



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

TEMA:

Composición de un Álbum EP Conceptual

AUTORES:

**Jiménez Hurtado, Juan Carlos
Menoscal Seminario, Hugo Xavier**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de
Licenciado en Música**

TUTOR:

Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva

Guayaquil, Ecuador

14 de marzo del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Jiménez Hurtado Juan Carlos y Menoscal Seminario Hugo Xavier**, como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciado en Música**.

TUTOR (A)

f. _____
Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Vargas Prías, Gustavo Daniel

Guayaquil, al 14 de marzo del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Jiménez Hurtado Juan Carlos**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación “**Composición de un Álbum EP Conceptual**”, previo a la obtención del Título de **Licenciado en Música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, al 14 de marzo del 2018

EL AUTOR:

Jiménez Hurtado Juan Carlos



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Menoscal Seminario Hugo Xavier**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación “**Composición de un Álbum EP Conceptual**”, previo a la obtención del Título de **Licenciado en Música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, al 14 de marzo del 2018

EL AUTOR:

Menoscal Seminario Hugo Xavier



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Jiménez Hurtado Juan Carlos**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación “**Composición de un Álbum EP Conceptual**”, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, al 14 de marzo del 2018

EL AUTOR:

f. _____

Jiménez Hurtado Juan Carlos



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Menoscal Seminario Hugo Xavier**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación “**Composición de un Álbum EP Conceptual**”, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, al 14 de marzo del 2018

EL AUTOR:

f. _____

Menoscal Seminario Hugo Xavier

Guayaquil, 12 de marzo de 2018

Lcdo. Gustavo Daniel Vargas Prias, Mgs.

Director de la carrera de Música

Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **Juan Carlos Jiménez Hurtado** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.

URKUND

Documento: [TESIS - JIMENEZ MEMOSCAL.docx](#) (D36795117)

Presentado: 2018-03-21 09:46 (-05:00)

Presentado por: Byron Tomala (byrone.tomala@cu.ucsg.edu.ec)

Recibido: byrone.tomala.ucsg@analysis.arkund.com

Mensaje: MUSICA 1 [Mostrar el mensaje completo](#)

0% de estas 35 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

Atentamente,



Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

Guayaquil, 12 de marzo de 2018

Lodo. Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.

Director de la carrera de Música

Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **Hugo Xavier Menoscal Seminario** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación de la mencionada estudiante.

URKUND

Documento: [TESIS - JIMENEZ MENOSCAL.docx](#) (D36735117)
Presentado: 2018-03-11 09:46 (-05:00)
Presentado por: Byron Tomala (byrone.tomala@cu.ucsig.edu.ec)
Recibido: byrone.tomala.ucsg@analysis.arkund.com
Mensaje: MUSICA 1 [Mostrar el mensaje completo](#)
0% de estas 35 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.

Atentamente,


Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

AGRADECIMIENTO

En primer lugar quiero agradecer a Dios por haberme obsequiado los recursos necesarios para ser músico; a mis padres Noemí Hurtado y José Jiménez, por su ayuda incondicional ya que todo lo que he logrado se lo debo a ellos; a mi esposa Gabriela Martínez por siempre estar conmigo y nunca dejar que me diera por vencido, eso es para mí el verdadero amor; a mis amigos y conocidos que me han acompañado en mi vida musical; a mis profesores que fueron excelentes, muchas gracias por su paciencia y por creer en mí.

Finalmente quiero agradecer a Hugo Menoscal que fue mi compañero en este proyecto, persona muy querida que tengo el gusto de llamarlo amigo y a Yasmine Yaselga, nuestra tutora de tesis, por alentarnos y guiarnos en el proceso.

Juan Carlos Jiménez Hurtado

No existen palabras para expresar la enorme gratitud que le debo a mi familia especialmente a mis padres Hugo Menoscal y Martha Seminario, por cumplir mi sueño de estudiar música y por apoyarme siempre, a mi enamorada Andrea Cedeño por su invaluable amor, el mejor regalo que alguien me ha podido dar, a mis amigos por su amistad incondicional, que siempre recuerdo con anécdotas increíbles, a los profesores por brindar sus conocimientos y por supuesto a Dios por ponerme en este tiempo y lugar preciso.

Por último agradezco a mi gran amigo y compañero de tesis Juan Carlos Jiménez y a mi tutora Yasmine Yaselga por su constante colaboración.

Hugo Xavier Menoscal Seminario

DEDICATORIA

A los músicos del mañana, que el ímpetu y la pasión jamás se pierdan, que el presente trabajo les sirva como una guía para creaciones inéditas magníficas. En nuestras manos está el futuro y la música atraviesa fronteras.

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Yasmine Genoveva Yaselga Rojas

TUTOR

f. _____

Gustavo Daniel Vargas Prías

DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Gustavo Daniel Vargas Prías

OPONENTE

Contenido

AGRADECIMIENTO.....	I
DEDICATORIA.....	II
INDICE DE TABLAS.....	VI
INDICE DE FIGURAS.....	VII
RESUMEN.....	IX
ABSTRACT.....	X
INTRODUCCION.....	XI
1. CAPÍTULO I.....	1
1.1 Contexto de la investigación.....	1
1.2 Antecedentes.....	2
1.3 Problema de investigación.....	3
1.4 Justificación.....	3
1.5 Objetivo General.....	5
1.6 Objetivos Específicos.....	5
1.7 Preguntas de investigación.....	5
1.8 Marco conceptual.....	6
1.8.1 Álbum conceptual.....	6
1.8.2 Música Contemporánea.....	10
2. CAPÍTULO II.....	23
2.1 Diseño de la investigación.....	23
2.2 Enfoque.....	23

2.3	Alcance	23
2.4	Instrumentos de investigación.....	24
2.4.1	Análisis de documentos	24
2.4.2	Grabaciones de audio y video	24
2.4.3	Transcripciones	24
2.4.4	Análisis de partituras	25
2.5	Resultados.....	25
2.5.1	Análisis de documentos	25
2.5.2	De las grabaciones de audio y video.....	26
3.	CAPÍTULO III.....	46
3.1	La propuesta.....	46
3.1.1	Título de la propuesta.....	46
3.1.2	Justificación de la propuesta	46
3.1.3	Objetivo de la propuesta	46
3.1.4	Descripción.....	47

INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Planteamiento del problema.....	3
Tabla 2: Tipos de álbum conceptual. Tomado del libro How to Disappear Completely: Radiohead and the Resistant Concept Album.....	6
Tabla 3: Nota característica de los modos de la escala mayor.....	15
Tabla 4: Información obtenida de los documentos.....	25
Tabla 5: Temas y partes del álbum The Wall.....	27
Tabla 6: Tabla del leitmotiv obtenida del análisis auditivo del álbum The Wall.....	30
Tabla 7: Tabla de las Cambio de métrica obtenida del análisis auditivo del Álbum The Wall.....	31
Tabla 8: Tabla de los efectos sonoros obtenidos del análisis auditivo del álbum The Wall.....	32
Tabla 9: Tabla de los efectos sonoros mediante instrumentación obtenidos del análisis auditivo del álbum The Wall.....	34
Tabla 10: Temas y partes del álbum 2112.....	35
Tabla 11: Tabla de análisis del tema Overture obtenida del análisis auditivo del álbum 2112.....	36
Tabla 12: Tabla de Cambio de métrica obtenida del análisis auditivo del álbum 2112.....	39
Tabla 13: Tabla de los efectos de sonido obtenidos del análisis auditivo del álbum 2112.....	40
Tabla 14: Tabla de los efectos sonoros mediante instrumentación obtenidos del análisis auditivo del álbum 2112.....	40
Tabla 15: Tabla de los modos de la escala menor melódica y sus brillos.....	44
Tabla 16: Tabla de los modos de la escala menor armónica y sus brillos.....	44
Tabla 17: Tabla de los modos de la escala mayor armónica y sus brillos.....	45
Tabla 18: Tabla de los cambios de métrica del Álbum EP conceptual Sanguis et Gloria.....	49
Tabla 19: Tabla de los leitmotiv del Álbum EP conceptual Sanguis et Gloria.....	51
Tabla 20: Tabla de los efectos mediante instrumentación del Álbum EP conceptual Sanguis et Gloria.....	52
Tabla21: Tabla de la relación de las escalas modales con la historia.....	53
Tabla22: Tabla de la estructura de la obertura.....	59
Tabla 23: Tabla de los recursos musicales usados para la creación del tema 1.....	62
Tabla 24: Tabla de los recursos musicales usados para la creación del tema 2.....	64
Tabla 25: Tabla de los recursos musicales usados para la creación del tema 3.....	66

INDICE DE FIGURAS

Figura nº 1: Tipos de patrones disminuidos. Fuente: Harmony 3 (1987).....	11
Figura nº 2: Ejemplo de modulación de Fmaj7 a Bbmaj7 que vuelve al tono primario. Fuente: Harmony 3 (1987).....	12
Figura nº 3: Dominantes de función especial. Fuente: Harmony 4 (1988).....	13
Figura nº 4: Acordes de la escala C Dórica. Fuente: Harmony 4 (1988).....	14
Figura nº 5: Progresión modal en C Dórico. Fuente: Harmony 4 (1988).....	14
Figura nº 6: Acordes I de distintos modos. Fuente: Harmony 4 (1988).....	15
Figura nº 7: Acordes II de distintos modos. Fuente: Harmony 4 (1988).....	16
Figura nº 8: Acordes III de distintos modos. Fuente: Harmony 4 (1988).....	16
Figura nº 9: Acordes IV de distintos modos. Fuente: Harmony 4 (1988).....	16
Figura nº 10: Acordes V de distintos modos. Fuente: Harmony 4 (1988).....	16
Figura nº 11: Acordes VI de distintos modos. Fuente: Harmony 4 (1988).....	17
Figura nº 12: Acordes VII de distintos modos. Fuente: Harmony 4 (1988).....	17
Figura nº 13: Modulación modal en dirección a los sostenidos. Fuente: The Beato Book (1990).....	18
Figura nº 14: Modulación modal en dirección a los bemoles. Fuente: The Beato Book (1990).....	18
Figura nº 15: Modal Mixture de sonoridades mayores. Fuente: The Beato Book (1990).....	19
Figura nº 16: Modal Mixture de sonoridades menores. Fuente: The Beato Book (1990).....	19
Figura nº 17: Modal Mixture de sonoridades dominantes. Fuente: The Beato Book (1990).....	19
Figura nº 18: Orquestación con voicings de cuartas. Fuente: Jazz Composition (2003).....	20
Figura nº 19: Orquestación con inversiones de voicings de cuartas. Fuente: Jazz Composition (2003).....	20
Figura nº 20: Orquestación con unísonos. Fuente: Arranging II (1986).....	21
Figura nº 21: Orquestación con octavas. Fuente: Arranging II (1986).....	21
Figura nº 22: Orquestación con two part soli. Fuente: Arranging II (1986).....	22
Figura nº 23: Orquestación con three part soli con omisiones. Fuente: Arranging II (1986).....	22
Figura nº 24: Estructura del disco uno del álbum "The Wall". Fuente: los autores.....	28
Figura nº 25: Estructura del disco dos del álbum "The Wall". Fuente: los autores.....	29
Figura nº 26: Leitmotiv principal del album "The Wall". Fuente: Los autores.....	29
Figura nº 27: Cambio de métrica del tema "Mother". Fuente: Pink Floyd for the world songbook (1990).....	31
Figura nº 28: Estructura del disco dos del álbum "2112". Fuente: los autores.....	36
Figura nº 29: Cambio de métrica del tema "2112 - Overture". Fuente: los autores.....	38
Figura nº 30: Diferencia de brillo y oscuridad. Fuente: Adam Neely - Why is major happy?.....	42

Figura n° 31: Consonancia del acorde mayor y disonancia del acorde aumentado. Fuente: Adam Neely - Why is major happy?	42
Figura n° 32: Disonancia de los acordes aumentados y disminuidos. Fuente: Adam Neely, Why is major happy?	43
Figura n° 33: Orden de la escalas según su brillo. Fuente: Adam Neely – Why is major happy?.....	43
Figura n° 34: Estructura del álbum Sanguis et Gloria. Fuente: los autores.....	48

RESUMEN

El propósito de esta investigación fue sustentar la composición de un álbum EP conceptual con la integración de elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea. Este álbum está conformado por cuatro canciones, los cuales reflejan un concepto narrativo con características compositivas de dos álbumes conceptuales representativos de los 70.

Se utilizó una metodología con enfoque cualitativo con alcance descriptivo y experimental. Los instrumentos de recolección de datos fueron los siguientes: análisis de resultados de tesis relacionadas a la composición de álbumes conceptuales, análisis de libros de armonía contemporánea, información biográfica y bibliográfica obtenida de revistas musicales digitales; análisis de grabaciones de audio de los álbumes investigados; análisis de grabaciones de video de dos expertos en composición y el análisis auditivo de los álbumes investigados.

La investigación permitió la identificación de varios elementos de composición de los álbumes investigados que al integrarlos con los elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea, sirvieron para la composición y arreglo musical de las canciones *“Obertura”*, *“Por el honor y el amor”*, *“Paz: La máquina de Guerra”* y *“Hogar, dulce hogar”*.

Al finalizar el proceso de investigación y composición se demostró que la correlación entre la narrativa y la música creada fue posible gracias al empleo de escalas modales (brillo), las cuales favorecieron la sonoridad buscada por los investigadores para la realización del álbum *“Sanguis et Gloria”*.

Palabras Claves: *álbum conceptual, composición, 70, música contemporánea, rock progresivo, modal.*

ABSTRACT

The purpose of this research was to sustain the composition of a conceptual EP album with the integration of harmonic and orchestral elements of contemporary music. This album is made up of four songs, which reflect a narrative concept with compositional characteristics of two representative conceptual albums of the 70s.

A methodology with a qualitative approach and descriptive and experimental progress was used. The data collection instruments were the following: analysis of the results of thesis related to composition of conceptual albums, analysis of books of contemporary harmony, biographical and bibliographic information obtained from digital music magazines, analysis of audio recordings of the researched albums, analysis of video recordings of two experts in composition and transcriptions of the investigated albums.

The investigation allowed the identification of several elements of composition of the investigated albums that when integrating them with the harmonic and orchestral elements of contemporary music, they served for the composition and musical arrangement of the songs "Obertura", "Por el honor y el amor", "Paz: La máquina de guerra" and "Hogar, dulce hogar".

At the end of the research and composition process it was demonstrated that the correlation between the narrative and the music created was possible thanks to the use of modal scales, which favored the sonority sought by researchers for the production of the album "Sanguis et Gloria".

Keywords: conceptual album, composition, 70, contemporary music, progressive rock, modal.

INTRODUCCIÓN

Carrasco (2016) nos dice que “La música es, probablemente, la expresión artística que se relaciona de manera más profunda con las emociones del ser humano”.

Los álbumes conceptuales han sido el medio para la representación musical de un concepto o guion narrativo. La propuesta musical favorece el desarrollo de la creatividad del músico para realizar sus obras inéditas.

Para poder comprender los criterios musicales que intervienen en la composición de álbumes conceptuales narrativos, este trabajo estudiara las transcripciones hechas a partir del análisis de los discos “*The Wall*” y “2112”; complementándose con la investigación de fuentes bibliográficas como: Harmony I,II, III, IV del Berklee College of Music, Arranging II escrito por Ted Pease y Bob Freeman y de tesis relacionadas a álbumes conceptuales; así como el aporte de dos expertos en composición: Rick Beato y Adam Neely para la búsqueda de información.

Por tanto, gracias a la recolección de datos se podrá crear un producto musical innovador para la música ecuatoriana.

1. CAPÍTULO I.

1.1 Contexto de la investigación

Los primeros indicios de lo que se considera música conceptual parten del romanticismo a través de melodías y armonía que hacía referencia a situaciones o emociones que deseaba expresar el compositor. En el romanticismo se encuentran compositores como Franz Schubert y Robert Schumann, quienes manejaban este concepto musical, y es gracias a ellos y un sin número de compositores que la música conceptual se fue creando y desarrollando mucho más, hasta llegar a lo que llamamos “Álbum Conceptual” (Macan, 1997).

Gracias al “Santo Grial” de los álbumes conceptuales representado por “The Wall”, la música superó los estándares de creación al convertir la letra y la música en vehículos para la transmisión de toda la carga emocional, con la que se logra transportar al oyente dentro de una historia ficticia en la que la música narra los hechos (Urick, 2016).

Pink Floyd fue una de las bandas que realizó más de un álbum conceptual, entre ellos se destaca el famoso “*Dark side of The Moon*” y “*The Wall*”. Esta última se tomó como referencia porque es uno de los álbumes conceptuales más representativos e importantes de la historia.

Actualmente existen muchos álbumes conceptuales, abarcando diferentes estilos e interpretaciones que van desde géneros como el rock, hard rock, metal progresivo hasta géneros como el pop, funk, jazz, entre otros.

1.2 Antecedentes

La composición de un álbum conceptual no está asociada a un estilo de música específico, por lo que encontramos álbumes de gran variedad musical, desde jazz como el disco *"In The Wee Small Hours"* (1955) de Frank Sinatra hasta metal progresivo, como es el caso del disco *"Metropolis Part 2: Scenes from a Memories"* (1999) de la virtuosa banda Dream Theater.

El primer gran disco que fue incluido dentro de esta categorización fue *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles, que salió al mercado en 1967. Aunque algunos de los álbumes de Frank Sinatra pueden entenderse desde una idea ligada a las concepciones de amor y soledad, fue la mítica producción del cuarteto de Liverpool la que rompió definitivamente con los modos de pensar y elaborar productos musicales y además, popularizó el término (Carrasco, 2016, p.66).

En los 70 hubo más desarrollo de esta forma de composición. Muchas bandas icónicas de la época como Rush, Pink Floyd, Yes entre otras, crearon obras que quedarían immortalizadas para el deleite del mundo entero hasta la actualidad, como es el caso del álbum *"The Wall"* (1979) del compositor Roger Waters, álbum que trata temas como la guerra, las drogas, la opresión del sistema, la educación, etc.

En Ecuador existen numerosas bandas con diversos álbumes conceptuales. Uno de los trabajos más recientes es *"Blasfemia"* del músico Guanaco quien creó un álbum conceptual de 10 temas que rinde homenaje a 3 tendencias: la música criolla ecuatoriana o rockolera, el hip hop de los 90 y la radionovela (Martínez, 2016).

En la ciudad de Guayaquil este estilo de composición fue adoptado por varias bandas y solistas como: Mama Soy Demente, Los Brigante, Niñosaurios, Niño Índigo, Antonio Vergara, Morfeo, entre otros. *"Neo Apocalyptic Neurotic"* lanzado en 2015, fue el último disco de los Brigante el cual es una crítica a la sociedad que está regida al celular y al internet (Veintimilla, 2015).

1.3 Problema de investigación

¿Cómo integrar los elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea en la composición de un álbum EP conceptual?

Tabla 1: Planteamiento del problema. Fuente: los autores

Objeto de estudio	Lenguaje musical
Campo de acción	Teoría musical y su aplicación
Tema de investigación	Integración de los elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea en la composición de un álbum EP conceptual

1.4 Justificación

La música basada en un concepto pretende ofrecer a la audiencia un factor conceptual adicional, ya que estará relacionada a la temática o historia de la narrativa, volviéndola más entretenida, pudiendo contar asombrosas historias como una película o un libro. La composición de un álbum conceptual no es un trabajo que se deba tomar a la ligera, ya que el compositor debe contar con mucha capacidad creativa, paciencia e inspiración.

La presente propuesta es necesaria realizarla porque en la actualidad muchos músicos tanto académicos como empíricos de la ciudad de Guayaquil desconocen sobre este tema. Por lo cual se considera que sería un incentivo para los músicos locales a realizar propuestas basadas en esta investigación.

Como primer punto, es importante realizar esta propuesta porque contribuye a la formación musical de la nueva generación de músicos guayaquileños, tanto académicos como empíricos.

Como segundo punto, esta propuesta influirá en futuros proyectos musicales, con la implementación de recursos de composición incluidos en este documento.

Como tercer punto, es importante porque el producto puede vincular a otras ramas del arte como danza, teatro y cine,

Como cuarto punto, es innovador ya que propone el uso de las escalas modales para representar y sonorizar momentos o situaciones de la trama.

Por último, esta propuesta está relacionada con El Plan del Buen Vivir, específicamente con el cuarto capítulo “Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía” ya que incentiva a los ciudadanos a la creación y a la difusión cultural, los siguientes objetivos son:

4.9. Impulsar la formación en áreas de conocimiento no tradicionales que aportan a la construcción del Buen Vivir.

4.10. Fortalecer la formación profesional de artistas y deportistas de alto nivel competitivo.

4.10.g. Promover la formación profesional de artistas con nivel internacional.

4.10.h. Fortalecer y crear espacios de difusión y práctica para las diferentes disciplinas artísticas.

4.10.i. Fortalecer la formación y la especialización de artistas en áreas relacionadas a la producción, la creación, la enseñanza y la investigación.

Además, se relaciona con el Objetivo 5: “Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad”, específica el 5.3 y 5.4 siendo éstos:

5.3 Impulsar los procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas.

5.4.d. Estimular la creación, la producción, la difusión, la comercialización, la distribución, la exhibición y el fortalecimiento de emprendimientos e industrias culturales y creativas diversas, como sector estratégico en el marco de la integración regional” (Ministerio del interior, 2017).

1.5 Objetivo General

Crear un álbum EP conceptual con características de los álbumes de los 70, integrando los elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea.

1.6 Objetivos Específicos

- Crear un concepto narrativo que se desarrolle a lo largo de la obra, tanto en la música como en el texto.
- Determinar las características conceptuales de los álbumes “*The Wall*” y “2112”.
- Identificar los recursos musicales apropiados para relacionar personajes con situaciones emocionales específicas dentro de la narrativa.
- Componer los cuatro temas del álbum empleando los recursos obtenidos a partir del análisis de los discos “*The Wall*” y “2112”; y los recursos de la música contemporánea.

1.7 Preguntas de investigación

- ¿Cuál es el proceso de composición de un álbum conceptual narrativo?
- ¿Cuáles son las características compositivas de los álbumes de los 70 “*The Wall*” y “2112”?
- ¿Qué recursos de la música contemporánea favorecen la sonoridad en la composición del álbum conceptual?

1.8 Marco conceptual

1.8.1 Álbum conceptual

1.8.1.1 Definición

Elicker (como se citó en Arango, 2011) afirma que un álbum conceptual es “una colección de canciones que se relacionan entre si ya sea por medio de una temática lírica y/o compositiva que unifica y da un sentido cíclico al álbum”. En otras palabras lo que hace a un álbum “conceptual” es la cohesión entre la música y la narrativa, donde la música representa las diferentes escenas¹ de la historia.

“El álbum conceptual es una forma creativa que requiere que el compositor tenga una gran cantidad de control sobre la música que está creando y cómo está empaquetada” (Shute, 2015, p. 22).

Letts (2010), clasifica los álbumes conceptuales de la siguiente manera:

Tabla 2: Tipos de álbum conceptual. Tomado del libro *How to Disappear Completely: Radiohead and the Resistant Concept Album*, Letts. (2010). (p.22)

TIPOS	CARACTERISTICAS
Narrativo	Similar a una novela, película o escena musical.
Temático	Colecciones de canciones.
Resistente	Unificado pero resiste la interpretación.

1.8.1.2 Álbum conceptual narrativo

Los álbumes narrativos se caracterizan por tener una trama explícita y personajes, o al menos un protagonista que se somete a algún tipo de prueba o viaje de la vida. La trama puede ser cíclica y la historia puede ser atemporal o mítica en lugar de lineal, o puede incluir flashbacks. Los

¹**Escena:** 9. f. En arte, representación de un suceso o acontecimiento en que toman parte varias figuras. Tomado de la RAE: <http://dle.rae.es/?id=GDdQbyd>

personajes pueden ser imaginarios o pueden existir solo como aspectos de la psique del protagonista. El protagonista podría ser antipático, o podría no triunfar sobre la adversidad. La música que acompaña a menudo sirve para impulsar la acción, pero puede apoyar o desafiar al protagonista; también puede funcionar como un coro al comentar sobre la acción, o como una banda sonora de la temática, pensamientos y sentimientos internos (Letts, 2010, p.23).

1.8.1.3 Reseña Histórica.

Los primeros álbumes conceptuales tuvieron origen a partir de los años 30 de la mano de compositores como Cole Porter o Harold Arlen, pero sus trabajos no alcanzaron el éxito que esperaba.

El término álbum conceptual comenzó a desarrollarse por el cantante Frank Sinatra con su álbum *"In The Wee Small Hours"* en 1955, álbum cuyo conceptual trató de una noche solitaria debido a un amor perdido. Este álbum tuvo un éxito rotundo y llegó a ser uno de los pioneros en llamarse álbum conceptual. Sin embargo en 1967 fue cuando verdaderamente llegó a ser un éxito comercial, puesto que The Beatles crearon el famoso álbum *"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"* y el término de álbum conceptual fue digno de más atención por parte de la crítica ya que un producto de este nivel de composición, es concebido bajo la planificación, creatividad e innovación.

En la década de los 80 y 90 los álbumes conceptuales habían perdido popularidad y fueron siendo reemplazados por estilos de composición y géneros más simples como el punk y el grunge; sin embargo varios artistas optaron por este recurso como Bruce Springsteen, U2, Depeche Mode, Prince, Radiohead, Smashing Pumpkins, entre otros. Hasta la reina del pop Madonna cuenta con un disco conceptual (Unzaga, 2016).

1.8.1.4 Década de los 70

En los años 70 hubo un auge de álbumes conceptuales, el movimiento fue tan grande que abarcó muchos géneros, no solamente rock progresivo donde muchos artistas se atrevieron a realizar este tipo producción musical. Varios discos de la época fueron "*Tales from Topographic Ocean*" (1973) de la banda Yes, "*Thick as a Brick*" (1972) de Jethro Tull, "*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*" (1972) de David Bowie, la banda de rock progresivo Rush con su popular disco "2112" (1976). La mayoría de estos discos fueron aclamados por la crítica, sin embargo no todos los álbumes nombrados tuvieron un éxito masivo en ventas, como lo tuvo la popular banda Pink Floyd con sus cuatro álbumes conceptuales estrenados en la década llevándolos a la fama mundial, entre estos está el famoso "*Dark Side of The Moon*" (1973) que fue uno de sus mejores álbumes, las canciones se volvieron más accesibles al público y el single "*Money*" se hizo popular siendo una canción con una métrica en 7/4. Otro disco más exitoso fue "*The Wall*" fue considerado como su álbum conceptual más impresionante, porque se vendieron aproximadamente 20 millones de copias alrededor del mundo, haciéndolo uno de los álbumes más oscuros y populares del mundo (Shute, 2015).

1.8.1.5 The Wall - Pink Floyd

El año de 1979 fue un año histórico para la música y los álbumes conceptuales ya que la popular banda inglesa Pink Floyd lanza al público el famoso álbum "*The Wall*". El concepto narrativo de este álbum cuenta la historia de un personaje llamado "Pink", que nace entre los últimos años de una guerra en la que muchos soldados ingleses murieron, entre estos su padre.

Pink comienza a construir una pared mental entre él y el resto del mundo, para que pueda vivir tranquilo, libre de problemas emocionales. Cada problema que Pink afrontaba en su vida y le causaba dolor, ponía un ladrillo más en el pared haciendo que esta crezca cada vez más, entre los momentos que más afectaron su vida fueron: tener una infancia sin padre, una madre dominante, un sistema educativo en el reprimen los puntos de vista e imponen

autoridad con violencia física para “corregir” la conducta, un gobierno que trata a la gente como marionetas, la superficialidad de ser una estrella de rock, un matrimonio enajenado, inclusive el uso recurrente de estupefacientes para olvidar o distraerse de la realidad.

La pared al finalizarse encierra a Pink en un mundo desquiciado, en su mente él es un dictador similar a Hitler en la segunda guerra mundial, se convierte en todo lo que el odia, ya que estos hechos marcaron negativamente desde que nació, él se da cuenta de su situación y se siente responsable de su estado mental corrupto y lucha por salir la pared, Pink procede a entrar a un juicio a él mismo, conducido por ladrillos personificados y finalmente derribar el muro ordenado por el mismo y conectándolo nuevamente con el mundo exterior, como conclusión de la historia su moraleja es que aunque sean duras las adversidades de la vida, es el individuo y comunidad consciente que debe derribar los muros que nos separan (Urick, 2016).

Recursos compositivos de *The Wall*.

- Estructura del disco
- Leitmotiv
- Cambio de métrica
- Efectos de sonido
- Efectos sonoros mediante instrumentación

1.8.1.6 2112 – Rush

El rock progresivo es un sub-genero del rock que incorpora elementos estilísticos y conceptuales de diferentes estilos musicales. Báez (2013) nos dice que: “el concepto de progresivo se refiere a la utilización de progresiones armónicas, elemento en el que el estilo se asemeja más a la música clásica, el jazz, o la música experimental y de vanguardia”.

Rush es una de las bandas más influyentes del rock progresivo, ha producido numerosos álbumes a lo largo de cuatro décadas. En el año 1975 tuvo un pequeño declive por su tercer álbum “*Caress of Steel*” el cual su compañía

discográfica lo considero una decepción, afortunadamente la banda siguió adelante y compuso el álbum conceptual "2112" que sería su cuarto históricamente y un éxito comercial contra todo pronóstico. La parte narrativa de este álbum está situada en el futuro, una guerra de galaxias resulta en la unión de todos los planetas bajo el gobierno de la Estrella Roja de la Federación Solar. En 2112, el mundo está controlado por los "Sacerdotes de los templos de Syrinx", que determinan el contenido de todos los temas de lectura, canciones, imágenes, en todas las facetas de la vida (Rush, 2018).

Recursos Compositivos de 2112

- Estructura del disco
- Obertura
- Cambio de métrica
- Efectos de sonido
- Efectos sonoros mediante instrumentación

1.8.2 Música Contemporánea

1.8.2.1 Definición

Monzón (2013) afirma:

Cronológicamente, la música del siglo XX se denomina música contemporánea. Los cambios acelerados que se produjeron en esa centuria como el desarrollo de las comunicaciones y la tecnología, conjuntamente con el auge de los medios de difusión dieron lugar a su globalización por todo el orbe (p.1).

1.8.2.2 Recursos armónicos

De acuerdo a Nettles (1987), Ulanowsky (1988) y Beato (1990) los elementos de la armonía contemporánea son los siguientes:

Patrones disminuidos

Los acordes de séptima disminuida son acordes encontrados con mayor frecuencia en tonalidades mayores, ya sea uniendo dos acordes diatónicos cercanos o como un acorde de aproximación a un acorde diatónico.

A continuación se presentarán varios gráficos con ejemplos de distintas progresiones con patrones disminuidos.

The figure displays eight musical examples of diminished chord patterns in G major, arranged in a 4x2 grid. Each example shows a three-chord progression in G major (4/4 time) with a diminished seventh chord in the middle. The patterns are:

- 1. I⁷(b⁹) - #II⁷(b⁹) - II⁷(b⁹)
- 2. I⁷ - #II⁷(b⁹) - III⁷(b⁹)
- 3. I⁷ - #II⁷(b⁹) - IV⁷(b⁹)
- 4. I⁷ - #II⁷(b⁹) - V⁷(b⁹)
- 5. II⁷(b⁹) - #III⁷(b⁹) - II⁷(b⁹)
- 6. I⁷(b⁹) - #II⁷(b⁹) - I⁶
- 7. I⁷ - V⁷(b⁹) - I⁷
- 8. II⁷(b⁹) - bVII⁷(b⁹) - V⁷(b⁹)

Figura n° 1: Tipos de patrones disminuidos. Fuente: *Harmony 3* (1987)

Modulación

Es un movimiento armónico y/o melódico de una tónica a otra. Cuando ocurre la modulación, el oyente pasa de la referencia tónica original o una nueva referencia.

Figura n° 2: Ejemplo de modulación de Fmaj7 a Bbmaj7 que vuelve al tono primario. Fuente: *Harmony 3* (1987)

En la figura que se acaba de mostrar ocurre una modulación de Fmaj7 a Bbmaj7, que regresa al tono del cual partió. Fmaj7 sería el tono primario y Bbmaj7 el tono secundario. La relación entre el tono primario y secundario se muestra con una flecha en dirección de la modulación y la distancia interválica al nuevo tono.

Dominantes de función especial

Los dominantes de función especial son acordes que además de desempeñar su función de ser dominantes, cumplen diferentes funciones especiales dependiendo del contexto en el que se encuentren.

A continuación tenemos un gráfico donde tenemos todos los dominantes de función especial, especificando la función especial que pueden cumplir, las escalas que usan y su función como acordes dominantes de séptima.

<u>Chord</u>	<u>Special Function</u>	<u>Special Function Chord Scale</u>	<u>Analysis with Dominant Function</u>
I7	Tonic Blues	Blues, Mixolydian, Lydian $b7$	V7/IV
IV7	Subdominant Blues or Subdominant Melodic minor	Blues, Mixolydian, Lydian $b7$	subV7/III
b^b VII7	Subdominant minor	Lydian $b7$ in Major Mixolydian in minor	subV7/VI
b^b VI7	Altered Subdominant minor	Lydian $b7$	subV7/V
II7	Altered Subdominant Major	Mixolydian or possibly Lydian $b7$	V7/IV
VII7	Cadential	Lydian $b7$ or Mixolydian	V7/III

Figura n° 3: Dominantes de función especial. Fuente: *Harmony 4 (1988)*

Armonía modal

Al referirnos a armonía modal hablamos de música basada en modos tónicos. Cada uno de los modos de la escala mayor tiene una nota característica que le da su sonoridad y la distingue de la escala mayor o la menor natural. Dicha nota característica es importante ya que la mayoría de acordes que contengan esta nota se denominan “acordes característicos” y nos servirán para formar cadencias modales.

A diferencia de la armonía tonal cadencial, la armonía modal no requiere de dominantes y subdominantes. El primer grado es la tónica y las características de los acordes dan diferentes sonoridades para el modo. La resolución de un acorde característico se denomina cadencia modal.

La tríada disminuida y el acorde menor 7 (b5) se evitan en las progresiones de acordes modales, ya que son bastante inestables debido al tritono (4ta aumentada) que se genera en sus voces.

A continuación se presenta como ejemplo C Dórico. "T" significa tónica. "C" significa acorde característico y "A" significa acorde a evitar. "C / A" es el acorde que tiene la nota característica pero también posee el tritono.

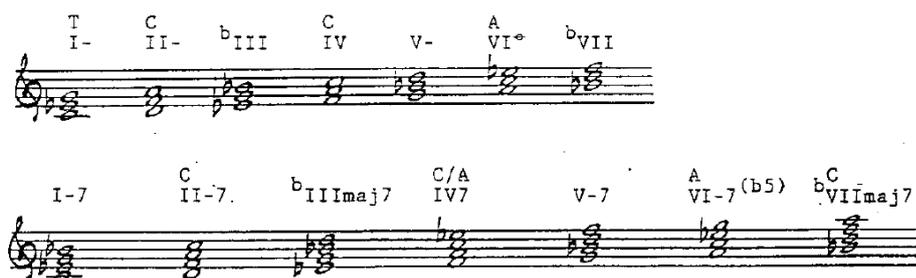


Figura n° 4: Acordes de la escala C Dórica. Fuente: *Harmony 4 (1988)*

En el grafico mostrado a continuación visualizamos una progresión modal en C Dórico, formada con los acordes antes mencionados.



Figura n° 5: Progresión modal en C Dórico. Fuente: *Harmony 4 (1988)*

Para concluir, a continuación se mostrara una tabla con cada una de las notas características de los diferentes modos de la escala mayor.

Tabla 3: Nota característica de los modos de la escala mayor. Tomado del libro *Harmony IV*, Ulanowsky. (1988).(p.18-31)

Modo	Nota característica
Jónico	4 natural
Dórico	6 natural
Frigio	b2
Lidio	#4
Mixolidio	b7
Aeólico	b6
Locrio	b5

Intercambio modal

El intercambio modal se da cuando se usan acordes de un modo en el contexto armónico de otro modo paralelo, es como pedir prestado un acorde de otro modo en el mismo tono. Gracias a ello podemos escuchar el modo del acorde prestado sin haber modulado realmente.

En los siguientes gráficos se muestran las cualidades que puede tener cada uno de los grados por medio del intercambio modal.

➤ Posibles acordes I

<u>Chord</u>	<u>Modal Sources</u>
I ^{maj7}	Ionian, Lydian
I ⁶	Ionian, Lydian
I ⁻⁷	Aeolian, Dorian, Phrygian
I ⁻⁶	Melodic, Dorian
I ^{-(maj7)}	Harmonic, Melodic
I ⁷ or I ^{7(sus4)}	Mixolydian, Blues

Figura n° 6: Acordes I de distintos modos. Fuente: *Harmony 4* (1988).

➤ Posibles acordes II

<u>Chord</u>	<u>Modal Sources</u>
II-7	Ionian, Dorian, Mixolydian, Melodic
II-7(b5)	Aeolian, Harmonic
bIImaj7	Phrygian (also a subdominant minor chord)
II7	Lydian (normally a special function dominant)

Figura n° 7: Acordes II de distintos modos. Fuente: *Harmony 4 (1988)*.

➤ Posibles acordes III

<u>Chord</u>	<u>Modal Sources</u>
III-7	Ionian, Lydian
bIIImaj7	Dorian, Aeolian
bIIImaj7(#5)	Harmonic, Melodic
bIII7	Phrygian
III-7(b5)	Mixolydian

Figura n° 8: Acordes III de distintos modos. Fuente: *Harmony 4 (1988)*.

➤ Posibles acordes IV

<u>Chord</u>	<u>Modal Source</u>
IVmaj7	Ionian, Mixolydian
IV7	Dorian, Melodic, Blues
IV-7	Aeolian, Phrygian, Harmonic
#IV-7(b5)	Lydian

Figura n° 9: Acordes IV de distintos modos. Fuente: *Harmony 4 (1988)*.

➤ Posibles acordes V

<u>Chord</u>	<u>Modal Sources</u>
V7	Ionian, Melodic
V7(b9)	Harmonic
V-7	Dorian, Mixolydian, Aeolian
V-7(b5)	Phrygian
Vmaj7	Lydian

Figura n° 10: Acordes V de distintos modos. Fuente: *Harmony 4 (1988)*.

➤ Posibles acordes VI

<u>Chord</u>	<u>Modal Sources</u>
VI-7	Ionian, Lydian, Mixolydian
VI-7 (b5)	Dorian, Melodic
\flat VIImaj7	Phrygian, Aeolian, Harmonic

Figura n° 11: Acordes VI de distintos modos. Fuente: *Harmony 4 (1988)*.

➤ Posibles acordes VII

<u>Chord</u>	<u>Modal Sources</u>
VII-7 (b5)	Ionian, Melodic
\flat VIIImaj7	Dorian, Mixolydian
\flat VII-7	Phrygian
VII-7	Lydian
\flat VII7	Aeolian
VII°7	Harmonic

Figura n° 12: Acordes VII de distintos modos. Fuente: *Harmony 4 (1988)*.

Modulación modal

La modulación modal ocurre cuando un modo específico de una tonalidad modula hacia un modo específico de una tonalidad distinta, tomando como referencia el círculo de quintas y cuartas para direccionar la modulación, con la modulación modal puede modular hasta cinco tonalidades o menos en dirección hacia los sostenidos o bemoles (Beato, 1990).

Dirección a los sostenidos:

$\frac{B\flat}{A} = A \text{ PHRYGIAN (F MAJ)}$ $\frac{G\sharp A}{E} = E \text{ AEOLIAN (G MAJ)}$
 RESOLVE

2 KEYS IN A SHARP DIRECTION
 F → ^①C → ^②G

b. $\frac{G\flat}{A} = A \text{ AEOLIAN (C MAJ)}$ $\frac{D\sharp}{D} = D \text{ LYDIAN (A MAJ)}$
 RESOLVE

3 KEYS IN A SHARP DIRECTION
 C → ^①G → ^②D → ^③A

Figura n° 13: Modulación modal en dirección a los sostenidos. Fuente: *The Beato Book* (1990)

Dirección a los bemoles:

$\frac{E\flat}{F\sharp} = F\sharp \text{ AEOL. (A MAJ)}$ $\frac{C\text{LYD.}^{\text{ADD 9}}}{C} = C \text{ LYD. (G MAJ)}$
 NON RESOLUTION

A → ^①D → ^②G
 2 KEYS IN A FLAT DIRECTION

b. $\frac{A-\flat}{A} = A \text{ DOR. (G MAJ)}$ $\frac{E\flat}{D} = D \text{ PHR. (B\flat MAJ)}$
 NON RESOLUTION

G → ^①C → ^②F → ^③B \flat
 3 KEYS IN A SHARP DIRECTION

Figura n° 14: Modulación modal en dirección a los bemoles. Fuente: *The Beato Book* (1990)

Mezcla Modal (Modal Mixture)

La mezcla modal es la combinación de una o más escalas modales sobre un acorde dado, es decir que sobre un acorde o escala específica se transforma a otra cambiando las notas características de los modos que usamos.

B♭ MAJ? MAJOR SOUNDS

B♭ pent.	B♭ ionian	B♭ lydian	B♭ lydian aug.
COLOR TONES	0	b0	40
			#0

Figura n° 15: Modal Mixture de sonoridades mayores. Fuente: *The Beato Book* (1990)

E-7 MINOR SOUNDS

AEO.	Phryg.	Dor.	Mel. Min.	Dor.	AEO.
COLOR TONES	40	b0	#0	#0	#0
					40

Figura n° 16: Modal Mixture de sonoridades menores. Fuente: *The Beato Book* (1990)

F7 DOMINANT SOUNDS

F pent.	Mix.	Mix. #11	Dom. Dim.	Alt. Dom.		
COLOR TONES	0	b0	40	b0	#0	40
					#0	#0

Figura n° 17: Modal Mixture de sonoridades dominantes. Fuente: *The Beato Book* (1990)

Voicings de cuartas

Los voicings de cuartas son estructuras de acordes compuestos por intervalos de cuartas, este tipo de voicings se los usa en la armonía modal para dar una sonoridad más contemporánea.

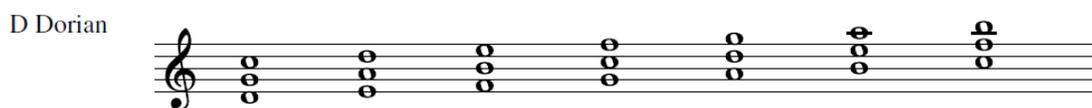


Figura n° 18: Orquestación con voicings de cuartas. Fuente: *Jazz Composition* (2003)

Inversiones de voicings cuartales

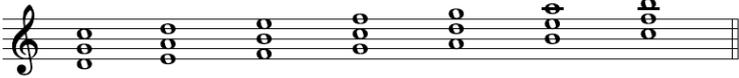
Los voicings de cuartas se los puede invertir para dar movimiento a las voces, hay dos tipos de inversiones son diferentes intervalos pero contienen las mismas notas en diferente orden dando como resultado un voicing cuartal.

- La primera inversión se la realiza con un intervalo de cuarta abajo y el otro un intervalo de segunda arriba.

- La segunda inversión se la realiza con un intervalo de segunda abajo y el otro un intervalo de cuarta arriba

D Dorian

Voicings in fourths

Musical notation for D Dorian voicings in fourths. The staff shows seven chords: D4 (D, G, C, F), E4 (E, A, D, G), F4 (F, B, E, A), G4 (G, C, F, B), A4 (A, D, G, C), B4 (B, E, A, D), and D5 (D, G, C, F).

1st inversion

Musical notation for D Dorian 1st inversion voicings. The staff shows seven chords: D4 (D, G, C, F), E4 (E, A, D, G), F4 (F, B, E, A), G4 (G, C, F, B), A4 (A, D, G, C), B4 (B, E, A, D), and D5 (D, G, C, F).

2nd inversion

Musical notation for D Dorian 2nd inversion voicings. The staff shows seven chords: D4 (D, G, C, F), E4 (E, A, D, G), F4 (F, B, E, A), G4 (G, C, F, B), A4 (A, D, G, C), B4 (B, E, A, D), and D5 (D, G, C, F).

Figura n° 19: Orquestación con inversiones de voicings de cuartas. Fuente: *Jazz Composition* (2003)

1.8.2.3 Recursos orquestales

De acuerdo a Pease y Freeman (1989) los recursos orquestales son:

Unísono

El unísono es una técnica de orquestación, la cual consiste en que dos o más instrumentos toquen una misma melodía simultáneamente.



Figura n° 20: Orquestación con unísonos. Fuente: *Arranging II* (1986)

Octavas

Las octavas son similares al unísono, la diferencia es que se toca la misma melodía en diferentes octavas.



Figura n° 21: Orquestación con octavas. Fuente: *Arranging II* (1986)

Two part soli

Es la orquestación de dos voces en la que toca una misma melodía con diferentes notas. Comúnmente se orquesta esta técnica con intervallos de terceras y sextas, aunque pueden ser con todos los intervallos.



Figura n° 22: Orquestación con two part soli. Fuente: *Arranging II* (1986)

Three part soli

Es la técnica de arreglos en la que se orquesta 3 voces para tocar una melodía con diferentes notas. A continuación, un ejemplo de este caso.

Omit voicings

Los omit voicings son derivados del four way closed en el que en las estructuras se procede hacer la omisión de una de las voces, al omitir la segunda voz se lo conoce como "Omit 2", al omitir la tercera voz se llama "Omit 3" y si se omite la cuarta voz se la llama "Omit 4"

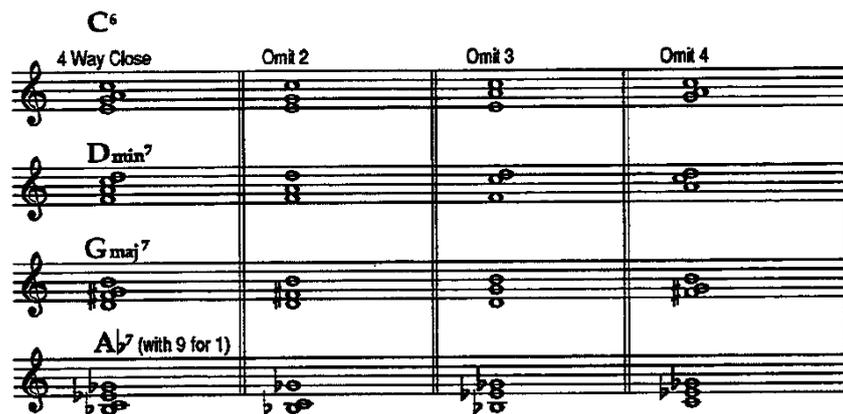


Figura n° 23: Orquestación con three part soli con omisiones. Fuente: *Arranging II* (1986)

2. CAPÍTULO II.

2.1 Diseño de la investigación

Métodos científicos

“El método deductivo de investigación deberá ser entendido como un método de investigación que utiliza la deducción o sea el encadenamiento lógico de proposiciones para llegar a una conclusión o, en este caso, un descubrimiento” (Carvajal, 2013, p.1).

2.2 Enfoque

Quevedo y Castaño (2002) afirman “en sentido amplio, puede definirse la metodología cualitativa como la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (p.7).

La metodología aplicada en la presente investigación está basada en un enfoque cualitativo, ya que mediante el análisis de obras se obtendrán datos descriptivos como los recursos armónicos y orquestales para la realización de los temas propuestos.

2.3 Alcance

Este estudio es de tipo descriptivo. Sampieri, Fernández y Baptista (2014) afirman que los estudios descriptivos “únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren” (p.92).

A partir del conocimiento de conceptos estudiados y analizados de las obras, se realizará la propuesta musical basada en dichos conceptos con la finalidad de innovar.

También se considera este estudio de forma macro-social porque la presente propuesta se relaciona directamente con la sociedad, específicamente los músicos de la ciudad de Guayaquil.

2.4 Instrumentos de investigación

Los instrumentos de investigación para la recolección de datos utilizados en este trabajo de titulación son:

2.4.1 Análisis de documentos

“Los documentos permiten al investigador estudiar el lenguaje escrito de los participantes. Pueden ser consultados en cualquier momento y ser analizados cuantas veces sea preciso. No es necesario dedicar tiempo a transcribirlos” (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

Para la presente investigación se realizó el análisis de tesis de grado, libros de armonía, libros de investigación, artículos y revistas digitales.

2.4.2 Grabaciones de audio y video

La Real Academia Española (2018) define grabar como “captar y almacenar imágenes o sonidos por medio de un disco, una cinta magnética u otro procedimiento, de manera que se puedan reproducir”.

Los archivos multimedia fueron un factor clave en esta investigación ya que gracias a ellos fueron posibles las transcripciones y análisis de partituras. Se analizó el audio de 3 álbumes conceptuales y videos de dos expertos en teoría y composición musical de Adam Neely y Rick Beato.

2.4.3 Transcripciones

Hoces (como se citó en Mora, 2017) nos dice que la transcripción musical es una herramienta que permite representar las ideas musicales por medio de un sistema de notación.

Las transcripciones realizadas pertenecen a los álbumes “*The Wall*” y “2112”.

2.4.4 Análisis de partituras

Ávila (2017), dice que: “el análisis de una partitura consiste en observar la armonía utilizada por el compositor o arreglista y tomar en cuenta la progresión de acordes, es decir observar la relación de los acordes entre sí y con la tonalidad en la que se encuentra escrita la canción”.

Se analizaron las partituras provenientes de las transcripciones de los álbumes estudiados.

2.5 Resultados

2.5.1 Análisis de documentos

Para este trabajo se obtuvo información de varias fuentes bibliográfica. A continuación se mencionara en una tabla el material obtenido a partir del análisis de dichos documentos.

Tabla 4: Información obtenida de los documentos. Fuente: los autores

Documentos	Información analizada
Harmony III	Patrones disminuidos Modulación
Harmony IV	Dominantes de función especial Armonía Modal Intercambio modal
Jazz Composition Theory and Practice	Voicings de cuartas Inversiones de voicings cuartales

Arranging 2	Unísono Octavas Two part soli
The Beato Book	Modulación modal Mezcla modal
Radiohead and the Resistant Concept Album: How to Disappear Completely	Información bibliográfica sobre los álbumes conceptuales
Concept Albums	Información bibliográfica sobre los álbumes conceptuales
Pink Floyd – The Wall Songbook	Partituras de los temas del álbum “The Wall”

2.5.2 De las grabaciones de audio y video

2.5.2.1 Audio

El análisis auditivo permitió identificarlos diferentes recursos compositivos de los álbumes “*The Wall*” y “*2112*”, indispensables para el trabajo a realizarse.

The Wall – Pink Floyd

Estructura del álbum

Tabla 5: Temas y partes del álbum *The Wall*. Fuente: los autores

Disco	Lado	Canción
Disco 1	Lado uno	<i>In the Flesh?</i>
		<i>The Thin Ice</i>
		<i>Another Brick in the Wall, Pt. 1</i>
		<i>The Happiest Days of Our Lives</i>
		<i>Another Brick in the Wall, Pt. 2</i>
		<i>Mother</i>
	Lado dos	<i>Goodbye Blue Sky</i>
		<i>Empty Spaces</i>
		<i>Young Lust</i>
		<i>One of My Turns</i>
		<i>Don't Leave Me Now</i>
		<i>Another Brick in the Wall, Pt. 3</i>
		<i>Goodbye Cruel World</i>
Disco 2	Lado tres	<i>Hey You</i>
		<i>Is There Anybody Out There?</i>
		<i>Nobody Home</i>
		<i>Vera</i>
		<i>Bring the Boys Back Home</i>
		<i>Comfortably Numb</i>

	Lado cuatro	<i>The Show Must Go On</i>
		<i>In the Flesh</i>
		<i>Run Like Hell</i>
		<i>Waiting for the Worms</i>
		<i>Stop</i>
		<i>The Trial</i>
		<i>Outside the Wall</i>

Este trabajo discográfico se reparte en dos discos, los cuales están divididos en dos partes. Cada una de sus partes se refiere a etapas en las que el personaje vive o relata momentos de su vida.

Se analizó los dos discos del álbum para comprender mejor el concepto y por consiguiente identificar mejor la estructura del álbum.

Disco uno

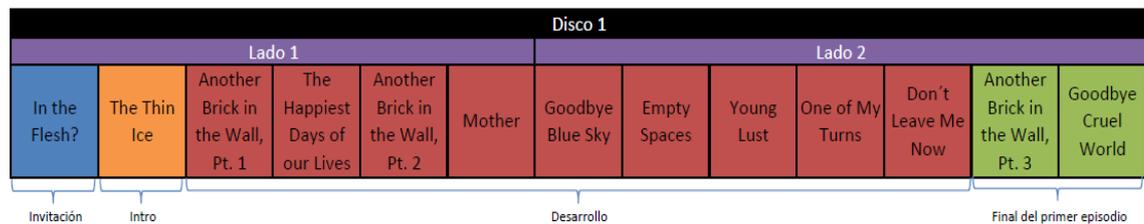


Figura n° 24: Estructura del disco uno del álbum "The Wall". Fuente: los autores.

Este disco no cuenta con una obertura como tal, ya que en su lugar el primer tema es una invitación al oyente por parte del protagonista a escuchar su historia. Seguido a esto tenemos un tema introductorio, el desarrollo de la trama que se divide en varios temas y un tema final parcial, ya que en este punto de la historia el personaje culmina con su meta, pero al mismo tiempo deja al oyente en suspenso por saber que desencadenará esto.

Disco dos



Figura n° 25: Estructura del disco dos del álbum "The Wall". Fuente: los autores.

Comienza con un tema introductorio al siguiente desarrollo el cual sucede en varios temas nuevamente. El final de este disco se reparte en dos temas, los cuales son "The trial", el tema final del desarrollo del disco dos y "Outsidethe Wall", el tema final del disco.

Leitmotiv

"The Wall" es un álbum que está lleno de leitmotives y muchas veces son casi imperceptibles. El motivo más representativo del álbum es la melodía del verso de la famosa canción "Anotherbrick in thewall pt. 2" que textualmente dice "wedon'tneedno education".



Figura n° 26: Leitmotiv principal del álbum "The Wall". Fuente: Los autores

A continuación se mostrará una tabla indicando el momento preciso en el que se puede apreciar este leitmotiv en los temas del álbum.

Tabla 6: Tabla del leitmotiv obtenida del análisis auditivo del álbum *The Wall*. Fuente: los autores

Canción	Descripción	Tiempo
<i>In theFlesh?</i>	En este tema se lo escucha en los acordes (D-E-F-E)	0:36 - 0:43.
<i>The thin ice</i>	El leitmotiv está escondido donde se escuchan los mismos acordes (E-D-F-E) pero ordenados diferente	1:45 - 1:52.
<i>Another brick in the Wall pt. 1</i>	Suena varias veces en la melodía del verso.	0:18 - 0:52.
<i>Another brick in the Wall pt. 2</i>	Suena muchas veces en la melodía del verso y la guitarra eléctrica haciendo unísono, dándole más fuerza al motivo.	0:01 - 0:33, 1:05 - 1:38.
<i>Empty spaces</i>	El motivo se encuentra en diferente tono, tanto en guitarras, bajo y voz.	0:08 - 0:22, 0:29 - 0:40, 1:09 - 1:20, 1:28 - 2:08.
<i>Another brick in the Wall pt. 3</i>	Suena nuevamente en la melodía del verso.	0:08 - 0:39.
<i>Hey you</i>	El motivo regresa con el riff de guitarra en E y A alternándolo seguido por el solo de guitarra	1:58 - 2:53.
<i>In the flesh</i>	Al igual que el anterior <i>in the flesh?</i> , Los acordes contienen el motivo melódico D-E-F-E.	0:20 - 0:29
<i>Run like hell</i>	El motivo melódico se esconde nuevamente en los acordes D-E-F-E	1:12-1:24 , 2:18-2:30, 2:51-3:03

<i>Waitingfortheworms</i>	El motivo regresa con el riff de guitarra	2:29-2:35, 2:54 – 3:57
<i>The Trial</i>	El mismo riff de guitarra de “hey you”	3:27 – 5:00

Cambio de métrica

El cambio de métrica fue un recurso bastante utilizado en este álbum. El tema más relevante es “*Mother*”, ya que es el tema que contiene la mayor cantidad de cambios de métrica.

Figura n° 27: Cambio de métrica del tema “*Mother*”. Fuente: Pink Floyd for the world songbook (1990)

Los cambios de métrica que fueron encontrados en el álbum se presentarán en una tabla, especificando el tema y tiempo en el que suceden; también detallando la modulación efectuada.

Tabla 7: Tabla de las Cambio de métrica obtenida del análisis auditivo del álbum *The Wall*. Fuente: los autores

Canción	Métrica	Tiempo
<i>Mother</i>	De 5/8 a 4/4	0:03, 0:19
	De 6/8 a 4/4	0:46

	De 4/4 a 12/8	1:59
	De 9/8 a 12/8	2:25
	De 12/8 a 4/4	2:50
<i>One of my turns</i>	De 3/4 a 4/4	2:03
<i>Hey you</i>	De 4/4 a 2/4; vuelve a 4/4	2:54, 3:00, 3:08
<i>The show must go on</i>	De 4/4 a 3/4 por dos compases y vuelve a 4/4	0:43
<i>In the flesh</i>	De 12/8 a 6/8	1:16
	De 6/8 a 12/8	3:11

Efectos de Sonido

Los efectos de sonido sin duda alguna son un complemento al carácter conceptual del álbum, ya que al escuchar dichos efectos en los temas, el oyente automáticamente se transporta a la escena en la que se desarrolla la canción.

Para hacer un resumen de los efectos utilizados en el álbum “*The Wall*”, a continuación se presenta la siguiente tabla.

Tabla 8: Tabla de los efectos sonoros obtenidos del análisis auditivo del álbum *The Wall*. Fuente: los autores

Canción	Efecto Sonoro	Tiempo
<i>In The flesh?</i>	Avión	2:23
	Bomba	3:10
<i>The thin ice</i>	Bebe llorando	0:00
<i>Another brick in the wall part 1</i>	Patio de recreo en la escuela	1:56
<i>The happiest days of our lives</i>	Helicóptero	0:00
	Risas	1:15

<i>Another brick in the wall part 2</i>	Grito	0:00
	Se escuchan varias voces aparecer una después de la otra; de fondo se escuchan los niños en la escuela.	3:19
	Teléfono	3:39
<i>Goodbye blue sky</i>	Pájaros cantando	0:00
	Terminal del aeropuerto	2:36
<i>Empty Spaces</i>	Terminal del aeropuerto	0:00
<i>Young Lust</i>	Teléfono	2:47
<i>One of my turns</i>	Teléfono	0:00
<i>Don't leave me now</i>	Respiración	2:25
	Audio de canales de tv apareciendo, creando tensión	4:00
<i>Another brick in the Wall part 3</i>	Golpeando el televisor	0:00
<i>Hey you</i>	Implosion	1:54
<i>Is there anybody out there?</i>	Television y tráfico	0:02, 2:34
<i>Nobody home</i>	Television y tráfico	0:00
<i>Vera</i>	Televisor	0:00
<i>Bring the boys back home</i>	Profesor gritando - teléfono - llamando a la puerta - televisor (se van juntando una encima de la otra)	0:53
<i>In the flesh</i>	Concierto - estadio	0:00, 4:12
<i>Run like hell</i>	Concierto - estadio	0:00
	Caos en las calles	3:24

<i>The trial</i>	Puerta	0:00
	Explosión y derrumbe del muro	5:00
<i>Out side the wall</i>	Caída de escombros	0:00

Efectos sonoros mediante instrumentación

A diferencia de los efectos sonoros mencionados en la tabla anterior, que son audios pregrabados y ubicados en diferentes partes del álbum; los expuestos a continuación fueron grabados por los músicos con sus instrumentos, recreando así efectos sonoros como los mencionados a continuación:

Tabla 9: Tabla de los efectos sonoros mediante instrumentación obtenidos del análisis auditivo del álbum *The Wall*. Fuente: los autores

Canción	Efecto Sonoro	Descripción	Tiempo
<i>Don't leave me now</i>	Teléfono	Un sintetizador efectúa el sonido del teléfono tocando dos notas de una manera cíclica	0:00
<i>Goodbye cruel world</i>	Reloj	El bajo se encarga de representar el sonido de las agujas del reloj	0:00
<i>The trial</i>	Avión	Se representa el sonido de un avión con la voz, alzando un grito que desciende hasta llegar a un tono medio – grave	2:22

2112 - Rush

Estructura del álbum

Tabla 10: Temas y partes del álbum 2112. Fuente: los autores

Lado	Canción
Lado A	I. Overture
	II. Temples of Syrix
	III. Discovery
	IV. Presentation
	V. Oracle: The Dream
	VI. Soliloquy
	VII. The Grand Finale
Lado B	A Passage to Bangkok
	The Twilight Zone
	Lessons
	Tears
	Something for Nothing

El álbum está dividido en dos partes. El Lado A que es conceptual, es una suite dividida en siete temas que comienza con una obertura. La historia se desarrolla a lo largo de los siguientes temas comenzando con un tema introductorio, hasta llegar al tema “*The Grand Finale*” con el que concluye la parte conceptual del álbum. El lado B no es conceptual por lo que sus temas no se relacionan entre sí; tampoco se relacionan al Lado A del álbum.

Después de haber hecho un análisis auditivo y narrativo de la parte conceptual del álbum, concluimos con la siguiente estructura:

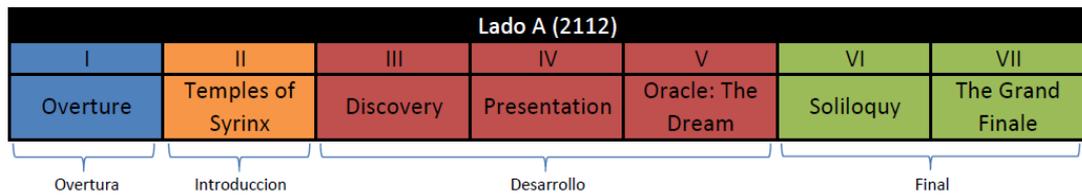


Figura n° 28: Estructura del disco dos del álbum “2112”. Fuente: los autores.

Se puede visualizar claramente cuatro partes las cuales son una Obertura, luego la Introducción a la historia del álbum, el Desarrollo que se subdivide en tres canciones y para concluir, el final de la historia dividido en dos temas.

Obertura

El tema “2112: Overture” es la combinación de fragmentos de los temas del lado A del disco de Rush. A continuación se mostrará la relación de las partes de la obertura con los temas del álbum y así comprender como se compuso este tema.

Tabla 11: Tabla de análisis del tema Overture obtenida del análisis auditivo del álbum 2112. Fuente: los autores

Estructura de Overture	Tiempo de Overture	Canciones de referencia	Tiempo de canción de referencia	Descripción
Pre-Intro	0:00	Ninguna	ninguno	Introducción a la historia con efecto de sonido
Intro 1	0:46	“Temples of Syrinx”	4:32	Los acordes del Intro son los mismos de “temples of syrinx”, pero tocados como <i>kicks</i>

Intro 2	1:17	<i>"Oracle: The Dream"</i>	14:50	La melodía guitarra hace referencia a la melodía de la voz del tema <i>"Oracle: The Dream"</i> , tocan los mismos acordes y kicks
Intro 3	1:31	<i>"Temples of Syrinx"</i>	4:32	Basado en la armonía de <i>"temples of syrinx"</i> , cambiando el ritmo y la intención
Instrumental 1	1:58	<i>"Discovery"</i> , riff de guitarra; Presentation, el bajo notas de los acordes	Discovery- 8:49; Presentation- 10:15	La guitarra hace un riff inspirado del tema <i>"Discovery"</i> y el bajo toca las notas de los acordes
Instrumental 2	2:31	<i>"Oracle: TheDream"</i>	15:05	Usan los mismos acordes pero en overture hay máskicks
Instrumental 3	2:44	<i>"Presentation"</i>	12:57	El mismo riff de <i>"Presentation"</i> tocado varias veces.
Transición	2:57	ninguna	ninguno	Unión instrumental
Solo 1	3:05	<i>"Soliloquy"</i>	16:57	La guitarra hace un solo sobre los acordes de <i>"Soliloquy"</i>
Instrumental 4	3:33	<i>"Grand Finale"</i>	19:05	Mantiene armonía

				con diferente tempo y ritmo
Solo 2	4:06	"Grand Finale"	19:05	Solo sobre los acordes de "Grand Finale"
Outro	4:13	"Oracle: The Dream"	15:49	El tema termina con el ultimo acorde de "Oracle: The Dream"
Transición	4:23	ninguna	ninguno	Esta transición contiene letra introductoria al tema "Temples of Syrinx"

Cambio de métrica

Rush se caracteriza por usar bastantes cambios de métrica para salirse de lo habitual musicalmente, aparte es muy común realizar este recurso en el rock y metal progresivo.



Figura n° 29: Cambio de métrica del tema "2112 - Overture". Fuente: los autores

Para optimizar la visualización del análisis se ha creado la siguiente tabla.

Tabla 12: Tabla de Cambio de métrica obtenida del análisis auditivo del álbum 2112. Fuente: los autores

Canción	Métrica	Tiempo
<i>Overture</i>	De 4/4 a 5/4	0:46
	De 5/4 a 4/4	0:50
	De 4/4 a 3/4; vuelve a 4/4	0:52
	De 4/4 a 2/4; vuelve a 4/4	1:19
	De 4/4 a 6/4; vuelve a 4/4	1:24
	De 4/4 a 2/4; vuelve a 4/4	2:40
	De 4/4 a 3/4; vuelve a 4/4	4:09
<i>Temples of Syrinx</i>	De 4/4 a 3/4; vuelve a 4/4	5:39
	De 4/4 a 3/4; vuelve a 4/4	6:32
<i>Oracle: The Dream</i>	De 4/4 a 3/4; vuelve a 4/4	15:26
<i>Grand Finale</i>	De 4/4 a 6/8	19:08

Efectos de sonido

Los efectos de sonido tienen un papel muy importante para darle ambientación al álbum y es uno de los recursos sonoros usuales en esta banda. A continuación se puede observar un registro de apariciones de este recurso a lo largo de la obra.

Tabla 13: Tabla de los efectos de sonido obtenidos del análisis auditivo del álbum 2112. Fuente: los autores

Canción	Efecto de Sonido	Tiempo
<i>Overture</i>	Bomba	4:17
<i>Discovery</i>	Agua/Naturaleza	6:45
<i>Soliloquy</i>	Agua/Naturaleza	15:57
<i>Grand Finale</i>	Aviso	20:04

Efectos sonoros mediante instrumentación

La banda en este álbum usó los instrumentos musicales para realizar una relación de la historia con la música. Gracias a este recurso el álbum se torna más creativo e interesante al oyente.

Tabla 14: Tabla de los efectos sonoros mediante instrumentación obtenidos del análisis auditivo del álbum 2112. Fuente: los autores

Canción	Relación música con historia	Tiempo
<i>Overture</i>	Sintetizador hace referencia al espacio infinito	0:00
<i>Discovery</i>	Guitarra afinándose hace referencia al encuentro del protagonista con la guitarra de la historia	6:50
<i>Presentation</i>	Representación de conversación de 2 personajes	10:33
	Dialogo del personaje principal mediante la melodía de la voz acompañado de sección rítmica suave	10:33; 11:47
	Dialogo del personaje antagonista mediante la	11:09; 12:23

	melodía de la voz acompañado de sección rítmica agresiva	
<i>Oracle: The Dream</i>	Sintetizador hace referencia a una transición de suspenso y revelación en el personaje	14:45
<i>Grand Finale</i>	<i>Feedback</i> de la guitarra representa a los aviones	18:34
	<i>Kicks</i> representan las bombas	18:44; 18:50; 18:57
	La batería hace <i>kicks</i> y remates representa el bombardeo sobre los sacerdotes de syrinx	19:04
	Solo de guitarra representa la violencia por el bombardeo	19:22
	Final tipo descarga representa la aniquilación de los sacerdotes y la conquista	20:03

2.5.2.2 Video

Se analizó el video de Adam Neely denominado “*why is major happy?*”, donde habla sobre el brillo de las escalas sustentado en el libro “*Modality*” de Jeff Brent con Schell Barkley.

Los acordes mayores por su sonoridad denotan “brillantez” y los acordes menores denotan “oscuridad”. El brillo puede ser definido como “el tamaño relativo de los intervalos en un acorde o escala. Los intervalos más amplios son percibidos como más brillosos que los intervalos cortos” (Neely, 2016).

Es así como teóricamente podemos hablar que los acordes mayores con su tercera mayor son más brillantes que los acordes menores con su tercera menor.



Figura n° 30: Diferencia de brillo y oscuridad. Fuente: Adam Neely - Why is major happy?

Siguiendo con la teoría de la definición de “brillo” los acordes aumentados son más brillantes que los acordes mayores porque estos tienen un intervalo de quinta aumentada comparada con el intervalo de quinta perfecta de los acordes mayores. Los acordes aumentados al escucharlos ciertamente podemos notar que no son más felices que los mayores, estos tienen un sonido amargo al oído, a pesar de que son más “brillosos”, la razón a esta sonoridad turbia se debe a la disonancia.



Figura n° 31: Consonancia del acorde mayor y disonancia del acorde aumentado. Fuente: Adam Neely - Why is major happy?

“El brillo tiene su propia y única característica musical aparte de "felicidad" podemos diferenciarlos con la consonancia y disonancia, sin embargo está relacionado, porque demasiado brillo en un acorde suena disonante como un acorde aumentado pero a la vez muy poco brillo también puede sonar disonante como un acorde disminuido” (Neely, 2016).

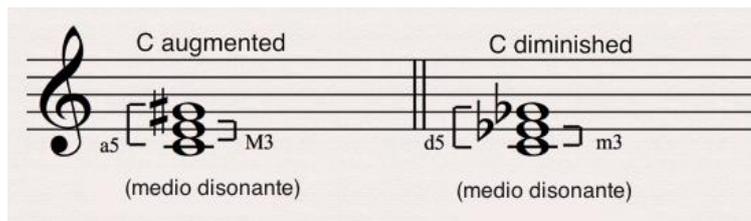


Figura n° 32: Disonancia de los acordes aumentados y disminuidos. Fuente: Adam Neely - Why is major happy?

A continuación, observaremos los 7 modos griegos desde el más “brillante” al más “oscuro” en tonalidad de C.

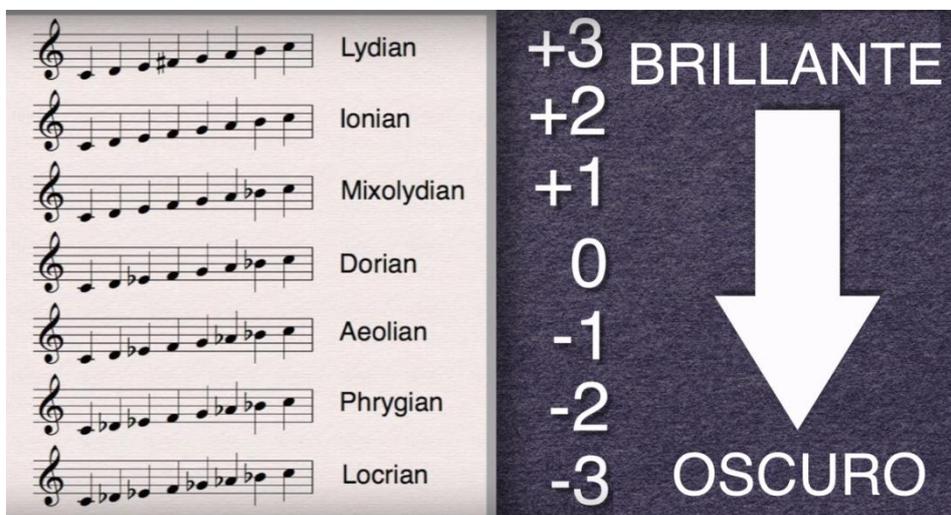


Figura n° 33: Orden de la escalas según su brillo. Fuente: Adam Neely - Why is major happy?

El valor numérico de la escalas es dada por la cantidad de alteraciones relativo al modo dórico, debido al orden de las escalas por el brillo este modo se convierte en el centro.

Al igual que en la escala mayor podemos hacer la misma relación de los modos de diferentes escalas como la escala menor melódica, menor armónica y mayor armónica.

Escala Menor Melódica

Tabla 15: *Tabla de los modos de la escala menor melódica y sus brillos. Fuente: los autores.*

Grado	Modo	Brillo
III	Lydian #5	+4
IV	Lydian b7	+2
I	Ionian b3	+1
V	Mixolydian b6	0
II	Dorian b2	-1
VI	Locrian natural 2	-2
VII	Locrian b4	-4

Escala Menor Armónica

Tabla 16: *Tabla de los modos de la escala menor armónica y sus brillos. Fuente: los autores.*

Grado	Modo	Brillo
VI	Lydian #2	+4
III	Ionian #5	+3
IV	Dorian #4	+1
I	Aeolian natural 7	0
V	Phrygian natural 3	-1
II	Locrian natural 6	-2
VII	Locrian b4, bb7	-5

Escala Mayor Armónica

Tabla 17: *Tabla de los modos de la escala mayor armónica y sus brillos. Fuente: los autores.*

Grado	Modo	Brillo
VI	Lydian #2#5	+5
IV	Lydian b3	+2
I	Ionian b6	+1
V	Mixolydian b2	0
II	Dorian b5	-1
III	Phrygian b4	-3
VII	Locrian bb7	-4

Al finalizar el capítulo 2 se han obtenido las herramientas necesarias para comenzar el proceso de composición del álbum conceptual.

“Sanguis et Gloria” contara con cada uno de los aspectos que se analizaron, complementándose con el marco conceptual del capítulo 1. Fueron muchas las herramientas obtenidas gracias al trabajo investigativo; la correcta cohesión de dichas herramientas en el proceso de composición dependerá del aspecto creativo y del criterio de los autores.

3. CAPÍTULO III

3.1 La propuesta

3.1.1 Título de la propuesta

“Sanguis et gloria”

3.1.2 Justificación de la propuesta

Las composiciones expuestas a continuación fueron realizadas con la finalidad de innovar el proceso de composición de la música contemporánea hecha en Ecuador. El álbum está conformado por la creación de 4 temas inéditos en los que se ve reflejado las características antes mencionadas en el cap. 1 y 2 de este trabajo investigativo.

Los autores también han innovado al crear una tabla gracias a la cual hay una conexión directa entre la narrativa del álbum y las escalas modales, criterio que se aplica en la composición del álbum.

Esta propuesta ayuda al desarrollo de futuros proyectos musicales conceptuales, siendo una guía y referencia compositiva.

3.1.3 Objetivo de la propuesta

Crear las composiciones “Obertura”, “Por el amor y el honor”, “Paz: la máquina de guerra” y “Hogar, dulce hogar” empleando características de los álbumes conceptuales “The Wall” y “2112” e integrando los elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea, relacionando las emociones con escalas modales.

3.1.4 Descripción

Las composiciones “Obertura”, “Por el honor y el amor”, “Paz: la máquina de guerra” y “Hogar dulce hogar”, fueron creadas a partir de las características conceptuales de los álbumes “The wall” y “2112”; empleando recursos armónicos y orquestales de la música contemporánea, así como la creación de cada uno de sus arreglos.

Por otro lado, las técnicas de orquestación utilizadas en los arreglos musicales fueron seleccionadas de acuerdo al gusto y criterio de los compositores. El formato para la instrumentación fue elegido pensando en abarcar el estilo del rock progresivo y la música contemporánea, motivo por el cual se optó por un formato típico de una banda de rock (batería, bajo, piano, guitarra y voz) con la implementación de 3 vientos.

Sanguis et Gloria

Sinopsis

La historia comienza en medio de un conflicto entre dos naciones, en donde está a punto de efectuarse la batalla definitiva para darle un final a la guerra. El personaje principal, un sargento leal y fiel a su patria y a su familia, vive una vida de ensueño que está a punto de cambiar ya que es reclutado a comandar el frente de batalla. Su gobierno es de un régimen totalitario con una ideología política xenofóbica, repudiando hasta el último de sus enemigos, capaz de llegar al límite por exterminarlos a toda costa. El sargento, quien comparte los mismos ideales del estado, acepta el llamado y se encamina sin duda alguna a defender a su nación y con ello, a proteger su familia.

Estructura del álbum “Sanguis et Gloria”

Para la creación de la estructura del álbum se consideró netamente la estructura de los álbumes “The Wall” y “2112”. Los autores después del respectivo análisis optaron por la estructura representada a continuación:



Figura n° 34: Estructura del álbum Sanguis et Gloria. Fuente: los autores.

Al tratarse de un proyecto de composición de temas inéditos, los autores libremente consideraron la siguiente instrumentación:

- Voz y Coros
- Sección de 3 vientos
 - Trompeta
 - Saxo Alto
 - Saxo Tenor
- Guitarra 1
- Guitarra 2
- Sintetizador
- Piano
- Bajo
- Batería

Cambios de métrica

Los cambios de métrica están sujetos a la narrativa del álbum, representando la situación que vive el personaje ya sea esta angustia, desesperación, inestabilidad, sorpresa, entre otras situaciones.

Tabla 18: *Tabla de los cambios de métrica del Álbum EP conceptual Sanguis et Gloria. Fuente: los autores*

Canción	Métrica	Compás
<i>Obertura</i>	De 4/4, 7/8, 11/8, 3/4 a 4/4	1-5
	De 4/4 a 6/8	40-41
	De 6/8 a 6/4	48-49
	De 6/4, 13/16, 7/8, 13/16, 4/4, 9/8 a 4/4	52-58
<i>Por el honor y el amor</i>	De 6/8, 7/8 a 6/8	6-8
	De 6/8, 11/16 a 6/8	10-12
	Intercambiando de 6/8 a 5/8	38-42
	De 6/8 a 5/8	85-86
	De 5/8 a 6/8	93-94
<i>Paz: La máquina de guerra</i>	De 4/4, 5/8 a 4/4	57-59
	De 4/4, 2/4, 6/4 a 4/4	65-68
	De 4/4 a 6/8	75-76
	De 6/8, 7/4 a 6/4	82-84
	De 6/4, 13/16, 7/8, 13/16, 4/4, 13/16, 7/8, 13/16, 7/8, a 4/4	87-96
	(De 4/4, 7/8, 5/4 a 4/4) x5	96-117
	De 4/4, 5/4 a 4/4	140-142
	De 6/4 a 4/4	156-158

	De 6/4 a 4/4	169-171
<i>Hogar, dulce hogar</i>	De 4/4 a 3/4	12 -13
	(De 3/4, 7/8, 4/4, (7/8 x2), 4/4, a (7/8 x2)) x2	13-33
	De 7/8, 9/8 a 4/4	33-35
	De 4/4, 6/4, (4/4 x2), 2/4 a 4/4	56-61
	De 4/4 a 6/8	64-65
	De 6/8 a 5/4	71-72
	De 5/4 a 7/8	77-78
	De 7/8, 3/4 a 4/4	83-85
	(De 4/4 a 7/8) x2	85-88
	De 3/4 a 4/4	90-91
	De 4/4, 7/8 a 5/8	93-95
	De 5/8 a 3/4	107-108
	De 3/4 a 4/4	110-111
	De 4/4 a 5/8	126-127
	De 5/8 a 4/4	134-135

Leitmotiv en Sanguis et gloria

En nuestra propuesta se usó leitmotiv para representar a través de una melodía el concepto de todo el álbum. Esta melodía se la puede apreciar varias veces mientras se escuchan los temas.

Tabla 19: Tabla de los leitmotiv del Álbum EP conceptual *Sanguis et Gloria*. Fuente: los autores

Canción	Descripción	Compás
<i>Obertura</i>	Se escucha en Bb Mixolidio tocado por los vientos.	18-24
<i>Por el honor y el amor</i>	Se escucha en la sección de vientos en F Dórico.	70-76
	Se mantiene en la sección de vientos en F Eólico.	86-93
<i>Paz: La máquina de Guerra</i>	Se escucha en las voces cuando dicen en el coro sanguis et gloria Bb Eólico.	47-53
	Se escucha en las voces en Bb Eólico nuevamente en el final.	191-197
	Se escucha en las voces en E lidio.	199-206
	Se escucha en las voces en A lidio.	207-214
<i>Hogar, dulce hogar</i>	Se escucha en la sección de vientos en G melódica menor con variación rítmica empezando en el segundo beat y usando staccatos.	43-46
	Se escucha en la sección rítmica en D superlocrian con variación rítmica empezando también en el segundo beat y usando staccatos	119-122

Efectos sonoros mediante instrumentación de Sanguis et gloria

Tabla 20: Tabla de los efectos mediante instrumentación del Álbum EP conceptual Sanguis et Gloria. Fuente: los autores

Canción	Relación música con historia	Compás
Por el honor y el amor	Las voces hacen referencia a una conversación entre el sargento y la esposa, esta se encuentra en parte del verso 1, en el verso 2 y en el primer coro; La siguiente conversación se encuentra en los dos coros finales.	32-65; 105-126
<i>Paz: La máquina de guerra</i>	En la introducción la batería, bajo, guitarra y trompeta hacen referencia a una banda de guerra.	3-22
	En esta parte el coro "Sanguis et gloria" hace referencia a un grito de guerra.	47-53
	El bombo y bajo hacen referencia a los latidos de un corazón.	68-82
	La batería hace referencia a un bombardeo de aviones, en el que el redoblante-crash son las bombas; el floor tom y ride son ametralladoras a distancia y el redoblante son ametralladoras cercanas.	96-104
	El solo de batería hace referencia al enfrentamiento	106-117

	bélico, donde las balas son el redoblante y los toms, las granadas y bombas son el bombo-crash y tom-crash	
	El doble pedal hace referencia a las ametralladoras matando al enemigo.	158-169
	La voz hace referencia a un anuncio de victoria.	199-214
<i>Hogar, dulce hogar</i>	Bombo y bajo nuevamente hacen referencia a los latidos del corazón.	61-71
	La melodía de la voz fue pensada como un grito de dolor del sargento.	95-104 y 127-135

Relación del brillo de las escalas con escenas de la historia

Basado en este concepto los compositores relacionaran el brillo de las escalas modales para representar y sonorizar momentos o situaciones que aparecen en la historia para denotar brillo u oscuridad. Cabe recalcar que la tabla expuesta a continuación fue hecha en base al criterio y gusto de los autores, como compositores y músicos.

Tabla21: Tabla de la relación de las escalas modales con la historia. Fuente: Los autores

Canción	Escena	Descripción de la escena	Modo de la escala	Descripción de la relación de la escala con la escena	Compás en el que se ubica
	"Un día en la playa".	El sargento pasa un día con su familia en la playa .	Mixolidio	Se asocia el modo mixolidio a esta escena ya que es un modo	40-45

				brillante; para esta escena representa la felicidad del personaje al estar con su familia.	
Por el honor y el amor.	“La angustia de la esposa”.	La esposa del sargento le contesta con temor e incertidumbre sobre el futuro del soldado.	Eólico	Asociamos el modo eólico a esta escena debido a que tiene una sonoridad oscura y representa la angustia de la esposa.	46-52
	“El comunicado del ejército”.	El sargento recibe la noticia de que saldrán a la guerra para el amanecer.	Dórico	Seleccionamos el modo dórico representa el repentino llamado a la guerra.	66-85
	“El rezo de la esposa”.	La esposa al anochecer reza por la vida del sargento.	Eólico	Para sonorizar este momento recurrimos nuevamente al modo eólico por su tono oscuro.	86-105
	“Preludio de guerra”.	El sargento está en camino a la guerra.	Mixolidio	Asociamos el modo mixolidio para darle una sonoridad brillante y para darle un carácter heroico a la escena.	11-22

<p>“Camino a la guerra”.</p>	<p>Esta parte habla sobre el miedo que sienten los soldados previo a la guerra, el sargento a pesar de su miedo con valor motiva a los soldados.</p>	<p>Eólico</p>	<p>En esta escena se buscó dar un contraste brusco de sonoridad entre mixolidio y eólico, este último representa por su oscuridad la situación.</p>	<p>23-54</p>
<p>“Nervios de guerra pt.1”.</p>	<p>Los soldados están en un momento crítico ya que el miedo se apodera de ellos.</p>	<p>Frigio</p>	<p>Para esta escena hemos designado el modo frigio, ya que es un momento tenso y este modo representa con claridad, la angustia de los soldados.</p>	<p>68-75</p>
<p>“Nervios de guerra pt.2”.</p>	<p>El ambiente se vuelve más denso y los nervios se intensifican al límite.</p>	<p>Superlocrian bb7</p>	<p>Para esta escena decidimos usar este modo para representar el miedo denso de los soldados; este modo representa la sonoridad buscada.</p>	<p>76-83</p>
<p>“Inicio de la guerra”.</p>	<p>Las tropas abren fuego sorpresa sobre el enemigo.</p>	<p>Frigio</p>	<p>Se decidió usar nuevamente frigio porque</p>	<p>106-117</p>

Paz: La máquina de guerra.				representa el coraje de los soldados.	
	“Enfrentamiento”.	El enfrentamiento bélico entre las dos naciones empieza.	Frigio natural 3	Para esta escena se usa el modo frigio natural para representar el odio y repudio de los soldados hacia el enemigo.	118-156
	“La muerte”	La guerra da paso a la muerte y heridos en ambos bandos. Dejando una cifra incalculable de bajas.	Dórico b2	El modo dórico b2 la usamos para representar la incertidumbre y estragos de la guerra.	171-186
	“Conclusión de la guerra”	La guerra llega a su fin, el sargento hace el grito de guerra como motivación a los soldados.	Eólico	El modo eólico representa el grito de angustia del soldado, anunciando el final de la guerra	191-198
	“La victoria”	Declaración de victoria al bando del sargento, este hace el grito de batalla como señal a la victoria.	Lidio	El modo lidio representa la victoria del sargento, la sonoridad brillante del modo da un aire a gloria.	199-214
	“Regreso victorioso”	El sargento y su pelotón viajan de regreso a su pueblo natal.	Lidio	Se designó este modo lidio de nuevo, ya que es la continuación	1-12

Hogar, dulce hogar				la victoria.	
	“Llegada al pueblo”	El sargento llega satisfactoriamente a su pueblo natal	Lidio	El modo lidio continúa ya que en este punto el personaje aún no sabe que el pueblo ha sido atacado.	13-28
	“Este no es mi pueblo”	El sargento observa que las cosas están raras y cree que llega a un pueblo diferente.	Lidio b7	Se usó el modo lidio b7 porque el personaje nota que las cosas están raras en el pueblo, este modo refleja una victoria corrupta.	29-33
	“Las ruinas del pueblo”	La guerra llegó destruyendo la mayoría del pueblo, hay mucha gente muerta y herida.	Melódica menor	El ambiente se torna denso en este punto, se usó la escala menor melódica ya que el sargento se entera de que la guerra llegó al pueblo.	35-57
	“Atrapado en el tiempo”	El sargento siente que todo está en “cámara lenta” la preocupación por su familia aumenta cada vez más y teme lo peor.	Menor armónica	Se usó la escala menor armónica ya que esta recrea una sensación de suspenso.	61-84
	“¿hogar, dulce hogar?”	El sargento corre desesperadamente	Locrian	Se usó el modo locrio ya que	84-94

		a su hogar.		en este punto el ambiente se torna más denso, y el modo refleja oscuridad.	
	“Castigo divino pt.1”	El sargento es castigado por sus actos en guerra, tras observar trágicamente a su familia incinerada por el fuego de las bombas.	Dismuida - wholehalf tone	Se usó la escala disminuida o wholehalf para retratar el momento trágico en que el sargento ve a su familia muerta.	95-108
	“Castigo divino pt.2”	El sargento se arrepiente de todo lo que hizo y culpa al gobierno por sus macabros planes, aceptando finalmente su trágico destino.	Superlocrian	Se usó la escala superlocrian porque la oscuridad de la escala representa la escena de dolor del sargento.	109-126
	“El fin”	Finalmente la historia concluye la historia trágicamente.	Disminuida - wholehalf tone	Por último se usa la escala disminuida nuevamente para representar el fin trágico la historia.	127 - fin

Las partituras de estas composiciones se encuentran en los anexos.

Obertura

El tema “Obertura” representa al prólogo del concepto narrativo del álbum, este tema se hizo uniendo las partes más importantes que constituyen el álbum, con una introducción muy distinta a las demás canciones.

La métrica predominante es de 4/4; esta canción tiene varios. La tonalidad inicial es Eb menor con un tempo en 120 bpm.

En esta obertura las melodías correspondientes a la voz son intercambiadas por otros instrumentos como la guitarra eléctrica y la sección de vientos realiza backgrounds sobre la armonía y también melodías haciendo leitmotifs.

El formato de banda que usó en este tema es el siguiente:

- Sección de 3 vientos
 - Trompeta
 - Saxo Alto
 - Saxo Tenor
- Guitarra 1
- Guitarra 2
- Sintetizador
- Piano
- Bajo
- Batería

Estructura de Obertura

Tabla22: Tabla de la estructura de la obertura. Fuente: Los autores

Estructura de Obertura	Compas de Obertura	Canciones de referencia	Compás de canción de referencia	Descripción
Intro 1	1-9	Ninguna	ninguno	Introducción de la obertura con stop times.

Intro 2	10 - 25	<i>"Paz: La máquina de Guerra"</i>	7-22	Se mantiene igual que en la canción de referencia, exceptuando la melodía
Instrumental 1	26-40	<i>"Paz: La máquina de guerra"</i>	47-65	La melodía la toca la trompeta en la referencia y en la obertura lo toca la guitarra como riff.
Instrumental 2	41-48	<i>"Por el honor y el amor"</i>	54-61	La guitarra toca la melodía de la voz en la obertura.
Instrumental 3	49-56	<i>" Paz: La máquina de guerra"</i>	84-91	Se toca idéntico a excepción del último compás que funciona como transición para la siguiente parte
Solo de sintetizador	57-65	<i>"Paz- La máquina de guerra"</i>	170-178	Originalmente en la referencia era solo de guitarra, en la obertura es solo de sintetizador.
Instrumental 4	66-73	<i>"Hogar, dulce hogar"</i>	137-144	En la Obertura esta parte está en 120 bpm y en el tercer tema está en 105 bpm.
Outro	74-82	<i>"Hogar, dulce hogar "</i>	137-144	Final creado para la obertura, Se mantiene lo mismo pero el modo cambia a lidio.

Tema 1 – Por el honor y el amor

El tema “Por el Honor y el Amor” representa la introducción al concepto narrativo del álbum y la forma del tema es intro, verso 1, interludio, verso 2, coro 1, instrumental, solo, coro 2 y coro 3.

La métrica predominante es de 6/8; esta canción tiene varios cambios de métrica. La métrica cambia de 6/8 a 7/8, 11/16, 5/8 y 4/4. La tonalidad inicial es E mayor que modula a D Mayor en el verso 1; F Mayor en el interludio; C Mayor en el coro 1; Ab Mayor en el coro 2 y Bb Mayor en el coro 3.

Se utilizó la sección de vientos para crear un *background* que acompañe el solo de guitarra en el interludio; además el tema comienza con efectos de sonido de olas, niños jugando y campanas. Se utilizaron estos efectos de sonido para consolidar narrativa del tema. Se representó la conversación entre dos personajes mediante la melodía de la voz haciendo un efecto sonoro con la instrumentación.

El formato de banda que usó en este tema es el siguiente:

- Voz y Coros
- Sección de 3 vientos
 - Trompeta
 - Saxo Alto
 - Saxo Tenor
- Guitarra 1
- Guitarra 2
- Piano
- Bajo
- Batería

Recursos empleados en el tema 1:

Tabla 23: *Tabla de los recursos musicales usados para la creación del tema 1. Fuente: los autores*

Recursos Armónicos empleados	Recursos Orquestales empleados	Recursos de los álbumes estudiados	Tema 1 – Por el honor y el amor
<ul style="list-style-type: none"> • Patrones disminuidos • Modulación • Dominantes de función especial • Armonía modal • Intercambio modal • Modulación modal • Mezcla modal • <i>Voicings</i> cuartales • Inversiones de <i>voicings</i> cuartales 	<ul style="list-style-type: none"> • Unísono • Octavas • Two part soli • Three part soli (omisiones) 	<ul style="list-style-type: none"> • Obertura • Leitmotiv • Cambio de métrica • Efectos de sonido • Efectos sonoros con instrumentos 	<p>Tonalidad: E mayor</p> <p>Tempo: 92 bpm</p> <p>Métrica: 6/8</p> <p>Recursos armónicos: Patrones disminuidos Modulación Dominantes de función especial Armonía modal Intercambio modal Modulación modal Mezcla modal Voicings cuartales</p> <p>Recursos Orquestales: Three part soli Octavas Unísonos</p> <p>Recursos de álbumes: Leitmotiv Cambio de métrica Efectos de sonido Efectos sonoros con instrumentos</p>

Tema 2 – Paz: La Máquina de Guerra

El tema “Paz: La Máquina de Guerra” representa el desarrollo del concepto narrativo del álbum y la forma del tema es intro 1, instrumental 1, intro 2, verso 1, coro 1, interludio 1 verso 2, instrumental 2, instrumental 3, instrumental 4, interludio 2, verso 3, verso 4, interludio 3, verso 5, solo, coro 2, coro 3, coro 4 ,

La métrica predominante es de 4/4; esta canción tiene muchos cambios de métrica. La métrica cambia de 4/4 a 5/8, 2/4, 6/4, 6/8, 7/4, 13/16, 7/8, 5/4. La tonalidad inicial es Bb mayor y cambia posteriormente a Bb menor; en el verso 2 se hace uso de la armonía modal y el centro tonal es E Frigio luego se realiza una mezcla modal a E superlocrian bb7 por nombrar algunas.

Se utilizó la trompeta para en la melodía principal parte instrumental 1, luego se usó la sección de vientos para crear un *background* que acompañe ala melodía de las voces en el coro 1; los efectos de sonido que se usaron fueron los aviones, bombas, balas, sonido ambiental de guerra. Este tema tiene varios efectos sonoros mediante la instrumentación como la melodía del instrumental 1, el redoblante del intro, los kicks de la parte instrumental 4 seguido del solo de batería.

El formato de banda que usó en este tema es el siguiente:

- Voz y Coros
- Sección de 3 vientos
 - Trompeta
 - Saxo Alto
 - Saxo Tenor
- Guitarra
- Sintetizador
- Piano
- Bajo
- Batería

Tabla 24: Tabla de los recursos musicales usados para la creación del tema 2. Fuente: los autores

Recursos Armónicos empleados	Recursos Orquestales empleados	Recursos de los compositivos de los álbumes estudiados	Tema 2 – Paz: La máquina de guerra
<ul style="list-style-type: none"> • Patrones disminuidos • Modulación • Dominantes de función especial • Armonía modal • Intercambio modal • Modulación modal • Mezcla modal • Voicings cuartales • Inversiones de voicings cuartales 	<ul style="list-style-type: none"> • Unísono • Octavas • Two part soli • Three part soli (omisiones) 	<ul style="list-style-type: none"> • Obertura • Leitmotiv • Cambio de métrica • Efectos de sonido • Efectos sonoros con instrumentos 	<p>Tonalidad: Bb mayor</p> <p>Tempo: 120bpm</p> <p>Métrica: 4/4</p> <p>Recursos armónicos: Modulación Armonía modal Intercambio modal Modulación modal Mezcla modal Voicings cuartales Inversiones de voicings cuartales</p> <p>Recursos Orquestales: Three part soli Two part soli Octavas Unísonos</p> <p>Recursos de álbumes: Leitmotiv Cambio de métrica Efectos sonoros Efectos sonoros con instrumentos</p>

Tema 3 – hogar, dulce hogar

El tema “hogar, dulce hogar” representa la conclusión del concepto narrativo del álbum y la forma del tema es intro 1, intro 2, verso 1, interludio 1, verso 2, interludio 2, verso 3, solo, coro, solo, outro.

La métrica predominante es de 4/4; esta canción tiene muchos cambios de métrica. La métrica cambia de 4/4 a 7/8, 3/4, 9/8, 2/4, 6/8. La tonalidad inicial es B mayor pero el tema en la introducción empieza modal con E Lydian como centro tonal y cambia a A Lydian realizando una modulación modal, en el verso se realizó una mezcla modal cambiándolo a A Lydian b7 para contrastar el color armónico y para que se relacione con la narrativa del concepto

La sección de vientos se la uso para dar énfasis a los *leitmotifs*, así como *backgrounds* sobre los solos; los efectos de sonido usados fueron los gritos, llanto, fuego.

El formato de banda que usó en este tema es el siguiente:

- Voz y Coros
- Sección de 3 vientos
 - Trompeta
 - Saxo Alto
 - Saxo Tenor
- Guitarra
- Sintetizador
- Piano
- Bajo
- Batería

Tabla 25: *Tabla de los recursos musicales usados para la creación del tema 3. Fuente: los autores*

Recursos Armónicos empleados	Recursos Orquestales empleados	Recursos de los compositivos de los álbumes estudiados	Tema 3 – hogar, dulce hogar
<ul style="list-style-type: none"> • Patrones disminuidos • Modulación • Dominantes de función especial • Armonía modal • Intercambio modal • Modulación modal • Mezcla modal • Voicings cuartales • Inversiones de voicings cuartales 	<ul style="list-style-type: none"> • Unísono • Octavas • Two part soli • Three part soli (omisiones) 	<ul style="list-style-type: none"> • Obertura • Leitmotiv • Cambio de métrica • Efectos de sonido • Efectos sonoros con instrumentos 	<p>Tonalidad: B mayor</p> <p>Tempo: 105 bpm</p> <p>Métrica: 4/4</p> <p>Recursos armónicos: Patrones disminuidos Modulación Armonía modal Intercambio modal Modulación modal Mezcla modal Voicings cuartales</p> <p>Recursos Orquestales: Three part soli Two part soli Octavas Unísonos</p> <p>Recursos de álbumes: Leitmotiv Cambio de métrica Efectos de sonido Efectos sonoros con instrumentos</p>

Letra de las canciones
Por el honor y el amor

Verso 1

Sargento:

El sol desaparece en el oeste
Los niños corren sin parar
Las campanas suenan a la distancia
Nuestras manos adheridas frente al mar
Nada se compara con esto
Sin ustedes no puedo vivir

Verso 2

Esposa:

¿Y si te llaman de nuevo?
¿Qué vas a hacer?
Tengo mucho miedo
No concibo este mundo sin ti

Coro 1

Sargento:

Lo sé, lo sé
Entiendo que estés angustiada mi amor
Lo sé, lo se
Los amo y debo luchar por mi honor
Honor y amor
Honor y amor

Comunicado (hablado)

Atención a todos los soldados
Han sido convocados nuevamente a la batalla
Reportarse a las 0500 horas
Y prepararse para el golpe final
Su gobierno está con ustedes
¡Sanguis et Gloria!
¡Sanguis et Gloria!

Esposa (rezo):

Padre Celestial,

Aunque sea egoísta mi deseo protéjelo

Cuando esté herido sánalo

Cuando la noche sea oscura ilumínalo

En nombre del padre, Del hijo y del espíritu santo, Amen

Coro 2

Esposa:

¿Por qué? ¿Por qué?

Porque tan de pronto te tienes que ir

¿Por qué? ¿Por qué?

No quiero que vayas tu lugar está aquí

Coro 3

Sargento:

Mi amor, mi amor

Cuando te des cuenta estaré junto a ti

Mi amor, mi amor

Te amo hasta el alma y por siempre lo hare

Yo volveré

Paz: La máquina de guerra

Verso 1

Sargento (Pensando):

Marchando a la Guerra

Con miedo a morir

No queda más remedio

Que luchar hasta el fin

Sargento (motivación al pelotón)

¡Gloria a la patria!

¡Gloria al valor!

Soldado a las armas

Y pelear por honor

Coro 1

Grito de batalla

Sargento: ¡Sanguis!

Pelotón: ¡et Gloria!

Sargento: ¡Sanguis!

Pelotón: ¡et Gloria!

Verso 2

Sargento y pelotón sintiendo:

El Silencio total

Envuelve nuestras almas

Los corazones latiendo

Y el sudor saliendo

Las manos siguen frías

Y la mente en blanco

Esperando con ansias

Una señal a la batalla

¡Fuego!

Sargento da la señal

Verso 3

Sargento:

Llueven balas por doquier

Llueven bombas sin parar

Que sigan lloviendo

Que sigan lloviendo

Verso 4

Veo la sangre ante mis ojos

Veo la muerte ante mis manos

Veo partes de sus cuerpos

Disfruto verlos condenados

Verso 5

Muerte al indigno
Muerte al indefenso
Muerte al enemigo
Muerte hasta a sus hijos

Repugnancia a esa gente
Repugnancia a esa raza
Repugnancia a sus familias
Repugnancia hasta sus casas

Coro 2

Grito de Batalla nuevamente como motivación

¡Sanguis et Gloria!

¡Sanguis et Gloria!

Coro 3

Grito de batalla anunciando la victoria

(Tono sublime)

¡Sanguis et Gloria! X 4

Hogar, dulce hogar

Intro

¡Victoria!

¡Victoria!

Verso 1

Hogar, dulce hogar
Aun no puedo asimilar
No puedo esperar a regresar.
Algo anda mal aquí
¿O es mi imaginación?
No entiendo que está pasando.

Verso 2

Ataúdes y escombros en las calles, la pólvora se siente en el aire
La bruma gris es producto del odio, engendro de nuestra nación
El fuego se disfraza de una plaga y quemo todo sin compasión
Gritos de auxilio son ecos distantes que desgarran mi corazón

Verso 3

Cautivo en el tiempo
La incertidumbre me envuelve
La pulsación se acelera
El horror me acecha otra vez

Coro 1

No es real
No puede ser
Despiértame de esta pesadilla

Verso 4

La muerte vino hasta mi casa
Como un buitre entre las sombras
Saldé la paz con sangre ajena
Soledad perpetua, mi condena.

Coro 2

No es real
No es real
Despiértame de esta pesadilla

CONCLUSIONES

En conclusión, con la composición de este un álbum EP conceptual se logró determinar características que definen a los álbumes conceptuales de los 70.

La identificación de las características de los álbumes conceptuales, sirvieron para ambientar y darle la sonoridad que tienen los álbumes conceptuales. El análisis de las obras dio como resultado la extracción de recursos únicos que definen la parte “conceptual” de los discos como son: el uso del leitmotiv, efectos de sonido para la ambientación los efectos sonoros mediante la música.

Se comprobó que el uso de las escalas modales apoyó exponencialmente la trama de la historia, ya que le dio un carácter y una sonoridad distintiva a cada una de las escenas por las que el personaje principal tuvo que pasar.

El formato de la banda tuvo un peso grande en la sonorización del álbum ya que no es característico del género rock y se complementó perfectamente con la música.

Finalmente la propuesta se pudo realizar con éxito, gracias a la inclusión de la información estudiada y la innovación de nueva información por parte de los autores, dando como resultado un álbum EP conceptual de cuatro temas titulado “Sanguis et Gloria”

RECOMENDACIONES

Utilizar en composiciones inéditas las características que definen a los álbumes conceptuales.

Crear música en base a una historia o concepto narrativo.

Profundizar no solamente el aspecto musical, sino también la temática que representa un tema.

Realizar proyectos musicales que integren recursos audiovisuales.

No conformarse con la primera idea de composición, siempre se puede mejorar mediante prueba y error; investigación y estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arango, J. (2011). *“MODERN DAY SISYPHUS” COMPOSICIÓN Y PRODUCCIÓN DE UN ÁLBUM CONCEPTO DE ROCK PROGRESIVO* (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Ávila, D. (2017). *Arreglo musical de un Pasillo ecuatoriano en formato de Quinteto vocal, aplicando recursos orquestales del arreglista Darmon Meader* (tesis de pregrado). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.
- Báez, M. (2013). *Guitarristas*. Barcelona, España.: Sonic Network, S.L.
Recuperado de <https://www.guitarristas.info/>
- Beato, R. (1990). *The Beato Book*. Oakville, Canada: The Frederick Harris Music CO. Limited.
- Carrasco, A. (2016). *Discos conceptuales: el más allá de la música. Letras*.
Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/>
- Carvajal, L. (2013). *El método deductivo de investigación*. Cali, Colombia: Lizardo Carvajal.
- Granizo, I. (2017). *Composición de temas a partir de una estructura popular que contenga elementos de jazz, funk y soul* (tesis de pregrado). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación Sexta Edición*. México D.F., México: McGraw-Hill.
- Real Academia Española (2018). *Diccionario de la lengua española*. Madrid, España: Real Academia Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/>
- Letts, M. T. (2010). *Radiohead and the resistant concept album: how to disappear completely*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Macan, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York, EU.: Oxford University Press, Inc.
- Martínez, A. (15 de marzo de 2016). *Guanaco lanza “Blasfemia” como proyecto personal*. Metro. Recuperado de <https://www.metroecuador.com.ec/>
- Ministerio del interior (2013 – 2017). *Plan Nacional Para el Buen Vivir*.

Recuperado de <http://www.ministeriointerior.gob.ec/>

Monzón, R. (2013, agosto). Música contemporánea: características y autores. *Revista Catalejo*. Recuperado de <http://www.revistacatalejo.com/>

Mora, M. (2017). *Creación de arreglos para guitarra en obras musicales, aplicando las técnicas de arreglos de Joe Pass* (tesis de pregrado). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Guayaquil, Ecuador.

Neely, A. [Adam Neely]. (2016, Mayo 30). Why is major "happy?" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9rEqrPwVITY&t=190s>

Nettles, B. (1987). *Harmony 3*. Boston, EU.:BerkleeCollege of Music.

Pease, T y Freeman, B. (1989). *Arranging 2 Workbook*. Boston, EU.:Berklee College of Music.

Pink Floyd. (1990). *Pink Floyd - The Wall*. London, Inglaterra:Pink Floyd Music Publishers Limited.

Quecedo, R., & Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, (14), 5-39.

Rush.(2018). 2112. Montreal, Canada: Plank Desig y Happy Cog. Recuperado de <https://www.rush.com/>

Shute, G. (2015). *Concept Albums*. Auckland, Nueva Zelanda: Investigation Publishing.

Ulanowsky, A. (1988). *Harmony 4*. Boston, EU.:Berklee College of Music.

Unzaga, A. (2016, junio). Álbumes conceptuales: El concepto es el concepto (II). *Back to Music School*. Recuperado de <https://www.backtomusicschool.com/>

Urlick, B. (2016). *Pink Floyd The Wall: A Complete Analysis*. Pink Floyd's 'The Wall': A Complete Analysis. Recuperado de <http://www.thewallanalysis.com/>

Veintimilla, R. (11 de abril de 2015). Lo nuevo, apocalíptico y neurótico de los Brigante suena en un disco. *El Telégrafo*. Recuperado de <https://www.eltelegrafo.com/>

ANEXOS

Score

Obertura

Sanguis et Gloria

Intro
♩ = 120

Alto Sax

Trumpet in Bb

Electric Guitar 1

Electric Guitar 2

Synth Lead

Piano

Electric Bass

Drum Set

10

A. Sax.

Bb Tpt.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Lead

Pno.

E. B.

D. S.

©

2

Obertura

Musical score for measures 14-23. The score includes parts for A. Sax., Eb Tpt., E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, Lead, Pno., E. B., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The Lead part features sustained chords with a flat sign. The E. B. and D. S. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a '3' above them, indicating a triplet.

Musical score for measures 24-33. The score includes parts for A. Sax., Eb Tpt., E. Gtr. 1, E. Gtr. 2, Lead, Pno., E. B., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The Lead part features sustained chords with a flat sign. The Pno. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '3' above them, indicating a triplet. The E. B. and D. S. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a '3' above them, indicating a triplet.

Obertura

3

34

A. Sax.

E_b Tpt.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Lead

Pno.

E. B.

D. S.

41

A. Sax.

E_b Tpt.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Lead

Pno.

E. B.

D. S.

A. Sax. 40

Eb Tpt. 40

E. Gtr. 1 40

E. Gtr. 2 40

Lead 40

Pno. 40

E. B. 40

D. S. 40

A. Sax. 51

Eb Tpt. 51

E. Gtr. 1 51

E. Gtr. 2 51

Lead 51

Pno. 51

E. B. 51

D. S. 51

Obertura

Musical score for Obertura, page 5, measures 54-66. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: A. Sax. (Alto Saxophone), E♭ Tpt. (E-flat Trumpet), E. Gtr. 1 (Electric Guitar 1), E. Gtr. 2 (Electric Guitar 2), Lead (Lead Guitar), Pno. (Piano), E. B. (Euphonium), and D. S. (Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Measure numbers 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, and 66 are indicated at the beginning of their respective staves. The piano part (Pno.) is mostly silent, with some chords in measures 55 and 60. The electric guitars (E. Gtr. 1 and E. Gtr. 2) play rhythmic patterns and chords. The double bass (D. S.) plays a complex, syncopated rhythm. The euphonium (E. B.) and saxophone (A. Sax.) parts are mostly silent.

6

Obertura

A. Sax.

E \flat Tpt.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Lead

Pno.

E. B.

D. S.

A. Sax.

E \flat Tpt.

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

Lead

Pno.

E. B.

D. S.

Score

POR EL HONOR Y EL AMOR

SANGUIS ET GLORIA

Hugo Menoscal y Juan Carlos Jimenez

Rock progresivo

♩ = 92 Lento

Voz

Trompeta

Alto Sax

Tenor Sax

Guitarra 1

Guitarra 2

Piano

Bajo

Batería

Drum Fill

2

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gtr.

E. Gtr.

Piano

Bass

D. S.

©2018

POR EL HONOR Y EL AMOR

Vento 1

13 14 15 16 17 18

sol - de - sa - pa - re - ce en el o - ce - no - ce - no. Los a - nos co - men - san pa - ran

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gr.

E. Gr.

Bass

D. S.

19 20 21 22 23 24

Los con - pa - ñe - ros que se - ña - lan a la di - re - ción. Nos tra - ma - ña a di - re - ción del mar

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gr.

E. Gr.

Bass

D. S.

22

No da se com pa ra con tu so Sin tu te da no puo do vi

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gr.

E. Gr.

Piano

Bass

D. S.

In arredo

22

23

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gr.

E. Gr.

Piano

Bass

D. S.

Vieno 2

Y a ti la man de mar... vol! Que vas aña... corf... *Do... ge... mo... cho... me... de... No... con... si... boca... te... man... do... aña... si... Lo*

B. Tpt.
A. Sax.
T. Sax.
E. Gr.
E. Gr.
Piano
Bass
D. S.

Corn 1

si... lo... si... En... tian... de... que... sia... un... que... sia... de... mis... mor... Lo... si... lo... si... Les... a... mo... y... de... bo... lu... char... que... mho... mer... glo

B. Tpt.
A. Sax.
T. Sax.
E. Gr.
E. Gr.
Piano
Bass
D. S.

52

mar ya mar ba mar ya mar

B. Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

E. Gr.

E. Gr.

Bass

D. S.

Intermedio 2

54

B. Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

E. Gr.

E. Gr.

Bass

D. S.

70

71

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gr.

E. Gr.

Piano

Bass

D. S.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 70 and 71. It features ten staves: B. Tpt., A. Sax., T. Sax., E. Gr., E. Gr., Piano, Bass, and D. S. Measures 70 and 71 are marked with a double bar line. The E. Gr. part in measure 71 has a melodic line with eighth notes. The Piano part has a chordal accompaniment with some grace notes.

72

73

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gr.

E. Gr.

Piano

Bass

D. S.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 72 and 73. It features ten staves: B. Tpt., A. Sax., T. Sax., E. Gr., E. Gr., Piano, Bass, and D. S. Measures 72 and 73 are marked with a double bar line. The E. Gr. part in measure 73 has a melodic line with eighth notes. The Piano part has a chordal accompaniment with some grace notes.

24

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gtr.

E. Gtr.

Piano

Bass

D. S.

Solo de Gaiterra

25

B. Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

E. Gtr.

E. Gtr.

Piano

Bass

D. S.

Coro 3

mar... mäs mar... Cum... do te das cues casa tu... äi jun... to el. Mäs mar... mäs mar... Täs... no las täs! äi may por... äi... äi... äi... äi...

114

B. Tpt.

114

A. Sax.

114

T. Sax.

114

E. Gr.

114

E. Gr.

114

Piano

114

Bass

114

D. S.

122

vol... vo... äi...

122

B. Tpt.

122

A. Sax.

122

T. Sax.

122

E. Gr.

122

E. Gr.

122

Piano

122

Bass

122

D. S.

Score

PAZ : LA MAQUINA DE GUERRA

SANGUIS ET GLORIA

Hugo Menocal y Juan Carlos Jimenez

Intro
♩ = 120

The score is for an 8-piece band. The instruments are: Trumpet in B, Alto Sax, Tenor Sax, Electric Guitar, Bass Guitar, and Drum Set. The music is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The Intro section consists of 20 measures. The Electric Guitar and Bass Guitar play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Drum Set plays a steady eighth-note pattern. The other instruments are silent during this section.

21

Measures 21-30. The Trumpet in B, Alto Sax, and Tenor Sax enter with a melodic line. The Electric Guitar and Bass Guitar continue their rhythmic accompaniment. The Drum Set continues its pattern. The music is in 4/4 time.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

©2018

PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA

2
22

B. Tpt
A. Sax
T. Sax
E. Gtr
Piano
Bass
D. S.

Verso A

B. Tpt
A. Sax
T. Sax
E. Gtr
Piano
Bass
D. S.

Musical score for measures 20-26. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr (with a double bass line below it), Piano, Bass, and D. S. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The guitar part has a melodic line with some bends. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drum set part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits.

Musical score for measures 27-33, starting with a **Coro** section. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr (with a double bass line below it), Piano, Bass, and D. S. The piano part continues with its eighth-note accompaniment. The guitar part has a melodic line with some bends. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drum set part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits. A "Down 8!!" instruction is present at the end of the section.

4. Interludio

PAZ. LA MAQUINA DE GUERRA

Musical score for measures 1-22. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr (with guitar and bass clefs), Bass, and D. S. (Drum Set). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for measures 23-35. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr (with guitar and bass clefs), Bass, and D. S. (Drum Set). The music continues with a complex rhythmic pattern, featuring some rests and dynamic markings.

Verso B

PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA

5

Musical score for measures 45-54. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr, Piano (Grand Staff), Bass, and D. S. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum set part shows a consistent pattern of eighth notes.

Musical score for measures 55-64. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr, Piano (Grand Staff), Bass, and D. S. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure 55 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum set part shows a consistent pattern of eighth notes. A 'Dum!!!' annotation is present in the drum set part at measure 64.

Instrumental A

PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA

6
21

6
21

B. Tpt

A. Sax

T. Sax

E. Gtr

Bass

D. S.

Drum fill

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 6 through 21. It features seven staves: B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr, Bass, and D. S. The E. Gtr and Bass parts are active, with the E. Gtr playing a rhythmic pattern of eighth notes and the Bass playing a similar pattern. The D. S. part shows a drum fill starting at measure 18. The other staves (B. Tpt, A. Sax, T. Sax) are mostly empty, indicating they are silent during this section.

22

22

B. Tpt

A. Sax

T. Sax

E. Gtr

Bass

D. S.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 22 through 37. It features seven staves: B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr, Bass, and D. S. The E. Gtr and Bass parts continue with their rhythmic patterns. The D. S. part continues with a drum pattern. The other staves (B. Tpt, A. Sax, T. Sax) remain empty.

PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA

Instrumental B

Musical score for the Instrumental B section, measures 106-115. The score includes staves for B. Tpt., A. Sax., T. Sax., E. Gtr., Bass, and D. S. (Drum Set). The music is in 4/4 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes across all instruments.

Solo de Bateria

Musical score for the Solo de Bateria section, measures 116-125. The score includes staves for B. Tpt., A. Sax., T. Sax., E. Gtr., Bass, and D. S. (Drum Set). The music is in 4/4 time. The drum set part features a complex, syncopated rhythm with various patterns and accents. The other instruments play a steady accompaniment.

Instrumental C

PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA

8 \downarrow - 36 0

B. Tpt

A. Sax

T. Sax

E. Gtr

Piano

Bass

D. S.

Drum B1

Verso C

B. Tpt

A. Sax

T. Sax

E. Gtr

Piano

Bass

D. S.

PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA

Musical score for measures 122-128. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr, Bass, and D. S. The E. Gtr and Bass parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes. The D. S. part shows a drum pattern with various symbols.

Musical score for measures 142-148. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr, Bass, and D. S. The B. Tpt and A. Sax parts have melodic lines with some rests. The T. Sax part has a steady rhythmic accompaniment. The D. S. part includes drum patterns with 'Drum 811' markings.

Musical score for measures 104-110. The score includes staves for B. Tpt, A. Sax, T. Sax, E. Gtr, Bass, and D. S. The E. Gtr part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. The D. S. part has a steady eighth-note accompaniment.

Solo de Guitarra

♩ = 120

Musical score for measures 111-117. This section is a guitar solo. The E. Gtr part is the primary focus, showing intricate melodic lines and technical passages. The D. S. part continues with a rhythmic accompaniment. Other instruments (B. Tpt, A. Sax, T. Sax, Bass) are mostly silent during this section.

PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA

Ending

B. Tpt

A. Sax

T. Sax

E. Gtr

Bass

D. S.

B. Tpt

A. Sax

T. Sax

E. Gtr

Bass

D. S.

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. Below it are three staves for vocal parts: B. Tpt (Bass Trombone), A. Sr. (Alto Saxophone), and T. Sr. (Tenor Saxophone), all with treble clefs. The next section consists of two staves for the Electric Guitar (E. Gtr.), with a treble clef and a key signature of one flat. This is followed by two staves for the Bass, with a bass clef and a key signature of one flat. The final staff is for the Double Bass (D. S.), with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The page number '14' is located at the top left, and the title 'PAZ: LA MAQUINA DE GUERRA' is centered at the top.

Score

Hogar, dulce hogar

Sanguis et Gloria

Intro

Musical score for the Intro section. The score is written for a band and includes the following parts: Flute, Trumpet in B, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Electric Guitar, Synth Lead, Piano, Electric Bass, and Drum Set. The Flute part has a few notes in the final measure. The Synth Lead part features a sequence of chords. The Electric Bass part has a steady eighth-note pattern. The Drum Set part has a consistent rhythmic pattern.

Musical score for the main section of the piece. The score includes the following parts: Fl. (Flute), B. Tpt. (Trumpet in B), A. Sax. 1 (Alto Sax 1), A. Sax. 2 (Alto Sax 2), E. Gr. (Electric Guitar), Lead (Synth Lead), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The Fl. part has a melodic line. The B. Tpt. part has a similar melodic line. The A. Sax. 1 and A. Sax. 2 parts have harmonic accompaniment. The E. Gr. part has a steady eighth-note pattern. The Lead part features a sequence of chords. The Pno. part has a steady eighth-note pattern. The E.B. part has a steady eighth-note pattern. The D.S. part has a consistent rhythmic pattern.

©wachttes

This musical score is for the piece "Hogar, dulce hogar". It is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Part 13, mostly rests.
- B. Tpt.** (Bass Trombone): Part 13, mostly rests.
- A. Sx. 1** (Alto Saxophone 1): Part 13, mostly rests.
- A. Sx. 2** (Alto Saxophone 2): Part 13, mostly rests.
- E. Gr.** (Electric Guitar): Part 13, mostly rests.
- Lead** (Lead Guitar): Part 13, mostly rests.
- Pno.** (Piano): Part 13, active accompaniment with chords and arpeggios.
- E. B.** (Electric Bass): Part 13, active accompaniment with a walking bass line.
- D. S.** (Drum Set): Part 13, active accompaniment with a steady drum pattern.

The score continues from measure 21 to 27. The Flute part (Fl.) begins to play a melodic line in measure 21. The Piano (Pno.) and Electric Bass (E. B.) parts continue their accompaniment. The Drum Set (D. S.) maintains its rhythmic pattern. The other instruments (B. Tpt., A. Sx. 1, A. Sx. 2, E. Gr., Lead) remain mostly at rest during this section.

Musical score for measures 20-25. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part has a melodic line starting at measure 20. The Piano part provides harmonic accompaniment. The E.B. part has a rhythmic bass line. The D. S. part has a steady drum pattern.

Musical score for measures 26-31. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part has a melodic line starting at measure 26. The Piano part provides harmonic accompaniment. The E.B. part has a rhythmic bass line. The D. S. part has a steady drum pattern.

Musical score for measures 33-46. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part features a melodic line with triplets and slurs. The Piano part provides harmonic accompaniment with a steady bass line. The Drum Set (D. S.) part shows a consistent rhythmic pattern.

Musical score for measures 47-60. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part continues with a melodic line, including a triplet. The Piano part maintains the harmonic accompaniment. The Drum Set (D. S.) part continues with the same rhythmic pattern.

33

Fl.

B-Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

E. Gr.

Lead

Pno

E.B.

D. S.

41

Fl.

B-Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

E. Gr.

Lead

Pno

E.B.

D. S.

65

Fl.

B. Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

E. Gr.

Lead

Pno.

E.B.

D. S.

72

Fl.

B. Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

E. Gr.

Lead

Pno.

E.B.

D. S.

Musical score for measures 73-79. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E. B., and D. S. The Lead part features a melodic line with some chromaticism. The E. B. part has a rhythmic accompaniment. The D. S. part has a steady bass line. The Pno. part is mostly silent.

Musical score for measures 85-91. The score includes parts for Fl., B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E. B., and D. S. The Lead part features a melodic line with some chromaticism. The E. B. part has a rhythmic accompaniment. The D. S. part has a steady bass line. The Pno. part is mostly silent.

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), B-flat Trumpet (B-Tpt.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Electric Guitar (E. Gr.), Lead, Piano (Pno), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Electric Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Piano and other instruments are currently silent.

The second system continues the musical score. The Flute part continues its melodic line. The Electric Bass part maintains its rhythmic pattern. The Double Bass part continues its accompaniment. The Piano part remains silent.

Hogar, dulce hogar

The image displays two systems of a musical score for the piece "Hogar, dulce hogar". Each system consists of ten staves, labeled on the left as Fl., B-Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part (Fl.) features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *100*. The B-Tpt., A. Sax. 1, and A. Sax. 2 parts are marked with *100* and contain rests. The E. Gr. part is also marked with *100* and contains rests. The Lead part features a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *100*. The Pno. part is marked with *100* and contains rests. The E.B. part features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *100*. The D. S. part features a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *100*. The second system is identical to the first, with the same parts and markings.

Musical score for measures 100-109. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The B. Tpt. part has a rhythmic accompaniment. The A. Sax. 1 and 2 parts have a rhythmic accompaniment. The E. Gr. part has a rhythmic accompaniment. The Lead part has a rhythmic accompaniment. The Pno. part has a rhythmic accompaniment. The E.B. part has a rhythmic accompaniment. The D. S. part has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 110-119. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The B. Tpt. part has a rhythmic accompaniment. The A. Sax. 1 and 2 parts have a rhythmic accompaniment. The E. Gr. part has a rhythmic accompaniment. The Lead part has a rhythmic accompaniment. The Pno. part has a rhythmic accompaniment. The E.B. part has a rhythmic accompaniment. The D. S. part has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 127-136. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The Flute part has a melodic line with slurs. The Lead part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The D. S. part consists of a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 137-146. The score includes parts for Flute (Fl.), B. Tpt., A. Sax. 1, A. Sax. 2, E. Gr., Lead, Pno., E.B., and D. S. The E. Gr. part has a melodic line with slurs. The Lead part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The D. S. part consists of a steady eighth-note pattern.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Jiménez Hurtado, Juan Carlos**, con C.C: # **0928419209**, autor del trabajo de titulación: **Composición de un Álbum EP Conceptual**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 14 de marzo de 2018

f. _____

Nombre: **Jiménez Hurtado, Juan Carlos**

C.C: **0928419209**



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Menoscal Seminario, Hugo Xavier**, con C.C: # **0923670178**, autor del trabajo de titulación: **Composición de un Álbum EP Conceptual**, previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 14 de marzo de 2018

f. _____

Nombre: **Menoscal Seminario, Hugo Xavier**

C.C: **0923670178**



REPOSITARIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Composición de un álbum EP conceptual		
AUTOR(ES)	Juan Carlos, Jiménez Hurtado; Hugo Xavier, Menoscal Seminario		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Yasmine Genoveva, Yaselga Rojas		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Artes y Humanidades		
CARRERA:	Carrera de Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	14 de marzo de 2018	No. PÁGINAS:	116
ÁREAS TEMÁTICAS:	Álbum conceptual, Composición, Inédito		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	conceptual, composición, 70, música contemporánea, rock progresivo, modal		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p>El propósito de esta investigación fue sustentar la composición de un álbum EP conceptual con la integración de elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea. Este álbum está conformado por cuatro canciones, los cuales reflejan un concepto narrativo con características compositivas de dos álbumes conceptuales representativos de los 70.</p> <p>Se utilizó una metodología con enfoque cualitativo con alcance descriptivo y experimental. Los instrumentos de recolección de datos fueron los siguientes: análisis de resultados de tesis relacionadas a la composición de álbumes conceptuales, análisis de libros de armonía contemporánea, información biográfica y bibliográfica obtenida de revistas musicales digitales; análisis de grabaciones de audio de los álbumes investigados; análisis de grabaciones de video de dos expertos en composición y el análisis auditivo de los álbumes investigados.</p> <p>La investigación permitió la identificación de varios elementos de composición de los álbumes investigados que al integrarlos con los elementos armónicos y orquestales de la música contemporánea, sirvieron para la composición y arreglo musical de las canciones "Obertura", "Por el honor y el amor", "Paz: La máquina de Guerra" y "Hogar, dulce hogar".</p> <p>Al finalizar el proceso de investigación y composición se demostró que la correlación entre la narrativa y la música creada fue posible gracias al empleo de escalas modales (brillo), las cuales favorecieron la sonoridad buscada por los investigadores para la realización del álbum "Sanguis et Gloria".</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-996-777-335 / +593-967-001-001	E-mail: juankrls64@gmail.com	-
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Fernando Mora Cobo		
	Teléfono: +593-998-670-248		
	E-mail: alexmorac77_75@hotmail.com		



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	