



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

**TEMA:**

**Composición de un tema inédito de rock progresivo con  
aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz**

**AUTOR**

**Calderón Orozco Ronald Adriano**

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

**TUTOR:**

**Mgs. Yasmine Genoveva Yaselga Rojas**

**Guayaquil, Ecuador**

**22 de septiembre del 2017**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTE Y HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA**

## **CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por Calderón Orozco Ronald Adriano como requerimiento para la obtención del título de licenciado en música.

### **TUTOR (A)**

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Yasmine Genoveva Yaselga Rojas**

### **DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Gustavo Daniel Vargas Prias**

**Guayaquil, 22 de septiembre del 2017**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTE Y HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA

## DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Ronald Adriano Calderón Orozco**

### DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz**, 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, 22 de septiembre del 2017**

### EL AUTOR

f. \_\_\_\_\_  
**Calderón Orozco Ronald Adriano**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTE Y HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA

## AUTORIZACIÓN

Yo, **Calderón Orozco Ronald Adriano**

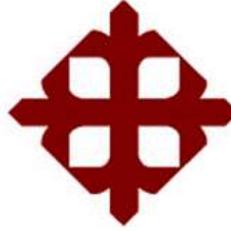
Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, 22 de septiembre del 2017**

**EL AUTOR**

f. \_\_\_\_\_

**Calderón Orozco Ronald Adriano**



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

**TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Gustavo Daniel Vargas Prias  
DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Alex Fernando Mora Cobo  
COORDINADOR DEL ÁREA**

f. \_\_\_\_\_

**Mgs. Lyzbeth Andrea Badaraco Escalante  
OPONENTE**

Guayaquil, 19 de septiembre del 2017

Lcdo.

**Gustavo Daniel Vargas Prías**

**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 **CALDERÓN OROZCO RONALD ADRIANO** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación del mencionado estudiante.

Documento: [TESIS.docx \(395942221\)](#)  
Presentado: 2017-09-27 15:26 (-05:00)  
Presentado por: [stevencort1\\_75@hotmail.com](#)  
Recibido: [juan.meja.ursg@analysis.urkund.com](#)  
Mensaje: [RU: URKUND TESIS ADRIANO](#) [Mostrar el mensaje completo](#)

8% de estas 18 páginas se componen de texto presente en 1 fuentes.



FACULTAD DE ARTE Y HUMANIDADES CARRERA DE MÚSICA

TEMA: Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz

AUTOR (ES): **CALDERÓN OROZCO RONALD ADRIANO**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciatura en Música

TUTOR: Yasmín Genoveva Yaseiga Rojas

Guayaquil, Ecuador ( día ) de Septiembre del 2017

FACULTAD DE ARTE Y HUMANIDADES CARRERA DE MÚSICA

Atentamente,

B.A. Juan Isidro Mejía Peña, Mgs.

Revisor

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a mi familia y amigos, quienes de una u otra forma me han brindado un gran apoyo durante la elaboración de este trabajo, en especial a mis padres, mi hermana y mi esposa quienes han sido mi mayor ayuda y motivación durante este proceso.

## **DEDICATORIA**

A Dios, quien me ha dado la oportunidad de estudiar la carrera que amo, a todos mis colegas músicos, en especial a mis amigos de la banda a la cual pertenezco, que todo este esfuerzo nos lleve a un nivel musical más alto.

# CONTENIDO

|  |             |
|--|-------------|
| <b>AGRADECIMIENTO</b> .....              | <b>VI</b>   |
| <b>DEDICATORIA</b> .....                 | <b>VII</b>  |
| <b>ÍNDICE DE TABLAS</b> .....            | <b>X</b>    |
| <b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....           | <b>XI</b>   |
| <b>RESUMEN</b> .....                     | <b>XIII</b> |
| <b>ABSTRACT</b> .....                    | <b>XIV</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....                | <b>1</b>    |
| <br>                                     |             |
| <b>CAPÍTULO I</b> .....                  | <b>2</b>    |
| 1.1 Contexto de la investigación .....   | 2           |
| 1.2 Antecedentes .....                   | 3           |
| 1.3 Problema de investigación .....      | 4           |
| 1.4 Justificación .....                  | 4           |
| 1.5 Objetivos .....                      | 6           |
| 1.5.1 Objetivo general .....             | 6           |
| 1.5.2 Objetivos Específicos .....        | 6           |
| 1.6 Preguntas de investigación .....     | 6           |
| 1.7 Marco conceptual .....               | 7           |
| 1.7.1 Jazz .....                         | 7           |
| 1.7.2 Rock progresivo .....              | 9           |
| <br>                                     |             |
| <b>2. CAPÍTULO II</b> .....              | <b>12</b>   |
| 2.1 Diseño de la investigación .....     | 12          |
| 2.2 Enfoque .....                        | 12          |
| 2.3 Alcance .....                        | 12          |
| 2.4 Instrumentos de investigación .....  | 12          |
| 2.4.1 Análisis de documentos .....       | 13          |
| 2.4.2 Grabaciones de audio y video ..... | 13          |
| 2.4.3 Transcripciones .....              | 13          |
| 2.4.4 Análisis de partituras .....       | 13          |
| 2.5 Resultados .....                     | 14          |

|   |           |
|---|-----------|
| 2.5.1 Análisis de documentos .....              | 14        |
| 2.5.2 De las grabaciones de audio y video ..... | 14        |
| 2.5.3 De las transcripciones .....              | 15        |
| 2.5.4 Del análisis de partituras .....          | 25        |
| <br>  |           |
| <b>3. CAPÍTULO III.</b> .....                   | <b>35</b> |
| 3.1 La propuesta .....                          | 35        |
| 3.1.1 Título de la propuesta .....              | 35        |
| 3.1.2 Justificación de la propuesta .....       | 35        |
| 3.1.3 Objetivo de la propuesta .....            | 35        |
| 3.1.4 Descripción .....                         | 35        |
| <br>  |           |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....                       | <b>48</b> |
| <br>  |           |
| <b>RECOMENDACIONES</b> .....                    | <b>49</b> |
| <br>  |           |
| <b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....         | <b>50</b> |
| <br>  |           |
| <b>ANEXOS</b> .....                             | <b>52</b> |

## ÍNDICE DE TABLAS

|  |    |
|--|----|
| Tabla 1: Planteamiento del problema .....                                    | 4  |
| Tabla 2: Instrumentos del rock progresivo .....                              | 11 |
| Tabla 3: Estructura de "Close to the Edge" .....                             | 15 |
| Tabla 4: Progresión del tema "Firth of fifth" .....                          | 23 |
| Tabla 5: Tabla general de elementos musicales del Rock Progresivo .....      | 24 |
| Tabla 6: Estructura del tema "Trisagion" .....                               | 37 |
| Tabla 7: Tabla general de elementos escogidos para el tema "Trisagion" ..... | 47 |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1. Modo Locrian natural 6, fuente: El autor .....   | 16 |
| Figura 2. Métrica en 12/8, fuente: El autor .....  | 16 |
| Figura 3. Re exposición motívica, fuente: El autor .....   | 16 |
| Figura 4. Uso de Hemiola, fuente: El autor .....   | 17 |
| Figura 5. Uso de homofonía, fuente: El autor .....   | 17 |
| Figura 6. Orquestación de melodía, fuente: El autor .....  | 19 |
| Figura 7. Extracto del 2do movimiento del tema "Tarkus": Fuente: Autor .....   | 19 |
| Figura 8. Ostinatos o Riffs sobre 9/8, fuente: El autor .....  | 19 |
| Figura 9. Extracto del primer movimiento del tema "Tarkus", tomado de: Emerson,<br>Lake and Palmer-Tarkus .....                                | 20 |
| Figura 10. Estructura del tema "Firth of fifth". Fuente: Autor .....   | 21 |
| Figura 11. Muestra de compases de amalgama: Fuente: Autor .....  | 22 |
| Figura 12. Ejemplo de tutti, fuente: El autor .....  | 23 |
| Figura 13. Acordes de 7ma, tomado de: The chord scale theory and Jazz Harmony,<br>Nettles y Graf (1997) .....                                  | 25 |
| Figura 14. Dominantes substitutos, tomado de: The chord scale theory and Jazz<br>Harmony, Nettles y Graf (1997) .....                          | 26 |
| Figura 15. Ejemplo de intercambio modal, tomado de: The chord scale theory and<br>Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997) .....                    | 26 |
| Figura 16. Ejemplo de dominantes secundarios, tomado de: The chord scale theory<br>and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997) .....               | 27 |
| Figura 17. Tipos de patrones disminuidos, tomado de: The chord scale theory and<br>Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997) .....                   | 28 |
| Figura 18. Ejemplos de pedales, tomado de: The chord scale theory and Jazz<br>Harmony, Nettles y Graf (1997) .....                             | 29 |
| Figura 19. Ejemplo de modulación, tomado de: The chord scale theory and Jazz<br>Harmony, Nettles y Graf (1997) .....                           | 29 |
| Figura 20. ejemplos de contiguos II-V, tomado de: The chord scale theory and Jazz<br>Harmony, Nettles y Graf (1997) .....                      | 30 |
| Figura 21. Ejemplo de Coltrane changes, tomado de: The chord scale theory and<br>Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997) .....                     | 30 |
| Figura 22. Ejemplo de Constant structure chord progression, tomado de: The chord<br>scale theory and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997) ..... | 31 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 23. Ejemplo de Two-part soli, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001) .....                     | 32 |
| Figura 24. Tipos de Drops, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001) .....                               | 32 |
| Figura 25. Ejemplo de Three-part soli, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001) .....                   | 32 |
| Figura 26. Ejemplo de Three-part voicings in fourths, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001) .....    | 33 |
| Figura 27. Ejemplo de Three-part voicings in clusters, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001) .....   | 33 |
| Figura 28. Ejemplo de Three-part upper structure triads, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001) ..... | 34 |
| Figura 29. Melodía diatónica, fuente: El autor .....  | 38 |
| Figura 30. Melodía en modo mixolidio, fuente: El autor .....  | 38 |
| Figura 31. Leitmotiv, fuente: El autor .....  | 38 |
| Figura 32. Dinámica de pregunta y respuesta, fuente: El autor .....   | 39 |
| Figura 33. Orquestación de voces, fuente: El autor .....  | 39 |
| Figura 34. Acordes de 7ma, fuente: El autor .....   | 40 |
| Figura 35. Dominantes sustitutos, fuente: El autor .....  | 40 |
| Figura 36. Patrones disminuidos, fuente: El autor .....   | 40 |
| Figura 37. Pedal, fuente: El autor .....  | 41 |
| Figura 38. Acordes híbridos, fuente: El autor .....   | 41 |
| Figura 39. Poli acordes, fuente: El autor .....   | 41 |
| Figura 40. Constant structure chord progression, fuente: El autor .....   | 41 |
| Figura 41. Contiguos II-V, fuente: El autor .....   | 42 |
| Figura 42. Coltrane changes, fuente: El autor .....   | 42 |
| Figura 43. Compases de amalgama, fuente: El autor .....   | 42 |
| Figura 44. Compases compuestos, fuente: El autor .....  | 42 |
| Figura 45. Polirritmia, fuente: El autor .....  | 43 |
| Figura 46. Cambio de métrica y tutti, fuente: El autor .....  | 43 |
| Figura 47. Octavas, fuente: El autor.....   | 44 |
| Figura 48. 2 part soli, fuente: El autor .....  | 44 |
| Figura 49. Clusters, fuente: El autor .....   | 44 |
| Figura 50. 3 part soli, drop, ommit, fuente: El autor .....   | 45 |
| Figura 51. Upper structure triads, fuente: El autor .....   | 45 |

## RESUMEN

El propósito de esta investigación radica en la aplicación de elementos armónicos y técnicas de orquestación del jazz, y de las principales características del rock progresivo para la composición y arreglos de un tema inédito. Se utilizó una metodología con enfoque cualitativo, descriptiva, aplicada, transversal, no probabilística, que describe un proceso creativo. Los instrumentos de recolección de datos fueron: el análisis de documentos como libros, tesis y revistas de música; las grabaciones de audio y video, las entrevistas documentadas, las transcripciones y el análisis de partituras. Los resultados de este trabajo de titulación permitieron evidenciar que es posible aplicar elementos armónicos del jazz en un género como el rock progresivo, así como el uso de las técnicas de orquestación, las cuales dependerán del formato de instrumentación que se determine, en cuanto a la sonoridad. El autor realizó la composición y los arreglos del tema “Trisagion” a partir de las características integrales del rock progresivo y de los elementos armónicos, así como de las técnicas de orquestación del jazz considerado a utilizar, a partir de su análisis, exploración de la teoría, experimentación y criterio musical.

**Palabras Clave:** Rock progresivo, composición, elementos armónicos del jazz, técnicas de orquestación de jazz.

## **ABSTRACT**

The purpose of this investigation is settled in the application of harmonics elements and jazz orchestration technics and the main musical elements of progressive rock in order to create to the composition and musical arrangements of an unpublished song. There was used a methodology with a qualitative, descriptive, applied, transversal, no probabilistic, which studies a specific situation. The researching instruments of information were analysis of documents as books, thesis and music magazines; audio video recordings, transcriptions and analysis of scores. The investigation results allow to evidence that it is possible to apply every type of jazz harmonic element in a style as progressive rock, however, the use of orchestration technics will be ruled for the instrumentation format as timbre and amount is referred. The author realizes the composition and arrangement of the song "Trisagion" starting of the integrate features of progressive rock and the harmonic elements and the jazz orchestration technics which has considered to use after of his analysis, experimentation and musical criteria, the song was presented in a score and a record.

**Key words:** Progressive rock, composition, jazz harmonic elements, jazz orchestration technics.

# INTRODUCCIÓN

Con el objetivo de realizar una composición musical que combina dos géneros musicales, este trabajo consta de una investigación acerca de las características melódicas, armónicas, rítmicas e instrumentación propias del género de rock progresivo en la época de los años 70-80 a través de análisis de documentos y documentales, transcripciones y análisis de partituras tomando como muestra tres obras de tres bandas representativas de la época. También se exponen los elementos armónicos y técnicas de orquestación del jazz y armonía contemporánea.

En la actualidad, ya se ha incursionado en este tipo de composiciones desde el ámbito académico musical de la UCSG. Se han realizado trabajos investigativos que dieron como resultado propuestas innovadoras y académicamente fundamentadas en el ámbito local como la “Creación de temas inéditos y arreglos musicales con elementos melódicos, armónicos y rítmicos del Jazz, Soul y Funk” de Granizo (2017); o “Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo” de Miguel Villón y Eduardo Duval (2017).

Posterior al análisis y experimentación de los recursos estudiados estos serán escogidos a criterio del compositor para ser plasmados en un tema inédito el cual será grabado y presentado en un score. Este producto al ser fundamentado académicamente tendrá un gran valor referencial para músicos y compositores interesados en el rock progresivo y el jazz.

Para esto se consideraron las siguientes referencias bibliográficas: Harmony 1, 2, 3, Nettles (1987), Harmony 4, Ulanowsky (1988), The chord scale theory and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997), “Close to the Edge,” and the Boundaries of the Style, Covach(1997), Rocking the Classics, Macan(1997), Arreglos 2, Pease y Freeman(1989), “Arranging for large jazz ensemble” Dick Lowell y Ken Pullig (2003), Modern Jazz Voicings, Ted Pease y Ken Pullig.(2001), Listening to the future, Martin (1998).

# CAPÍTULO I

## 1.1 Contexto de la investigación

El rock progresivo desde su aparición en 1967 ha generado grandes cambios y se ha convertido en un paradigma dentro de la composición musical, es considerado como una “Contracultura que generó controversia, revolucionó la historia del rock y la música popular” (Edward Macan). Bandas como Jethro tull, Marilion, King Crimson, Genesis, Yes, Pink Floyd y muchas otras precursoras del género han influenciado con su estilo a músicos de todo el mundo, grupos como Rush de Canadá, Kansas en Estados Unidos, agrupaciones como Los Jaibas en Chile y La máquina de hacer pájaros en Argentina.

Bandas como Transatlantic, The Neal Morse band, Dream theater, Symphony X son grupos que mezclan el rock progresivo con géneros como el heavy metal, thrash metal, y demás derivados del rock.

En Ecuador existen bandas como Trivial, que mezcla lo sofisticado del jazz con lo complejo de lo progresivo y la energía del rock y el metal. (Fundación Teatro Nacional Sucre 2016, citado por Benjamín Vargas 2017)

Dentro de la preparación musical de un artista, parte de su desarrollo y evolución musical se logra a través de la exploración y análisis de diferentes géneros musicales, descubriendo elementos musicales que puedan aportar a su conocimiento y a la vez le otorguen una mayor cantidad de herramientas y recursos que le permitan una mayor posibilidad de experimentación e innovación.

La música siempre ha jugado un rol preponderante dentro de la sociedad como medio de expresión y parte de una cultura, y siempre busca la constante evolución e innovación, es una manifestación artística que se encuentra en constante evolución (Granizo,2016).

## 1.2 Antecedentes

El Jazz ha servido como una vertiente musical que en manos y creatividad de diferentes artistas ha desembocado en un centenar de géneros musicales, entre ellos el rock progresivo el cual a finales de los años 60 marcó un antes y un después en la historia de la música rock.

A lo largo de Latinoamérica con el nacimiento del Rock progresivo y su influencia, varias bandas surgieron como por ejemplo La Máquina de Hacer Pájaros en Argentina formada por el reconocido músico y compositor Charlie García, otra banda como Los Jaivas en Chile también incursionó en el rock progresivo incluso tomando ritmos folklóricos e instrumentación latinoamericana aplicándolos en sus composiciones.

En Ecuador el grupo *Mozzarella* fue una de las primeras agrupaciones quiteñas de prog <sup>1</sup>de comienzos de los años 80. Su primer álbum fue “In vitro, un álbum negro de buena presentación, calidad y derroche energético es una colección de temas que oscilan entre lo progresivo y el hard rock.” (Ricaurte, 1996, p. 15, citado por Juan Pablo Monar, 2017).

El 31 de octubre del 2003 la banda Quiteña Viuda Negra hace el lanzamiento de su primer trabajo discográfico “El final del silencio” quien según la revista Ecuarock.net marca un hito en el rock ecuatoriano al ser el primer trabajo de Metal progresivo producido en Ecuador. Posteriormente lanzan un segundo trabajo discográfico en 2006 y para el año 2010 la banda se desintegra dando conciertos de despedida en las ciudades más importantes del Ecuador.

Hoy en día la banda Demolición, banda guayaquileña que nació con el género de Thrash metal hace más de 10 años ha mostrado en sus últimas obras rasgos marcados del rock progresivo.

A pesar de que han existido bandas de Metal progresivo o que han incursionado superficialmente en el género, según Juan Pablo Monar (2017) no se encuentran registros de bandas de Rock progresivo en el Ecuador, lo cual sirve como motivación para esta investigación y espera servir de legado

---

<sup>1</sup> Modismo popular universal para referirse al rock/metal progresivo.

para músicos que deseen incursionar en el género del rock progresivo y el jazz.

### 1.3 Problema de investigación

¿Cómo componer un tema inédito de rock progresivo aplicando elementos armónicos y técnicas de orquestación del Jazz?

Tabla 1: Planteamiento del problema

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Objeto de estudio</b>     | Elementos armónicos, rítmicos y técnicas de orquestación del Jazz.<br>Elementos musicales del rock progresivo. |
| <b>Campo de acción</b>       | Teoría musical.  |
| <b>Tema de investigación</b> | Aplicación de elementos armónicos y técnicas de orquestación del jazz en un tema inédito de rock progresivo.   |

### 1.4 Justificación

Al existir un número muy limitado de agrupaciones de rock progresivo en Ecuador se hace necesario el compartir este trabajo de manera que sirva como referencia para poder componer rock progresivo ecuatoriano y a la vez sirva como paradigma y motivación al momento de experimentar con elementos de distintos géneros musicales.

Este trabajo sirve como un plan piloto para una futura producción, puesta en escena y difusión de tal manera que se pueda comercializar y servir como punto de partida para futuros trabajos de igual índole por parte de una agrupación consolidada.

A pesar de existir trabajos similares en cuanto a experimentación de varios géneros musicales en Ecuador como “Recital de siete canciones de Rock con arreglos de Jazz” de Benjamín Vargas en 2017, o “Recital de seis canciones que fusionan Jazz, Albazo y rock” de Steven López en 2016, siempre existirán diferentes datos y muy válidos puntos de vista que cada autor puede ofrecer a través de su proceso de investigación y experimentación.

La elaboración de este trabajo busca cimentar sólidas bases y un conocimiento fundamentado para futuros trabajos de otros músicos, que deseen realizar un trabajo relacionado y servirá como paradigma dentro de la escena musical académica de la ciudad de Guayaquil.

Esta investigación está relacionada con el plan del buen vivir (2013), específicamente con el cuarto capítulo “Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía” ya que plantea los siguientes objetivos:

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.

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.

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo general**

Componer un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz.

### **1.5.2 Objetivos Específicos**

- Analizar las características principales del rock progresivo de los años 1970 a 1980.
- Seleccionar los elementos armónicos y técnicas de orquestación del jazz a ser utilizados en la composición.
- Aplicar los elementos armónicos y técnicas de orquestación del jazz, así como las características principales del rock progresivo en una composición inédita.

## **1.6 Preguntas de investigación**

- ¿Cuáles son las características propias al rock progresivo de los años 70-80?
- ¿Qué recursos melódicos, armónicos, rítmicos, instrumentales y estructurales del rock progresivo implementaron las bandas Yes, ELP y Génesis en los temas Close to the edge, Tarkus y Firth of fifth?
- ¿Qué elementos armónicos y técnicas de orquestación de Jazz pueden aplicarse en una composición inédita de rock progresivo?

## **1.7 Marco conceptual**

### **1.7.1 Jazz**

#### **1.7.1.1 Origen**

Hablar del origen del Jazz es hablar de un proceso, pues al igual que varios géneros contemporáneos nacieron a partir de una ideología cultural o social que no se creó de la noche a la mañana, sino que fue tomando forma hasta lo que hoy se conoce como Jazz como lo explica Granizo (2016):

Históricamente, el jazz se originó en Storyville, Distrito rojo de Nueva Orleans, en el estado de Luisiana, al sur de Estados Unidos con la exportación de comunidades afroamericanas al país en calidad de esclavos para trabajar en las plantaciones, estos esclavos pasaban sus días interpretando cantos africanos autóctonos”.

Como podemos observar el origen del Jazz tiene un trasfondo social con la música de esclavos expresando su tristeza a través de *Worksongs*, que posteriormente se transformaría en el *Blues*, y es de ahí donde va tomando sus primeras formas como el *Rag time*, *Dixieland*, *Chicago*, hasta llegar a su forma más concreta en los años 1930, así lo confirma Lázaro y Sevilla (2015):

“Para empezar, el jazz tiene sus raíces en el blues, que es la música de los afroamericanos esclavos a mediados del siglo XIX. Ya a finales del siglo, surge el ragtime, dando los primeros indicios del jazz. Una variante del ragtime es el Dixieland que surge a principios del siglo XX. En 1930 comienza la era del swing, de donde salen varios standards de jazz que hasta el día de hoy son entonados”.

A partir del *Swing* se fueron derivando subgéneros como el Bebop, Hard bop, Cool jazz, Free jazz, Jazz fusión y Jazz contemporáneo; así el Jazz ha sido uno de los géneros que más ha sido abrazado por músicos al momento de fusionar estilos (López, 2016).

### **1.7.1.3 Elementos del Jazz**

Gran parte de las características musicales que se utilizan en el Jazz no pertenecen exclusivamente a este género, surgieron con anterioridad y fueron desarrollándose dando paso a nuevas técnicas de arreglo y composición. Artistas como Wayne Shorter o John Coltrane experimentaron con la armonía creando nuevas herramientas compositivas. Gracias a artistas como Miles Davis y Bill Evans, la orquestación de acordes tomó una nueva dirección (Ted Pease y Ken Pullig).

De acuerdo al libro de armonía *The chord scale theory and Jazz harmony* de Barrie Nettles y Richard Graf (1997) algunos de los elementos de la armonía contemporánea son:

- Acordes de 7ma
- Armonía diatónica (Grados y funciones diatónicos)
- Dominantes secundarios
- Extensión de dominantes secundarios
- Dominantes substitutos
- Intercambio modal
- Patrones disminuidos
- Acordes híbridos y poli acordes
- Pedal
- Coltrane changes
- Two fives continuos
- Progresión de acordes de estructura constante

### **1.7.1.4 Técnicas de orquestación**

De acuerdo al libro *Arranging 2* de Ted Pease y bob Freeman y *Modern Jazz voicings* de Ted Pease y Ken Pullig, algunas de las técnicas de orquestación del jazz son:

- Unísono y octavas
- Two part soli
- Drops
- Ommit

- Three part soli
- Three part voicings in clusters
- Three part voicings in fourths

## 1.7.2 Rock progresivo

### 1.7.2.1 Origen

El *rock* progresivo tiene sus orígenes a finales de la década de los 60, precedido por el *rock* psicodélico. Autores como Macan (1997) afirman que el *rock* progresivo tuvo origen en Reino Unido. Al *rock* progresivo también se lo llama “*Art Rock*” como algunos lo llamaban tuvo su desarrollo a finales de los 60 y mediados de los 70, John Covach (1997). Pero ¿Cómo se originó este género y qué factores contribuyeron a su creación?

A mediados de los años 60 se origina una “Contracultura” liderada por personas en contra del sistema y las reglas de la sociedad, llamados Hippies vivían una vida desorganizada, y hacían uso de sustancias alucinógenas lo cual incluía a los músicos quienes empezaban a componer obras para ser “escuchadas” en vez de ser bailadas, pero esto se daba porque buscaban crear un ambiente mientras consumían drogas, temas con largos pasajes instrumentales y extensos segmentos para improvisaciones que pasaban los 10 minutos de duración, esta fue una de las principales características del *rock* psicodélico, y se mantendría hasta el *rock* progresivo. El *rock* psicodélico jugó un papel importante ya que de este se desprendieron tres ramas: 1) Quienes lo fusionaron con el *Rock and roll* de Elvis Presley, Jimmy Hendrix y Rolling stones. 2) Quienes lo fusionaron con el Jazz y 3) Quienes lo fusionaron con los elementos folclóricos y experimentales del grupo The Beatles específicamente del disco *Sgt Pepper’s and the lonely heart club*, el cual sería un trabajo que marcaría la industria con sus innovaciones musicales como de producción.

Todas estas ramificaciones del *rock* psicodélico convergen para lanzar la primera ola de bandas de *rock* progresivo, estos son *Procol Harum*, *The moody blues* y *Pink floyd* quienes a través de sus trabajos discográficos

marcaron el inicio de un nuevo género llamado Rock progresivo en el año de 1967. Estos grupos dieron el paso a la segunda ola como lo llama Macan, grupos como King Crimson, Yes, Jethro Tull, Genesis, Camel, ELP (Emerson, Lake and Palmer), Gentle giant; consolidaron el estilo y generaron un gran interés en las radios y productoras quienes dieron puerta abierta a sus trabajos generando así una nueva cultura musical y un público cada vez más grande entre personas que se sentían a gusto apreciando las extensas y ostentosas composiciones por un lado o disfrutando de la experimentación sonora y tranquilidad auditiva por otro, todo este auge se dio con fuerza hasta el año de 1977 cuando apareció el punk curiosamente como contracultura del rock progresivo pues lo llamaban un género pretencioso, materialista y superficial siendo el punk un estilo más simplista y visceral, esto empezó a marcar el declive del rock progresivo que para finales de los 70 formó a ser parte de un estilo "Underground" con un público bastante reducido y varias bandas abandonando el género y aventurándose en otros más comerciales como el heavy metal o música disco, sin embargo por los años 80 el rock progresivo tomaría fuerza y músicos como Queensryche y Dream theater tomaron el género casi olvidado y lo fusionaron con el Hard rock, heavy metal y otros subgéneros del metal dando un nuevo comienzo a lo que se conocería hasta el día de hoy como metal progresivo.

#### **1.7.2.2 Características:**

De acuerdo a Covach, (1997) y transcripciones realizadas por el autor de esta investigación, el rock progresivo tiene las siguientes características:

##### **Estructura o forma:**

- Estructuras irregulares.
- Obras de larga duración.
- Secciones instrumentales.
- Secciones para solos e improvisación.
- Cambio de pasajes instrumentales acústicos a eléctricos.

##### **Características melódicas:**

- Orquestación de melodía a 2, 3 y 4 voces.

- Uso de homofonía.
- Re-exposición motivica.

**Características instrumentales:**

Tabla 2: Instrumentos del rock progresivo. Fuente: Autor.

| Instrumentos          |   |
|-----------------------|---|
| Melódicos/Armónicos   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Guitarra acústica</li> <li>• Guitarra eléctrica</li> <li>• Piano</li> <li>• Órgano</li> <li>• Mellotron</li> <li>• Sintetizador</li> <li>• Flauta traversa</li> <li>• Voz</li> <li>• Violín</li> </ul> |
| Rítmicos              | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Batería</li> <li>• Bajo eléctrico</li> </ul>   |
| Efectos de modulación | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Chorus</li> <li>• Delay</li> <li>• Reverb</li> <li>• Fuzz</li> <li>• Distorsión</li> </ul>   |

**Características Armónicas:**

- Armonía modal y funcional.

**Características rítmicas:**

- Compases irregulares.
- Compases de amalgama
- Cambio de métrica
- Cambio de tempo
- Uso de polirritmia
- Uso de destiempo, contratiempo y síncopa.

## **2. CAPÍTULO II**

### **2.1 Diseño de la investigación**

### **2.2 Enfoque**

Esta investigación tiene un enfoque de carácter cualitativo. El investigador cualitativo desarrolla conceptos e intelecciones, partiendo de los datos y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos Steve Taylor y Robert Bogdan citados por J.L. Alvarez-Gayou (2003). De esta manera se analizan y determinan elementos armónicos, rítmicos y técnicas de orquestación de 2 géneros musicales para que a partir de aquellos elementos se pueda originar un resultado.

### **2.3 Alcance**

Esta investigación plantea un alcance descriptivo y experimental, por lo tanto:

- Se establecerán y describirán elementos melódicos, armónicos y rítmicos de los géneros musicales seleccionados para la elaboración de una nueva propuesta musical.
- Es una investigación con alcance experimental. Para la investigación cualitativa, resulta esencial experimentar la realidad tal como otros la experimentan. Los investigadores cualitativos se identifican con las personas que estudian para comprender cómo ven las cosas J.L. Alvarez-Gallou (2003).

### **2.4 Instrumentos de investigación**

Los instrumentos de investigación empleados para la recolección de datos son:

- Análisis de documentos
- Grabaciones de audio y video
- Transcripciones
- Análisis de partituras

### **2.4.1 Análisis de documentos**

El análisis de documentos según Abela (2002) es una técnica de interpretación de textos, ya sean escritos, grabados, pintados, filmados..., u otra forma diferente donde puedan existir toda clase de registros de datos, transcripción de entrevistas, discursos, protocolos de observación, documentos, videos. Esta investigación realizó la búsqueda y, posteriormente, la selección de libros, artículos, tesis y revistas científicas para sustentar su propuesta.

### **2.4.2 Grabaciones de audio y video**

Esta investigación utilizó documentales y entrevistas para entrar en contexto sobre la historia del Rock progresivo, así como discografía de temas musicales correspondientes al mismo. Se observó el documental *Prog Rock Britannia* de la corporación televisiva BBC (2009).

### **2.4.3 Transcripciones**

Este concepto es descrito por Malbrán, Martínez y Segalerba (1994) como el pasaje entre aquello que es escuchado y su escritura, utilizando los signos del código escrito. Implica por parte del sujeto procesos de construcción mental del estímulo musical escuchado, de memorización y de análisis del tipo de estructura que lo gobierna, para finalmente, la traducción de toda esa información a signos escritos en un pentagrama.

Se realizaron transcripciones de diferentes fragmentos de los temas escogidos de Rock progresivo.

### **2.4.4 Análisis de partituras**

El análisis musical es, una extraordinaria variedad de prácticas analíticas cuyo objeto de estudio es la música Molino (1995) citado por María Nagore (2004).

Se procedió al análisis de partituras de los elementos armónicos, rítmicos y técnicas de orquestación de Jazz escogidos para su aplicación en los temas inéditos. Así mismo el análisis de 3 partituras, de 3 obras de rock progresivo. Estas obras fueron escogidas por ser de las bandas más representativas del

género y de la época de 1970 a 1976 puesto que esta fué la época de origen y auge del género, mostrando sus características musicales más íntegras. A partir de la determinación de estas, se puede presentar la propuesta musical.

## **2.5 Resultados**

### **2.5.1 Análisis de documentos**

Para referenciar los elementos del Jazz se recurrió a los libros Harmony 1, 2, 3 de Barrie Nettles(1987), Harmony 4 de Alex Ulanowsky (1988), The chord scale theory and Jazz Harmony de Barry Nettles y Richard Graf (1997), “Close to the Edge,” and the Boundaries of the Style de John Covach(1997), Rocking the Classics de Edward Macan(1997), “Arreglos 2” Ted Pease and Bob Freeman(1989); “Arranging for large jazz ensemble” Dick Lowell and Ken Pullig (2003), Modern Jazz Voicings de Ted Pease y Ken Pullig.(2001). También se recurrió al documento de “Close to the Edge,” and the Boundaries of the Style de John Covach(1997). Un exhaustivo trabajo donde se analiza la obra Colse to the Edge del grupo Yes.

En busca de información histórica se consultó el libro *Rocking the Classics* de Edward Macan (1997) donde se encontró información muy relevante respecto al origen y desarrollo del rock progresivo de los años 70 80.

### **2.5.2 De las grabaciones de audio y video**

Se observó el documental *Prog Rock Britannia* de la corporación televisiva BBC (2009), la cual a través de entrevistas y testimonios de integrantes de las bandas pioneras del género se pudo conocer sobre el origen, contexto histórico y social del rock progresivo en el Reino Unido, país donde tuvo origen.

### 2.5.3 De las transcripciones

#### Close to the edge 1972

Close to the edge es un tema de la banda YES perteneciente a su quinto álbum. Este tema no tiene una estructura clásica como suite, de hecho John Covach realizó un estudio de este tema y determinó que su estructura se podría interpretar como la típica forma AABA sin embargo cada sección está compuesta por pequeñas secciones que forman un tema de más de 18 minutos.

Tabla 3: Estructura de "Close to the Edge". Fuente: Autor.

| Parte | Descripción   | Tonalidad                       |
|-------|---|---------------------------------|
| INTRO | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sonido de pájaros</li> <li>- Escala ascendente de bajo</li> <li>- Ostinato de bajo</li> <li>- Ostinato de bajo y guitarra</li> <li>- Ostinato de bajo y escala ascendente al tema principal</li> <li>- Tema "Close to the edge"</li> </ul> | E<br><br><br><br><br>D/d        |
| A     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Intro y verso</li> <li>- Verso y coro 1</li> <li>- Puente</li> <li>- Puente, coro 1</li> </ul>   | A dórico<br><br>F<br>F a C      |
| A`    | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Intro y verso</li> <li>- Verso y coro 2</li> <li>- Puente</li> <li>- Puente y coro 1</li> <li>- Fuga</li> </ul>  | A dórico<br><br>G<br>G a D<br>C |
| B     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Interludio estático</li> <li>- Verso</li> <li>- Verso</li> <li>- Verso</li> <li>- Interludio de órgano</li> <li>- Verso parcial</li> <li>- Interludio de órgano y fanfare</li> <li>- Tema "Close to the edge"</li> </ul>                   | E<br><br><br><br><br><br><br>F# |
| A     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Solo de órgano</li> <li>- Verso</li> <li>- Verso</li> <li>- Puente, coro 1</li> <li>- Final</li> </ul>   | A dórico<br><br><br>Bb a F      |

El tema tiene una métrica de 12/8. El motivo principal y el bajo se desarrolla sobre la escala E locrian natural 6, proveniente del 2do grado de la escala menor armónica.

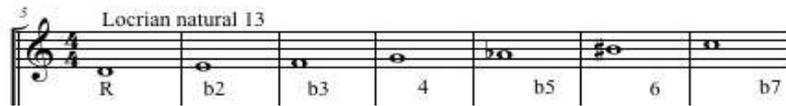


Figura 1. Modo Locrian natural 6, fuente: El autor.



Figura 2. Métrica en 12/8, fuente: El autor.

En el gráfico se observa como el motivo de abajo es inspirado por el motivo de la introducción creando una re-exposición motívica.



Figura 3. Re exposición motívica, fuente: El autor.

En uno de los versos se emplea el recurso rítmico "hemiola", creando una sensación de polirritmia.

Como vemos en el ejemplo la guitarra se encuentra haciendo un ostinato en 12/8, mientras el bajo interpreta un patrón diferente que al ser escuchado genera la sensación auditiva de una métrica en 4/4, sin embargo ambos suenan al mismo tiempo y en la misma métrica.

The image shows a musical score for guitar and bass. The guitar part (Gtr.) is in 12/8 time, playing a continuous eighth-note ostinato. The bass part (Bass) is in 12/8 time, playing a pattern of quarter notes that creates a 4/4 feel. A bracket below the bass line indicates a 4-measure cycle.

Figura 4. Uso de hemiola, fuente: El autor.

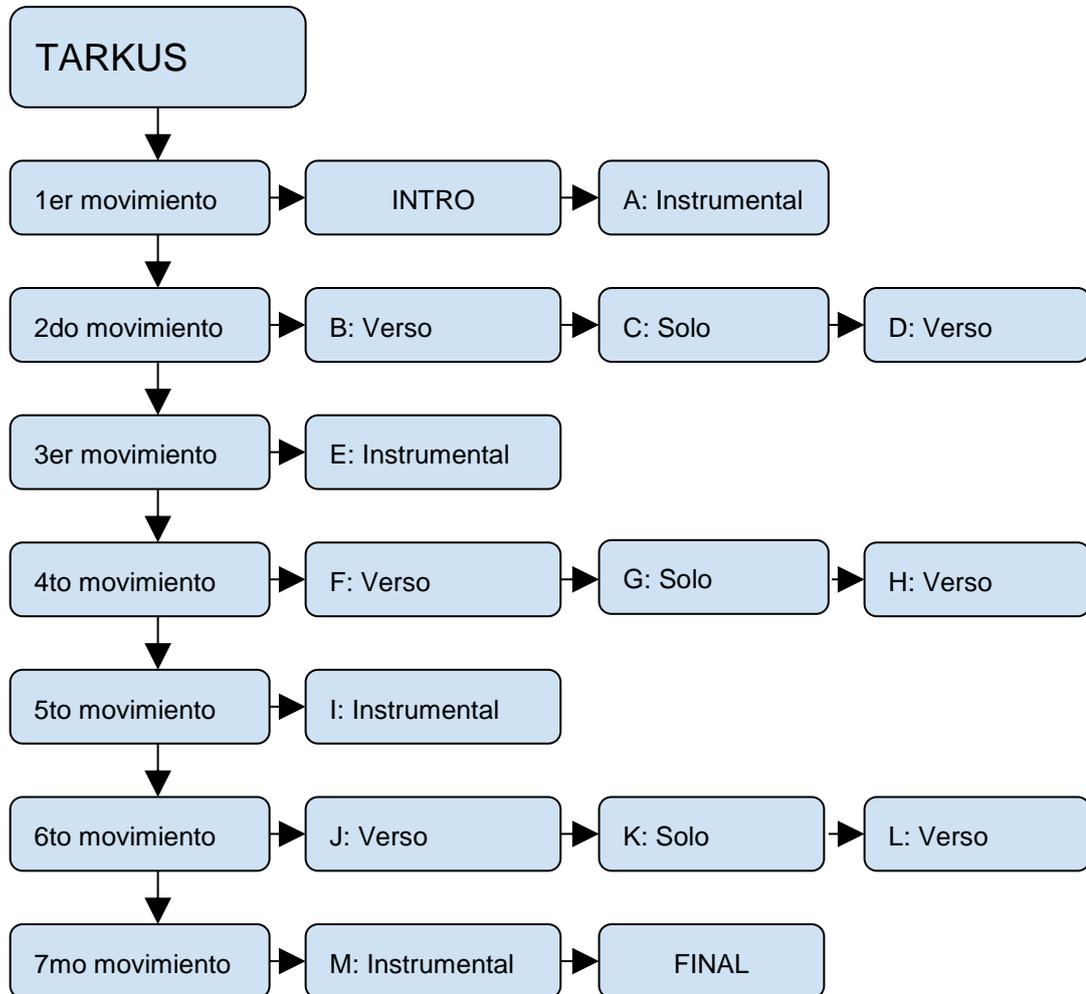
En ciertos pasajes se interpreta un motivo que la banda toca rítmicamente igual, puede ser al unísono, en octavas u orquestado.

The image shows a musical score for organ (Org.), electric guitar (E.Gtr.), electric bass (E.B.), and double bass (D.S.). All instruments play the same rhythmic motif in unison.

Figura 5. Uso de homofonía, fuente: El autor.

## TARKUS 1971

Tarkus es un tema perteneciente al segundo disco del grupo Emerson, Lake



and Palmer (ELP) el cual consta con una estructura de 7 movimientos.

En cada movimiento se puede apreciar diferentes partes de la música popular como intro, verso, solo y coro, pero con la diferencia de que son partes extendidas e intrincadas que no siguen un orden regular, cuenta con secciones para la improvisación.



Figura 6. Orquestación de melodía, fuente: El autor.

Podemos apreciar cómo se desarrolla la orquestación de la melodía en el intro del tema a 4 voces.

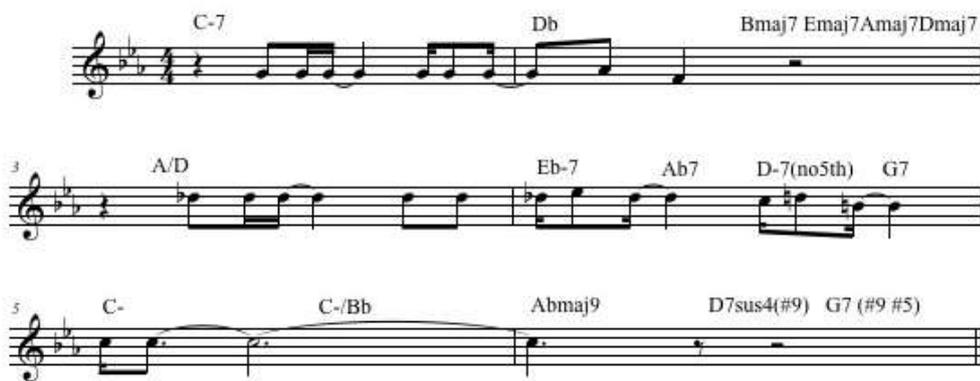


Figura 7. Extracto del 2do movimiento del tema "Tarkus": Fuente: Autor.

Se ha extraído el comienzo del 2do movimiento, 6 compases donde se pueden evidenciar varios recursos armónicos como:

Acordes dominantes sustitutos, intercambio modal, poli acordes, inversiones de acordes, intercambio modal y el uso de *Constant structure chord progression* en la 2da mitad del 2do compás.



Figura 8. Ostinatos o Riffs sobre 9/8, fuente: El autor.

El tema principal contiene varios ostinatos o también llamados “Riffs”, un grupo de notas que se interpretan repetidas veces las cuales sirven como base para melodías y orquestaciones, podemos apreciar 2 ejemplos que son ejecutados por el órgano y el bajo creados sobre compases compuestos



Figura 9. Extracto del primer movimiento del tema "Tarkus", tomado de: Emerson, Lake and Palmer-Tarkus.

Se observa como el intro cambia de métrica de 4/4 a 5/4 en la cual se desarrollará el primer movimiento y en el 5to movimiento pasa a 9/8. De la misma manera en la tabla # de 5/4 cambia a un compás de 7/8 , luego retorna a 5/4, después cambia a 4/4, cambia a 6/8 y nuevamente retorna a 6/8, todo esto en solo 12 compases.

## Firth of fifth 1973

Tema de la banda Génesis perteneciente a su quinto álbum.

Cuenta con una estructura prolongada empezada por un intro de piano que luego pasa directamente a lo que se puede considerar como uno de los coros, pues a pesar de que llevan la misma melodía cada uno consta de una lírica diferente. También consta de solos y partes instrumentales de toda la banda.

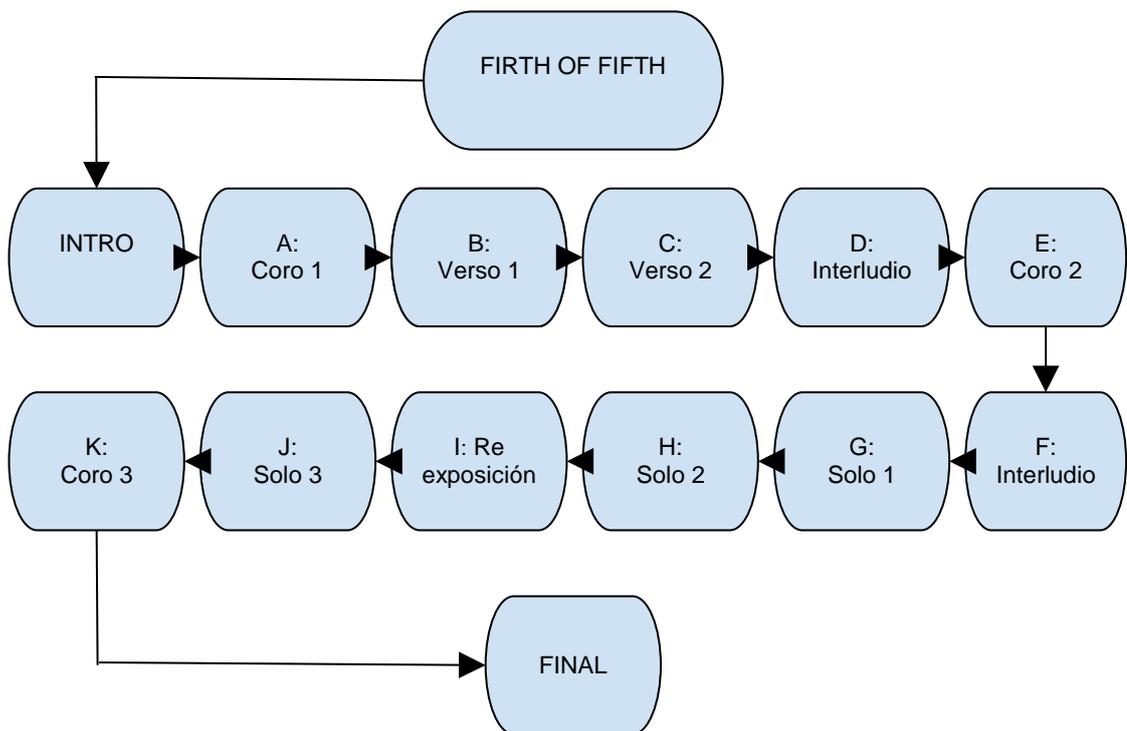


Figura 10. Estructura del tema "Firth of fifth". Fuente: Autor.

En la introducción se aprecia el uso de acordes de amalgama, la unión de dos compases de métrica diferente que se repiten un par detrás de otro.

The image displays four systems of musical notation for piano, illustrating the concept of 'amalgamated measures' (compases de amalgama). Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature alternates between 3/4 and 13/16. The first system is labeled 'Piano' and the subsequent three are labeled 'Pno.'. The notation shows complex rhythmic patterns and chord structures, including triplets and chords with multiple accidentals, demonstrating the fusion of different metric units.

Figura 11. Muestra de compases de amalgama: Fuente: Autor

The musical score consists of three systems. Each system has three staves: Organ (Org.), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The time signature is 12/8. The first system starts at measure 10, the second at measure 12. The organ part plays a melodic line with eighth notes. The bass part plays a similar rhythmic pattern. The drum set part features a complex pattern of eighth notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific drum sounds.

Figura 12. Ejemplo de tutti, fuente: El autor

El uso de Tutti <sup>2</sup>se hace presente en este tema, donde el bajo y la batería interpretan las mismas figuras para acompañar una sección de la melodía, en conjunto la batería realiza golpes en contra tiempo.

Su armonía consta de acordes mayores, menores y dominantes. En los 14 primeros compases de la estrofa se puede apreciar el uso de acordes híbridos, intercambio modal, inversiones, modulaciones y pedal.

Tabla 4: Progresión del tema "Firth of fifth", fuente: El autor.

**Tonalidad: B**

|   | Inv. | A.H./Inv.        | Inv. | I.M./Inv.           | I.M.      |
|---|------|------------------|------|---------------------|-----------|
| B | B/A  | Bsus4/G#<br>B/F# |      | E-/G F#7sus4<br>F#7 | B7sus4 B7 |

| Modulación a E | Inv./I.M. | A.H./I.M. | I.M.    | Inv. | I.M. |                   |
|----------------|-----------|-----------|---------|------|------|-------------------|
| E              | Bsus4     | B-/D      | Csus2/B | G    | E/G# | Bb <sup>o</sup> 7 |

| Pedal | Modulación a Eb |        |        |           |          |
|-------|-----------------|--------|--------|-----------|----------|
| E     | F#-7/E          | G#-7/E | F#-7/E | Bb-7 Eb-7 | Bb7/F Eb |

| -----A. H.----- | Modulación a G |
|-----------------|----------------|
| Bbsus4/Eb       | Csus4/F G....  |

A.H.= Acordes híbridos  
I.M.= Intercambio modal

<sup>2</sup> Término musical en italiano que significa "Todos".

Inv.= Inversión

## Tabla general de elementos del rock progresivo

Tabla 5: Tabla general de elementos musicales del Rock Progresivo determinados en los 3 temas analizados.

| Elementos de composición   | Tarkus   | Close To The Edge  | Firth of fifth  |
|----------------------------|--|--|---|
| <b>Métrica</b>             | 4/4 5/4 6/8 7/8 9/8  | 12/8 3/2 4/4   | (2/4-13/16) 15/16<br>4/4  |
| <b>Tonalidad</b>           | Cm Am Bm Em  | D Locr. Am F E   | Bb B Eb E Cm  |
| <b>Estructura</b>          | 7 movimientos  | A A B A  | Intro A B C D E F<br>final  |
| <b>Elementos melódicos</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Melodía diatónica</li> <li>- Re exposición melódica</li> <li>- Homofonía</li> <li>- Orquestación de melodía</li> </ul>                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Melodía diatónica</li> <li>- Re exposición melódica</li> <li>- Orquestación de melodía</li> <li>- Fuga</li> </ul>         | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Melodía diatónica</li> <li>- Re exposición melódica</li> <li>- Homofonía</li> <li>- Orquestación de melodía</li> </ul>                                 |
| <b>Elementos armónicos</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Armonía funcional</li> <li>- Acordes de 7ma</li> <li>- Modulación</li> <li>- Intercambio modal</li> <li>- Acordes híbridos</li> <li>- CECP</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Armonía funcional</li> <li>- Modulación</li> <li>- Acordes de 7ma</li> <li>- Intercambio modal</li> </ul>                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Armonía funcional</li> <li>- Modulación</li> <li>- Acordes de 7ma</li> <li>- Intercambio modal</li> <li>- Pedal</li> <li>- Acordes híbridos</li> </ul> |
| <b>Elementos rítmicos</b>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Compases irregulares</li> <li>- Cambios de métrica</li> <li>- Cambios de tempo</li> <li>-Uso de Tutti</li> </ul>                                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Compases irregulares</li> <li>- Cambios de métrica</li> <li>- Cambios de tempo</li> <li>- Polirritmia</li> </ul>          | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Compases irregulares</li> <li>- Compases de amalgama</li> <li>- Cambios de métrica</li> <li>- Cambios de tempo</li> </ul>                              |
| <b>Instrumentación</b>     | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Órgano</li> <li>- Sintetizador</li> <li>- Voz</li> <li>- Guitarra eléctrica</li> <li>- Bajo</li> <li>- Batería</li> </ul>                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Órgano</li> <li>- Sintetizador</li> <li>- Voz</li> <li>- Guitarra eléctrica</li> <li>- Bajo</li> <li>- Batería</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Órgano</li> <li>- Piano</li> <li>- Voz</li> <li>- Guitarra eléctrica</li> <li>- Bajo</li> <li>-Batería</li> </ul>                                      |

## 2.5.4 Del análisis de partituras

### Acordes de 7ma

Si bien los acordes de séptima no son un elemento único o creado por el género del jazz si constituyen parte de sus elementos más característicos. Ya que en la mayoría de sus composiciones se hace el uso de este tipo de acordes, a diferencia de las triadas en la música clásica, el pop o el rock.

C major 7th  
major triad  
major 7th

C minor 7th  
minor triad  
minor 7th

C minor 7th  
with lowered 5th  
diminished triad  
minor 7th

C dominant 7th  
major triad  
minor 7th

C diminished 7th  
diminished triad  
diminished 7th (spelled  
enharmonically)

C augmented  
dominant 7th  
augmented triad  
minor 7th

C dominant 7th  
with lowered 5  
major triad with  
diminished 5  
minor 7th

C augmented  
major 7th  
augmented triad  
major 7th

C minor triad  
with major 7th  
minor triad  
major 7th  
(Obviously!)

C dominant 7th  
with suspended 4th  
suspended 4th triad  
minor 7th

C major 6th  
major triad  
major 6th

C minor 6th  
minor triad  
major 6th

Figura 13. Acordes de 7ma, tomado de: *The chord scale theory and Jazz Harmony*, Nettles y Graf (1997)

## Dominantes sustitutos

Antiguamente conocidos como acordes de sexta aumentada, en el contexto del jazz estos acordes ya no se consideran de sexta aumentada, se los llama acordes dominantes sustitutos los cuales “sustituyen” a los dominantes secundarios al contener dentro de su estructura la tercera y séptima del acorde al que sustituyen.

Diagram illustrating substituted dominants in C major. The chords shown are: I<sub>major</sub>7 (C<sub>major</sub>7), sub V<sub>7</sub>/IV (G<sup>b</sup>7), IV<sub>major</sub>7 (F<sub>major</sub>7), sub V<sub>7</sub>/II (E<sup>b</sup>7), II-7 (D-7), sub V<sub>7</sub>/V (A<sup>b</sup>7), V7 (G7), and sub V7 (D<sup>b</sup>7). Arrows indicate the substitution of the secondary dominant (V7) with its tritone substitute (sub V7).

Figura 14. Dominantes sustitutos, tomado de: The chord scale theory and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997).

## Intercambio modal

El intercambio modal es la utilización de acordes provenientes de tonalidades o escalas paralelas a la utilizada.

Diagram illustrating modal interchange. The chords shown are: I<sub>major</sub>7 (C<sub>major</sub>7), IV-7 (F-7), <sup>b</sup>VII7 (B<sup>b</sup>7), <sup>b</sup>III<sub>major</sub>7 (E<sup>b</sup><sub>major</sub>7), II-7(<sup>b</sup>5) (D-7(<sup>b</sup>5)), and V7(<sup>b</sup>9) (G7(<sup>b</sup>9)). The bottom staff shows: I- (C-), VI-7(<sup>b</sup>5) (A-7(<sup>b</sup>5)), II-7(<sup>b</sup>5) (D-7(<sup>b</sup>5)), V7(<sup>b</sup>9) (G7(<sup>b</sup>9)), I<sub>major</sub>7 (C<sub>major</sub>7), II-7 (D-7), and V7 (G7). Arrows indicate the interchange of chords between the two staves.

Figura 15. Ejemplo de intercambio modal, tomado de: The chord scale theory and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997)

Nos encontramos en la tonalidad de C mayor y colocamos un acorde D-7b5 dentro de la progresión, estamos prestando este acorde del 2do grado de la escala menor armónica. Podemos prestar acordes de todas las escalas y modos.

### Dominantes secundarios

Son acordes dominantes de raíz diatónica que resuelven una 5ta hacia abajo tal como un dominante principal, a cualquier acorde diatónico.

The figure displays five examples of secondary dominant chord resolutions in C major. Each example consists of two chords in a two-measure progression, shown in both treble and bass clefs. The resolutions are as follows:

- Example 1:** A7 (I7) resolves to D-7 (II-7).
- Example 2:** B7 (III7) resolves to E-7 (III-7).
- Example 3:** C7 (IV7) resolves to Fmaj7 (IVmaj7).
- Example 4:** D7 (V7) resolves to G7 (V7).
- Example 5:** E7 (VI7) resolves to A-7 (VI-7).

Figura 16. Ejemplo de dominantes secundarios, tomado de: *The chord scale theory and Jazz Harmony*, Nettles y Graf (1997).

## Patrones disminuidos

En la armonía contemporánea, los acordes disminuidos pueden ser usados como pasajes disminuidos (Si el acorde preparatorio está presente) o una aproximación disminuida. Los patrones más típicos son:

The figure displays eight musical diagrams, each showing a sequence of three diminished chords in both treble and bass clefs. The chord symbols are as follows:

- Diagram 1 (Top Left):** I<sup>maj</sup>7 / C<sup>maj</sup>7, #I<sup>o</sup>7 / C<sup>#o</sup>7, II-7 / D-7
- Diagram 2 (Top Right):** II-7 / D-7, #II<sup>o</sup>7 / D<sup>#o</sup>7, III-7 / E-7
- Diagram 3 (Second Row Left):** IV<sup>maj</sup>7 / F<sup>maj</sup>7, #IV<sup>o</sup>7 / F<sup>#o</sup>7, V7 / G7
- Diagram 4 (Second Row Right):** V7 / G7, #V<sup>o</sup>7 / G<sup>#o</sup>7, VI-7 / A-7
- Diagram 5 (Third Row Left):** III-7 / E-7, bIII<sup>o</sup>7 / E<sup>bo</sup>7, II-7 / D-7
- Diagram 6 (Third Row Right):** VI-7 / A-7, bVI<sup>o</sup>7 / A<sup>bo</sup>7, V7 / G7
- Diagram 7 (Bottom Left):** I<sup>maj</sup>7 / C<sup>maj</sup>7, I<sup>o</sup>7 / C<sup>o</sup>7, I<sup>maj</sup>7 / C<sup>maj</sup>7
- Diagram 8 (Bottom Right):** V7 / G7, V<sup>o</sup>7 / G<sup>o</sup>7, V7 / G7

Figura 17. Tipos de patrones disminuidos, tomado de: *The chord scale theory and Jazz Harmony*, Nettles y Graf (1997).

## Pedal

Un pedal utiliza la tónica o quinta de la tonalidad como nota repetitiva a lo largo de una progresión armónica. Pedal de bajo, pedal interno o pedal soprano puede ser rítmico o sostenido.

G-7    A-7    B<sup>b</sup>-7            A-7    A<sup>b</sup>7    G-7    G<sup>b</sup>maj7  
F pedal

Internal dominant pedal:

G-7    A-7    B<sup>b</sup>-7            A-7    A<sup>b</sup>7    G-7    G<sup>b</sup>maj7

Soprano tonic and dominant pedal:

G-7    A-7    B<sup>b</sup>-7            A-7    A<sup>b</sup>7    G-7    G<sup>b</sup>maj7

Figura 18. Ejemplos de pedales, tomado de: *The chord scale theory and Jazz Harmony*, Nettles y Graf (1997).

## Modulación

Es la transportación de un centro tonal o modal a otra. Para esta composición se utilizará la modulación directa, la cual es el cambio de un acorde de tónica a otro acorde de tónica.

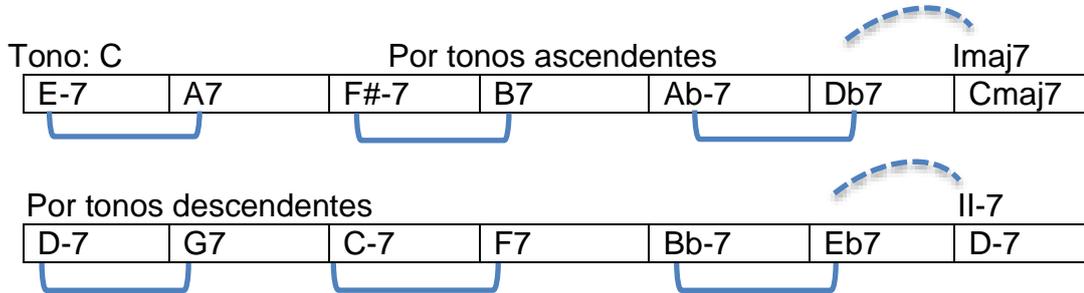
|                         |                       |          |              |
|-------------------------|-----------------------|----------|--------------|
| Fmaj7                   | Em7 Eb <sup>o</sup> 7 | Dm7 Db7  | <b>Cmaj7</b> |
| Desciende una 3ra mayor |                       |          |              |
| <b>Abmaj7</b>           | Db7                   | Cm7b5 F7 | Bbm7....     |

Figura 19. Ejemplo de modulación, tomado de: *The chord scale theory and Jazz Harmony*, Nettles y Graf (1997).

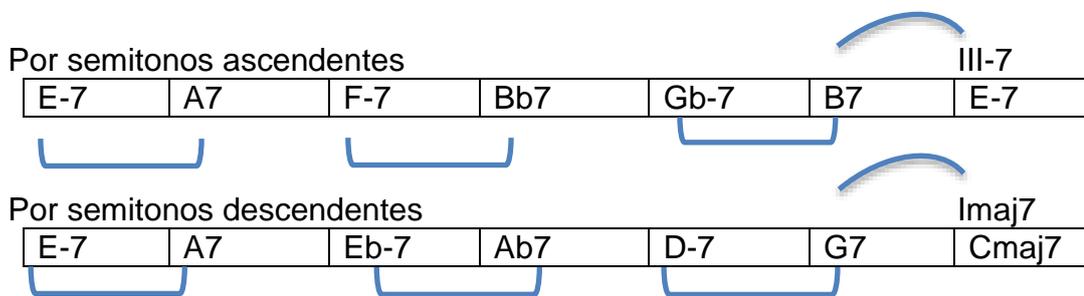
## II V continuos

Es un conjunto de acordes II-V que aparecen uno a lado de otro pero sin ninguna una función entre ellos. Puede tener varios movimientos:

- Por tonos ascendentes o descendente



- Por semitonos ascendentes o descendentes



- Por tritonos

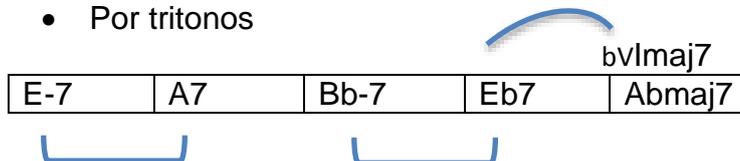


Figura 20. ejemplos de contiguos II-V, tomado de: The chord scale theory and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997).

## Coltrane changes

Patrones utilizados por John Coltrane para rearmonizar II V Is.

Progresión II V I

|     |    |       |       |
|-----|----|-------|-------|
| D-7 | G7 | Cmaj7 | Cmaj7 |
|-----|----|-------|-------|

Rearmonización con Coltrane changes:

|     |     |        |    |       |    |       |
|-----|-----|--------|----|-------|----|-------|
| D-7 | Eb7 | Abmaj7 | B7 | Emaj7 | G7 | Cmaj7 |
|-----|-----|--------|----|-------|----|-------|

Figura 21. Ejemplo de Coltrane changes, tomado de: The chord scale theory and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997).

### Constant structure chord progresion

- Conformada por acordes de la misma cualidad (maj7 y min7)
- Movimiento simétrico de la raíz
- Usualmente finaliza con movimiento de raíz por segundas o quintas
- Conformada también por patrones de movimiento de raíz combinados.

Tonalidad: F

CSCP

|         |          |           |          |
|---------|----------|-----------|----------|
| -----   |          |           |          |
| Imaj7   | Ivmaj7   | bVIIImaj7 | bIIImaj7 |
| Fmaj7   | Bbmaj7   | Ebmaj7    | Abmaj7   |
| -----   |          |           |          |
| bVImaj7 | bIIImaj7 | Imaj7     |          |
| Dbmaj7  | Gbmaj7   | Fmaj7     | etc...   |

Tonalidad: Ab

CSCP

|       |       |        |       |
|-------|-------|--------|-------|
| ----- |       |        |       |
| C-7   | Eb-7  | D-7    | F-7   |
| ----- |       |        |       |
|       | subV7 | Imaj7  |       |
| E-7   | A7    | Abmaj7 | etc.. |

Tonalidad: Eb

CSCP

|        |        |        |       |
|--------|--------|--------|-------|
| -----  |        |        |       |
| Ebmaj7 | Gmaj7  | Cmaj7  | Emaj7 |
| -----  |        |        |       |
|        |        | Imaj7  |       |
| Amaj7  | Dbmaj7 | Ebmaj7 | Etc.. |

Figura 22. Ejemplo de Constant structure chord progresion, tomado de: The chord scale theory and Jazz Harmony, Nettles y Graf (1997).

## Técnicas de orquestación:

### Two-part soli

Es la armonización de melodías con notas con intervalos de 3ra, 6ta, 4ta, tritono, 5ta, 7ma hacia debajo, esta 2da voz puede ser una nota del acorde o una tensión.



Figura 23. Ejemplo de Two-part soli, tomado de: *Modern Jazz Voicings*. Ted Pease, Ken Pullig. (2001).

### Drops

El drop es una herramienta que permite al arreglista obtener un sonido mas abierto en su orquestación, se logra bajando una octava a determinadas notas del voicing, así pues se puede clasificar en drop 2, drop 3, drop 2+4.

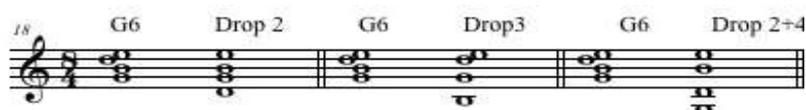


Figura 24. Tipos de Drops, tomado de: *Modern Jazz Voicings*. Ted Pease, Ken Pullig. (2001).

### Three-part soli

El voicing de 3 notas pueden derivarse de un voicing de 4 al omitir una de sus notas puede ser la 2da (Omit2), 3ra(Omit3) o 4ta(Omit4) del voicing.



Figura 25. Ejemplo de Three-part soli, tomado de: *Modern Jazz Voicings*. Ted Pease, Ken Pullig. (2001).

### Three-part voicings in fourths

En esta técnica el intervalo prevaleciente entre las notas adyacentes es de cuarta perfecta. Al ser de 3 notas solo existen dos intervalos adyacentes por lo tanto deben ser exclusivamente de cuartas justas o aumentadas.

Se recomienda evitar intervalos de novena menor entre las notas extremas.

El voicing puede estar incompleto (sin 3ra o 7ma) siempre y cuando el sonido del acorde esté implícito.



Figura 26. Ejemplo de Three-part voicings in fourths, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001).

### Three-part voicings in clusters

Son voicings en los cuales el intervalo prevaleciente entre las notas adyacentes es el de 2da, puede ser mayor o menor.

Al ser de tres voces solo existen dos intervalos adyacentes los cuales deben tener exclusivamente una distancia de 2da.

El voicing puede estar incompleto (sin 3ra o 7ma) siempre y cuando el sonido del acorde esté implícito.

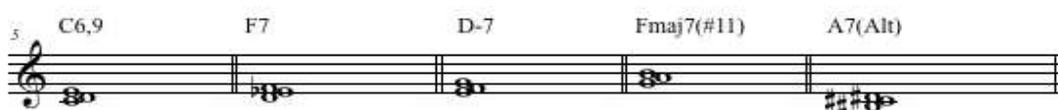


Figura 27. Ejemplo de Three-part voicings in clusters, tomado de: Modern Jazz Voicings. Ted Pease, Ken Pullig. (2001).

### Three-part upper structure triads

Una estructura superior de triada es la formación de una triada de posición cerrada entre las 3 primeras notas de un voicing. Estas notas superiores tienen su propio sonido separado pero identificable de triada mientras simultáneamente funcionan como notas o tensiones del acorde dado. Esta técnica es usada cuando el compositor quiere un sonido potente y con alta resonancia.

Al ser de tres notas, se debe confiar en que la sección rítmica suplirá el sonido básico del acorde. Es más efectivo cuando se mantiene sobre un pedal o los voicings adyacentes establecen un sonido claro del acorde.

The image shows a musical score for four chords: Cmaj7(#11), Dbmaj7(#11), C7(Alt), and Fmaj7. The notation is presented in two staves, treble and bass. The treble staff contains the upper structure triads for each chord, while the bass staff provides a bass line. The chords are arranged in a sequence, with the first two chords (Cmaj7(#11) and Dbmaj7(#11)) sharing a common bass note of C. The third chord (C7(Alt)) has a bass note of F, and the fourth chord (Fmaj7) has a bass note of F. The notation includes a '10' marking at the beginning of each staff, indicating the starting measure number.

Figura 28. Ejemplo de Three-part upper structure triads, tomado de: *Modern Jazz Voicings*. Ted Pease, Ken Pullig. (2001).

## **3. CAPÍTULO III**

### **3.1 La propuesta**

#### **3.1.1 Título de la propuesta**

Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicación de elementos armónicos y técnicas de orquestación del Jazz.

#### **3.1.2 Justificación de la propuesta**

La composición presentada en esta investigación se realizó con el fin de elaborar un plan piloto de propuesta musical para poder ser llevada a escena con un grupo de rock progresivo local y que sirva como inicio de la creación de otras composiciones inéditas con las características similares, además de que este trabajo sirva como referencia y paradigma para futuros trabajos relacionados a estos dos géneros y la aplicación de recursos musicales de distintos géneros entre sí.

#### **3.1.3 Objetivo de la propuesta**

Crear la composición y los arreglos musicales del tema “Trisagion”, empleando las características musicales del rock progresivo con aplicaciones de recursos armónicos y técnicas de orquestación del jazz.

#### **3.1.4 Descripción**

El tema “Trisagion” fue creado basado en los recursos armónicos, rítmicos, estructura e instrumentación del rock progresivo, así como la aplicación de elementos armónicos y técnicas de orquestación del jazz, sin embargo, no todos los recursos y técnicas fueron empleados, sino los más adecuados según el contexto, creatividad y criterio del autor.

Puesto que en un futuro se espera lleva a escena este trabajo la instrumentación fue escogida de acuerdo a los recursos instrumentales con los cuales cuenta el autor dentro de su agrupación musical.

## Letra

Con eterna luz has estado para iluminar  
A un mundo que vive hundido en la oscuridad  
Con tu sacrificio nos regresaste a la vida  
Con tu Santo espíritu nos das poder para vencer

Santo seas Señor  
Te alaben todas las naciones  
Eres nuestro Rey  
Por siempre sea santo tu nombre

Con tu gracia llevas mi espíritu a la libertad  
Solo basta con aceptar en mi tu voluntad  
Con tu sacrificio nos regresaste a la vida  
Con tu Santo espíritu nos das poder para vencer

/Santo seas Señor  
Te alaben todas las naciones  
Eres nuestro Rey  
Por siempre sea santo tu nombre/

Misterio vivo hermosa Heredad  
Bendita y Santa Trinidad  
Venga tu reino a nosotros  
Venga tu reino y la paz

Y los enfermos sanaran  
La ceguera acabara  
El hambre se saciará  
Los muertos vivirán  
Seremos arrancados  
Seremos separados  
Molidos y triturados  
Viviremos al fin

Santo seas Señor  
Te alaben todas las naciones  
Eres nuestro Rey  
Por siempre sea santo tu nombre  
Santo seas Señor  
Te alaben todas las naciones  
Eres nuestro Rey  
Por siempre sea santo tu nombre, Santo tu nombre  
Santo seas tú Señor.

## Estructura

La estructura del tema se puede sintetizar en cuatro grandes partes: A-B-C-D dentro de las cuales existe un desarrollo como observaremos en la tabla a continuación da como resultado un tema de larga duración, característico del rock progresivo, así como espacio para secciones instrumentales.

**Tabla 6: Estructura del tema "Trisagion"**

| <b>PARTE</b> | <b>SECCIÓN</b>                  | <b>DESCRIPCIÓN</b>   |
|--------------|---------------------------------|--|
| INTRO        | INTRO                           | Motivo tocado por toda la banda<br>Motivo acompañado de riff<br>Parada y nota cantada orquestada de voces<br>Motivo a 2 voces<br>Frase a 3 voces |
| A            | A<br>B<br>C<br>D<br>E<br>F<br>G | Verso 1<br>Pre coro<br>Coro<br>Verso 2<br>Pre coro<br>Coro<br>Interludio   |
| B            | H<br><br>I                      | Intro<br>Verso 3<br>Verso 4<br>Lead motive guitarra eléctrica  |
| C            | J<br>K<br>L                     | Instrumental<br>Solo<br>Instrumental   |
| D            | M<br><br>N<br>O                 | Motivo violín<br>Motivo violín orquestado<br>Puente<br>Coro  |
| FINAL        | FINAL                           | Re exposición del motivo del intro<br>Melodía monódica   |

## Melodía

El tema consta de melodía diatónica, basándose en notas del acorde, tensiones y modos.

Ebmaj7 Fmaj7 F#maj7 G#maj7 Bmaj7 D7 | Gmaj7 Bb7

**B**

3Part soli. Ommit-----

Figura 29. Melodía diatónica, fuente: El autor.

Modo mixolidio

*ff*

Figura 30. Melodía en modo mixolidio, fuente: El autor.

- Uso del recurso Leitmotiv

Figura 31. Leitmotiv, fuente: El autor.

- La línea melódica lleva una dinámica de pregunta y respuesta.

The musical score for Figure 32 consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) show a melodic line starting in 2/4 time with a dynamic marking of *mf*. The bottom two staves (treble and bass clef) show a response starting in 6/4 time with a dynamic marking of *f*. The text "3part soli, drop-----" is written above the bottom two staves. The number "29" is written above the first measure of the bottom two staves.

Figura 32. Dinámica de pregunta y respuesta, fuente: El autor.

- Orquestación de voces

The musical score for Figure 33 shows three vocal parts: A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is in 2/4 time and then changes to 6/4 time. The dynamic marking *mp* is present. The text "3Part soli. Ommit-----" is written above the A part. The letter "B" is written in a box above the first measure of the A part.

Figura 33. Orquestación de voces, fuente: El autor.

## Armonía

Este tema como en el rock progresivo consta de varias tonalidades: En el intro se desarrolla un motivo en el modo A Mixolidio, en la estrofa pasa a A mayor, en la segunda parte de la estrofa cambia a tonalidad de A menor, el precoro y coro regresa a la tonalidad de A mayor. En la parte B el tema modula a E mayor, en la parte C el tema modula al modo E Mixolidio b9 b13 desarrollando un motivo sobre el mismo. En la parte D, el tema modula a A menor, volviendo en la parte E a A mayor concluyendo con la re-exposición del tema en A mixolidio al final del tema.

Su armonía consta de:

- Acordes de 7ma

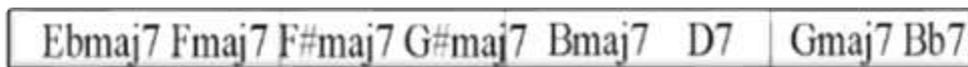


Figura 34. Acordes de 7ma, fuente: El autor.

- Dominantes sustitutos



Figura 35. Dominantes sustitutos, fuente: El autor.

- Patrones disminuidos



Figura 36. Patrones disminuidos, fuente: El autor.

- Pedal

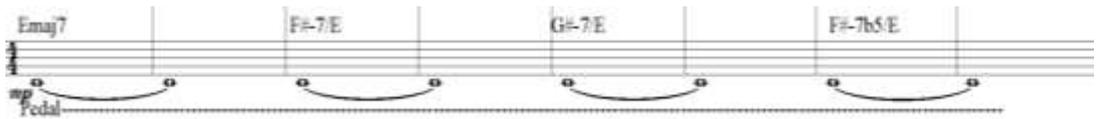


Figura 37. Pedal, fuente: El autor.

- Acordes híbridos



Figura 38. Acordes híbridos, fuente: El autor.

- Poli acordes



Figura 39. Poli acordes, fuente: El autor.

- Constant structure chord progression

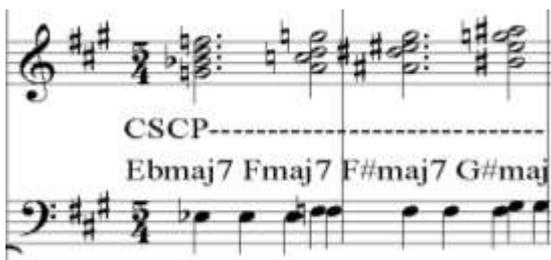


Figura 40. Constant structure chord progression, fuente: El autor.

- Contiguos II-V

I-7 bIII7 bVI VI<sup>7</sup> bVII7 VII<sup>7</sup> Contiguos II-V----- II-7b5 V7  
 A-7 C7 F13 F#7 G7 G#7 A-7 D7 G-7 C7 F-7 Bb7 B-7b5 E7  
 mp

Figura 41. Contiguos II-V, fuente: El autor.

- Coltrane changes

Coltrane changes-----  
 Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7  
 mp

Figura 42. Coltrane changes, fuente: El autor.

## Ritmo

- Compases de amalgama

Figura 43. Compases de amalgama, fuente: El autor.

- Compases compuestos

Figura 44. Compases compuestos, fuente: El autor.

- Uso de polirritmia llevando un ritmo de 6/8 sobre 4/4 al inicio de la parte C



Figura 45. Polirritmia, fuente: El autor.

- Cambios de tempo

Tabla 7. Cambios de tempo

|                     |        |
|---------------------|--------|
| Intro y parte A     | 190bpm |
| Parte H             | 110bpm |
| Parte J             | 150bpm |
| Parte M hasta final | 190bpm |

- Cambios de métrica y tutti.

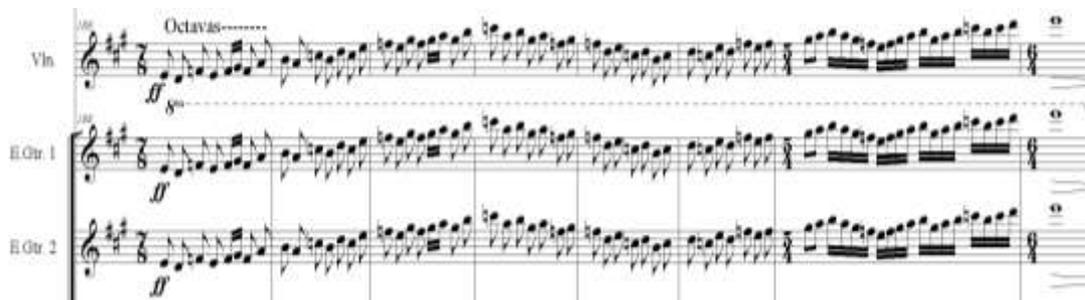


Figura 46. Cambio de métrica y tutti, fuente: El autor.

## Técnicas de orquestación

Fueron utilizadas técnicas de orquestación de jazz como two part soli, three part soli, drops, clusters, upper structure triads y voicings en cuartas; debido a la limitada cantidad de instrumentos ciertos pasajes fueron orquestados dando más importancia a las notas guía del acorde como 3ra y 7ma que a sus tensiones, a excepción de la orquestación en 4tas donde el autor busca crear un sonido más abierto tanto para las voces e instrumentos.

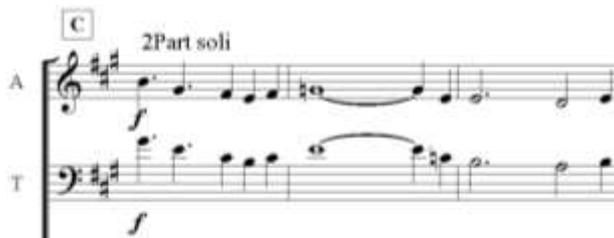
- Octavas



The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln), Electric Guitar 1 (E.Gtr 1), and Electric Guitar 2 (E.Gtr 2). The score is in 4/4 time and features a complex, fast-paced melodic line. The title 'Octavas' is written above the first staff. The dynamics are marked with a forte 'f' and a piano 'p'.

Figura 47. Octavas, fuente: El autor.

- 2 part soli



The image shows a musical score for two parts: Alto (A) and Tenor (T). The score is in 4/4 time and features a melodic line in the Alto part and a bass line in the Tenor part. The title '2Part soli' is written above the staff. The dynamics are marked with a forte 'f'.

Figura 48. 2 part soli, fuente: El autor.

- Clusters



The image shows a musical score for three staves. The score is in 4/4 time and features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. The title 'Clusters' is written above the staff. The dynamics are marked with a forte 'f'.

Figura 49. Clusters, fuente: El autor.

- Three part soli, drop, ommit

3part soli, drop-----

The score consists of five staves in 4/4 time. The first staff is marked with a dynamic of *f*. The second staff is marked with *mf*. The third staff is empty. The fourth staff is marked with *mf* and contains the text 'I.M. I.M.' above the notes. The fifth staff is marked with *mf* and contains the text 'Amaj7 G D/F# E-7 Amaj7 G D/F# E-7' above the notes.

Figura 50. 3 part soli, drop, ommit, fuente: El autor.

- Upper structure triads

The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of staves. The first system has three staves: the top staff has a dynamic of *ff*, the middle staff has *f*, and the bottom staff has *f*. The second system has four staves: the top staff is empty, the second staff has a dynamic of *f*, the third staff has a dynamic of *f*, and the bottom staff has a dynamic of *f*. The text 'G' and 'F/Eb' is written below the notes in the bottom staff of the second system.

Figura 51. Upper structure triads, fuente: El autor.

## **Instrumentación**

La instrumentación del tema consta de:

- 3 Voces (alto, tenor, barítono)
- Violín
- 2 Guitarras eléctricas
- 1 guitarra acústica
- Bajo eléctrico
- Batería

Tabla 8: Esquema de elementos del rock progresivo, elementos armónicos y técnicas de orquestación del Jazz escogidos para el tema "Trisagion"

| Elementos del Rock Progresivo   | Elementos armónicos y técnicas de orquestación de Jazz  | Tema inédito: Trisagion   |
|---|---|---|
| <p><b><u>Melódicos</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Melodía diatónica</li> <li>• Re-exposición motivica</li> <li>• Homofonía</li> <li>• Orquestación de melodía</li> </ul> <p><b><u>Estructura</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura irregular</li> <li>• Secciones instrumentales</li> </ul> <p><b><u>Armónicos</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acordes de 7ma</li> <li>• Intercambio modal</li> <li>• Acorde híbridos</li> <li>• Pedal</li> <li>• Modulación</li> <li>• Ostinato</li> <li>• <i>Constant structure chord progression</i></li> </ul> <p><b><u>Rítmicos</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Compases compuestos</li> <li>• Compases de amalgama</li> <li>• Cambios de métrica</li> <li>• Cambios de tempo</li> <li>• Polirritmia</li> <li>• Tutti</li> </ul> <p><b><u>Instrumentación</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz</li> <li>• Guitarra eléctrica</li> <li>• Guitarra acústica</li> <li>• Órgano</li> <li>• Bajo eléctrico</li> <li>• Batería</li> <li>• Flauta transversa</li> </ul> | <p><b><u>Armónicos</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acordes de 7ma</li> <li>• Dominantes secundarios</li> <li>• Extensión de dominantes secundarios</li> <li>• Dominantes substitutos</li> <li>• Intercambio modal</li> <li>• Patrones disminuidos</li> <li>• Acordes híbridos y poli acordes</li> <li>• Pedal</li> <li>• Coltrane changes</li> <li>• Contiguos II-V</li> <li>• <i>Constant structure chord progression</i></li> </ul> <p><b><u>Técnicas de orquestación</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Octaves</li> <li>• Two part soli</li> <li>• Three part soli</li> <li>• Drops</li> <li>• Ommits</li> <li>• Three-part voicings in fourths</li> <li>• Three-part clusters</li> <li>• Three-part upper structure triads</li> </ul> | <p><b><u>Melodía</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Melodía diatónica y modal</li> <li>• Re-exposición motivica</li> <li>• Homofonía</li> <li>• Orquestación de melodía</li> </ul> <p><b><u>Estructura</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura irregular</li> <li>• Secciones instrumentales</li> </ul> <p><b><u>Ritmo</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Compases compuestos</li> <li>• Compases de amalgama</li> <li>• Cambios de métrica</li> <li>• Cambios de tempo</li> <li>• Polirritmia</li> </ul> <p><b><u>Armonía</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acordes de 7ma</li> <li>• Dominantes secundarios</li> <li>• Extensión de dominantes secundarios</li> <li>• Dominantes substitutos</li> <li>• Intercambio modal</li> <li>• Patrones disminuidos</li> <li>• Acordes híbridos y poliacordes</li> <li>• Pedal</li> <li>• Contiguos II-V</li> <li>• Coltrane changes</li> <li>• <i>Constant structure chord progression</i></li> </ul> <p><b><u>Técnicas de orquestación</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Octaves</li> <li>• Two part soli</li> <li>• Three part soli</li> <li>• Drops</li> <li>• Ommits</li> <li>• Voicings in fourths</li> <li>• Three-part clusters</li> <li>• Three-part upper structure triads</li> </ul> <p><b><u>Instrumentación</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz</li> <li>• Violín</li> <li>• Guitarra eléctrica</li> <li>• Bajo eléctrico</li> <li>• Batería</li> </ul> |

## **CONCLUSIONES**

A través de este trabajo se logró determinar el origen, contexto y desarrollo del rock progresivo, así como las características musicales de este género musical en los años 70-80 dejando al descubierto elementos innovadores dentro del rock y la música en general. Estos elementos sirvieron de base en la composición de un tema inédito.

Gracias a toda la información recopilada se descubrió que el rock progresivo toma como una de sus influencias el jazz, es por esto que comparten ciertos elementos tanto armónicos como orquestales.

Se comprobó que cualquiera de los elementos armónicos del jazz puede ser aplicados dentro del género de rock progresivo, teniendo en cuenta el carácter del tema o parte a arreglar, así como las técnicas de orquestación pueden ser usadas dependiendo de la cantidad de instrumentos usados.

Finalmente, a través de una ardua y constante experimentación fue posible la creación de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación del jazz.

## **RECOMENDACIONES**

Se recomienda a las futuras generaciones de músicos, compositores y arreglistas lo siguiente:

Es de suma importancia investigar a fondo el origen, la historia, así como las características musicales que determinan un género musical, para su mejor desarrollo.

La importancia del estudio del jazz, permite la aplicación y experimentación de sus recursos rítmicos, melódicos, armónicos y técnicas de orquestación, dentro de otros géneros musicales.

La perseverancia y la aplicación del método de prueba y error, al momento de experimentar con recursos musicales de uno o varios géneros musicales, en la composición de obras inéditas.

La creación constante de temas inéditos, fortalece la preparación académica y permite manifestar al público las preferencias musicales del autor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abela, J.A. (2002). Las Técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión Actualizada.
- Arango Jorge (2011). "Modern Day Sisyphus" Composición y Producción de un Álbum Completo de Rock Progresivo. Universidad Javeriana, Bogotá D.C.
- BBCFOUR (2009), Prog Rock Britannia, an observation in three moments.
- Covach, John. (1997). "Pressive Rock, Closet to the Edge," and the Boundaries of Style. In J. Covach & G.M. Boone's (Eds.) 'Understanding Rock: Essays in Musical Analysis,' 3-31. NY: Oxford University Press.
- Giuseppe Lupis (2006). The Published Music of Keith Emerson: Expanding the Solo Piano Repertoire. Athens, Georgia.
- Guerrero Antonio. Forma y Fondo en el Rock Progresivo. Universidad de Sevilla.
- Holm-Hudson, Kevin (2002). Progressive Rock Reconsidered. New York: Routledge.
- J.L. Álvarez-Gallou (2003). Cómo Hacer Investigación Cualitativa, Fundamentos y Metodología,
- Lowell Dick & Pullig Ken (2003). Arranging for Large Jazz Ensemble. Berklee Press.
- Macan Edward (1997). Rocking the classics. New York Oxford: Oxford University Press.
- Nettles Barrie, Graf Richard (1997). The Chord Scale Theory & Jazz Harmony, Advance music.
- Pease Ted, Pullig Ken. (2001). Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles. Berklee Press.
- Pease, T., & Freeman, B. (1989). Arranging 2 Workbook. Boston: Berklee College of Music.

- Rincón Pérez Juan Francisco (2015). Jazz de Vanguardia: Conceptos Para la Creación y la Re-Interpretación. Universidad Javeriana, Bogotá.
- Sevilla Oscar, Lázaro Sergio (2015). Concierto de Grado de Oscar Sevilla y Sergio Lázaro. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Guayaquil-Ecuador.
- Ulanowsky Alex (1988), Harmony 4. Berklee College of music.
- Vargas Benjamín (2017). Recital de Siete Canciones De Rock con Arreglos de Jazz. Universidad de los Andes, Quito-Ecuador.
- Villón Miguel y Duval Eduardo (2016). Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los recursos armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Ecuador.
- Wagner, V.I.L.M.A. (2010). Transformaciones y Estructura Melódica. Un abordaje a partir de la ejecución y transcripción. Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de SACCoM, Buenos Aires: SACCoM, 314-323.

# ANEXOS

Score

# TRISAGION

Adriano C.  
Adriano C.

Intro  
♩ = 190

Alto  
Tenor  
Baritone  
Violin  
Electric Guitar 1  
Electric Guitar 2  
Electric Guitar 3  
Electric Bass  
Drum Set

*ff*  
*f*  
*f*  
*mf*  
*f*  
*f*

A G/A A B-7(11)/A

TRISAGION

2  
8

A

T

B

Vln.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

*fff*

A B-7(11)/A B-7 F7 E7 Bb7

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'TRISAGION'. The score is arranged in a system of ten staves. The first three staves are for strings: A (Violin), T (Viola), and B (Cello), each starting with a measure of rest. The fourth staff is for Violin (Vln.), which begins with a melodic line marked *fff*. The fifth staff is for Electric Guitar 1 (E.Gtr. 1), followed by Electric Guitar 2 (E.Gtr. 2) and Electric Guitar 3 (E.Gtr. 3). The seventh staff is for Electric Bass (E.B.), which includes a series of chord changes: A, B-7(11)/A, B-7, F7, E7, and Bb7. The eighth staff is for Double Bass (D. S.), which plays a rhythmic accompaniment. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The page number '54' is located at the bottom center.

TRISAGION

3

16 A  
16 T  
16 B  
16 Vln.  
16 E. Gtr. 1  
Ac. Gtr.  
E. Gtr. 3  
E.B.  
16 D.S.

*ff*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*

G  
F/Eb  
Gmaj7/A A B-7(11)/A A B-7(11)/A A B-7(11)/A A B-7

TRISAGION

4

The musical score for "TRISAGION" is arranged for a large ensemble. It begins at measure 23. The instruments and their parts are as follows:

- A:** Treble clef, 2/4 time signature. The part consists of a series of rests.
- T:** Bass clef, 2/4 time signature. The part consists of a series of rests.
- B:** Bass clef, 2/4 time signature. The part consists of a series of rests.
- Vln.:** Treble clef, 2/4 time signature. The part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- E. Gtr. 1:** Treble clef, 2/4 time signature. The part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- E. Gtr. 2:** Treble clef, 2/4 time signature. The part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.
- E. Gtr. 3:** Treble clef, 2/4 time signature. The part consists of a series of rests.
- E.B.:** Bass clef, 2/4 time signature. The part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Chord markings **F7** and **E7** are present above the staff.
- D. S.:** Bass clef, 2/4 time signature. The part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Chord markings **F7** and **E7** are present above the staff.



TRISAGION

6

**B**

A

T

B

Vln.

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

*mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mf* *mf*

Ebmaj7 Fmaj7 F#maj7 G#maj7 Ebmaj7 Bbmaj7 Bmaj7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7 Fmaj7 F#maj7 G#maj7 Ebmaj7 Fmaj7 D9 Esus4 E6

TRISAGION

7

**C**

A

T

B

Vln.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

Amaj7 Cmaj7 Dmaj7 Fmaj7 F#maj7

f f f f f

47 47

TRISAGION

8

D

The musical score is arranged in a system with nine staves. The top staff (A) is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The second staff (T) is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a sustained bass line. The third staff (B) is also in bass clef with the same key signature and time signature, containing a sustained bass line. The fourth staff (Vln.) is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature, starting at measure 55, and contains a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The fifth staff (E.Gtr. 1) is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature, starting at measure 55, and contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. The sixth staff (E.Gtr. 2) is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature, containing a melodic line with a dynamic marking of *f*. The seventh staff (E.Gtr. 3) is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature, containing a melodic line with a dynamic marking of *f*. The eighth staff (E.B.) is in bass clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature, containing a melodic line with a dynamic marking of *f*. The ninth staff (D.S.) is in bass clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature, starting at measure 55, and contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. Chord symbols (A, G, C, Bb) are placed above the E.B. staff. The score concludes with a double bar line and a final dynamic marking of *f*.

TRISAGION

61 A T B Vln. E.Gtr. 1 E.Gtr. 2 E.Gtr. 3 E.B. D.S.

61 A G C Bb A G C Bb A G C Bb A G C Bb





TRISAGION

12

The musical score for 'TRISAGION' is presented in a multi-staff format. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The score is divided into two systems, each starting at measure 86. The first system includes vocal parts for Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and instrumental parts for Violin (Vln.), Electric Guitar 1 (E.Gtr. 1), Electric Guitar 2 (E.Gtr. 2), Electric Guitar 3 (E.Gtr. 3), Electric Bass (E.B.), and Drums (D.S.). The vocal parts feature a melodic line with some long notes and ties. The instrumental parts provide harmonic support, with the guitars playing chords and the bass playing a steady accompaniment. The second system continues the instrumental parts, with specific chord voicings labeled for the electric guitars: Cmaj7, Dmaj7, Fmaj7, Amaj7, Cmaj7, Dmaj7, Fmaj7, and Gmaj7. The drums part shows a consistent rhythmic pattern throughout.

TRISAGION

**G**

A

T

B

Vln.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D.S.

A7 D7 G7 C7 F7 Bb7 B-7 E7 Amaj7 Cmaj7 Dbmaj7 B7

94

TRISAGION

14

**H**

The musical score is arranged in a system with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- A:** Flute (Fl.) with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of  $\text{♩} = 110$ .
- T:** Trumpet (Tr.)
- B:** Trombone (Tbn.)
- Vln.:** Violin (Vln.) with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of  $\text{♩} = 110$ . The part includes a triplet of eighth notes.
- E.Gtr. 1:** Electric Guitar 1 (E.Gtr. 1) with a dynamic marking of *mp*.
- E.Gtr. 2:** Electric Guitar 2 (E.Gtr. 2) with a dynamic marking of *mp*.
- E.Gtr. 3:** Electric Guitar 3 (E.Gtr. 3) with a dynamic marking of *mp*.
- E.B.:** Electric Bass (E.B.) with a dynamic marking of *mp*. The part includes a "Pedal" section indicated by a dashed line.
- D. S.:** Double Bass (D. S.) with a dynamic marking of *mp*.

Chord markings for the electric bass part include: **Emaj7**, **F#-7/E**, **G#-7/E**, and **F#-7b5/E**. The score concludes with a double bar line and a circled cross symbol.

TRISAGION

107

A

*mp*

T

B

Vln.

*mp*

107

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

*mp*

D. S.

*mp*

F#-7/E

G#-7/E

F#-7b5/E

TRISAGION

16

A

T

B

Vln.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D. S.

Chord markings: Emaj7, F#-7/E, G#-7/E, F#-7b5/E

Rehearsal marks: //15

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'TRISAGION', page 16. The score is arranged in a system with eight staves. The top staff is for 'A' (likely a vocal line), followed by 'T', 'B', and 'Vln.' (Violin). The bottom four staves are for electric guitar: 'E.Gtr. 1', 'E.Gtr. 2', 'E.Gtr. 3', and 'E.B.' (Electric Bass). The 'D. S.' (Da Capo) staff is at the very bottom. 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 accidentals. Chord markings are provided for the guitar parts: Emaj7, F#-7/E, G#-7/E, and F#-7b5/E. Rehearsal marks (//15) are placed at the beginning of the A, Vln., E.Gtr. 1, and D.S. staves.

TRISAGION

123

A *mf*

T

B

123

Vln.

123

E.Gtr. 1 *mf*

E.Gtr. 2 *mf*

E.Gtr. 3 *mf*

E.B. *mf*

Emaj7

F#-7

G#-7

F#-7b5

123

D.S. *mf*

TRISAGION

18

The musical score for 'TRISAGION' is arranged for a chamber ensemble. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The score includes parts for:

- A** (Violin): Melodic line with a triplet of eighth notes at the start.
- T** (Violin): Sustained notes.
- B** (Violin): Sustained notes.
- Vln.** (Violin): Sustained notes.
- E.Gtr. 1, 2, 3** (Electric Guitar): Rhythmic accompaniment with chords and single notes.
- E.B.** (Electric Bass): Bass line with chords and single notes.
- D. S.** (Double Bass): Sustained notes with a triplet of eighth notes at the end.

Chord progressions for the guitar and bass parts include: F#7, G#7, F#-7, G#-7, G#7, C#-7, F#-7b5, and B7. The score features several triplet markings and dynamic markings of *f*.



TRISAGION

20

147

A

T

B

Vln.

147

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. Gtr. 3

E.B.

D. S.

Emaj7

A/E

G#-7/E

F#-7b5

F#-7b5/E

TRISAGION

21

**J**

A

T

B

Vln. *mf*

E.Gtr. 1 *f*

E.Gtr. 2 *f*

E.Gtr. 3

E.B. *f*

D.S. *f*

150 = 150

155

155

155

155

155

155

155

155

TRISAGION

22

The musical score for 'Trisagion' (measures 161-170) is arranged for a large ensemble. The parts are as follows:

- A:** Treble clef, two sharps (F# and C#). Contains a single note on the first staff.
- T:** Bass clef, two sharps (F# and C#). Contains a single note on the first staff.
- B:** Bass clef, two sharps (F# and C#). Contains a single note on the first staff.
- Vln.:** Treble clef, two sharps (F# and C#). Features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- E. Gtr. 1:** Treble clef, two sharps (F# and C#). Features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- E. Gtr. 2:** Treble clef, two sharps (F# and C#). Features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- E. Gtr. 3:** Treble clef, two sharps (F# and C#). Contains a single note on the first staff.
- E.B.:** Bass clef, two sharps (F# and C#). Features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- D. S.:** Bass clef, two sharps (F# and C#). Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with 'x' above notes to indicate muted strings.

Measures 161, 166, and 170 are marked with a rehearsal symbol (161).

TRISAGION

166

A

T

B

Vln.

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D.S.

166

166

166

166

166

TRISAGION

24

**K**

A

T

B

Vln.

172

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. Gtr. 3

E.B.

D. S.

172

*mp*

*mp*

TRISAGION

178

A

T

B

Vln.

178

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

178

D. S.

TRISAGION

The musical score is arranged in a system with nine staves. The parts are labeled as follows:

- A:** Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. It contains a single whole rest.
- T:** Bass clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It contains a single whole rest.
- B:** Bass clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It contains a single whole rest.
- Vln.:** Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a melodic line starting at measure 783. A marking '1/2' is placed above the first note.
- E.Gtr. 1:** Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a melodic line starting at measure 783. A marking '1/2' is placed above the first note.
- E.Gtr. 2:** Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It contains a single whole rest.
- E.Gtr. 3:** Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It contains a single whole rest.
- E.B.:** Bass clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It contains a single whole rest.
- D.S.:** Bass clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. It contains a single whole rest.

Additional markings include a '3' (triple) marking in the Vln. part and various 'x' markings in the D.S. part.



TRISAGION

28

M  $\text{♩} = 190$

A *p*

T

B *p*

Vln. *mp* 196

E.Gtr. 1 *mp* 196

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B. *mp* A-7 C7 F13 F#7 G7 G#7 A-7 D7 G-7 C7 F-7 Bb7 B-7/b5 E7

D. S. *mp* 196

TRISAGION

204

A

T

B

Vln.

Ac. Gtr. *mp*

E. Gtr. 2

E. Gtr. 3 *mp*

E. B.

D. S.

A-7 C7 F13 F#°7 G7

G#°7 A-7 D7 G-7 C7 F-7 Bb7 B-7b5 E7

G#°7 A-7 D7 G-7 C7 F-7 Bb7 B-7b5 E7

Detailed description: This is a musical score for the piece 'TRISAGION', page 29. The score is arranged for a large ensemble including vocalists (A, T, B), violin (Vln.), acoustic guitar (Ac. Gtr.), electric guitar 2 (E. Gtr. 2), electric guitar 3 (E. Gtr. 3), electric bass (E. B.), and double bass (D. S.). The music begins at measure 204. The vocal parts (A, T, B) feature complex rhythmic patterns with many beamed notes. The instrumental parts provide harmonic support, with the electric guitars playing a driving, rhythmic accompaniment. The electric bass and double bass parts are more melodic and syncopated. The score includes various musical notations such as stems, beams, slurs, and dynamic markings like *mp*. Chord symbols are provided for the electric guitars, including A-7, C7, F13, F#°7, G7, G#°7, A-7, D7, G-7, C7, F-7, Bb7, B-7b5, and E7. The double bass part includes 'x' marks above notes, likely indicating muted strings.

TRISAGION

30

The musical score for 'TRISAGION' is arranged for vocal and instrumental ensemble. It begins with a vocal section (A, T, B) marked with a box containing the letter 'O'. The vocal parts feature melodic lines with dynamic markings of *ff* and *f*. The instrumental parts include Violin (Vln.), three Electric Guitars (E.Gtr. 1, 2, 3), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The guitar parts are marked with *f*. A modulation section is indicated by the word 'Modulación' and includes the following chord changes: E, Amaj7, G7, Fmaj7, Dmaj7, and Amaj7. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

TRISAGION

221

A

T

B

Vln.

221

E.Gtr. 1

E.Gtr. 2

E.Gtr. 3

E.B.

D.S.

221

Cmaj7

Dmaj7

Fmaj7

Amaj7

Cmaj7

Dmaj7

Fmaj7

Amaj7

Cmaj7





TRISAGION

34

243

A

T

B

Vln. 2 Part soli, octavas

243

E. Gtr. 1

E. Gtr. 2

E. Gtr. 3

E.B. A B-7(11)/A A

243

D. S. x

## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Calderón Orozco Ronald Adriano** con C.C: # 092956698-2 autor del trabajo de titulación: **Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz**, 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, **22 de septiembre de 2017**

f. \_\_\_\_\_

Nombre: **Calderón Orozco Ronald Adriano**

C.C: **092956698-2**



| <b>REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA</b>  |  |                                     |    |
|--|--|-------------------------------------|----|
| <b>FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN</b>  |  |                                     |    |
| <b>TEMA Y SUBTEMA:</b>   | Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz. |                                     |    |
| <b>AUTOR(ES)</b>   | Ronald Adriano Calderón Orozco   |                                     |    |
| <b>REVISOR(ES)/TUTOR(ES)</b>   | Mgs. Yasmine Genoveva Yaselga Rojas  |                                     |    |
| <b>INSTITUCIÓN:</b>  | Universidad Católica de Santiago de Guayaquil  |                                     |    |
| <b>FACULTAD:</b>   | Facultad de Arte y Humanidades   |                                     |    |
| <b>CARRERA:</b>  | Carrera de Música  |                                     |    |
| <b>TITULO OBTENIDO:</b>  | Licenciado en música   |                                     |    |
| <b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>   | 22 de septiembre de 2017   | <b>No. DE PÁGINAS:</b>              | 85 |
| <b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>  | Teoría musical, composición, arreglos.   |                                     |    |
| <b>PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:</b>  | Rock progresivo, elementos armónicos de Jazz, técnicas de orquestación de Jazz, composición.                     |                                     |    |
| <b>RESUMEN/ABSTRACT</b> (150-250 palabras):  |  |                                     |    |
| <p>El propósito de esta investigación radica en la aplicación de elementos armónicos y técnicas de orquestación del jazz, y de las principales características del rock progresivo para la composición y arreglos de un tema inédito. Se utilizó una metodología con enfoque cualitativo, descriptiva, aplicada, transversal, no probabilística, que describe un proceso creativo. Los instrumentos de recolección de datos fueron: el análisis de documentos como libros, tesis y revistas de música; las grabaciones de audio y video, las entrevistas documentadas, las transcripciones y el análisis de partituras. Los resultados de este trabajo de titulación permitieron evidenciar que es posible aplicar elementos armónicos del jazz en un género como el rock progresivo, así como el uso de las técnicas de orquestación, las cuales dependerán del formato de instrumentación que se determine, en cuanto a la sonoridad. El autor realizó la composición y los arreglos del tema "Trisagion" a partir de las características integrales del rock progresivo y de los elementos armónicos así como de las técnicas de orquestación del jazz, consideradas a utilizar, a partir de su análisis, exploración de la teoría, experimentación y criterio musical.</p> |  |                                     |    |
| <b>ADJUNTO PDF:</b>  | <input checked="" type="checkbox"/> SI   | <input type="checkbox"/> NO         |    |
| <b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>  | <b>Teléfono:</b> +593-83842104   | E-mail: adrianocalderon08@gmail.com |    |
| <b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::</b>   | <b>Nombre:</b> Alex Mora Cobo  |                                     |    |
|  | <b>Teléfono:</b> +593-9-9867-0248  |                                     |    |
|  | <b>E-mail:</b> alexmorac77_75@hotmail.com  |                                     |    |
| <b>SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA</b>  |  |                                     |    |
| <b>Nº. DE REGISTRO (en base a datos):</b>  |  |                                     |    |
| <b>Nº. DE CLASIFICACIÓN:</b>   |  |                                     |    |
| <b>DIRECCIÓN URL (tesis en la web):</b>  |  |                                     |    |