol Rangel exploró el piano fundamentalmente la mano izquierda pero lamentablemente no quedaron algunos reportes por la falta de escritura de estas destrezas. Otro camino sigue Luis Uribe, quien también aporta a la música de aquel entonces, ya que juega con la forma del pasillo planteando nuevas opciones en la armonía y resaltando el virtuosismo. Mientras Fernando León, integrante del trío Joyel, se desempeña por escribir para formatos específicos de manera más académica sintetizando la música Colombiana, mediante la escritura de los arreglos y la notación de distintas articulaciones del tiple y la bandola que eran reducidas ya que como se ha dicho eran desconocidas para la época. Posteriormente León Cardona y Gentil Montaña siguen esta tradición, León Cardona Armónicamente influenciado por la música brasilera, compuso obras para trio y



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

cuarteto. Mientras Gentil Montaña escribió obras para trío cuarteto o guitarra solista. Montalvo y Pérez, (2006; citando a León, 2003).

El formato instrumental empieza teniendo su origen en el piano ya que parte del vals y la música de salón pero a finales del siglo 19 Gracias el aporte de Pedro Morales Pino, se define el formato tradicional que consta de: Tiple, bandola y guitarra



Figura 18. Instrumentos del pasillo tomado de

<https://www.slideshare.net/JessicaOviedo8/msica-tradicional-de-ecuador>

6) Metodología

El componente investigativo de este trabajo es de tipo Investigación-Creación, como método investigativo propio de las artes, la investigación contará con aportes de estudio exploratorio (no necesariamente basado en Hernández Sampieri), puesto que daremos cuenta del camino metodológico que se ha tomado en esta investigación y mediante la experimentación haremos una propuesta de adaptación entre los dos géneros a tratar. Cabe aclarar la Investigación-Creación “con fundamento en la abducción, que, a modo de hipótesis preparatoria, permite inferir lo indeterminado en el proceso de creación, tanto en la investigación científica como en la producción de la obra de arte”. (Tovar, 2014).

Población: *Género pasillo colombiano y género heavy metal*

Muestra: “Satanás”, pasillo colombiano

6.1) Primera Fase: Recolección de información, (desarrollada durante la investigación)

La primera fase de la investigación se fundamentará en la recolección de información secundaria que se encuentra en: bases de datos de internet y bibliotecas como: La biblioteca Luis Ángel Arango, la biblioteca Julio Mario Santo Domingo; universidades como: La Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad Distrital Francisco José De Caldas, la Universidad Pedagógica Nacional; portales de internet como: Google académico y YouTube. En las anteriores, la búsqueda estará orientada a proyectos de grado, tanto en pregrado como en maestría; artículos,



documentos, libros, métodos de escritura del pasillo y del *heavy metal* e información sobre adaptación de un género a otro. Para lograr el objetivo se tendrá en cuenta tanto el material escrito como el audiovisual y así se consolidará el marco teórico.

6.2) Segunda fase: análisis de la estructura musical (desarrollada en el numeral 4 y 7)

En la segunda fase se analizará la estructura, rítmica, armónica y melódica más utilizada en el *heavy metal*, en el pasillo y específicamente en el pasillo colombiano “Satanás”.

6.3) Tercera fase analizar los antecedentes específicos (desarrollada en el numeral 4 y 10)

En la tercera fase según la revisión de antecedentes con bandas encontradas o solistas que realizan adaptaciones o versiones, en este caso la versión de Samsara Group y el proyecto de grado de Giovanni Rodríguez Ambos acerca del tema “Satanás”, para ello habrá que realizar encuestas y analizar sus productos de fusión bien sea desde archivos de lectura o de audición.

6.4) Cuarta fase: Proceso de la adaptación (desarrollada en el numeral 7.3)

La cuarta fase será llevada a cabo mediante el proceso de adaptación a *heavy metal* del tema “Satanás”. Para lo anterior los programas de software a utilizar serán: Transcribe, finale y guitar pro. Se tendrán en cuenta las referencias escritas y las referencias auditivas, entre las que cabe destacar: En el *heavy metal*, El Método de guitarra *heavy metal* de Cherry Lane (Lane, 1991). Los aportes en (Weinstein, 2000) y también en (Walser, 1993). En el pasillo se utilizarán: El Método de Improvisación en el pasillo de la Región Andina Colombiana (Montalvo y Pérez, 2006), la Cartilla de iniciación musical “Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos” (Cultura, 2005), los aportes en (Marulanda, 1989). Sin embargo el principal recurso a utilizar es la experiencia adquirida durante la carrera, los aportes de los antecedentes y la asesoría de los maestros Carlos Alberto León y Oscar David Pinzón Guio.

6.5) Quinta fase: Consolidación de la información (desarrollada en el numeral 8 y 9)

En esta última fase se consolidará toda la información obtenida y se establecerán las conclusiones, de esta manera podrá definirse sí se logra la versión.



7) Marco metodológico

7.1) Elementos musicales característicos del *heavy metal*



Figura 19. Instrumentos característicos en el heavy metal tomada de <https://es.slideshare.net/guest762f0b4/heavy-metal-3453836>



Figura 20. Conformación de una banda de heavy metal. En la imagen Judas Priest, tomado de <http://www.elladooscurodelaluna.com/noticias/judas-priest-termina-la-composicion-de-su-nuevo-album/>

7.1.1) Instrumentación característica y esporádica según el timbre

Los instrumentos característicos de este género musical son: batería con doble bombo, bajo, dos guitarras eléctricas una rítmica y una solista; también se incluye eventualmente un teclado; y finalmente el elemento (que en temas instrumentales es prescindible) la voz, que utiliza en gran medida el rasgueo y algunos finales terminan en glissandos descendentes, generalmente se canta en registro de cabeza. En éste género como en la mayoría de música popular las vocales tienden a ir abiertas para generar un color diferente al del canto lírico. Algunos vocalistas destacados en el *heavy metal* son: Ian Gillan de Deep Purple, Bruce Dickinson de Iron Maiden, Rob Halford de Judas Priest, Ozzy Osbourne de Black Sabbath, Robert Plant de Led Zeppelin y Ronnie James Dio, quien perteneció a varias bandas y posteriormente terminó como solista. (Weinstein, 2000).



Figura 21. Fotografía de Rob Halford, tomada de <http://www.themetalpost.net/2014/01/top-12-front-men-en-el-metal.html>

En cuanto a los guitarristas estos suelen lucirse dentro del *heavy metal*, pero son dependientes de la amplificación de la guitarra y el procesamiento electrónico, como la distorsión. Los cuales son usados frecuentemente para engrosar el sonido. Entre los recursos musicales utilizados por los guitarristas para interpretar la guitarra eléctrica se encuentran: *Palm mute*, *bend*, *vibrato*, *slide*, *hammer-on*, *pull-off*, *alternative picking*, *tapping* y *weep-picking*, entre otras. El *palm mute*: se realiza apoyando la mano que lleva la plumilla en el puente de la guitarra, para producir un sonido

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

la cuerda hacia arriba o abajo y mantenerla para obtener una nota más aguda, esta técnica proviene del blues y se usa en todos los estilos que derivan de él como el *heavy metal*. (Lane, 1991).

The image shows a musical score and guitar tablature for three different bend styles. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a guitar tablature with six lines. The notation includes three measures, each with a note on the first string and a bend symbol. The first measure is labeled 'Bend de tono' and has a tablature of '8' with an arrow pointing to 'full'. The second measure is labeled 'bend semitono' and has a tablature of '8' with an arrow pointing to '1/2'. The third measure is labeled 'Bend de cuarto de tono' and has a tablature of '10' with an arrow pointing to '1/4'. The dynamic marking 'mf' is placed below the first measure.

Figura 25. Representación partitura y tablatura de estilos de Bend



Figura 26. Tomado de https://www.google.com.co/search?q=bend+guitarra&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi0jY7v58baAhUqx1kKHdtwDbgQ_AUICigB#imgsrc=LApmw76X7VgYBM:

Sin embargo, al contrario que en el *blues* donde se usa en la mayor parte del tema, en el *heavy metal* se usa notoriamente en el solo y forma junto con el *vibrato*, que es una ondulación del sonido, provocada por el movimiento del dedo que pisa la cuerda, esto produce en las notas mayor intensidad, y con el *slide*, técnica en la cual se toca una nota y luego se desliza el dedo que pisa la cuerda a otro traste; la familia de las técnicas expresivas o "de feeling", por el sentimiento que

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

aportan a la canción; en contraposición a técnicas de ejecución como el *hammer-on*, ligadura de expresión ascendente, se rasga la nota más grave con la plumilla y a siguiente se golpea con el dedo de la mano izquierda; el *pull-off*, ligadura de expresión descendente, se consigue colocando ambos dedos simultáneamente en las notas que van a sonar rasgar la nota más alta y con el dedo de la mano izquierda halar para que suene la más grave ; el *alternative picking*, es una técnica en la cual se alterna de dirección la plumilla; el *tapping*, que es realizar con la mano derecha un *hammer-on* y posteriormente un *pull-off* sobre el mástil de la guitarra y el *sweep-picking*, que es tocar las cuerdas en la misma dirección con la plumilla para ahorrar movimiento. Estas técnicas sirven para tocar mejor o más rápido, pero no aportan "significado" a la canción (Lane, 1991). En contraposición a lo anterior el licenciado Pinzón, argumenta que debe haber equidad entre virtuosismo y sentimiento o (*feeling*), de un tema, y esto se logra empleando algunos de los recursos antes mencionados sin separar, pues todo es un conjunto para crear más expresión. (Pinzón, 2016).



Figura 27. Ejemplo de *Tapping* tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=YWai39zz1G0>

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Tapping

mf

T T T T T T T T

10-5-10-17-10-5-10-13-10-5-10-17-10-5-10-13 | 12-10-12-15-12-10-12-18-12-9-12-17-12-9-12-17

Seisillos

T T T T

12 13 10 | 13 12 10-9-10 12 10-9 | 10-9-7 | 10-9-7-6-7-9-7-8-9-7

Figura 28. Representación en partitura y tablatura de tapping y figuras en seisillos.

Ejemplos de Vibrato, Slide

Vibrato

mf

5 3 6 5 3 5 6 5 | 3

Figura 29. Representación en la partitura y tablatura de vibrato

Slide

mf

12 14 16

Figura 30. Representación en la partitura y tablatura de vibrato Slide

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Por otra parte, el bajo, los teclados y la batería cumplen un rol de gran importancia en la sección rítmica; el bajo proporciona una gama de sonidos graves que son cruciales para generar el *groove*, que es la "sensación", rítmicamente expansiva, creada por la interacción de la música interpretada por la sección rítmica de una banda (batería, bajo eléctrico, guitarra rítmica y teclados). La función del bajo varía en complejidad desde ser solo acompañamiento rítmico donde va muy pegado al bombo de la batería y también a participar en la interacción con la guitarra líder o con la guitarra rítmica. Al igual que los guitarristas, el bajista puede utilizar algunas de las técnicas vistas anteriormente y el número de las cuerdas pueden variar de cuatro a seis dependiendo del subgénero que se interprete. En cuanto a la batería, ésta debe crear un ritmo fuerte y constante basándose en la velocidad, potencia y precisión. Una de las características propias de la batería del *heavy metal* es la utilización del *cymbalchoke*, técnica que consiste en tocar los platillos y silenciarlos rápidamente con la mano, en adición a ello la configuración del número de tambores, bombos y platillos es normalmente mayor a lo que se emplea en otros subgéneros de música *rock*, empleando con frecuencia el doble bombo. (Walser, 1993).



Figura 31. *Cymbalchoke ejemplo y partitura*

7.1.2) Excepciones en la instrumentación

De vez en cuando surge algún grupo que desafía las convenciones en cuanto al esquema de guitarra, bajo y batería; un ejemplo extremo es el cuarteto finlandés de celos, Apocalyptica, que comenzó haciendo versiones de Metallica, Sepultura, Iron Maiden y otros, manteniendo gran parte de los elementos armónicos y melódicos del *heavy metal*, incluyendo su cultura, otro ejemplo es el grupo Van Canto, de Alemania, el cual innova haciendo piezas de *heavy metal* o *power metal* recurriendo a la batería y un complejo uso armónico de voces, sin bajo, guitarras ni teclados. (Soto, 2017).



Figura 32. Excepción en la instrumentación Apocalyptica tomado de <https://zero.eu/eventi/10438-apocalyptica,milano/>



Figura 33. Grupo Van canto tomado de https://www.google.com.co/search?q=van+canto&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKEwiGrfri8MbaAhUCr1kKHRRfDCYQ_AUICygC&biw=1366&bih=662&dpr=1#imgsrc=IGH247VcnLH-bM:

7.1.3) Análisis de la estructura rítmica, armónica y melódica más utilizada en el *heavy metal* (desarrollo fase dos)

Sección rítmica

Otra característica fundamental de los recursos utilizados en la guitarra, es el uso de *power chords*. En otras palabras “El fundamento sobre el que se asienta el *heavy metal* es el *power chord* (acorde poderoso). El cual toma su nombre del característico sonido que se produce al hacer sonar todas las notas bajas conjuntamente” (Lane, 1991, p. 24). Consiste en tocar solamente tres notas la 1ra, la 5ta y la 8va de un acorde.

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”



Figura 34. Ejemplo de Power chord Adaptado de (Lane, 1991)

Power base

Figura 35 Base armónica a partir de power chord Adaptado de (Lane, 1991)

En este ejemplo se muestran acordes tocados libres y constantemente sin *palm muting*, este rasgueo se basa en corcheas en el *power chord* E5, donde se tocan parejas de corcheas en tiempo de negra y todos los golpes deben ser exactamente iguales y el movimiento de la plumilla debe ser hacía abajo.

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Keep the eight

The musical score consists of two systems. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system contains 16 eighth notes, grouped in pairs of eight. The second system also contains 16 eighth notes, grouped in pairs of eight. Below the staff is a three-line tablature for the guitar, with strings labeled T (Treble), A (Middle), and B (Bass). The tablature shows fret numbers for each string: 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2.

Figura 36. Rasgueo en corcheas plumilla hacia abajo. Adaptado de (Lane, 1991)

Para jugar un poco con el ritmo, aparece la sincopa, que se puede hacer enfatizando los contratiempos que suceden en el *arsis* del *tempo*, también puede ir jugando con los puntillos, ligaduras o silencios, recurso que posteriormente se empleará en el *riff* de la sección C de la presente adaptación. Para lograr este efecto, con en el borde de la mano derecha se deben apagar las cuerdas para destacar los contratiempos y con ayuda de este silencio se aíslan unas notas de otras, se presenta el ejemplo de melodías con ligaduras para acentuar el contratiempo.

Vaut D5 G A5 A5 D5

mf

The musical score consists of a single system. It has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is marked *mf*. Above the staff, the chords are labeled: Vaut D5, G, A5, A5, and D5. The tablature shows fret numbers for the Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings. The first measure has a Vaut D5 chord (T: 3, A: 2, B: 0). The second measure has a G chord (T: 3, A: 0, B: 3). The third measure has an A5 chord (T: 2, A: 2, B: 0). The fourth measure has an A5 chord (T: (2), A: 2, B: (0)). The fifth measure has a D5 chord (T: 3, A: 2, B: 0). The sixth measure has a D5 chord (T: 3, A: 2, B: 0). The seventh measure has a D5 chord (T: 3, A: 2, B: 0). The eighth measure has a D5 chord (T: 3, A: 2, B: 0).

Figura 37. Riff con ligaduras. Adaptado de (Lane, 1991)

Según la socióloga enfocada en la cultura musical, Deena Weinstein, el ritmo del género es marcado y posee tensiones deliberadas. Weinstein observa que los diferentes efectos sonoros disponibles en los bateristas, proporcionan un patrón rítmico que asume una gran complejidad. En muchas de sus canciones el *groove* principal es corto, de dos a tres notas, que generalmente se componen de corcheas y semicorcheas. Esta estructura rítmica principalmente se acompaña de varios *staccatos*, hechos por la técnica del *palm mute* del guitarrista rítmico. (Weinstein, 2000)

7.1.4) El riff

La principal característica del ritmo es el *riff* que crea el gancho temático de una canción denominada *hook* (gancho), musical estadounidense de la década de 1920, y es usado principalmente por músicos de *rock*, *jazz* y derivados. Esta estructura también se emplea de manera más lenta, añadiendo redondas y acordes enteros para así crear una *power ballad*, (como lo apreciaremos en la sección B, de esta adaptación). En cuanto a su tempo era generalmente moderado durante sus primeros años, pero a partir de mediados de los setenta este aumentó dando origen al *speed metal* y posteriormente al *power metal*. Los tempos del metal varían desde la lentitud de una balada (60 pulsaciones por minuto) a extremadamente rápidos creados por el *blast beat* (350 pulsaciones por minuto). (Pareles, 1988).



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

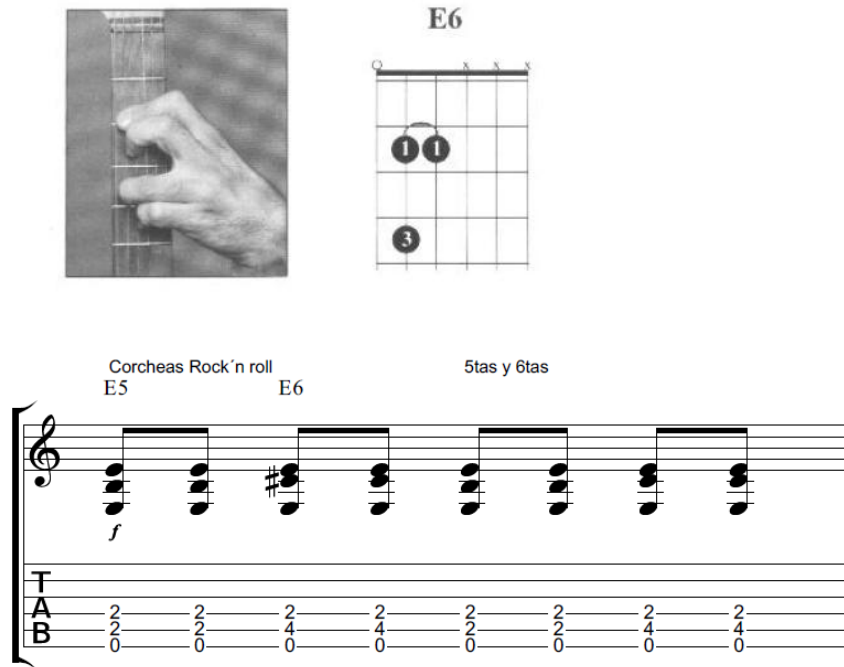
You've got another thing coming

The image shows a musical score for a heavy metal instrumental. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line at the top and a guitar/bass line below. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics 'You've got another thing coming'. The guitar/bass line is in a 2/4 time signature and features power chords (P.M.) and accents. The first system has a dynamic marking 'f' and a 'P.M.' label under the first chord. The second system also has a 'P.M.' label under the first chord. The guitar/bass line includes fret numbers (2, 4) and a '0' for a natural note.

Figura 38. “You got another thing comin” Tema con acentos y power chords. Adaptado de (Lane, 1991)

Constantemente se utilizan acentos y apagados para generar el *hook* por ejemplo en “You got another thing comin” de Judas Priest, donde se destaca el juego entre el *power chord* y los acentos que son las notas más agudas en este caso del acorde menor. Pero antes del *riff* se puede nombrar la forma de las corcheas de *rock’n roll*, donde la mano izquierda se mueve conjuntamente con los movimientos de la plumilla, tiene sus inicios en el *blues* y ha sido empleada por bandas desde Led Zeppelin a Guns N’ Roses, por citar ejemplos. (Lane, 1991).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”



The diagram illustrates the E6 chord formation. On the left, a photograph shows a hand pressing the strings. On the right, a fretboard diagram shows the 1st fret on the 2nd and 3rd strings, and the 3rd fret on the 4th, 5th, and 6th strings. Below this, a musical score for a rock and roll riff is shown. The score is in treble clef and consists of a sequence of chords: E5, E6, E5, E6, E5, E6, E5, E6. The first two chords are labeled 'Corcheas Rock'n roll' and the last two '5tas y 6tas'. The dynamic marking *f* is present. The guitar tablature below the staff shows the following fret numbers: T (Tuning), A (2, 2, 2, 2), B (0, 0, 0, 0) for the first two chords, and T (Tuning), A (2, 2, 2, 2), B (0, 0, 0, 0) for the last two chords.

Figura 39. Corcheas rock and roll alternando entre E5 y E6. Adaptado de (Lane, 1991)

Otro recurso empleado en el *riff* son las quintas y sextas que consisten en alternar el *power chord* cambiando como su nombre lo señala la 5ta por la 6ta y se aprecia por ejemplo en “Mama kin”, grabada por Aerosmith y Guns’ Roses, cabe aclarar que también se utilizan los acordes *power* móviles, y con ellos se puede tocar cualquier acorde en cualquier tono puesto que no tienen cuerdas al aire y por ello son fáciles de transportar manteniendo la misma posición en mano izquierda. (Lane, 1991).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

mama kin

f

T
A
B

7 7 9 7 7 9 7 7 9 7

(7) 7 9 7 7 9 7

Figura 40. Ejemplo de 5tas y 6tas “Mama kin”. Adaptado de (Lane, 1991)

Por consiguiente los *riffs* son los que llevan toda la carga del tema, son una de las partes más importantes en el género *heavy metal*, siendo lo más sobresaliente del tema, es como un puente entre la progresión de acordes y el solo, en otras palabras es una frase corta auto-suficiente, que es la que perdurara en el recuerdo por mucho tiempo. El *riff* que es creado a partir de tres rasgos armónicos principales; progresiones de la escala, tritono y/o progresiones cromáticas y el uso del pedal *point* (nota pedal). El *heavy metal* tradicional o también llamado clásico tendió a utilizar las escalas modales, en especial el modo *eólico* y el modo *frigio*. (Lane, 1991)

Riff al estilo de black Sabbath

f

T
A
B

0 4 0 4

3 4 3 4

Figura 41. Riff con notas largas “Black Sabbath” con su tema homónimo. Adaptado de (Lane, 1991)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Riff que no necesita ser rápido para ser memorable usa notas blancas redondas para crear un imponente y amenazante efecto en el riff al estilo de Tonny Iommi

Skid row



Figura 42. Skid Row. "Piece of me". Adaptado de (Lane, 1991)

En los riffs que usan corcheas encontramos los acelerados el rasgueo de la plumilla de ser de forma alternada



Figura 43. Riff de Bon Jovi "You give love a bad name" Adaptado de (Lane, 1991)

crazy train



Figura 44. "Crazy train" Ozzy Osbourne Adaptado de (Lane, 1991)

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

breaking the lowiff 6

f

T
A
B

0—2—3—0—2 (2)—3—0—2—3 1—3—0—1—3 (3)—0—3—3—2

Figura 45. “Breakin the law” Adaptado de (Lane, 1991)

Este es un ejemplo de un riff con uso moderado de sincopa

Ejemplo:

El tritono se ha empleado en el metal en varias progresiones de acordes y se define como un intervalo que abarca tres tonos enteros.

tritono

T
A
B

3 4

Figura 46. Ejemplo de tritono de do a sol bemol

Dicha disonancia fue prohibida en la música eclesiástica medieval, ya que los monjes consideraban que eran tonos del diablo a lo que ellos titularon como “diábolos in música”, que al español se traduce como “el diablo en la música”. (Sandie, 1980). Desde el principio el género utilizó el tritono tanto en los riff como en los solos de guitarra, y debido a ello y durante sus primeros años, se apodaba como música diabólica. Actualmente se encuentra en algunas melodías con encadenados de disminuido 7, se puede apreciar en temas como “Frágil al viento” de Kraken o también lo encontramos en los solos de Rata blanca por ejemplo en la “Leyenda de hada y el mago”, y en esta adaptación se presentará de forma melódica.

7.1.5) El solo

El solo, es una pieza musical, o parte de aquella, en la cual no hay acompañamiento cantado, solamente ejecución instrumental, a veces con acompañamiento de base armónica y rítmica o completamente solo. En el solo se suele destacar un instrumento específico en este caso se tomará el del guitarrista ya es un elemento esencial en el *heavy metal*, así mismo se encuentra en casi todo tipo de música donde varía su importancia, el cual puede desarrollar las emociones desde la tristeza hasta un impresionante grito que muchas veces se refleja con la intensidad y con la altura, que puede tomarse como algo inspirado algo que por lo general es improvisado pero que emite solidez para llegar a la cima, se destacan grandes guitarristas por sus grandiosos solos como: Steve Vai, Joe Satriani, Jimi Hendrix, Eric Van Helen, entre otros, pero sus grandes solos no han sido inspiración divina son productos de estudio y control del instrumento. (Lane, 1991).

Para empezar a hablar del solo se deben conocer algunos términos de lenguaje musical. Primero: hablaremos de la escala pentatónica, la cual es parte fundamental en el solo, ya que es la primera parte en donde estarán construidas las ideas que se van a representar, siendo esta la escala más fácil de comprender como ejemplo: la escala de mi menor pentatónica normalmente se acompaña en una progresión de Mi menor, Mi mayor, Mi Blues, Sol mayor y Sol blues. (Lane, 1991)

Ejemplos:



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Solo Escala de Em pentatonica

Descendente

Figura 47. Escala pentatónica en Em ascendente y descendente

Para construir una secuencia se pueden usar dos notas en corcheas, posteriormente se va creando un patrón que usualmente se usa al componer las secciones de un solo.

Secuencia con 2 notas

Figura 48. Secuencia con 2 notas. Adaptado de (Lane, 1991)

Otra secuencia puede ser de 4 notas con cambio de cuerda para lo cual se debe alternar la forma de tocar la plumilla de arriba y abajo.

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Secuencia de 4 notas
E5

Figura 49. Secuencia con 4 notas. Adaptado de (Lane, 1991)

Puntear en las 4 primeras cuerdas
E5

Figura 50. Punteo en las 4 primeras cuerdas. Adaptado de (Lane, 1991)

Otro recurso bastante utilizado es la quinta *bemol* siendo la nota añadida a la escala pentatónica, por ejemplo en mi menor pentatónica la quinta sería si *bemol*, la cual tiene una cualidad que refleja el estilo de tocar en *blues* y recrea mucha expresión en el intérprete. (Lane, 1991).

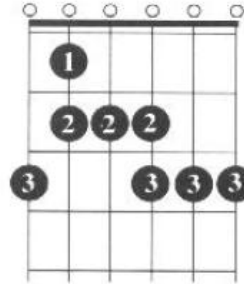
Una nota añadida

La adición de la **quinta bemol** para la escala básica pentatónica sazona realmente las cosas. En E menor pentatónica la quinta bemol es Bb. La quinta bemol tiene la particularidad de su calidad "blues" y puede ser totalmente expresiva si se usa juiciosamente.

Figura 51. Escala con la 5 bemol. Adaptado de (Lane, 1991).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

He aquí la escala E menor pentatónica con las quintas bemoles añadidas.



Este recurso no debe ser abusado ya que satura la melodía, en el siguiente ejemplo se nota como su uso es bastante restringido, solamente se emplea cuando se quiere destacar algo.

Partitura musical para guitarra en sol mayor. La melodía se escribe en el pentagrama superior. Los acordes E5, A5, E5, B5 y E5 se indican sobre la melodía. Debajo de la melodía se muestra el cifrado de los acordes en las cuerdas T, A y B. El cifrado es: T: 0-0-3-0-3-0-2; A: 2-0-2-3-2-0-2-0; B: 2-0-2-0-3-0-2-1-0-3-0.

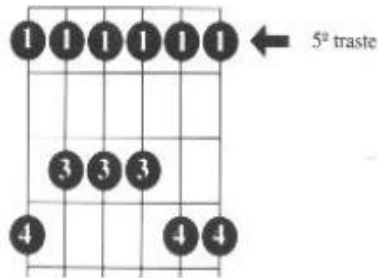
Figura 52. B bemol Adaptado de (Lane, 1991)

Normalmente el solo, se escribe junto con su acompañamiento rítmico, colocado solamente en notación rítmica y encima de esto el cifrado del acorde, mientras que la melodía del solo, por lo general utiliza la partitura y representa las alturas y sus duraciones, (por eso utilizaremos escritura prescriptiva), se escribe la forma en que se puede digitar e interpretar, para esto también se puede jugar con la improvisación después de conocer el solo y su estructura armónica se puede empezar a improvisar sobre los pasajes que ya se conozcan y las frases o ideas melódicas que se tengan incorporadas. (Lane, 1991).

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

La escala pentatónica en Mi menor Em utiliza cuerdas al aire por lo tanto su patrón es inmóvil para poder transportar a otros tonos es necesario revisar la escala en otro tono, por ejemplo en La menor Am, preferiblemente en la digitación que empezará en el quinto traste y así puede ser desplazado a lo largo del diapasón generando nuevos tonos. (Lane, 1991).

He aquí el patrón para la escala pentatónica móvil. Situada en el 5º traste, se llama escala pentatónica A menor.



Para tocar los solos siguientes en **quinta posición**, mueva su dedo índice hasta el traste 5º. Su dedo meñique tocará en el traste 8º, el anular en el traste 7º, y el dedo medio en el traste 6º.

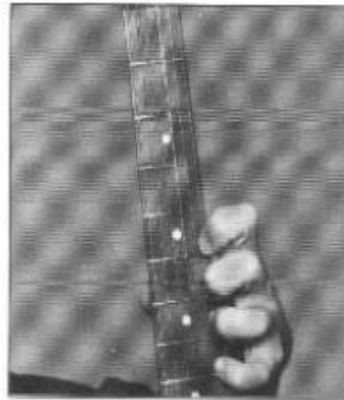


Figura 53. Posición en Am 5to traste. Adaptado de (Lane, 1991)

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 54. Escala ascendente y descendente en A pentatónico

Para tocar estas posiciones o patrones resulta indicado comprender primero, la definición de posición que es la forma que toman los dedos cuando se encuentran en trastes consecutivos por ejemplo el dedo 1 en el quinto traste, el dedo 4 en el octavo traste, el dedo 3 en el séptimo traste y el dedo 2 quedaría en el sexto traste, lo cual representa los cuatro trastes consecutivos uno para cada dedo y el dedo que indica la posición es el dedo número 1 o también entiéndase por patrón. Es importante conocer que un motivo es una secuencia corta de notas, con carácter y sentido musical, por ejemplo cuando están en movimiento contrario en el que sube y baja la melodía, lo cual genera un tipo de variación. (Lane, 1991)

Movimiento contrario

Figura 55. Movimiento contrario. Adaptado de (Lane, 1991)

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Normalmente existen combinaciones de *hammer-on* o *pull-off* para que el solo se interprete con más recursos, incluso se puede agregar tresillos o seisillos (como en el compás 64 de esta adaptación), para ello se debe analizar los pasajes de los solos por motivos y secuencias, de esta manera se analiza lo que hace que cada frase sea única como lo podemos apreciar en el siguiente ejemplo. (Lane, 1991).

The image shows a musical score for a guitar solo. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The word "tresillos" is written above the first triplet. The bottom staff is a guitar tablature with strings labeled T, A, B. The notation includes fret numbers (5, 8, 7, 5, 0) and triplet markings (3). A dynamic marking "f" is present above the first measure of the tablature.

Figura 56. Tresillos. Adaptado de (Lane, 1991)

Como ejemplos de solo se presenta: “Stairway to heaven” de Led Zeppelin o “All along the Watchtower” The Jimi Hendrix, entre otros que han sido muy destacados. En el siguiente ejemplo es importante analizar que el tempo debe ser lento para que las semicorcheas no se vean apresuradas, lo importante de un solo es darle el fraseo para que se entienda claramente su melodía, que se piense en cantar todo el tiempo aun cuando sean frases rápidas o imposibles de hacer vocalmente. (Lane, 1991)

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Figura 57. Fragmento del Solo “Stairway to heaven” Led Zeppelin.

7.2) Elementos musicales característicos del pasillo

Métrica: $\frac{3}{4}$

Forma: Tripartita (ABCABC) o forma rondó (ABACA), los compases en cada parte son de 16, con modulaciones armónicas entre las partes.

Las células rítmicas característica del pasillo de las cuales se derivan los patrones de acompañamiento son:

Patrón Básico de acompañamiento del pasillo

1ra. Patrón para acompañar

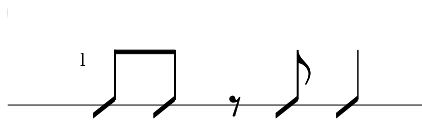


Figura 58. Patrón para acompañar pasillo

2da. Célula para finales de sección

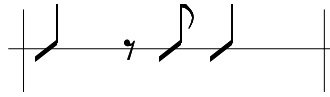


Figura 59. Célula para finales de sección en el pasillo

Elementos Melódicos

Encontramos tres características fundamentales, que depende del uso pueden ser las más utilizadas, en este sentido encontramos: cromatismos, bordaduras y arpeggios, esto es basado en la relación que tienen algunas obras entre su melodía y su armonía (Montalvo y Pérez , 2006). (ocampo, 2002).

7.2.1) Cromatismos

Generalmente se emplea utilizado en las siguientes formas: Primero cuando la frase está iniciando, segundo cuando los compositores determinan que los motivos deben ser construidos con cromatismos fundamentalmente, tercero el más empleado para conectar frases y otras funciones

Ejemplos:



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

- “Coqueteos”



Figura 63. Uso de cromatismos de forma diferente, partitura “Coqueteos” parte A compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006).



Figura 64. Uso de cromatismos de forma diferente, partitura “Coqueteos” parte A compás 5. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006).

7.2.3) Giros Melódicos más usuales “Bordaduras”

Es característico de algunos pasillos que son presentados en giros y contornos melódicos, con bordaduras.

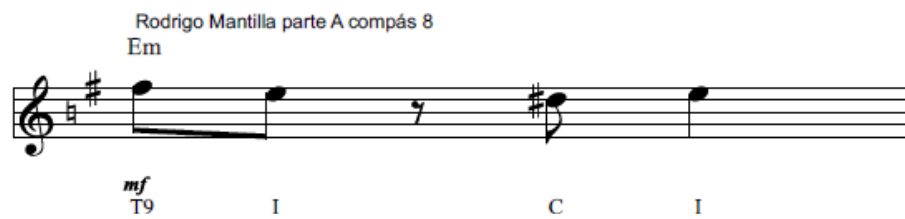


Figura 65. Ejemplo de bordadura, partitura “Rodrigo Mantilla” Parte A compás 8. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Fita chiquita parte A compás 16
G

mf
T9 I D7 I

Figura 66. Ejemplo de bordadura, partitura “Fita chiquita” parte A compás 16. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)

Patasd'hilo parte A, compás 12
Am

mf
T9 I C I 3

Figura 67. Ejemplo de bordadura “Patasd’hilo” parte A, compás 12. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)

Ají pique compás 22
D6

mf
T9 I C I D4 3

Figura 68. Ejemplo de bordadura, partitura “Ají pique” Compás 22. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)

Giro sobre los grados 13 5 #11 5

Fita Chiquita parte A, compás 8
G

mf
T13 5 C4 5

Figura 69. Ejemplo Giro sobre los grados 13 5 #11 5, partitura “Fita chiquita” parte A, compás 8. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Rodrigo Mantilla parte B, compás 4
G

mf
T13 5 C4 5

Figura 70. Ejemplo Giro sobre los grados 13 5 #11 5, partitura "Rodrigo Mantilla" parte B, compás 4 Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Giro sobre los grados 11 3 9 3

Maestro Nicanor parte B compás 4
F

mf
T11 3 C2 3

Figura 71. Ejemplo Giro sobre los grados 11 3 9 3, partitura "Maestro Nicanor" parte B compás 4. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Maestro Nicanor Parte C compás 2
D

mf
T11 3 C2 3

Figura 72. Ejemplo Giro sobre los grados 11 3 9 3, partitura "Maestro Nicanor" parte C compás 2. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Giro sobre los grados 3 4 5 4 3



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Maestro Nicanor Parte B, compás 11

Gm

mf
3 D4 5 D4 3

Figura 73. Ejemplo Giro sobre los grados 3 4 5 4 3, partitura “Maestro Nicanor” Parte B, compás 11. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006).

Maestro Nicanor parte B compás 13

Dm

mf
3 D4 5 D4 3

Figura 74. Ejemplo giro sobre los grados 3 4 5 4 3, partitura “Maestro Nicanor” parte B compás 13. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

7.2.4) Contorno Melódico (Trazo que describe el movimiento espacial del motivo)

A partir del análisis de los giros más comunes, se encontró que varios giros a pesar de usar distintos grados o ser usados en diferentes acordes presentan contornos similares o idénticos.

 11 3 #9 3

Fita chiquita parte B, compás 16.


D

T11 3 C2 3

Figura 75. Ejemplo de contorno melódico mediante los grados 11 3 #9 3, partitura “Fita chiquita” parte B, compás 16. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Maestro Nicanor parte C, compás 2
D



mf
T11 3 C2 3


Figura 76. Ejemplo de contorno melódico mediante los grados 11 3 #9 3, partitura “Maestro Nicanor” parte C, compás 2. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

7.2.5) Arpeggios

Generalmente se emplea utilizado en las siguientes formas:

Arpeggios en comienzo de frase

Coqueteos parte A, compás 1



Dm

Figura 77. Ejemplo arpeggios en comienzo de frase, partitura “Coqueteos” parte A, compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Coqueteos parte A, compás 5
A7



mf
1 7 5 3 1 7 5 3 1 C 1

Figura 78. Ejemplo Arpeggios en comienzo de frase, partitura “Coqueteos” parte A, compás 5. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Motivos cortos contruidos con arpeggios

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”



Figura 79. Ejemplo motivos cortos contruidos con arpeggios, partitura “Anita la Bogotanita” parte A, compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

Secciones contruidas especialmente con arpeggios

Acuata sección B

D7 D7 G

mf

E7 E7 Am

The image shows two staves of music in treble clef with a key signature of one flat. The first staff contains the first three measures, with chords D7, D7, and G indicated above. The second staff contains the next three measures, with chords E7, E7, and Am indicated above. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure of the first staff.

Figura 80. Ejemplo Secciones contruidas especialmente con arpeggios, partitura “Acuata” sección B. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006)

6.1.2) Aspectos rítmicos a tener en cuenta

Para realizar un análisis rítmico del pasillo tenemos que conocer las figuras que involucra como son: blancas, negras y corcheas, con algunas excepciones donde se utilizan, tresillos y semicorcheas. La estructura rítmica es una línea formada por dos frases de 4 y 8 compases y para ello se puede jugar con las células rítmicas combinándolas de forma diferente para generar el ritmo deseado, normalmente células para comienzo de frase y también células para la segunda parte de la frase, debe tenerse cuidado de mantener el acéfalo en la primera parte, mientras en la segunda evitarlo al máximo, a continuación se muestra una imagen para explicar, cómo se construyen frases combinando las partes de primero o segundo grupo.

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

La primera combinación podría ser 11 corcheas antecidas por un silencio de corchea que se pueden apreciar en pasillos como “Rodrigo Mantilla“ parte A. compás 13 y “Fita chiquita “parte B compás 13

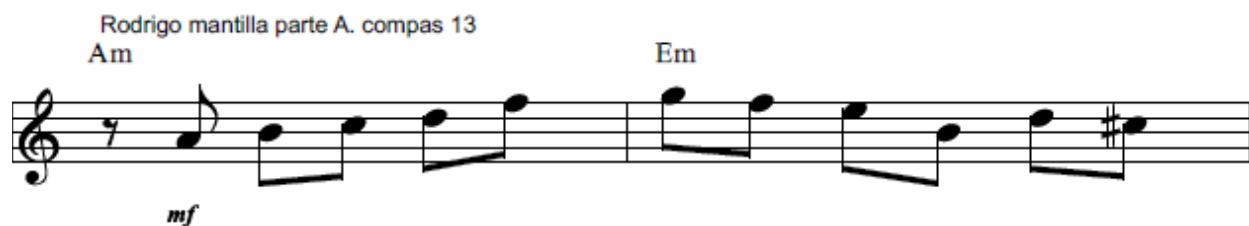


Figura 81. “Rodrigo Mantilla” parte A adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006)



Figura 82. “Fita chiquita” parte B compás 13. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Segunda combinación podría ser la misma anterior pero terminar en negra de ejemplo tenemos, “Joyeles” No. 4 compás 109 o “El Colombiano” compás 24



Figura 83. “Joyeles” No. 4 compás 109. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

el colombiano compás 24

A7 D

mf

Figura 84. “El colombiano” compás 24, Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006).

Otra combinación podría ser la misma anterior pero en el tiempo 2 del segundo compás cambiar la corchea por silencio de corchea. Ejemplo “Fita chiquita” parte B compás 1

Fita chiquita parte B compás 1

D7

mf

Figura 85. “Fita chiquita” parte B compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006).

Etcétera y así lograr más combinaciones.

En segundo lugar están las frases que comienzan con silencio de corchea, corchea y dos negras

Primera combinación: corcheas en el segundo compás

Ejemplo: “Mínimo” parte B compás 1 y parte B compás 9

Mínimo parte B compas 1

mf

Figura 86. “Mínimo” parte B compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez, 2006).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Mínimo parte B compas 9



Figura 87. “Mínimo” parte B compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Otro ejemplo podría ser la anterior con silencio de corchea en el tiempo 2 del segundo compás

Ejemplos: “Radio Santa Fe” parte C compás 13 y en el compás uno de la parte B de “Ríete Gabriel”

Más combinaciones

Radio Santafé parte C compás 13



Figura 88. “Radio Santa Fe” parte C compás 13. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

En el compás uno de la parte B de ríete Gabriel



Figura 89. Compás 1 parte B “Ríete Gabriel”. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Frases que comienzan con la célula silencio de corchea, corchea, negra con punto y corchea

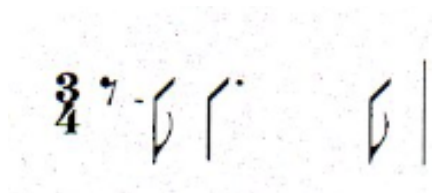


Figura 90. Célula silencio de corchea, corchea negra con punto y corchea. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

La primera combinación podría ser el compás anterior y añadir negra con punto corchea y negra

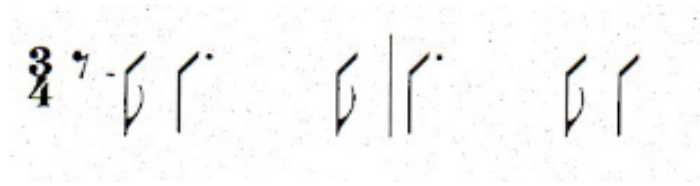


Figura 91. Primera combinación con la fig. 90. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Ejemplos en los que se aprecian están: “Rodrigo Mantilla” parte C en el compás 4, “Satanás” parte

A. compás 9

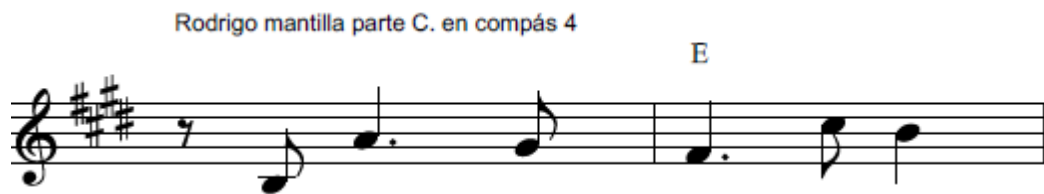


Figura 92. “Rodrigo Mantilla” parte C. compás 4. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).



Figura 93. “Satanás” parte A. compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Otra combinación puede ser el primer compás y agregar en el segundo dos corcheas silencio de corchea corchea y negra

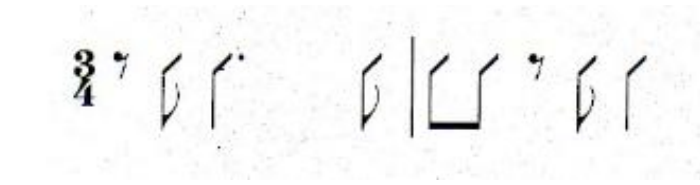


Figura 94. Otra combinación de la fig. 33. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Podemos apreciar en ejemplos como “Rodrigo Mantilla” parte A compás 9 o “Maestro Nicanor” parte A compás 1.

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

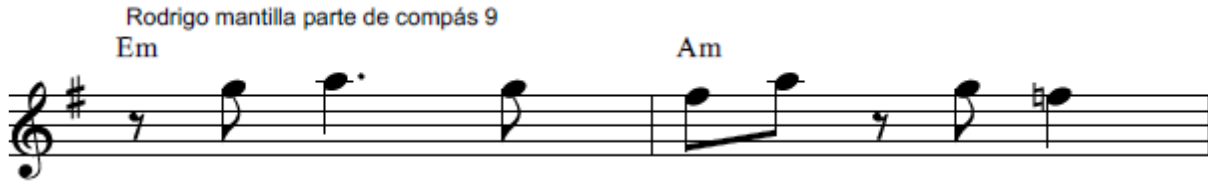


Figura 95. “Rodrigo Mantilla” parte A compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

“Maestro Nicano” parte A compás 1



Figura 96. “Maestro Nicanor” parte A compás 1. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Frases que comienzan con la célula silencio de corchea corchea dos corcheas silencio corchea y corchea

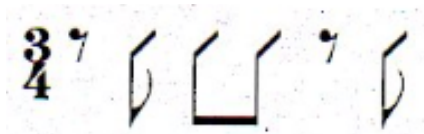


Figura 97. Célula rítmica. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

La primera combinación podría ser el compás anterior y en el segundo dos corcheas y silencio de corchea corchea y negra

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

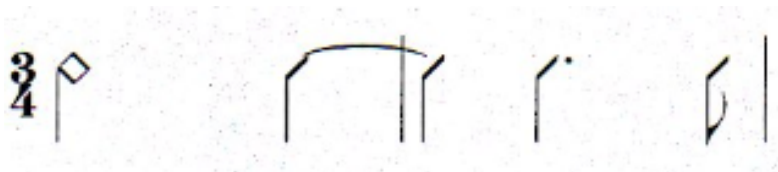


Figura 102. Primera combinación. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Lo apreciamos en ejemplos como “Jaime Llano” en la parte C compás 9



Figura 103. “Jaime Llano” en la parte C compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Otra combinación puede ser blanca negra ligada otra negra y finalizan blanca

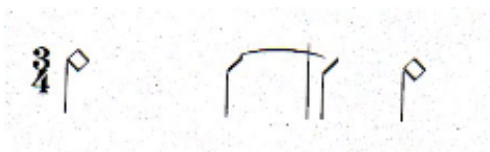


Figura 104 Blanca negra ligada otra negra y finalizan blanca. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Lo podemos apreciar en “Satanás” parte C compás 9 -



Figura 105. “Satanás” parte C compás 9. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Repetición de células rítmicas en un compás que tiene una célula se suele repetir en dos o más compases.

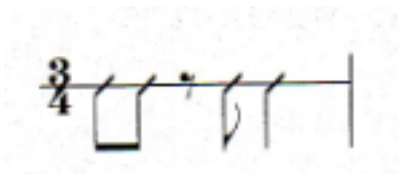


Figura 106. Célula

Ejemplos: “Barranquilla” parte B compás 5 y mínimo parte C compás 10



Figura 107. “Barranquilla” parte B compás 5. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).



Figura 108. “Mínimo” parte C compás 10. Adaptado de (Montalvo y Pérez , 2006).

Resumen

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Tabla 5 Resumen del uso de células rítmicas en el Pasillo

Células rítmicas		
Células para comienzo de frase	Posibles combinaciones	Temas
1.		
$\frac{3}{4}$ ♩	$\frac{3}{4}$ ♩	Pasillo N°8, Saltarin, Radio Santa fe, Rodrigo Mantilla, Fita Chiquita.
	$\frac{3}{4}$ ♩	Joyeles, El colombiano, Pasillo N°8, Saltarin, Rodrigo Mantilla
	$\frac{3}{4}$ ♩	Fita Chiquita
	$\frac{3}{4}$ ♩	Oscar y Gabriel, Saltarin.
	$\frac{3}{4}$ ♩	Bola roja, Satanás, Weekend, Jocosos, Joyeles
2.		
$\frac{3}{4}$ ♩	$\frac{3}{4}$ ♩	Mínimo, Pasillo N°8, Maestro Nicanor
	$\frac{3}{4}$ ♩	Radio Santa fe
	$\frac{3}{4}$ ♩	Mínimo, Maestro Nicanor
	$\frac{3}{4}$ ♩	Mínimo, Maestro Nicanor, Riete Gabriel
	$\frac{3}{4}$ ♩	Fita Chiquita

Figura 109. Células rítmicas usadas en el pasillo. Tomado de (Montalvo y Pérez, 2006).

Células para comienzo de frase	Posibles combinaciones	Temas
3.		
$\frac{3}{4}$ ♩	$\frac{3}{4}$ ♩	Rodrigo Mantilla, Satanás, Weekend, Croquis
	$\frac{3}{4}$ ♩	Rodrigo Mantilla, Maestro Nicanor
4.		
$\frac{3}{4}$ ♩	$\frac{3}{4}$ ♩	Rodrigo Mantilla
	$\frac{3}{4}$ ♩	Sentimiento Campesino, El colombiano
5.		
$\frac{3}{4}$ ♩	$\frac{3}{4}$ ♩	Jaime llano, Satanás, Blanquita, Día de reyes, Adioses
	$\frac{3}{4}$ ♩	Satanás, En la brecha, Adioses, Día de reyes
	$\frac{3}{4}$ ♩	Coqueteos, Fuera de concurso, Mónica
	$\frac{3}{4}$ ♩	Día de reyes
	$\frac{3}{4}$ ♩	Blanquita

Figura 110. Células rítmicas y sus combinaciones. (Montalvo y Pérez, 2006).

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Células de un compás empleadas a manera de repetición		
		<i>Fita chiquita, Barranquilla. Mínimo</i>
		<i>Fita Chiquita, Eléctrico</i>
		<i>Riete Gabriel</i>
		<i>El Molino</i>
		<i>Croquis, Joyeles</i>
		<i>Satanás, El Colombiano</i>
		<i>Gata Golosa</i>

Figura 111. Figuras con ejemplos. Tomado de (Montalvo y Pérez, 2006).

El régimen acentual o clave rítmica: genera la estructura del ritmo de forma simétrica y cuadrada, creando puntos especiales de alineación, cambio armónico o de síncopa, para todos los instrumentos, para generar el motor rítmico de base ritmo armónica. (Cultura, 2005).

PASILLO	45	Cucharas
		Tiple
		Guitarra
PASILLO	46	Variante 1: Raspa
		Tiple
		Guitarra

Figura 112. Régimen acentual tomado de (Cultura, 2005)

6.1.3) Estructura armonía y formato

La estructura que más se utiliza en el pasillo es de 3 secciones A B C cada sección normalmente es de 16 compases en los pasillos común y corrientes

A:ll	B:ll	C:ll
16 compases	16 compases	16 compases

Figura 113. Ejemplo de la estructura en el pasillo tomado de (Montalvo y Pérez , 2006).

La armonía no se estructura normalmente, está depende del compositor y de su destreza lo más común es encontrar la modulación entre las partes ejemplo cuando se pasa de mayor a menor

Forma	Ejemplo	Temas
A Primer grado en menor	Dm	Jaime Llano, Humorismo, Sentimiento Campesino Coqueteos, Ecos de Colombia, Peloteros, Dia de reyes, Rodrigo Mantilla, Oscar y Gabriel.
B Paso al relativo mayor, vuelve al modo menor	F y Dm	
C Paso a la Paralela	D	

Figura 114. Ejemplo de Armonía. Tomado (Montalvo y Pérez , 2006).

7.3) Proceso de adaptación a *heavy metal* del pasillo “Satanás”.

(Desarrollo cuarta fase)

7.3.1) Consideraciones antes de empezar la adaptación

Se debe nombrar que el pasillo colombiano es un ritmo tradicional que representa gran respeto y admiración nacional, como lo encontramos en el artículo: Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo de la revista Paideia Surcolombiana, donde se manifiesta que “hablar del pasillo, es referirse a la historia de la música en Colombia”. (Ruiz, 2008). Esto quiere decir que como colombianos debemos defender y mantener esta herencia musical, incrementando la admiración por nuestras raíces colombianas. Así que es necesario tener claridad en los siguientes términos:

Arreglo musical: “Es el procedimiento operativo y estratégico, vinculado al género y a las búsquedas estéticas del arreglador” (Madoery, 2007, p.7). Otra definición encontrada en la biblioteca de la Universidad Nacional dice ser adaptación de una pieza para un instrumento o combinación de instrumentos diferentes de la escogida originalmente por el compositor, un arreglo puede ser una versión más elaborada o más sencilla que la original. (Salvat, 1967)

Adaptación musical: “Es la reorganización de una obra musical a un formato diferente al establecido anteriormente” (Mora, 2015, p.11), también se establecen algunas formas de adaptación: Por adaptación armónica, por adaptación de motivos y por adaptación, manteniendo, aumentando o disminuyendo el ritmo (Roca y Molina, 2006).



En un sentido más amplio: la adaptación está relacionada con la conducta, puesto que desde niños empezamos imitando y adaptando algo que puede o no estar para esa primera infancia, porque es propio de otra etapa de la vida; Piaget (como se citó en Linares, 2009 p.3) plantea que todos los organismos nacen con la capacidad de ajustar sus estructuras mentales o conducta a las exigencias del ambiente. Así es como las apropiamos, las adaptamos a nuestras condiciones, y de ahí en adelante seguimos en una continua adaptación del mundo que nos rodea, de esta manera con la presente adaptación se pretende experimentar en este aspecto ya que comprende muchos campos tanto musicales como personales.

Versión: Para definir este término diremos que según (Polemann, 2013).

El concepto de versión está bastante definido y consensuado en la música académica. Cuando escuchamos una grabación reciente de una *suite* de Bach o una sinfonía de Beethoven –obras compuestas en otra época e interpretadas por un instrumentista contemporáneo– tenemos siempre en claro que estamos frente a una nueva versión. Lo que sucede en la música popular no es muy diferente. Cada nueva grabación o cada presentación en vivo de una obra (una canción, una obra instrumental, etc.) Representa una nueva versión que contiene, seguramente, un nuevo arreglo y una particular interpretación. (p.99).

7.3.2) Generalidades.

Para realizar la adaptación se toma la partitura original y la guitarra líder realiza el cambio a 4/4, básicamente lo que se hizo en algunos casos fue utilizar varios recursos para completar el puso faltante, prolongar las notas largas, agregar silencios, se agrandaron algunas figuras aumentando



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

su valor utilizando puntillos, ligaduras, etc., modificando a criterio personal, respetando siempre que las notas del acorde cayeran en primer tiempo del compás para que el cambio armónico estuviera en el tiempo fuerte, por ejemplo basados en el *heavy* clásico, en el compás 4 se rellena con escala para llegar a otra frase al estilo de Yngwie Malmsteen en la versión de “Adagio Albinoni”, el cual tiene muchas notas largas en las que Yngwie Malmsteen conecta mediante escalas o notas rápidas. Por otra parte utilizando recursos del pasillo se emplean trinos en las notas largas para recordarlo, y los finales en general se dejaron en $\frac{3}{4}$ para simular característica fundamental del pasillo con la figuración negra con punto corchea negra, el cual se marca en *estacato* para destacarlo.

La instrumentación está basada en 2 guitarras bajo y batería, siendo un tema instrumental el rol principal lo tomará la guitarra 1, para la ecualización en las guitarras se busca acercarse al modelo clásico del *heavy metal* nivel alto (para bajos y altos) y nivel medio para intermedios, en cuanto a *presets* (configuraciones para la ecualización). Esto se utiliza para determinar el nivel de las guitarras en ganancia o en distorsión y así lograr el efecto requerido, en cuanto a la batería se emplearon los elementos que normalmente la componen incluyendo el doble bombo característico del *heavy metal* y un bajo de cuatro cuerdas, para fortalecer la armonía, el bajo constantemente va duplicando la guitarra rítmica una 8va abajo muy al estilo *heavy metal*, la batería se crea a partir del *riff* para hacer el *groove* junto con el bajo aunque los recursos empleados en estos dos instrumentos son un poco escasos, de acuerdo a nuestras posibilidades.

7.3.3) Primera parte o parte A



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

La parte armónica se mantuvo como la original. El Motivo rítmico del *riff* de la guitarra acompañante en esta parte es: corchea, dos semicorcheas y corcheas, con algunas variaciones, donde los acentos enfatizan la melodía, al estilo de *riffs* como: “And Justice for all” de Metallica, “Holy War” de Megadeth o Judas Priest con “Metal Meltdown”, por ejemplo, en el compás 9 solo se utilizó V (Dominante) ya que no es muy característico en el *heavy metal* la progresión ii V i, y los acordes disminuidos se tratan en forma melódica para evitar la distorsión. En esta guitarra como es común en el *heavy metal* los acordes van en *power chords*, jugando a veces con sextas como lo vimos en el marco teórico.

Desde el compás 12 se utilizan acordes abiertos que se empata rítmicamente con la melodía, por otra parte mientras la melodía original sugiere unas terceras, en esta versión se dejó solamente la primera línea, mientras la guitarra acompañante hace la otra voz duplicada en 8vas esto se evidencia desde la mitad del compás 13.

Detalladamente, se intervino la parte A de la siguiente manera:

En el primer compás se insertó un silencio de negra, se agregó un *slide* para la primer nota, en el segundo y tercer compás se agregaron dos corcheas en el cuarto tiempo pertenecientes al acorde, en el cuarto compás se prolongó la blanca una semicorchea y se agregaron 3 semicorcheas más de forma escalística descendente al estilo *heavy* clásico de Yngwie Malmsteen, que se complementan en el compás 6 con la misma figura donde se reemplaza el silencio de corchea y se agregan notas para llegar al acorde E7 en el compás 6 y 7 se hace el mismo tratamiento ya mencionado de los primeros compases, en el compás 8 se prolonga la duración de la última nota agregando puntillo y *vibrato*, se utiliza el recurso de *bend/release full* y se ligada a una negra, en el siguiente compás que se interpreta con *bend* de tono y en *vibrato*. Se llega al Fa de la melodía mediante un rápido



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

bend de tono completo y se mantiene el motivo, el compás 10 se adorna en el contratiempo del primer pulso, con ligado circular y se alarga la duración de la última nota convirtiéndose en blanca y nuevamente se liga a una negra en el siguiente compás para completarlo.

El motivo en el compás 11 se toma mediante *slide* y se adorna con ligado en movimiento circular de *hammer on* y *pull off*, en el compás 12 se utiliza un *bend* de tono completo con *release* para llegar a la siguiente nota que se convierte en blanca y se interpreta mediante *vibrato*, se rompen las ligaduras y se prolongan algunos sonidos, en el compás 14 se emplean recursos del pasillo como el trémolo *picking* para simular el efecto en la bandola, se agrega puntillo en el primer pulso y la última corchea se convierte en negra, en el compás 15 se prolonga la duración por una blanca y se hace un *slide* para el tercer pulso, se mantienen con trémolo, el compás 16 que tiene final de sección termina igual que en el pasillo negra con punto, corchea y negra, se mantiene en estacato la interpretación.



Versión *heavy metal* del pasillo Instrumental "Satanás"

Adaptado por: Anyela Martínez

Guitar 1
Standard tuning

Guitar2
Standard tuning

Electric Guitar
Standard tuning

Electric Bass
Standard tuning

♩ = 140

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Guitar 1, featuring a melodic line in treble clef with a dynamic marking of *mf*. Below it are the guitar fretboard diagrams for the first three measures, showing fingerings for strings T, A, and B. The second staff is for Guitar 2, with a treble clef and a dynamic marking of *f*. It includes power chord diagrams for E5, B5, and E5, and a sequence of palm mutes (P.M.) indicated by dashes. Fretboard diagrams for strings T, A, and B are provided below. The third staff is for E-Gt, which is empty. The fourth staff is for E-Bass, with a bass clef and a dynamic marking of *ff*, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for Drums, with a dynamic marking of *ff*, showing a pattern of eighth notes with 'x' marks above them representing cymbal hits.

Figura 115. Parte A de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (a)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Guitar 1, showing a melodic line with a final 'full' vibrato. The second staff is for Guitar 2, providing a harmonic accompaniment with chords (Bm7(b5), E7, A5, A5) and palm mutes (P.M.). The third staff is for E-Guitar, which is currently empty. The fourth staff is for E-Bass, showing a rhythmic bass line. The fifth staff is for Drums, showing a complex drum pattern with various accents and rests.

Figura 116. Parte A de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (b)



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five systems. The first system is for Guitar 1, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The second system is the guitar tablature for Guitar 1, with fret numbers and techniques like 'full' and 'P.M.' (pick mute). The third system is for Guitar 2, showing a rhythmic accompaniment in treble clef with chords A5, B5, F#m7(b5), and B7, and techniques like 'P.M.' and 'P.M.---|'. The fourth system is for E-Guitar, which is empty. The fifth system is for E-Bass and Drums, showing a bass line in bass clef and a drum pattern with various note values and rests.

Figura 117. Parte A de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (c)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five systems. The first system is for Guitar 1, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. The second system is for Guitar 2, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. The third system is for E-Guitar, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. The fourth system is for E-Bass, showing a melodic line in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. The fifth system is for Drums, showing a rhythmic pattern in common time (4/4).

Chord symbols for Guitar 2: E5, D5, C7, F# m7(b5), B7.

Chord symbols for E-Guitar: E5, D5, C7, F# m7(b5), B7.

Chord symbols for E-Bass: E5, D5, C7, F# m7(b5), B7.

Chord symbols for Drums: E5, D5, C7, F# m7(b5), B7.

Figura 118. Parte A de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (d)

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

The musical score is arranged in five systems. The first system is for Guitar 1, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes two first endings, with the second ending leading to a double bar line. The second system is for Guitar 2, featuring a bass line in treble clef with E5 power chords and a 'P.M.' (pedal point) instruction. The third system is for E-Guitar, showing a single note line in treble clef. The fourth system is for E-Bass, showing a bass line in bass clef. The fifth system is for Drums, showing a drum set notation with 'x' marks for cymbals and 'o' marks for the snare. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 119. Parte A de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (e)

7.3.4) Segunda parte o letra B

En esta parte en la línea melódica se complementa el pulso, como en la parte anterior, siempre correspondiente al acorde en el que se encuentra, adicional se añade un compás con un adorno característico del *heavy metal* que se basa en realizar un armónico bajarlo con la palanca o trémolo (como también la llaman) y luego tocar la 6ta para seguir bajando realmente es un puente que

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

empieza con un *dive* en armónico natural y desciende con la palanca y retomando al motivo principal mediante *slide*, como lo podemos apreciar en el compás 19.

Se presenta un cambio de atmósfera ya que en la guitarra baja la intensidad y se empieza con un *bend* de medio tono para llegar a un Sol cambiando la figuración de una negra por una blanca, en el compás 22 se empieza de igual manera con un *bend* de tono completo desde un Sol para llegar a un La que se mantiene con *vibrato* y utiliza un puntillo para prolongar la duración al igual que la nota siguiente se une a una corchea para prolongar su duración y así completar el tiempo, en el compás 23 se empieza con un *bend* de medio tono desde un Si a un Do, cambiando la figuración por blanca y se mantiene el resto del compás, en el compás 24 se comienza con un *bend* de tono completo desde un La hasta un Si prolongando igualmente con puntillo, la siguiente nota toma formal del motivo anterior ligando la corchea y termina igual que en el tema original, en el compás 25 nuevamente con un *bend* de tono completo se llega de un Do a un Re cambiando la figuración por blanca y el resto se hace igual con *vibrato*.

En el compás 26 que tiene de fondo un acorde en D7, se inicia con *bend* y se prolonga igual que en el 24, en el compás 27 se empieza igual que el original y se agregan dos corcheas intermedias una ligada a cada nota ambas con *vibrato*, en el compás 28 se inicia con el mismo motivo original y se cambia la figuración ligando una corchea a la negra en el tercer tiempo, se mantiene la negra y se agrega una corchea para ligarla y el último pulso permanece igual se suspenden las terceras de la melodía original ya que en el compás 29 se inicia con una contra melodía en la tercer guitarra. En la guitarra principal se empieza igual que la melodía original con blanca a la cual se llega por medio de *bend* desde un La hasta un Si y en la mitad del tercer tiempo



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

la otra guitarra responde en contratiempo con el mismo motivo que es recurso del pasillo y nuevamente en el compás 30 la guitarra principal toma el diálogo empezando en contratiempo en el segundo pulso, con el mismo recurso motivico para terminar en un *bend* de tono completo de un Sol a un La que es interrumpido a mitad del segundo tiempo por la frase de la tercer guitarra en escala descendente para formar terceras en el compás 32 donde la guitarra 3 empieza a cambiar el motivo por un par de notas rápidas antes de iniciar el siguiente compás esto se mantiene hasta el compás 34 donde la guitarra 3 acompaña por medio de arpegio para finalizar en el 35 con el respectivo final recurso empleado del pasillo.

En cuanto a la armonía en esta parte sí se utiliza mucho el recurso de ii V i del acorde al que se va a llegar, por consiguiente la armonía se interpreta tal como la original pero la guitarra rítmica acompaña con arpegio, esto genera un cambio de atmósfera, que también pertenece a las *power ballad* del *heavy metal*, al estilo de “Fight fire with fire” de Metallica, al comienzo del tema o “Fade to black” también de Metallica, en donde se evidencia este contraste. Después en el compás 28 se regresa al *heavy metal*, para suavizar el cambio la guitarra rítmica debe bajar la intensidad, debido a que termina en una nota muy aguda, en este punto entra la batería con un doble bombo para marcar el regreso. En el compás 35 se marca el corte de sección para amarrar con la melodía y dar más fuerza, recordando al pasillo.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

El bajo acompaña con ritmo motor marcando las fundamentales de cada acorde con algunos adornos y la batería eventualmente hace uno que otro redoble para unir secciones.

Parte B

The musical score for Part B of the heavy metal version of "Satanás" is arranged in five systems. The first system is for Guitar 1, featuring a melodic line in treble clef with dynamics *mp* and *mf*, and a volume curve with markers at $\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, $4\frac{1}{2}$, and $7\frac{1}{2}$. Below the staff is a TAB section with fret numbers: <5> <5>, 0, (0), 5 8 7 5, 7 7 7, 8 7 7. The second system is for Guitar 2, showing a rhythmic accompaniment with arpeggios and a "let ring" instruction. It includes a TAB section with fret numbers: 7 5, 2, 7, 4 (4), 0 1, 2, 0 2 3 2. The third system is for E-Guitar, which is empty. The fourth system is for E-Bass, showing a motor rhythm in bass clef. The fifth system is for Drums, showing a heavy beat with dynamics *fff* and *ff*.

Figura 120. Parte B de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (a)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five systems. The first system is for Guitar 1, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes eighth and quarter notes, with some notes marked with a '23' above them. Below the staff is a TAB section with fret numbers: 4, 4, 7, 10, 8, 12, 14, 5, 5, 7, 8, 7, 7, 7. Dynamic markings include '1/2' and 'full'. The second system is for Guitar 2, also in treble clef with a key signature of one sharp. It features a melodic line with a 'let ring' instruction. The TAB below shows fret numbers: 4, 3, 3, 0, 0, 0, 0, 1, 0, 2, 0, 2, 3, 2. The third system is for E-Guitar, shown as an empty staff. The fourth system is for E-Bass, in bass clef with a key signature of one sharp, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth system is for Drums, showing a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits on the snare and cymbals.

Figura 121. Parte B de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (b)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the main Guitar, showing a melodic line starting at measure 27 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fretboard diagram below it shows fingerings: 5-4(4) on the first string, 7-8-7 on the second, 10-10 with an upward bow/attack arrow labeled 'full', and 10-11-13-12-11 on the third. The second staff is for a second Guitar (Guitar2), featuring a 'Heavy Rock Rhythm' in G5 with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a 'let ring' instruction and a B5 chord. The fretboard diagram shows fingerings: 3-4-3 on the first string, 3-10-10-6-6 on the second, and 4-2 on the third. The third staff is for the E-Guitar (E-Gt) in a key signature of one sharp. The fourth staff is for the E-Bass in a key signature of one sharp, playing a rhythmic pattern. The fifth staff is for the Drums, using a standard drum notation with 'x' for snare and 'o' for cymbal.

Figura 122. Parte B de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (c)



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in six staves.
Guitar1: Treble clef, starting at measure 31. It features a melodic line with a 'full' vibrato effect indicated by a wavy line above the notes. Fingering includes 8, 7, 8, 8, 8, 10, 10, 11, 12.
Guitar2: Treble clef, showing chord voicings: E5, D5, C5, F#m7(b5), and B7. Fingering for the final chord is 0-3-1-2.
E-Gt: Treble clef, playing a melodic line with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking.
E-Bass: Bass clef, playing a rhythmic line with eighth notes.
Drums: Standard drum notation with various patterns including eighth and sixteenth notes.

Figura 123. Parte B de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (d)



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the main Guitar, showing a melodic line with a first ending (1.) and a second ending (2.). Below it is the Guitar TAB, with fret numbers 12, 12-12, 5, 8, 7, 5, and 12, 12-12. The second staff is for Guitar2, playing a power chord (E5) with a dynamic marking of *f*. Below it is the Guitar2 TAB, showing fret numbers 2/0, 2/0, 2/0 and 2/0, 2/0, 2/0. The third staff is for E-Guitar, playing a melodic line. The fourth staff is for E-Bass, playing a bass line. The bottom staff is for Drums, showing a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *fff*.

Figura 124. Parte B de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (e)

7.3.5) Tercera parte o letra C

La parte C está determinada por la modulación a Do mayor con el mismo motivo rítmico de la obra y continuando con la adición del pulso para complementar el compás a 4/4, en esta parte se retoma el estilo de *riff* que se pretende en la parte A, enfatizando el *heavy metal* con un *riff* contundente cantado y marcado muy al estilo de Steve Vai en “Taurus bulba”, con un *riff* sincopado y con alternancia entre rítmico y melódico, al estilo de Acdc. El acompañamiento es variado desde *power*, pasando por terceras, melódico y semicorcheas reforzando la fundamental del acorde al estilo de las Helloween, Stratovarius, Angra, etc.

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Detalladamente:

En el puente antes de la letra C, se inicia con silencio de negra y se aprecia con el mismo motivo original, en el compás 39 se inicia con un intervalo de quinta y con un *bend* de tono completo de un Sol a un La que se prolonga con puntillo y el último pulso se deja en figura negra, el compás 40 inicia de la misma forma que el original con ligadura del primer tiempo, con el último tiempo de la nota del compás anterior esa primer nota se cambia por blanca y se continúa con *slide* para la siguiente nota en el compás 41 se cambió la figuración por una redonda con *vibrato*, mientras en el compás 42 se inicia con una negra que estaba originalmente en el compás anterior y se representa el motivo melódico tal cual, en el compás 43 se llega a la nota por medio de un *bend* completo el cual se prolonga por medio de puntillo y regresa a la última nota en forma de *release* para terminar en el Fa que va ligado a una blanca del siguiente compás y los dos últimos pulsos se mantienen iguales.

En el compás 45 se inicia con un *bend* de tono completo para llegar a un Si y termina en figura blanca en *vibrato*, en el compás 46 se retoma el motivo inicial y en el 47 se comienza con la misma figura del original blanca en la nota La y posteriormente en el pulso 3 y 4 se complementa con un movimiento escalístico descendente y ascendente para llegar al compás 48 en el cual se cambia la figuración de negra por blanca y se mantiene el resto, en el compás 49 se inicia con un *bend* de tono completo de un La hasta un Sí y en el tercer tiempo se cambia la figuración de negra por blanca, agregando una segunda nota por medio de *bend* para generar tensión, en el compás 50 se retoma el movimiento inicial con algún adorno en el compás 52, para terminar en el 53 el final es característico del pasillo.



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Parte C
38

Guitar1

TAB

5-6-8-6-5 | 8 8 full 8 | (8) 10-10 | 10

Guitar2

G7 C5 Em7(b5) A7 D5

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

TAB

4 3 | 3-3 3-3 33333 3-3 | 0-0 1-0 5-4 5-7 | 7-7 5-5 77777 7-7 5-5 55555 5-5

E-Gt

E-Bass

Drums

Figura 125. Parte C de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (a)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five systems. The first system is for the main guitar, showing a melodic line in the treble clef and a corresponding TAB with fret numbers (8, 7, 5-6-5, 7, 8, 6, (6), 5-5, 7, 5-5). A 'full' dynamic marking is indicated with an arrow. The second system is for a second guitar (Guitar2), featuring chord voicings (D6, G5, D5, E5) and a complex rhythmic pattern with palm mutes (P.M.) and triplets. The third system is an empty staff for an electric guitar (E-Gt). The fourth system is for the electric bass (E-Bass), showing a steady eighth-note bass line. The fifth system is for the drums, using standard notation with 'x' marks for cymbals and 'o' marks for snare/drum hits.

Figura 126. Parte C de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (b)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is divided into five staves:

- Guitar 1:** Treble clef, starting at measure 46. It features a melodic line with a tremolo effect in the second measure. The tablature below shows fret numbers: 5-6-8-6-5, 5-3-6-5-3-5-6, 3-5-6.
- Guitar 2:** Treble clef, with chords Dm7, G7, C, and Am. It includes a tremolo effect and palm mutes (P.M.) indicated by dashed lines. The tablature shows: 5-5-5, 5-3-4, 3-3-3-3-3-3-3-3-3-3-3-3-3-3-3-3, and 5-5-5-5-5-5-5-5-5-5-5-5-5-5-5-5.
- E-Guitar:** Treble clef, mostly empty.
- E-Bass:** Bass clef, playing a steady eighth-note rhythm.
- Drums:** Standard drum notation with asterisks indicating cymbal crashes.

Figura 127. Parte C de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (c)



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is divided into five staves:

- Guitar1:** Treble clef, starting at measure 49. It features a melodic line with a tremolo effect and a 'full' dynamic marking. The fretboard diagram below shows fingerings: 10, 7-7, 10, (7), 9, 6-8, 5-7, 8-8, 7-8-8, 7-8, 7-7, 7-7, 575, 7-7.
- Guitar2:** Treble clef, playing a power chord (E5) with palm mutes (P.M.). The fretboard diagram shows: 2, 2, 0; 2, 3-2, 0; 0, 0-0, 0-0.
- E-Gt:** Empty staff.
- E-Bass:** Bass clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *fff* and *ff*.
- Drums:** Standard drum notation with dynamics *fff* and *ff*.

Figura 128. Parte C de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (d)



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

The musical score is arranged in five staves. The first staff is for Guitar1, showing a melodic line with a first ending (marked '1.' and '53') and a second ending (marked '2.'). Below it is the corresponding guitar tablature (TAB) with fret numbers (12, 12-12, 5, 1, 3, 1, 0) and a bar line. The second staff is for Guitar2, featuring a chordal accompaniment with a capo on the 5th fret (E5) and a dynamic marking of *f*. Below it is the TAB with fret numbers (2, 2, 2, 0, 0, 0). The third staff is for E-Gt (Electric Guitar), showing a simple harmonic accompaniment. The fourth staff is for E-Bass, showing a bass line with a dynamic marking of *ff*. The fifth staff is for Drums, showing a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits. The score is divided into two measures by a double bar line, with a repeat sign at the end of the second measure.

Figura 129. Parte C de la versión heavy metal “Satanás” por Anyela Martínez (e)

7.3.6) Solo

En el solo se utilizaron algunos consejos del libro de (Lane, 1991). Como los que se utilizan en el marco teórico, el solo marca claramente otra sección. El motivo inicial del compás 56 es a partir de la escala menor melódica. La armonía del solo es la misma de la sección A, en el siguiente compás se hace un *bend* de la nota Re de la segunda cuerda para llegar a la nota Mi, este es un *bend* de cuerdas dobles, recurso muy empleado que proviene del *blues*, en este mismo compás se desciende con escala pentatónica de Mi menor sobre el acorde de Mi menor que lo reproduce la

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

segunda guitarra, se utilizan secuencias con saltos dentro de la escala pentatónica, que están dentro de un mismo patrón de cuarta y quinta, se realiza *bend* y del 15 al 12 *pull of*, en el compás 58 hay un pequeño silencio después del *bend* con *released* que se realiza con la mano derecha la cual silencia con la plumilla de forma muy rápida para generar un pequeño respiro en la frase.

En el compás 59 se empieza con un *slide* desde abajo para terminar en un *bend* con *vibrato*, en el compás 60 se continúa con el sonido del *bend*, (por facilidad en la digitación, el primer Mi del Compás 60 se interpreta en tercer cuerda traste 9), baja por pentatónica pero en el Do sube en escala melódica de La menor lo cual funciona sobre una secuencia de segundo quinto primero, recurso de escala que se utiliza especialmente en esta región de dominante. En el *tapping* del Compás 61 se utiliza el arpeggio de La menor, que se hubiera podido interpretar también pulsando la cuerda pero se escogió el *tapping* por velocidad.

El Compás 62 está sobre el quinto grado E7, el cual funciona con tensiones agregadas como la nota La que funciona como la oncenava del acorde, siendo una regla de la gramática que dice que a un acorde al ser dominante se le puede colocar algunas tensiones, por eso también se le agregó la novena, que funciona en el Fa siendo la nota más aguda de esta frase. En el compás 63 se regresa a la menor y en el 64 se desciende por seisillos, en la escala menor armónica de La, con una secuencia de notas rápidas para aumentar la intensidad. En la mitad del compás 65 se utiliza la palanca en el traste 9 en la nota Si con un armónico natural, la cual funciona tocando el Sí del traste 9 cuerda 4 y el armónico natural en el traste 12 cuerda 2 y se baja la palanca, siendo este un efecto de recurso de la palanca que se utiliza con armónicos ya que la nota queda sonando por más tiempo.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

En el compás 66 se empieza con *slide* para llegar al Fa del traste 19 de la cuerda 2 y luego con movimiento estilístico se llega a un *bend* nuevamente de dos cuerdas, al hacer este tipo de *bends* se debe cuidar mucho la limpieza de la cuerda siguiente en este caso la tercera para que no suene. Esto se logra con apagado en la mano derecha, en el compás 68 se inicia con el *slide* y la siguiente nota se hace mediante *bend*, por pertenecer a las últimas cuerdas o cuerdas graves que se debe interpretar en forma contraria, ahora el *bend* se toca hacia abajo regresa y vuelve a bajar. En el compás 69 nuevamente inicia con *slide*, *vibrato* y en la mitad del 70 se vuelve a utilizar la palanca lentamente descendiendo para llegar a un Si y retomar el motivo del tema. En el 68 se emplea la cadencia frigia en tono menor i VII VI. En esta adaptación se utiliza esta cadencia para terminar la frase.



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Solo

The musical score is arranged in five systems. The first system is for **Guitar 1**, showing a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It starts at measure 56 and includes a **TAB** section with fret numbers (12, 14, 16, 15, 12, 15, 12, 12, 14, 14, 14, 14) and dynamic markings like *full*. The second system is for **Guitar 2**, showing a rhythmic accompaniment in treble clef with chords **E5**, **B5**, and **E5**. It includes **TAB** with fret numbers (2, 3, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2) and dynamic markings like *f* and *P.M.*. The third system is for **E-Guitar**, which is empty. The fourth system is for **E-Bass**, showing a bass line in bass clef. The fifth system is for **Drums**, showing a drum pattern with *fff* and *ff* dynamics.

Figura 130. Solo de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (a)



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

60
full

Guitar1

T (15) 12 12 9 10 8 9 11 9 10 12 10 5 10 17 10 5 10 13 10 5 10 17 10 5 10 13

A

B

Bm7(b 5) E7 A5

Guitar2

T

A 9 10 2 6 2 2 2 2

B 7 8 0 4 0 0 0 0 0 0 0 0

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

E-Gt

E-Bass

Drums

Figura 131. Solo de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (b)



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five systems, each with a staff and a guitar tablature line below it. The key signature is one sharp (F#).

- Guitar1:** Features a melodic line with trills marked 'T' and a 62-measure fret number. The tablature shows fret numbers: 12-10-12-15-12-10-12-18-12-9-12-17-12-9-12-17 | 10-5-10-17-10-5-10-13-10-5-10-17-10-5-10-13.
- Guitar2:** Features a melodic line with power chords E5 and A5, and palm mutes marked 'P.M.'. The tablature shows fret numbers: 6-7-7-7-9-0-7-6-7 | 2-2-2-2-2-2-0-0-0-0-0-0-0-0.
- E-Gt:** An empty staff.
- E-Bass:** Features a bass line with a sharp sign on the second measure.
- Drums:** Features a drum line with a double bar line at the start and a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 132. Solo de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (c)



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

Guitar1

TAB

121310 131210 9 101210 9 10 9-7 10 9-7-6-7-9-7-8-9-7 9 <12> 19 17-16 16 12 15 full

Guitar2

A5 B5 F#m7(b5) B7 E5

P.M.-----+ P.M. P.M.-----+ P.M.+

TAB

2	2	2	4	11-5-4-8	9
2	2	2	2-2-2-2-2-2-2	9-3-2-6	9
0-0-0-0	0-0-0	0			7
					0

E-Gt

E-Bass

Drums

Figura 133. Solo de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (d)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in six staves from top to bottom: Guitar 1, Guitar 2, E-Guitar, E-Bass, and Drums. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 68. The first staff (Guitar 1) features a melodic line with a tremolo effect and a 1 1/2 measure rest. The second staff (Guitar 2) shows power chords D5, C5, and B5. The E-Guitar staff is empty. The E-Bass staff has a rhythmic bass line. The Drums staff shows a complex drum pattern with various accents and rests.

Figura 134. Solo de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (e)

7.3.7) Parte final

En esta parte se hace una recapitulación del tema original con variación en la tercera guitarra determinada por terceras y sextas. Al estilo de Helloween o Iron Maiden. El final de toda la obra se mantiene en 4/4 para dar esa sensación de conclusión o reposo.



Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is organized into five staves:

- Guitar 1:** Standard notation and tablature. Tablature includes fret numbers such as 9-7, 10-9, 10-8, 9-11, 9-10, 12-8, 8-12, 8-10, 12-12, 12-12, 12-13, and 13-13-15. A 'full' dynamic marking is indicated with an arrow pointing to the final notes.
- Guitar 2:** Standard notation with chords Bm7(b5), E7, A5, E5, and A5. It includes palm muting (P.M.) instructions and a tablature with fret numbers 9, 10, 2, 6, 7, 8, 0, 4, and 2/0 patterns.
- E-Guitar:** Standard notation with a melodic line.
- E-Bass:** Standard notation with a bass line.
- Drums:** Standard notation with a drum kit pattern.

Figura 136. Parte Final de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (b)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

79

full full full

8-7-5 7 8-7 10-7 8 (8) 7-5 8-7 8

A5 B5 F#m7(b5) B7 E5

P.M.-----+ P.M. P.M.-----+ P.M.--+

T	2	2	2	4	2	4	2	4	2	2	11	5	4	8	9
A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	3	2	6	9
B	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	3	2	6	7

8va

1

E-Git

E-Bass

Drums

Figura 137. Parte Final de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (c)

Versión heavy metal del pasillo instrumental "Satanás"

The musical score is arranged in five systems, each with a staff label on the left:

- Guitar1:** Standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 83. The staff contains a melodic line with various articulations like slurs and accents.
- TAB:** Guitar tablature corresponding to the first guitar part, showing fret numbers (8, 7, 8, 8, 8, 10, 10, 11, 12, 12) and bar lines.
- Guitar2:** Standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp. It features chord diagrams for D5, C7, F#m7(b5), B7, and E5. The notes are mostly sustained chords.
- TAB:** Guitar tablature for the second guitar part, showing fret numbers (7, 12, 9, 9, 14, 11, 11, 8, 2, 2, 2, 2, 0, 0) and bar lines.
- E-Gt:** Standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with various articulations.
- E-Bass:** Standard musical notation with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic bass line with eighth and sixteenth notes.
- Drums:** Standard musical notation with a drum clef. It features a complex drum pattern with various rhythms and dynamics. Dynamic markings *fff* and *mf* are present.

Figura 138. Parte Final de la versión heavy metal "Satanás" por Anyela Martínez (d)



8) Análisis y resultados

El presente capítulo tiene como objetivo presentar la interpretación y los resultados obtenidos a partir de la aplicación, de algunas entrevistas como objeto de observación en el cual se analizan diferentes puntos de vista, desde músicos que realizan adaptaciones cercanas a la música andina y al *heavy metal*, pero sobre todo dar cuenta del proceso que se realizó mediante la adaptación del pasillo “Satanás” para obtener la versión *heavy metal* de dicho tema.

8.1) Interpretación y resultados (desarrollo de la quinta fase)

El análisis e interpretación de los resultados obtenidos se realizó en base a la teoría de la información acerca de los géneros a tratar, los antecedentes de adaptación y con la experimentación en el proceso de adaptación para lograr la versión *heavy metal* del pasillo instrumental “Satanás”, demostrando que fue pertinente el planteamiento y que es un tema de gran importancia.

Aspectos temáticos tratados en las entrevistas

La formación musical de los músicos entrevistados varía desde el empirismo hasta maestros de universidad con maestría y experiencia en el campo compositivo, mediante la observación se determina que el procedimiento para llevar a cabo la adaptación en la mayoría de los casos fue empíricamente así se tratara de músicos profesionales o por lo menos no hay un material claro de qué metodología utilizaron, por lo tanto la reelevancia de esta investigación queda determinada.



Aspectos temáticos más abordados musicalmente

Una vez analizado el marco teórico se realiza un análisis de los elementos musicales más importantes de los géneros a tratar y del pasillo “Satanás” del compositor Emilio Murillo, esto tuvo como objetivo identificar los temas claves como la situación histórica y musical de los géneros a intervenir, junto con el tema específico a tratar, lo cual da como resultado un procedimiento claro para adaptar una pieza que originalmente fue compuesta en tres cuartos pertenecientes al pasillo y posteriormente se transformó a cuatro cuartos, que es la métrica característica en el *heavy metal*, dando como resultado el producto versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás” demostrando de esta forma que sí fue posible cambiar un tema de un género musical a otro respetando las características estéticas de ambos géneros musicales a intervenir.



9) Conclusiones

Descrita la motivación que llevó a realizar esta investigación, se llega a la conclusión que este tipo de adaptaciones, sí, debería ser una constante presente en la formación de la mayoría de los músicos ya que por medio de las entrevistas y las observaciones se concluye que es un tema que fomenta el crecimiento y la formación musical, pero sobretodo se sostiene con argumento que sí es una carencia de la mayoría de los músicos, el establecer un procedimiento claro de este tipo de adaptaciones.

Con la revisión de las adaptaciones y versiones anteriores realizadas por otros músicos o bandas como los mencionados en el documento se determina que este tipo de trabajo tiene una relevancia social y cultural, con la investigación se concluye que fue importante el planteamiento ya que como se menciona en la justificación este proceso es algo que nutre satisfactoriamente el vínculo generacional y a los nuevos públicos se les presenta un producto que enriquece su cultura mediante una propuesta novedosa.

Se realizó un reconocimiento y apropiación de la terminología y de los elementos musicales comprendidos tanto en el género pasillo como en el género *heavy metal*, los cuales quedan al servicio de cualquier necesidad.

Se puede concluir que se logró satisfactoriamente la adaptación de tres cuartos a cuatro cuartos sin perder el contexto estético de la pieza, ya que se puede recordar y dirigir a otras generaciones



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

de músicos y oyentes, mediante este producto que muestra como resultado la versión *heavy metal* del pasillo instrumental “Satanás”, mediante un procedimiento claro, que queda para el servicio del interesado.



10)Anexos

10.1) Entrevistas

10.1.1) Entrevista a Fabián Castellanos

Entrevista realizada a Néstor Fabián Castellanos, por Anyela Martínez estudiante de X semestre de la Universidad de Cundinamarca, con código 891212215, utilizada como material antecedente, para su trabajo de grado.

Entrevistador: ¿Cuáles son tus datos personales?

Artista: Mi nombre es Néstor Fabián Castellanos, estudié música en la Universidad Sergio Arboleda, ahí estudié lo que fue piano clásico y piano *jazz* en la que actualmente soy docente. Además de eso pues vi materias con respecto al campo del que estamos hablando, como arreglos y eso, que de alguna forma u otra me ayudaron a ampliar mis conocimientos, como a contextualizar, qué más te puedo decir, bueno, que gracias a otra persona que también influyó en mi formación empírica por decirlo así, fue un señor que se llama Cesar Rincón ex estudiante de la Universidad de Cundinamarca, que me brindó muchos conceptos de armonía y eso fue parte de lo que me hizo que me interesaré en los arreglos y adaptaciones porque él se dedicaba hacer arreglos y me llamó la atención el trabajo que él hacía, eso fue lo que me motivó.

Entrevistador: ¿cómo aprendió a realizar adaptaciones?

Artista: Cómo las aprendí..., bueno fue algo como te dije antes autodidacta, también le preguntaba a esta persona que te nombré como hacía estás fusiones, o simplemente si tenía que escribirle a algún instrumento que no conocían le preguntaba a alguien que si lo supiera escribir, básicamente preguntando e indagando, también escuchando mucha música, también ver otros arreglos, o sea ya me refiero al físico cómo se escribe, cómo se distribuyen las voces, qué papel cumple cada

instrumento, pues eso fue así como que poco a poco inclusive todavía estoy como aprendiendo más sobre el tema, como que estoy actualizando.

Entrevistador: ¿cómo es el proceso que lleva para realizar adaptaciones, cómo es el paso a paso?

Artista: El proceso. Bueno, pues obviamente me tengo que basar en los tres elementos básicos de la música que son: armonía, melodía y ritmo y si voy a hacer una adaptación a cambiarle o si voy a cambiarle de un arreglo que está orquestado a algo más sencillo, trato como de buscar la función de cada instrumento, o mejor dicho el formato hacia el que lo voy a adaptar, entonces a cada instrumento se le asigna una función, si me entiendes en el caso del bambuco lo que hice fue modificar ritmo, ritmos característicos del bambuco, de pronto algo del fraseo, de la interpretación entonces eso también influye mucho, pues a que suene el estilo característico, si alguien está haciendo lo mismo, también escucho mucho música, música que tenga que ver mucho con ese tipo de lenguaje, que más te puedo decir... nada pues escuchando otras versiones, otras adaptaciones, otras personas que hacen lo mismo que yo y hago como un cuadro comparativo y miró que hizo él para que sonará como quiso.

Entrevistador: ¿tiene conocimiento de alguien que realice este tipo de adaptación específicamente de *heavy metal* a música colombiana o viceversa?

Artista: si estamos hablando específicamente, no conozco personas que hayan hecho este trabajo, pero sí personas que se pueden dedicar a hacer otro tipo de adaptación y bueno obviamente personas expertas en el tema de la música andina pero no he visto la primera persona que haya hecho el trabajo que hice.

Entrevistador: ¿cuál cree que la dificultad o qué dificultad encontró en el proceso de adaptar?

Artista: En el proceso de adaptar, bueno, el hecho de que yo tenga que adaptar un tema, a un género totalmente diferente al que voy a pasar es complicado, porque las variables son muchas: el



rítmo, en este caso pues la métrica también, como los acentos, la forma de interpretar que hacen que caractericen, cierto tipo de música, digamos que patrones rítmicos, que ya caracteriza, así que el estilo y el hecho de que tengas que adaptar un tema que no tiene nada que ver hablando en ámbitos generales, eso me parece complicado, sin perder el tema principal sin perder obviamente la melodía que da carácter más al tema.

10.1.2) Stiven Cortés

Entrevista realizada a Stiven Cortés, “Musicoriodista” por Anyela Martínez estudiante de X semestre de la Universidad de Cundinamarca, con código 891212215, utilizada como material antecedente, para su trabajo de grado.

Artista: Hola Anyela como estás, de antemano muchas gracias por ver los videos del canal quise hacer este video porque me parece que es una forma más práctica si en su momento necesitas tener un registro y también podría contarte muchas más cosas de lo que podría ser el documento, entonces pues nada por aquí escribí lo que me lo que me lo que me mandaste, voy a tratar de hacerlo de la manera más resumido posible entonces bueno empecemos.

Entrevistador: ¿cuáles son sus datos personales?

Artista: Mi nombre es Stiven Cortés, yo soy comunicador social y periodista egresado de la Universidad del Quindío hace más o menos 2 años y medio, ejercí medio año más o menos, pero me dediqué netamente a hacer música y a todo lo que tenga que ver con música como realización de eventos de sonido etcétera, etcétera...

Entrevistador: ¿cómo ha sido su trayectoria musical?



Artista: Bueno empecemos por decir que yo aprendí con un señor que es maestro José Córdoba que en los ochentas y mediados de los 90 enseñó en el conservatorio del Valle después de eso se vino a vivir acá y empezó a trabajar como músico independiente, aprendí con él mis primeros pasos en lectura y en todas estas cosas. Yo toda mi carrera universitaria me bequé a través del grupo de cuerdas típicas colombianas por ahí vienen como mis orígenes con esto de las fusiones y eso con el maestro Carlos Candamin, entonces era modalidad de requinto tiple bandola y guitarra era todo instrumental de hecho el grupo todavía funciona en la universidad, algunas veces nos visitamos, yo creé mi proyecto personal de metal que se llama “Deliria” de *grove* y *trash* de hay soy cantante, por obligación ya que me cansé de buscar cantante, la verdad que sí daban la talla..., bueno lo que sucede cotidianamente en la conformación de grupos. Actualmente trabajo en la empresa de sonido que se llama sonoriza hacemos la parte técnica, yo diría que ayudo a la ecualización, manejo de consola etcétera, etcétera, que más tengo por aquí a bueno cuando yo me gradué tuve que hacer mi práctica profesional en una universidad en la escuela de administración y mercadotecnia, yo ahí empecé dando un crédito de guitarra, como mi parte ya profesional. Resulte ejerciendo enseñanza en música dirigí el área de música yo mismo la cree y así pasé a un colegio privado también estuve medio año, enseñándole a niños algunas cosillas pues muy básicas pero, fundamental es como para que empezarán a descubrir su lado artístico y musical. Yo actualmente hago los videos para el canal toco con “Deliria” trabajo, en zona 10, hay tengo unas clascitas, actualmente tengo como dos estudiantes nada más pero son muy muy esporádicos entonces prácticamente no los cuento.

Entrevistador: En su aprendizaje musical ¿cómo aprendió a realizar adaptaciones?

Artista: Bueno la verdad es que en el grupo de cuerdas que te comentaba nosotros recochabamos mucho tocando en la guitarras haciendo temas de Metálica, de Megadeth, de Iron Maiden y el



profesor también era muy *rockero*, entonces alguna vez lleve el pedal y tratamos como de ir improvisando y haciendo cosas pero el punto focal fue que unos compañeros de comunicación tenían una entrevista, una entrevista no perdón tenían un *show* radial y lo iban a hacer en vivo en un auditorio de la universidad, entonces ellos necesitaban un músico que los apoyara, mientras cambiaban de entrevistados, mientras hacían una cosa y otra y querían que sonarían música colombiana pero por cosas de la vida yo ese día no pude acceder a una guitarra acústica, nada yo solamente venía de ensayo entonces así se fueron dando las cosas empecé a tocar y se me pegó un amigo que toca batería entonces resultamos fue tocando cosas de Pantera y resultamos haciendo una fusión ahí lo más de interesante en la universidad desde ese día yo tuve la idea de mezclar los géneros porque sentí que había una posibilidad de que sonarían bien, eso fue más o menos por mitad de la carrera universitaria.

Entrevistador: ¿Qué tipo de música ha adaptado?

Artista: Yo he tratado de tomar muchos elementos de nuestro folclor andino latinoamericano pero, quise como que las nuevas generaciones retomarían ese aire o esa cultura de nuestros ancestros, digamos nuestros abuelos hacia atrás, porque son canciones hechas en nuestra tierra y es muy chistoso que yo iba a enseñarle a alguien y le decía ¿conoces tal pasillo, conoces tal canción? y la verdad es que no la conocía, ni siquiera de mi edad y ya tengo 27 años, ni mucho menos incluso algunos conocen más de temas de *rock* mundial porque los tocan en *guitar hero*, por ejemplo. Entonces eso me llamó mucho la atención y me dediqué a que los pelaos que escuchan *rock* ahora se permearán un poquito de las de las generaciones anteriores y darle como un aire nuevo a esas canciones para que ellos pudieran reconocerlas, por eso hay canciones de Rodolfo Aicardi, por eso canciones de Darío Gómez, por eso canciones de Totola Momposina, en el canal, también propuse, pasar del *rock* mundial o del *metal* a nuestra cultura a ver como sonaba, de hecho incluso conseguí



un tiple eléctrico y con eso ya estoy empezando hacer versiones hice una de escalera al cielo y próximamente empiezo a hacer una de Hangar, de Megadeth y pienso hacer una de..., no lo recuerdo, por ahí tengo el listado dependiendo de lo que la gente escribe, estoy haciendo un listado de las canciones que voy a ir publicando.

Entrevistador: ¿Desde hace cuánto tiempo ha venido haciendo adaptaciones de piezas colombianas a metal o de metal a música colombiana?

Artista: Bueno yo creo que eso ya quedó más o menos claro pero la idea surgió hace más o menos 4 años, empecé a hacer versiones como está la que sonando ahí de “Soy colombiano” pero esta canción se publicó el 15 de febrero del 2016 desde ahí, con la con la ayuda de unos amigos empecé a hacer esto, entonces no tenía mucha idea de cómo hacer la mezcla la grabación y eso entonces me tocó como empezar a mí con todo ese proceso, esa fue la demora y además del miedo de siempre de si ira a gustar o no irá a gustar, a la final el año pasado decidí como lanzarme y decir como si le gusta la gente pues bienvenidos y sino también porque ya es hora de hacerlo.

Entrevistador: ¿Tiene conocimiento de alguien que también realice este tipo de adaptaciones?

Artista: En este género no, yo diría que sí hay músicos, si hay *youtubers* que hacen versiones del folclor al metal o de metal al folclor pero no directamente como lo estoy haciendo en este canal, yo conozco, aquí los menciono, uno se llama Jared Dines, que ha hecho versiones de Angel of Death, que ha hecho versiones de canciones de Cannibal Corpse y las vuelve folclor o folklor texano más o menos, tocándolas como alguna vez lo vi en un que tocaba con una pala, no sé si lo hayas visto que le pone una cuerda a la pala y le pone el micrófono y empieza a tocar. Para qué, el hombre ha sido bastante creativo con esas cosas, pero no tiene que ver directamente con lo que se está haciendo en mi canal, otro que he visto también es un peruano que también es *youtuber* que se llama Charlie Parra, si lo quieres ver, yo alguna vez lo vi. Él, lo hace mucho con midi, él tiene



su proyecto personal en el mismo canal de YouTube y alguna vez le vi una versión del “Cóndor pasa”, por si la quieres ver de hecho yo iba a hacer esa misma versión porque la tocaba en el grupo de música colombiana o latinoamericana mejor pero apenas lo vi dije “no tiene sentido que yo haga una versión de la misma canción”

Entrevistador: ¿Cómo fue el proceso de hacer algunas versiones que tienen el canal de *YouTube*?

Artista: El proceso siempre ha sido larguito porque como puedes ver en estos momentos yo estoy grabando con mi teléfono y de ahí es donde salen todos los videos que grabó me ayudan un amigo, me ayuda mi novia en fin. Entonces el proceso es empezar a adaptar, primero seleccionar el tema, ahora pues en estos momentos ya es con lo que me escriben en el perfil de Facebook con lo que me escriben, por interno ahí yo voy organizando, pero yo tengo que escuchar la canción, imaginarme cómo hacer la adaptación, digamos ya hablando de cosas un poquito más técnicas pues tengo que pensar armónicamente, cómo están los acordes si hay séptimos, si hay novenos y tratar de respetar mucho eso, entonces digamos cuando usó las quintas en la guitarra lo que hago es invertirlas para crear el acorde séptima y hacer el *picking* en la nota del acorde, bueno también lo escribo todo, o sea yo escribo virtualmente la batería, el bajo, la guitarra, la melodía, si hay segundas, en este caso pues con el tiple, si hay tiple, porque yo necesito extraer de ahí la configuración *midi*. Entonces yo escribo todo en Guitar Pro, lo exporto en *midi* para poder sacar el sonido de la batería, para poder sacar el sonido del bajo y crear. Las pistas entonces cada video tiene un *backing track* para que quien quiera ya tiene la base rítmica para que él pueda interpretar las canciones que están allí. Todas las canciones exceptuando ésta porque no puede cambiar el calibre a las cuerdas del tiple, todas están afinadas un tono abajo la guitarra están en Re. Ésta está a 432 está en Mí pero, sobre todo en el tiple por la tensión de las cuerdas, entonces quise disminuir un poquito ese margen de tensión porque se me revientan mucho las cuartas y las sextas que son



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

el doble, octavado. Desde entonces tuve varios problemas con eso y tuve que digamos adaptarlo, que más te cuento bueno después de eso viene el proceso de imaginarme dónde voy a hacer el video, el video se graba varias veces hay varias tomas ahí tenemos muchas cosas para hacer entonces más o menos me demoro ocho días en publicar un video precisamente por lo mismo, además aparte de esto pues tengo que trabajar, a veces tengo que ir a dar clases, a veces tengo que hacer algún montón de cosas, entonces me demoro un poquito te adelanto que el video que viene después de esto, es una versión de el *opening* de “Caballeros del Zodíaco” que también me quise meter un poquito con eso, es más o menos dependiendo de lo que me va diciendo la gente voy haciendo un video, otro video ya me dijeron de un tutorial de cómo incluir esquema de iluminación pero digamos entonces pues vamos a ver si lo hago, algunos ya me han dicho que si doy una clase, no sé, déjame pensarlo, pero lo intentaré. Entonces imagínate después de hacer lo del video yo hago la edición y lo pegó con la pista, o sea me toca hacer todo eso y después publicarlo y después digamos que promocionarlo con mis contactos cercanos. Entonces siempre es un trabajo un poquito tedioso pero vale la pena, razón por la cual tú pudiste ver mis videos y razón por la cual estoy haciendo este video, yo creo que ahí están explicadas de una manera amplia todas las preguntas te lo voy a mandar y te dejo el link en el correo que me mandaste, no sin antes decirte que muchas gracias de verdad. Para mí es muy chévere que estas cosas sucedan porque me voy dando cuenta que el canal se va expandiendo poco a poco y qué y que las ideas que he tenido con algunos amigos sobre la música definitivamente eran acertadas a manera pues como de anécdota te cuento que a algunos músicos ortodoxos de mi ciudad no les ha caído como muy en gracia como “la profanación” del cambio de género, que es eso tan raro que le mete eso no. Y la verdad yo lo hago muy de corazón, yo lo hago más intuitivamente que pensando en un esquema teórico puntual, sí yo siento que me cabe algo de pronto dentro de un pasillo o de un vals yo trato de imaginarme



cómo sonaría digamos la percusión si yo siento que me casen los compases, si siento que puedo tener una progresión armónica, entonces lo realizo conforme se va dando, entonces nada Anyela, Muchas gracias Aquí te voy a mandar también el *intro* del álbum de mi banda qué es un pasillo que quisimos hacer para que abriera todo el álbum y la gente notará la música que se hace en esta región en la zona andina colombiana. Es un pasillo de Ibarra y Medina que se llama “Esperanza” pero lo adaptamos de manera acústica para que abriera todo el álbum entonces aquí te lo voy a mandar también muchas gracias como digo en el canal estamos en contacto espero que todo esto te sirva chao.

10.1.3) Giovanni Rodríguez

Entrevista realizada a Giovanni Rodríguez ex alumno de la Universidad de Cundinamarca entrevista realizada por Anyela Martínez estudiante de décimo semestre de la universidad Cundinamarca con código 891 212 215 utilizada como material antecedente para su trabajo de grado.

Entrevistador: ¿ha hecho versiones de piezas Andinas Colombianas a *metal* o de *metal* a música Andina Colombiana, o a géneros cercanos, si su respuesta es sí, desde hace cuánto tiempo y cómo ha sido el proceso?

Artista: Bueno no he hecho versiones *metal* de piezas andinas colombianas o viceversa lo que yo tuve la oportunidad de hacer en mi trabajo de grado, fue realizar la adaptación de dos piezas de música tradicional andina a guitarra eléctrica con énfasis en jazz, Ese fue el trabajo que yo hice, la adaptación fue enfocada al jazz.

Entrevistador: ¿cómo fue el proceso para la adaptación?



Artista: Digamos lo primero que tuve que hacer fue obviamente la investigación previa de los géneros para poder definir cómo eran las características musicales más sobresalientes, y a la hora de hacer la adaptación no se perdiera la naturaleza del género, lo segundo fue hacer el análisis musicalmente de la forma de las frases de las estructuras de los dos temas escogidos, para saber qué elementos podía omitir y lo último fue mirar en qué estilo de guitarra se iba a hacer la adaptación basado en la información

Entrevistador: ¿qué más me puede hablar acerca de adaptación con relación a “Satanás”?

Artista: bueno con relación a “Satanás” digamos fue una experimentación con la que yo estaba trabajando en ese semestre de grado estábamos montando con mi maestro, algo distinto, algo de un artista que se llama Ben Monder, él dentro de sus elementos interpretativos hace uso de unos *voicings* distintos a los que yo estaba acostumbrado a trabajar en la universidad, decidí tomar algunos de esos elementos para poder incorporar a la interpretación del tema, básicamente lo que yo intenté hacer con “Satanás” fue hacer una armonización utilizando acordes con séptima tratando de mirar alguna forma de acordes por sustitución, como sustitutos tritonales, algunos préstamos modales en algunos casos y en ese tema particular de “Satanás” miramos algo de armonía cuartal, unos finales de armonías cuartales eso como para cambiar la sonoridad, digamos fue una experimentación porque a mí juicio y para mi concepto habían muchos elementos técnicos de los de los que aún carezco, pero ahorita ya no tanto en este momento. Estaba tratando con las herramientas que tenía en ese punto mirando cómo podía hacer en el momento con ese tema para que me sonará como yo quería, en este momento. Si yo lo miro desde mi perspectiva hay cosas que se hubieran podido hacer desde otra forma para mejorar la digitación, para mejorar la postura como para que no fuera tan traumática, pero que en su momento eran las herramientas que yo tenía,

en ese momento y fue lo que yo utilice en ese momento para salir adelante con la adaptación de “Satanás”.

Entrevistador: ¿Desde ese tiempo ha hecho algo más con relación a adaptaciones?

Artista: No, lo que he estado trabajando es sobre esos mismos temas y lo que te digo tratar de corregir algunos elementos que me permiten abordarlos de otra manera, porque como tal la interpretación de “Satanás” me costó mucho, me costó muchísimo porque una cosa es lo que tú escribes y otra cosa es técnicamente lo que tú tienes para lograrlo, como te estaba diciendo haber podido dar con esos elementos de la guitarra y otros elementos técnicos y otros elementos teóricos, te vas dando cuenta que hay otras posibilidades para llegar a esas mismas conclusiones, lo que yo trato de hacer en este punto, es eso tratar de llegar a eso, miro como puedo hacer para posteriores arreglos, como te digo en ese punto yo estaba muy amarrado con los conceptos, este proceso es formativo para los estudiantes, y se debería ser más seguido, de hecho digamos que la curiosidad que yo tuve con mi trabajo de grado fue la siguiente, mi proyecto está enfocado al jazz, entonces la duda que yo tuve para iniciar mi trabajo de grado fue esa cómo puedo adaptar elementos de chord melody, a guitarra eléctrica solista enfocada al jazz, por lo que te decía a mí me parece súper importante que uno como intérprete tenga la posibilidad de desempeñarse solo y más en la guitarra, uno debería poder interpretar muchas cosas solo y deberían sonar al estilo y debería sonar bien, eso fue lo que yo vi necesario y sí me parece que es fundamental para la formación de un instrumentista la capacidad de adquirir estas herramientas de adaptar o arreglar a otro tipo de géneros o temas de otros géneros para su instrumento. Me parece muy importante.

Entrevistador: ¿considera que debe llamarse adaptación versión arreglo u otra definición y porque?



Artista: Pues Anyela lo que pasa es que en ese caso en ese sentido esas definición nos suenan un poco subjetivos pero digamos dentro de lo que yo pude investigar dentro de lo que yo considero, para mí una adaptación es cuando tú coges un tema o una pieza que no necesariamente es para ese instrumento y la adaptas, la modificas para que se pueda interpretar desde tu instrumento, para mí una adaptación es tú respetas esas normas del tema original y las características del género. Un arreglo es cuando tú te puedes dar un poco más de libertad y escoger un tema modificar algunas de esas herramientas modificar algunos de esos parámetros porque ya no estás tan ligado a esos elementos principales, no sé si me pueda entender bien.

Entrevistador: ¿qué entiende por versión?

Artista: Yo pensaría que está muy cerca de lo que es la adaptación, sabes mejor pensaría que una versión es lo más cercano al arreglo a la interpretación que tú le haces a una pieza en particular con tus elementos y tus herramientas, lo que tú le aportas como intérprete, yo creo que eso es una versión

Entrevistador: Tercera pregunta ¿cómo su primera respuesta fue afirmativa estaría dispuesto a compartir el material en audios o en partituras, para la revisión de antecedentes?

Artista: Claro el material está al servicio de la persona que lo necesite obviamente lo que te decía hay cosas que se van a ver muy falto de criterio en algunos sentidos.

10.1.4) Wilmer Carranza

Entrevistador: Entrevista realizada a Wilmer Carranza guitarrista de la banda Samsara Group, realizada por Anyela Martínez estudiante de X semestre de la Universidad de Cundinamarca código 891 212 215 para su trabajo de grado.



Entrevistador: Primera pregunta ¿ha realizado versiones de piezas andinas colombianas a metal o de metal a música andina colombiana o a géneros cercanos? ¿Si su respuesta es sí desde hace cuánto tiempo? y ¿cómo ha sido el proceso?

Entrevistador: Digamos que versiones de música andina a metal específicamente no, en el grupo Samsara Group hacíamos música andina colombiana instrumental y tratábamos de fusionarla con géneros urbanos como jazz, punk y el rock, si se puede considerar el rock como genero cercano al metal podríamos decir que sí. El proceso fue muy de trabajo colectivo durante el ensayo, digamos que no fue que el arreglista escribía todas las partes de los instrumentos, como se suele hacer en la música colombiana, por ejemplo generalmente la música andina instrumental colombiana es un arreglo que revisó el compositor y es quien escribe la línea nota por nota de cada uno de los instrumentos, en caso de Samsara Group digamos que sí partíamos obviamente de la melodía y la armonía alguna vez, de pronto se escribían dos voces melódicas para los dos instrumentos melódicos que habían el saxofón y la bandola, pero los arreglos sobre todo los componentes de las músicas urbanas salían durante el ensayo.

Entrevistador: ¿Específicamente en “Satanás” como fue el proceso?

Artista: Bueno el arreglo de “Satanás” sí lo hizo el bajista del grupo y ahí si mal no recuerdo en ese caso el escribió casi todo, escribió los papeles de la bandola, el saxofón y la armonía, la guitarra y el bajo se la metíamos después según el estilo, según la armonía y él cambio, ese arreglo de “Satanás” sobre todo el pedazo fusión, es como una parte que tiene la mitad es la parte del solo de la guitarra, esa sección esa compañía es como un *obstinato* rítmico entre el bajo y el saxofón, y ahí la batería hace un *groove* en patrón rítmico y sobre eso lo escribió recuerdo bajo y el saxofón y del resto pues se cuadro en el ensayo.

Entrevistador: ¿considera que es importante que los músicos realicen este tipo de actividades?

Artista: Si te refieres a fusionar la música andina con el metal o *rock*, yo creo que sí es importante que se haga lo que sea con la con la música folklórica, sobre todo me refiero a tocarla ya sea en versiones fieles, en arreglos novedosos, en versiones con cualquier ritmo, porque eso de alguna forma pues acercaría a esa música folklórica tradicional, que aquí está un poquito olvidada por el ámbito comercial, digamos que la podría acercar a otros públicos en ese sentido, yo pienso que sí es una práctica que debe hacerse mucho, ahora si vamos a profundizar mucho más al respecto en un ámbito profesional y si me parece que debe ser un proceso consciente conocer muy bien ambos tipos música en este caso conocer muy bien las características de la música andina colombiana y digamos el estilo al cual se va a versionar me refiero a que el proceso sea pues responsable en cuanto a si lo va a hacer un músico profesional.

Entrevistador: ¿ha tenido más contacto con adaptaciones?

Artista: No, mira digamos que específicamente ese fue un proyecto que ahorita queremos retomarlo, pero se dejó quizá unos dos años, entonces digamos que la época en que estuvo vigente el grupo Samsara Group que pues tuvo como unos tres años de actividad, durante esa época estuvimos encarretados con el cuento de la música andina y la fusión en ese momento si hicimos varias canciones, composiciones propias, pero después que se acabó el grupo digamos que personalmente me he dedicado a otros tipos de música.

Entrevistador: ¿considera que debe llamarse adaptación versión arreglo u otra definición y por qué?

Artista: Bueno digamos que esos tres términos que mencionas, me parece que son válidos los tres, son usados entre los músicos personalmente me parece que por ejemplo una adaptación se le llama

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

más por ejemplo cuando se va a adaptar una pieza conservando el estilo, se va a adaptar una pieza por ejemplo de piano a cuarteto cuerdas, ahí me parece que es una adaptación. Una versión me parece que habla más del tema que tú planteas en el caso que digamos convertir o tratar una obra de música andina colombiana ya sea un bambuco, un pasillo pasarla a música como el metal, en la que ya hablamos de cambiar el compás cambiar el sentido rítmico, Pues que digamos que lo esencial de esta música, ahí me parece que sería una versión y me parece que arregló al menos yo la relaciono más cuando hay más elementos compositivos digamos que ya sea parte de una de una pieza y ya se meten muchos fragmentos compositivos para darlo por ejemplo a la orquesta. Entonces se le mete contrapunto, cuestiones de instrumentación y orquestación contiene más elementos compositivos, me parece o por lo menos yo le llamo arreglo pero las tres son válidas.

Entrevistador: ¿si su primera respuesta fue afirmativa estaría dispuesto a compartir el material en audios o en partituras para la revisión de antecedentes del presente proyecto?

Artista: Sí, pues yo no tendría problema con compartir nada de eso, en compartir todo lo que se hizo en cuanto a la versión de “Satanás” por ejemplo lo que está escrito si lo que te digo eso lo hizo mi compañero Pedro Cortés (bajista), yo estoy seguro que él no va tener problema en compartirlo y también sé que eso lo debe tener Carlos León (baterista), entonces lo que se hizo como te digo no todo está escrito en la partitura, pero lo que hay escrito lo debemos tener por ahí en algún archivo del computador y eso que se puede compartir en cuanto a los demás temas no hay muchas cosas escritas y si se escribió algo, no está terminado está por ahí a medias y no está editado en ese caso por estar así digamos que no me comprometería a compartirlo sobre todo por lo que no está terminado, no estaría completo y en cuanto a los audios claro ahí varias cosas, en YouTube, son cosas que no tienen un muy buen sonido pero de las cosas que tenemos en audio creo que Carlos León guarda copia de todas y no había ningún problema en compartir y como te



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

dije en una de las preguntas anteriores entre más se pueda difundir este tipo de música de prácticas musicales que son como poco comerciales mejor.



Bibliografía

- Bellón, M. (2010). *El ABC del rock: Todo lo que hay que saber*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Berlanga, M. A. (2002). Método de transcripción y análisis en Etnomusicología. *Patrimonio etnomusical, Granada*.
- Burgos, E. (2011). *Documentación musical*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación UCM.
- CAMACHO, S. M., & RAMOS DE LA HOZ, R. (2009). *LENGUAJE Y MUSICALIDAD: SU RELACIÓN Y SUS IMPLICACIONES EN LA*. Bogotá : Universidad Javeriana.
- Cano, J. (1986). Hijo de la luna [Grabado por Mecano]. De *Entre el cielo y el suelo*. Madrid, España.
- Carranza, W. (15 de 06 de 2011). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=trIWdo1U9a8>
- Charlton, K. (2003). *Rock Music Styles: A History*. McGraw Hill.
- Christe, I. (2005). *EL SONIDO DE LA BESTIA. HISTORIA DEL HEAVY METAL*. EDICIONES ROBINBOOK.
- Cortés, S. (07 de Junio de 2016). *Musicoriodista*. Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC5V7VqDi6I2dqkoonjUvo3Q>
- Cultura, M. d. (2005). *Música Andina Occidental entre Pasillos y Bambucos*. Bogotá: M.C.
- Danza en Red. (02 de 02 de 2016). *Póngale letra a El tambo para que suene Satanás*. Obtenido de <http://www.danzaenred.com/articulo/pongale-letra-el-tambo-para-que-suene-satanas#.WtQm2rMX3IU>
- Fernández, J. (8 de Ago de 2013). *Deviolines*. Obtenido de <https://www.deviolines.com/formas-musicales-barrocas-gavota-minueto-corrente/#comments>
- García, M. (2014). *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumental: estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*. Chaco World Music.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Heatley, M. (2013). *Rock & Pop La historia completa*. Ma non troppo.

Horan, S. (20 de 11 de 2014). Obtenido de <https://prezi.com/rgwfycywnboa/la-diferencia-entre-genero-musical-y-estilo-musical/>

Hormigos y Cabello. (2004). *La construcción de la identidad*. madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Kafees3. (23 de 01 de 2017). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=lwvZryWxtU8&t=1s>

Kerry, K. (2012). *Heavy metal : del hard rock al metal extremo*. México: Océano.

Kraken (1999). *Fragil al viento*. De *Una leyenda del Rock*. Colombia.

Lane, C. (1991). *Metodo de guitarra heavy metal* . Barcelona: Music distribution S.A.

Linares, R. (2009). *Desarrollo Cognitivo Las Teorias de Piaget y de Vygotsky*. Barcelona: UAB.

Lorca, A. G., & Matarín, A. S. (2008). *La alpujarra oriental: la gran desconocida*. Almería: Universidad de Almería.

Madoery, D. (2007). *Género-Tema-Arreglo*. Villa maría: EDUVIM.

Martínez, C. (2009). *COMPOSICION Y PRODUCCION DE BAMBUCOS Y PASILLOS BASADO EN ESTILO MUSICAL BOGOTANO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*. Universidad Javeriana: Bogotá.

Marulanda, O. (1989). *Una mirada histórica al pasillo colombiano: lecturas de musica colombiana*. Santa Fé de Bogotá: Alcaldía mayor.

Medina, R. (04 de Julio de 2013). *UN ABORDAJE CUASI FILOSÓFICO HACIA LA CULTURA METALERA*. Obtenido de <http://www.librometalextrremo.com/blog/wp-content/uploads/2013/06/cultura-metalera-revisado.pdf>.

Montalvo y Pérez . (2006). *Método de improvisación en el pasillo de la región Andina Colombiana*. Bogotá: Sic.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Mora, A. (2015). *Adaptación y arreglos musicales*. Obtenido de Tecnólogo en Coordinación de Escuelas de música:

https://senaintro.blackboard.com/bbcswebdav/institution/semillas/513208_1_VIRTUAL/Material/Documentos/Fase%20III/Actividad_Aprendizaje12/Material_Tecnico_AA12.pdf

Musicología, D. d. (2013). La transcripción . *Conservatorio Superior de Navarra* .

Musicoriodista. (07 de Junio de 2016). *Entrevista para Área 53 +| Musicoriodista*. Obtenido de youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=1inY8jvcDh0>

ocampo, J. (2002). *Música y Folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janes.

palosycuerdas. (09 de 04 de 2008). *youtube*. Obtenido de

<https://www.youtube.com/watch?v=Ux7fRTQLpPo&list=PL073D820693C7B6BC>

Pareles, J. (10 de julio de 1988). *HEAVY METAL, importantes palabras*. Obtenido de

<http://www.nytimes.com/1988/07/10/magazine/heavy-metal-weighty-words.html?pagewanted=2>

Pinilla, J. (2005). *Cultores de la música Colombiana*. Bogotá: Nueva editorial.

Pinzón, O. (03 de 11 de 2016). Licenciado en música. (A. Martínez, Entrevistador)

Polemman, A. (9 de 11 de 2013). La versión en la música popular. La plata: Universidad Nacional de La Plata.

Rico, C. (2009). *LA CONTRADANZA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII: FERRIOL Y BOXERAUS, MINGUET E YROL Y LOS BAILES PÚBLICOS1*. Niza: Université de Nice Sophia-Antipolis.

Ríos, Tovar y Ceballos . (2008). *Propuesta interpretativa de la música Andina Colombiana en formato de cuarteto trio típico colombiano*. Pereira: UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA Universidad tecnológica de Pereira.

Roca y Molina. (2006). *Vademecum musical*. Madrid: Enclave creativa.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

- Rodríguez, G. (2016). *La guitarra eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano*. . Zipaquirá: Udec.
- Rozo, P. (05 de Noviembre de 2012). *Frágil al viento versión Bambuco*. Recuperado el 23 de 07 de 2016, de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=AkValFMRL-Q>
- Ruiz, J. (2008). Brave Resaña del Pasillo Coloablano v Aporte Compositivo. *Paideia Surcolombiana*.
- Salvat. (1967). *Enciclopedia salvat de la música tomo 1*. Barcelona: Salvat S.A.
- Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación IV edición*. Mexico: McGrawHill.
- Sandie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan.
- Santamaría, C. (2007). *Revista el artista*. Obtenido de Dialnet: https://www.academia.edu/2614090/La_Nueva_m%C3%BAsica_colombiana_La_redefinici%C3%B3n_de_lo_nacional_en_%C3%A9pocas_de_la_World_Music
- Sinsonte. (17 de 01 de 2014). *youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=M2w0QZsrylc>
- Soto, E. (06 de febrero de 2017). *ARTÍCULO SOBRE EL HEAVY METAL Y SUS INFLUENCIAS CLÁSICAS*. Obtenido de Revista Alterna Periodismo alternativo de las Artes, especializado en Música.: <http://revistaalterna.blogspot.com.co/2008/09/heavy-metal-un-gnero-subestimado-por.html>
- Stravaganzza (2006). Hijo Del Miedo [Grabado por Stravaganzza]. España.
- Sulay, H. (02 de abril de 2010). *M E T A C O G N I C I O N*. Obtenido de <https://es.slideshare.net/geidy1eniv/m-e-t-a-c-o-g-n-i-c-i-o-n-3622078>
- Tovar, H. (2014). La abducción como fundamento de la investigación-creación desde la perspectiva de Charles Sanders Peirce. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, 10.
- Triptico. (21 de 10 de 2013). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5ANTsjEKdVs&t=48s>



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Uran, Medina y Valencia. (1997). *Medellin en vivo : la historia del rock : una aproximacion historica y visual a la escena rock*. Medellín, corporación región: Corporacion Region,.

VH1. (25 de Abril de 2009). *Youtube*. Obtenido de Heavy, La Historia Del Metal Bienvenido A Mi Pesadilla:
<https://www.youtube.com/watch?v=cFkwn8ZY5u4>

Walser, R. (1993). Middletown: Hanover, NH : University Press of New England.

Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: A Cultural Sociology (2.ª edición)*. Lexington Books. ISBN 0-306-80970-2. Maryland: Lexington Books.



Discografía

Cano, J. (1986). Hijo de la luna [Grabado por Mecano]. De *Entre el cielo y el suelo*. Madrid, España.

Carranza, W. (15 de 06 de 2011). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=trIWdo1U9a8>

Kafees3. (23 de 01 de 2017). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=lwZryWxtU8&t=1s>

Kraken (1999). Frágil al viento. De *Una leyenda del Rock*. Colombia.

Musicoriodista. Obtenido de *youtube*:

<https://www.youtube.com/channel/UC5V7VqDi6l2dqkoonjUvo3Q>

Musicoriodista. (07 de Junio de 2016). *Entrevista para Área 53 +| Musicoriodista*. Obtenido de *youtube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=1inY8jvcDh0>

paloscuerdas. (09 de 04 de 2008). *youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Ux7fRTQLpPo&list=PL073D820693C7B6BC>

Sinsonte. (17 de 01 de 2014). *youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=M2w0QZsrylc>

Rozo, P. (05 de Noviembre de 2012). *Frágil al viento versión Bambuco*. Recuperado el 23 de 07 de 2016, de *youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=AkValFMRL-Q>

Triptico. (21 de 10 de 2013). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5ANTSjEKdVs&t=48s>

VH1. (25 de Abril de 2009). *Youtube*. Obtenido de Heavy, La Historia Del Metal Bienvenido A Mi Pesadilla: <https://www.youtube.com/watch?v=cFkwn8ZY5u4>

VH1. (25 de Abril de 2009). *Youtube*. Obtenido de Heavy, La Historia Del Metal Bienvenido A Mi Pesadilla: <https://www.youtube.com/watch?v=cFkwn8ZY5u4>



Glosario de términos

Acorde: Un acorde consiste en un conjunto de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente y que constituyen una unidad armónica.

Adaptación: Conjunto de cambios que se realizan en una obra literaria, musical, etc., para destinarla a un medio distinto de aquél para el que fue creada.

Alternative picking: Es una técnica de ejecución de guitarra que emplea movimientos alternativos de plumilla descendentes y ascendentes de forma continua en mano derecha.

Armonía: Es el estudio de la técnica para enlazar acordes (notas simultáneas)

Arpeggio: Conjunto de tres o más sonidos musicales combinados armónicamente y tocados uno tras otro de manera simultánea.

Arreglo musical: Es la modificación que se efectúa a una obra originaria para embellecer su línea melódica.

Bambuco: Género musical autóctono de Colombia y uno de los más representativos del país

Bandola: Instrumento característico del trio típico colombiano, posee cuatro órdenes dobles y sus cuerdas son de metal.

Bend: Técnica de guitarra y a veces de bajo que consiste en tocar una cuerda y después de que suene el inicio de esa nota, estirar la cuerda hacia arriba o abajo y mantenerla para obtener una nota más aguda.

Bordadura: Es una o más notas que rodean a la nota principal por grados conjuntos o cromáticamente.

Chord melody: Técnica que consiste en tocar acordes y melodías al mismo tiempo con una sola guitarra.



Compás: Es la entidad métrica musical compuesta por varias unidades de tiempo (figuras musicales) que se organizan en grupos.

Cromatismo: Hace referencia al uso de las notas intermedias de la escala o semitonos.

Cymbalchoque: Técnica que consiste en golpear un platillo, con baqueta de batería e inmediatamente agarrar el platillo con otra mano.

Figura musical: Es un signo que representa gráficamente la duración musical de un determinado sonido en una pieza musical. La manera gráfica de indicar la duración relativa de una nota es mediante la utilización del color o la forma de la cabeza de la nota, la presencia o ausencia de la plica así como la presencia o ausencia de corchetes con forma de ganchos, entre las más comunes están: la redonda que dura cuatro tiempos, la blanca que dura dos tiempos, la negra que dura un tiempo, la corchea que dura medio tiempo y la semicorchea que dura un cuarto de tiempo.

Finale: Es un editor de partituras, es decir un programa completo para escribir, ejecutar, imprimir y publicar partituras de música.

Folclor: Es el conjunto de artesanías, bailes, chistes, costumbres, cuentos, historias orales, leyendas, música, proverbios y supersticiones, común a una población concreta.

Género musical: Es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad, tales como su función (música de danza, música religiosa, música de cine...), su instrumentación (música vocal, música instrumental, música electrónica...), el contexto social en que es producida o el contenido de su texto.

Glissando/Slide: Un efecto sonoro que consiste en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios.



Groove: Es la "sensación", rítmicamente expansiva, o el sentido de "swing" creado por la interacción de la música interpretada por la sección rítmica de una banda (batería, bajo eléctrico o contrabajo, guitarra y teclados).

Guitar pro: Es un editor de partituras para guitarra y bajo, aunque admite todos los instrumentos soportados por el formato MIDI.

Hammer on: Equivale a una ligadura de expresión ascendente. La técnica de ejecución consiste en ligar una nota a otra superior en la misma cuerda sin atacarla con la mano derecha.

Instrumentación: Es el estudio y la práctica de realizar o adaptar composiciones musicales para uno o varios instrumentos.

Melodía: Sucesión de sonidos con sentido. Para el análisis melódico, en el sistema tonal, hay que tener en cuenta los factores relativos a la altura, la armonía y el ritmo.

Metacognición: Es un concepto que nace en la psicología y en otras ciencias de la cognición para hacer referencia a la capacidad de los seres humanos de imputar ciertas ideas u objetivos a otros sujetos o incluso a entidades.

Métrica: Es el estudio del ritmo métrico, es decir, de aquel en el que se aprecia (implícita o explícita) un patrón regular de acentos.

Nota musical: Signo que se utiliza en la notación musical para representar la altura y la duración relativa de un sonido, se suele emplear la acepción «figura musical». Ejemplo las notas de la escala musical Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

NWOBHM: Nueva ola del heavy metal británico

Power chord: (En español, literalmente acorde de potencia), también llamados "quintas vacías", acorde de quinta; musicalmente es un intervalo de quinta que pertenece a un acorde.



Palm muting: Es una técnica de guitarra eléctrica, que es realizada apoyando la mano que lleva la plumilla en el puente de la guitarra. Esto produce un sonido apagado de las cuerdas.

Partitura: Es un documento manuscrito o impreso que indica cómo debe interpretarse una composición musical.

Presets: En *guitar pro*, *pro tools*, *logic* o en el secuenciador que quieras es un archivo relacionado con su *plugin* determinado que guarda la configuración de éste, de tal manera que puedas cargar el *preset* en otra instancia del *plugin* y se muestre la misma configuración

Pull-off: (del inglés, halar) hace referencia al ligado descendente, utilizado como recurso instrumental en instrumentos de cuerda.

Rhythm and blues: Abreviado como R&B o *RnB*, es un género de música popular afroamericana que tuvo su origen en EE.UU. En los años 1940 a partir del *blues*, el *jazz* y el *gospel*.

Riff: Es una frase que se repite a menudo, normalmente ejecutada por la sección de acompañamiento, con sentido musical distinguible del solo que se repite a lo largo del tema.

Slide: Técnica de guitarra, consistente en pulsar las cuerdas, en el mástil, con un objeto deslizante (cristal, metal, etc.) o deslizar con el dedo de la mano izquierda, realizando un *glisando*.

Solista: [músico, cantante] Que ejecuta un solo en una obra instrumental o coral, o que interviene en composiciones para un solo instrumento o para una sola voz.

Sustain: Es un parámetro que forma parte del envolvente acústico del sonido y que se caracteriza por ser temporal, el mismo parece estable aunque es solo una percepción auditiva ya que está en constante cambio y movimiento.

Tambo: Nombre inicial del pasillo instrumental “Satanás”.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Tapping: (también conocido como *fingertapping* o *tap picking*) es una técnica para guitarra y bajo eléctrico que se ejecuta utilizando los dedos de la mano de la púa o plectro para presionar las cuerdas sobre el mástil del instrumento, haciendo sonar las notas.

Tiple: Instrumento musical de cuerda, que pertenece entre otros al trio típico.

Transcribe: *Software* de música para la transcripción musical.

Versión: (se usa a veces la voz inglesa *cover*, que significa ‘cubierta’) es una nueva interpretación (en directo, o una grabación) de una canción grabada previamente por otro artista.

Vibrato: Es un término musical que describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido.

Weep-picking: Es una compleja técnica de guitarra creada en los años 40, la cual permite interpretar piezas clásicas para violín con guitarra eléctrica. Básicamente es una técnica que economiza los movimientos de la púa.



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Versión *heavy metal* del pasillo instrumental “Satanás”



Adaptado por Anyela Martínez



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Versión *heavy metal* del pasillo instrumental “Satanás”

Anyela Mireya Martínez



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Pregrado en Música

Zipaquirá, 2018



Agradecimientos

Con este trabajo de grado que termina otra etapa de mi formación musical, quiero agradecer a todas las personas que constantemente aportan a mi formación, desde cualquier ámbito; que han contribuido a completar esta parte del camino y siembran en mí la esperanza de alcanzar nuevos horizontes.

Primeramente quiero agradecer a Dios por la vida, por la energía y por la constancia que he mantenido durante mi amada carrera. Gracias a la ayuda de toda mi familia, empezando por esa gran mujer que Dios me dio como madre, qué haría cualquier cosa por mí, qué se siente orgullosa de mí en todo momento, María Benilda Martínez Rodríguez, Gracias también a mis hermanitos Jaime, Guillermo y Andrea Martínez que Dios sabe cuánto crece nuestra unidad día tras día, gracias a mi esposo William Ricardo Santamaría, que ha estado conmigo apoyándome en todo momento, gracias verdaderamente a toda mi familia, que es innumerable.

En mi formación musical debo agradecer a mi cuñado, quien ha sido mi primer maestro, un verdadero amigo, un ángel del cielo puesto en mi camino para empezar esta linda carrera, maestro Oscar David Pinzón Guio, gracias porque tu ayuda y tus enseñanzas se ven reflejadas en este trabajo, gracias también a mis maestros de la universidad que constantemente me ayudan a crecer tanto profesionalmente como personalmente, el maestro Oscar Julián Alvarado, la maestra Ana Betina Morgante, a mis asesores de trabajo de grado de la



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

universidad que su momento fue Carlos Andrés Cetina y ahora el maestro Carlos Alberto León Rodríguez, al maestro Adalberto Pardo, quien estuvo acompañando mi proceso en trabajo de grado, a los maestros lectores de este documento Santiago Torrents, Humberto Tovar y en general a todos los maestros que han enseñado a lo largo de mi formación.



Versión Heavy metal del Pasillo Satanás

Adaptado por: Anyela Martínez

Guitar 1
Standard tuning

Guitar2
Standard tuning

Electric Guitar
Standard tuning

Electric Bass
Standard tuning

♩ = 140

Guitar1

mf

Guitar2

E5 B5 E5

mf fff P.M. mf P.M. fff P.M. mf P.M. fff P.M. mf P.M.

E-Gt

E-Bass

ff

Drums

ff

Guitar1

full

Guitar2

Bm7(b 5) E7 A5 A5

fff P.M. mf fff P.M. fff P.M. mf P.M. fff P.M.

E-Gt

E-Bass

Drums

Guitar1

TAB

9 8 7 5 7 8 7 8 7 10 7 8 (8) 7 7 5 7 5 8 7

Guitar2

A5 B5 F#m7(b5) B7

mf P.M. P.M. P.M. P.M.

TAB

2 2 2 4 11 5 4 8
0 0 0 0 0 0 0 2 0 2 2 2 2 2 2 2 9 3 2 6

E-Gt

E-Bass

Drums

Guitar1

TAB

8 8 8 7 8 8 8 10 10 11 12

Guitar2

E5 D5 C7 F#m7(b5) B7

TAB

9 7 7 7 9 14 11 11 11 8
9 0 5 10 7 7 12 9 9 9 9 6

E-Gt

E-Bass

Drums

1. 2.

Guitar1

TAB 12 12 12 (12) 9 6 8 5 7 12 12 12

Guitar2

E5 E5 E5 P.M. - - - - - 1

TAB 2 2 2 (2) 6 7 4 5 4 2 2 2 0 0 0 (0) 0 0 0

E-Gt

E-Bass

Drums

Parte B

19

mp *mf*

1/4 3/4 4/4 7/4

TAB <5> <5> 5 8 7 5 7 7 8 7 7

E7 E7 Am

Nothing Else But Arpeggios

ff let ring

TAB 7 2 7 4 (4) 0 1 0 2 3 2 0 2 0

E-Bass

Drums

fff *ff*

Guitar1

23

1/2 full full full

T
A
B

4 4 7 10 8 12 14 5 5 7 8 7 7 7

Guitar2

let ring

T
A
B

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

E-Gtr

E-Bass

Drums

27

full

T
A
B

5 4-(4) 7 8 7 10 10 11 10-13-12 11

Guitar2

Heavy Rock Rhythm
G3

let ring

mf

B5

T
A
B

4 3 3 3 10 10 6 6 4 2

E-Gtr

fff

E-Bass

Drums

31

Guitar1

full

Guitar2

E5 D5 C5 F#m7(b5) B7

E-Gtr

E-Bass

Drums

ff

1. 2.

35

E5 E5

mf

fff *ff*

Parte C

Guitar1

Guitar2

E-Gt

E-Bass

Drums

Guitar1

Guitar2

E-Gt

E-Bass

Drums

1. 2.

Guitar1

Guitar2

E-Gtr

E-Bass

Drums

Solo

56

full

full

full

full

full

E5

B5

E5

mf

ff

mf

P.M.

P.M.

P.M.

P.M.

Guitar1

full

T
A
B

Guitar2

Bm7(b5) E7 A5

P.M. P.M.

T
A
B

E-Gtr

E-Bass

Drums

T T T T T T T T

T
A
B

E5 A5

ff P.M. *mf* P.M. P.M.

T
A
B

E-Gtr

E-Bass

Drums

Guitar 1

Guitar 2

A5 B5 F#m7(b5) B7 E5

P.M. P.M. P.M. P.M.

E-Gtr

E-Bass

Drums

Guitar 1

Guitar 2

D5 C5 B5

E-Gtr

E-Bass

Drums

Final

71

Guitar1

Guitar2

E-Gt

E-Bass

Drums

Chords: B5, E5, B5, E5

Dynamic markings: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*

Technique: P.M., P.M., P.M., P.M.

75

Guitar1

Guitar2

E-Gt

E-Bass

Drums

Chords: Bm7(b5), E7, A5, E5, A5

Dynamic marking: *full*

Technique: P.M., P.M., P.M., P.M.

79

Guitar1

full full

9 8 7 5 7 8 7 8 7 10 7 8 (8) 7 7 5 7 5 8 7 8 full

Guitar2

A5 B5 F#m7(b5) B7 E5

P.M. P.M. P.M. P.M.

2 2 2 4 2 2 4 2 2 4 2 2 11 5 4 8 9 9 7 0

0 0 0 0 2 0 2 2 2 2 2 2 9 3 2 6 7 0

E-Gt

diva

E-Bass

Drums

83

Guitar1

8 7 8 8 8 10 10 11 12 12 12-12

Guitar2

D5 C7 F#m7(b5) B7 E5

7 12 9 (9) 14 11 (11) 11 8 2 2 2 7 10 7 (7) 12 9 (9) 9 6 0 0 0

E-Gt

E-Bass

Drums

fff *mf*

Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”



Versión heavy metal del pasillo instrumental “Satanás”

Versión *heavy metal* del pasillo instrumental “Satanás”



Adaptado por Anyela Martínez

