



ESCUELA DE MUSICA



Explorando a Dream Theater, creacion de dos obras basadas en el analisis de los recursos compositivos de los temas Erotomania y Scarred del Album Awake de la banda Dream Theater aplicados en un recital



AUTOR

Pablo Francisco Galarza Masson

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

Explorando a Dream Theater

Creación de dos obras basadas en el análisis de los recursos compositivos de los temas Erotomania y Scarred del álbum Awake de la banda Dream Theater aplicados en un recital.

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

Profesor guía

Lic. Lenin Estrella Arauz

Autor

Pablo Francisco Galarza Masson

2020

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Explorando a Dream Theater, a través de reuniones periódicas con el estudiante Pablo Francisco Galarza Masson, en el periodo 20-2020, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



---

**Lic. Lenin Estrella Arauz.**

1711933695

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, explorando a Dream Theater, de Pablo Francisco Galarza Masson, en el periodo 20-2020, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A handwritten signature in blue ink that reads "Jonathan Andrade Yanez". The signature is written in a cursive style and is positioned above a horizontal line.

---

**Lic. Jonathan Xavier Andrade Yanez**

1719814830

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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



---

**Pablo Francisco Galarza Masson**

1716000409

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco de todo corazón a Mi madre Eva Masson, mi hermano Nicolas Marcano, mis profesores Lenin Estrella, Jonathan Andrade y a grandes amigos por haberme apoyado: Oswaldo, Fernando, y Lula en este proyecto.

## **DEDICATORIA**

Dedico esta tesis a toda mi familia  
Especialmente a mi abuela Fanny  
Albuja y mi abuelo Jorge Masson  
Que en paz descansen.

## Resumen

Este trabajo constituye una investigación en el que se han puesto en práctica todos los conocimientos adquiridos a lo largo de las asignaturas de la carrera de música (especialidad: arreglos y composición). Este trabajo trata en investigar los recursos musicales que usa la banda *Dream Theater* para sus temas. Para poderlos extraer y aplicar en composiciones propias.

Para lograr esto se investigara la historia del genero rock progresivo el cual, es la base del sonido de *Dream Theater* luego se estudiara, su biografía, su discografía donde se analizaran dos temas de su disco *Awake* (*Scarred* y *Erotomania*) en el cual se aplicaran las metodologías de: William Caplin, Schenker, y Alejandro Martinez, con el fin de extraer diferentes recursos compositivos que caracterizan a cada uno de estos temas por ejemplo: en *Erotomania* se extraerán sus recursos armónicos y melódicos, y en *Scarred*, sus recursos estructurales.

Finalmente estos recursos que serán investigados y asimilados se los empleara en dos composiciones propias, en donde, cada composición se caracterizará por usar distintas técnicas por ejemplo: en la primera obra se usaran los recursos armónicos y melodicos analizados del tema erotomanía, y en la segunda obra se utilizaran los recursos estructurales que fueron resultado de la investigación planteada del tema *scarred*.



## **Abstract**

This work constitutes an investigation in which all the knowledge acquired throughout the subjects of the music career (specialty: arrangements and composition) have been put into practice. This work tries to investigate the musical resources used by the Dream Theater band for their songs. To be able to extract and apply them in own compositions.

To achieve this, the history of the progressive rock genre will be investigated, which is the basis of the sound of Dream Theater, then its biography, its discography will be studied where two songs from his album Awake (Scarred and Erotomania) will be analyzed in which they will be applied the methodologies of: William Caplin, Schenker, and Alejandro Martinez, in order to extract different compositional resources that characterize each of these themes, for example: in Erotomania its harmonic and melodic resources will be extracted, and in Scarred, its structural resources.

Finally, these resources that will be investigated and assimilated will be used in two of their own compositions, where each composition will be characterized by using different techniques, for example: in the first work the analyzed harmonic and melodic resources of the erotomania theme will be used, and in the second work will use the structural resources that were the result of the investigation raised about the scarred theme.

## INDICE

Introduccion.....	1
1 Descripcion del proyecto.....	3
1.1 Historia del rock progresivo.....	4
1.2 Rock progresivo contextos históricos y generales.....	5
1.2.1 antecedentes.....	5
1.2.2 Los primeros pasos.....	8
1.2.3 El desarrollo del progresivo en Alemania e Italia.....	11
1.2.4 Aparece el Punk.....	12
1.2.5 El resurgimiento.....	13
1.2.6 Las nuevas propuestas y la aparición del Metal progresivo.....	14
1.3 Dream Theater.....	16
1.3.1 Biografía.....	16
1.3.2 Discografía.....	19
1.3.3 Awake creación y composición.....	22
1.3.4 Temática y lirica de awake.....	23
2 Fundamentacion teorica.....	25
2.1 Análisis armónico y melódico de Erotomania.....	26
2.2 Análisis estructural de Scarred.....	43
3 Realizacion del proyecto.....	67

3.1 Sinopsis composición 1 Proyección astral.....	67
3.2 Estructura de Proyección Astral.....	68
3.3 Recursos utilizados del análisis en Proyección astral.....	69
3.4 Sinopsis composición 2 Dimensiones.....	72
3.5 Estructura de dimensiones.....	73
3.6 recursos utilizados en dimensiones.....	74
4 Conclusiones y recomendaciones.....	84
Referencias.....	88
Anexos.....	92

## INTRODUCCION

Dream Theater es una de las bandas de metal progresivo que nació en la década de los ochentas y que posteriormente marcaría una influencia importante en las bandas practicantes de este género llamado metal progresivo.

En primer lugar, en este proyecto se realiza una investigación histórica de este género musical, para lo cual se analizan las bandas precursoras del rock progresivo y su contribución en el ámbito musical. Asimismo, se investigan obras y discos importantes que caracterizaron a este género y que le ayudaron a evolucionar en distintas formas hasta llegar a transformarse en metal progresivo, de donde Dream Theater, nace y se desarrolla.

Posteriormente, se investiga la historia de la banda, a partir de su biografía y discografía, con el fin de obtener una visión holística de la misma. Luego de ello se profundizará con el objeto de estudio que es el disco titulado Awake, del cual se estudiará su contenido, hasta identificar los dos temas en los que se centrará esta investigación, los cuales son Erotomania y Scarred.

En el caso de Erotomanía se analiza la melodía y armonía que conforman este tema, y en el caso de Scarred se examinan su estructura y su métrica. En ambos casos el objetivo es extraer los recursos armónicos, para generar nuevas piezas musicales. Es importante mencionar que este análisis se sustentará en los libros de Schenker y Martínez para Erotomania, y de Caplin para Scarred.

Una vez analizados y extraídos los recursos armónicos, estos elementos se utilizaron en composiciones inéditas que tendrán como característica el estilo propio de la banda de estudio Dream Theater, con el fin de presentar el producto final en un recital con una banda en vivo.

La importancia del presente trabajo permitirá a los nuevos compositores tomar como referencia los recursos armónicos que tiene esta banda, para poderlos aplicar no solo en géneros relacionados con el metal y el metal progresivo, sino

también para utilizarlos con todos los estilos musicales, los cuales al fusionarlos puede crear muchas sonoridades distintas e interesantes.

El proyecto tiene como objetivo general componer dos obras basadas en el análisis de los recursos compositivos de los temas “Erotomanía” y “Scarred”, del álbum *Awake*, de la banda Dream Theater, con la finalidad de presentar estas piezas en un recital.

Para esto el primer objetivo específico será crear un contexto un histórico de la trayectoria de la banda Dream Theater y del álbum *Awake*.

Como segundo objetivo específico se procederá a analizar los recursos compositivos de los temas “Erotomania” y “Scarred” del disco *Awake* de la banda Dream Theater.

Como último objetivo específico se aplicaran los elementos analizados que se basaron en las metodologías de Schenker, Caplin y Martinez, en dos composiciones inéditas que finalmente se ejecutaran en un recital final.

## 1 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

El presente proyecto trata sobre el análisis de recursos estructurales, armónicos y melódicos de la banda Dream Theater, la que pertenece al género metal progresivo. Este análisis se propone con el fin de comprender y utilizar los recursos de la banda, y de esa manera poder adaptarlos a cualquier estilo de música, brindando así otros matices de uso en cualquier géneros musical. Además, estos recursos también serían de utilidad para arreglar y componer temas propios y existentes.

Por un lado, para lograr este análisis se investigó la historia del género metal progresivo y por otro lado se estudió la trayectoria y discografía de la banda Dream Theater. Dichos elementos sirvieron para el análisis de dos de sus temas, los cuales pertenecen al álbum llamado *Awake* (“*Erotomanía*” y “*Scarred*”).

Se toma como referencia a este álbum, ya que, debido a la composición de la misma, la banda tuvo un desmarque significativo de lo que comúnmente trabajaba y con ello pudo obtener un estilo y sonido propio con composiciones complejas y elaboradas.

Para el análisis de este álbum se eligieron los temas *Erotomanía* y *Scarred*, ya que son una muestra clara de los recursos que la banda suele usar en cuanto a armonía y melodía (*Erotomanía*), y también en cuanto a estructura (*Scarred*)

Para el exhaustivo análisis de los dos temas, se ha elegido trabajar sobre la base de las siguientes metodologías. En el tema de *Erotomanía* se usó la metodología de “*Martinez*” y “*Shencker*”, los cuales nos permiten analizar de forma más directa los recursos armónicos y melódicos de este tema. Para el tema *Scarred* se utilizó la metodología de “*William Caplin*”, la cual servirá para estudiar directamente su estructura y extraer estos recursos.

Finalmente, las composiciones que resulten de esta investigación serán interpretadas por una banda en un recital.

## 1.1 HISTORIA DEL ROCK PROGRESIVO

En esta sección del trabajo se expondrán una serie de tópicos, los cuales tendrán como finalidad el colocar en contexto algunos aspectos relevantes que servirán de fundamento para el desarrollo del proyecto. Para ello, se iniciará con el estudio del rock progresivo, conociendo parte de su historia y evolución, explorando, a su vez, los aspectos más importantes de este género musical y la acogida y/o aceptación del género en países como Alemania e Italia. Cabe mencionar, que dichos aspectos están asociados a la trascendencia que alcanzó como precursor de nuevos movimientos musicales. También se mencionará, someramente, la reacción del rock progresivo ante los movimientos que aparecieron en escena musical, como fue el caso del Punk.

Por otra parte, se revisó el resurgimiento en las décadas de los ochenta y noventa de nuevas manifestaciones musicales, emparentadas con el rock tradicional, las cuales dieron apertura a la corriente musical denominada “rock progresivo”, misma que fue objeto de estudio y aplicación en el proyecto de investigación planteado.

Posterior a ello, se exponen aspectos relacionados con la banda Dream Theater, sobre la cual está basada la investigación. En este apartado se conocerá la biografía, orígenes y discografía de la banda, para luego proceder a realizar el análisis de los temas del disco *Awake*, el cual es el principal objeto de estudio en este trabajo.

## 1.2 Rock Progresivo: contexto histórico y generalidades



Figura 1: Yes discografía tomada del sitio web Vagalume.com.



Figura 2: P.F. tomada de Rock Atenne.

### 1.2.1 Antecedentes

En este apartado se referirá a los antecedentes de este género musical. En ese sentido, Salueña (2010) expone sobre el rock progresivo que “fue un estilo muy versátil originado en Inglaterra a finales de los sesenta y caracterizado, principalmente, por la complejidad formal, la fusión estilística, la destreza instrumental y un acercamiento a la música académica” (Salueña, 2010 p. 187). Por consiguiente, este estilo creado en la década de los sesenta tuvo una importante aceptación entre las bandas de rock que había en ese momento.

El rock progresivo tiene características que se destacan en las vertientes estilísticas de la música popular y en la utilización de metodologías propias del ámbito académico, las cuales se fusionan desde su nacimiento, “dimensiones académica, tradicional y popular [...] no obstante, al hablar de rock progresivo se generaliza dejando de lado los parámetros estéticos y la dimensión musicológica, equilibrando análisis e interpretación”, así lo destaca (Salueña, 2010 p. 188).

A pesar de la escasez de investigaciones sobre el denominado rock progresivo, en los últimos años se publicó la obra denominada *Más allá del Rock*, en la cual



se “profundiza la conceptualización de algunos de los sub-estilos más significativos que a menudo se engloban bajo el término progresivo (como el post-rock), incluyendo el estudio de los tradicionales focos geográficos” citado por (Salueña, 2010 p.189).

Según otros investigadores, entre los que resaltan (Ladaga, 2017, P 2), el rock progresivo poseía patrones pop establecidos desde el rhythm and blues, el rock ácido y artistas como los Beatles, Frank Zappa o Grateful Dead, etc.

Para conocer un poco sobre los orígenes del rock progresivo, se puede acotar que estos se remontan a la edición del disco de los Beatles, *Sgt Pepper* en 1967; álbum que inauguraría una nueva etapa en la música, una nueva etapa del rock; (Mooloongoo, s.f.). André Valle editor de la revista Mellotron expone sobre ésta nueva manifestación musical:

“El rock progresivo busca evolución al deslindarse de los parámetros normales de la canción que estaba vigente, además de la incorporación de elementos clásicos y conceptuales que es algo más ambicioso que la típica canción de rocknroll, donde se busca desarrollar la idea melódica; es el amor por la complejidad, una elaboración mayor a la normal de una canción pop”. (Mooloongoo, s.f., 0:49min).

Los discos de rock progresivo empiezan a presentar temas con ideas acabadas que incorporan elementos de la música clásica y también adicionan nuevos instrumentos como sintetizadores. Pino Marrone, integrante de la banda de rock progresivo argentino Crucis, expresa “hasta finales de 1969-1970 para poder tener en disponibilidad los primeros sintetizadores tenías que ser un músico de la talla de Paul McCartney y nadie tenía acceso a ello, era muy nuevo” (Mooloongoo, s.f., 1:50min).

En ese entonces la incorporación del sintetizador (mellotron) a una banda de rocknroll fue un elemento novedoso, puesto que las bandas estaban

acostumbradas a usar solamente: bajo, guitarra, batería y el piano. Es importante mencionar que, incorporar el sintetizador fue una verdadera revolución y cuando fue utilizado por manos creativas, que deseaban una transformación de fondo a lo que aparentemente estaba establecido, se pudieron percibir el millón de posibilidades que el instrumento podía dar a la música (Mooloongoo, s.f.,2:44min).

Al respecto Andre Valle argumenta “al fusionarse lo que es el rock con los elementos de música clásica y la psicodelia sale este nuevo sonido donde aprovecharían grupos como King Crimson, Emerson Lake and Palmer, Génesis” (Mooloongoo, s.f.,3:22min).

Por otro lado, Frank Zappa uno de los pioneros del rock progresivo en una entrevista realizada para la MTV expresa:

El rock progresivo es simplemente rock que no suena común, el rock que suena en las radios es rock común, que ya tiene un formato establecido, pero el rock progresivo se sale de eso y ya no suena a típica canción ni a rock'nroll de radio (Zappa, 1984, 0:28 min).

Trigonal es una reconocida banda de rock progresivo de Argentina. Ellos tienen su propia apreciación sobre la nueva vertiente del rock, dos de sus integrantes fueron entrevistados por el canal de Youtube llamado resistencia Argentina y sobre el rock progresivo expusieron lo siguiente:

El rock progresivo es un género donde su base es el rock, pero a su vez recibe influencias de otros estilos de música. Por ejemplo pueden recibir influencia de la música clásica, del jazz, de música folclórica, etc. Es un estilo que se alimenta de todo tipo de música (Argentina, 2017, 0:55min).

Parafraseando un poco lo expresado por los integrantes de la banda Trigonal se puede sintetizar que, el rock progresivo es un estilo de música que se nutre no sólo de la música clásica, el blues o el jazz sino que se alimenta de lo tradicional y folclórico. En líneas generales eso fue lo expresado por estos integrantes de

esta banda, al sacar sus conclusiones sobre la música que ellos componen y crean (Argentina, 2017, 0:55min).

Otra de las exposiciones que vale la pena mencionar es la realizada por Antonio José Barroso, autor del libro llamado *La música progresiva en España*, quien expresa:

Rock progresivo es aquella música evolucionada del rock y la psicodelia, que combina elementos teatrales en sus letras y textos en donde sus temas pueden dar cabida a canciones hechas para literatos como Tolkien o Julio Verne, dónde entre matices, pasajes y dinámicas dejan entrever algo más que una simple canción de rock de tres minutos, a su vez que los sonidos son distintos, ya que incorporan instrumentos peculiares a su música como: flauta, mellotrón, órgano, hammond, cello, etc. Instrumentos que no son convencionales dentro de una banda de rock, abarrocamiento también en su estructura con excesivos pasajes adornados de mucho virtuosismo instrumental y temas extendidos con duraciones de a veces hasta 40 minutos (Guerrero, 2014, p. 25).

### 1.2.2 Los primeros pasos



Figura 3: King Crimson tomada del sitio web Getty images.

Para 1965, tanto en Europa como en Norteamérica, no había nacido el rock progresivo como tal. La búsqueda de experimentación musical fue lo que atrajo a las nuevas generaciones por cambiar los ritmos que sus antecesores habían

escuchado. Es así que, en 1967 se iniciaría el proceso de creación del rock progresivo desde lo que se conocía como rock sinfónico (Ladaga, 2017, pg 14-15).

Con el cambio no solo a nivel musical sino también estético y visual, este género buscaba desmarcarse de todo lo que se estaba creando. Y así es como este término fue acuñado por una radio británica “underground” en donde la música psicodélica experimentaba más y delineaba la estética contracultural de esa época en la que estaba surgiendo (Stefanoni, 2013, pf 3).

Sobre el rock progresivo Sartre, famoso literato francés, añade: *“es una música que tiene proyección y evoca el futurismo, se trata de una música que habla al alma de las profundas y significativas posibilidades humanas en donde se ofrece una visión artística de un mundo diferente”*.

Por otro lado, (Stefanoni, 2013 pf 5-6) expresa: *“el progresivo presenta una alternativa artística para cambiar parámetros gastados y agotados por lo popular y convencional”*. Este autor hace hincapié en la riqueza de los sonidos en el rock como obra de arte, el cual utiliza una métrica propia de letrados reconocidos.

En el rock progresivo se usan muchas texturas y matices, que dan variedad de sonidos que vienen de la fusión musical, como con la música clásica donde se usan métricas complejas en la rítmica ya muy variada de por sí y pasajes en los temas con progresiones armónicas elaboradas que vienen de una escuela de jazz, donde proponen una riqueza de sonidos, a parte de la mezcla con el folclor y la música propia de cada región para darle aún más variedad sonora (Stefanoni, 2013, pf 7).

Entre las precursoras del género se tiene dos bandas británicas las cuales marcaron la definición de este tipo de rock: The Moody Blues con *Days of future passed*, un álbum conceptual y Procol Harum con el hit single a *Whiter shade of pale*. De igual forma, The Nice, primera banda de Keith Emerson, Pink Floyd y otras se desarrollarían en Canterbury, Inglaterra para “progresar” y buscar credibilidad artística.

El Reino Unido fue el epicentro de este género y a finales de la década de los sesenta proliferaban carreras discográficas como la de King Crimson y su *In the court of the Crimson King* que dio pautas básicas de la cual seguirían muchos grupos en ese tiempo. Entre las bandas inglesas que también aportaron elementos novedosos al género están YES que, junto a las bandas anteriores representaron los pilares del género.

También vale reconocer bandas como: Rush, Pinkfloyd, Camel, Genesis y King Crimson, influenciados de grupos como The Beatles, The Who, The Moody Blues. Estas nuevas bandas rápidamente evolucionaron hacia un estilo propio caracterizado de composiciones y armonías complejas. En caso del grupo Yes también se aprecian fusiones con elementos del jazz y de la música clásica. YES fue reconocida por la creación de melódicas canciones que se caracterizaban por tener un contenido enigmático, esotérico, onírico, poético, más duros y menos teatrales que Genesis y más progresivos que Jethro tull. La música de Yes marcaría la historia del rock sinfónico progresivo inglés con el disco *The Yes* álbum, “fragile, close to the age”, “taste of the tropographic oceans” (Firbas, 2018, parr7).

Dar lo “*mejor de sí mismo*” se convirtió en una frase imprescindible por parte de todas las bandas que empezaban a expandirse hacia el campo del rock progresivo y es en Circa 1969, pequeña ciudad universitaria del condado de Kent, donde se generaría el sonido característico de este estilo de música hasta los finales de los setenta. Caravan, Quiet sun, Egg y muchas otras comenzaron a contar con imprescindibles músicos como David Allen, Robert Wiatt, etc. Todos ellos clarividentes (Ladaga, 2017, págs. 18-23).

Bob Dylan, intérprete reconocido dentro de la música folk, con su guitarra eléctrica creó un vínculo que fusionó la música folk con lo oriental empujando lo progresivo un paso más allá hacia el psich-folk. Grupos como Magna Carta o Spirogyra conceptualizaron el progresivo y lo ayudaron a expandirse.

### 1.2.3 El desarrollo del progresivo en Alemania e Italia.

El krautrock fue como se definió a toda música progresiva hecha en Alemania desde finales de los sesenta y se refería en concreto a la rama más experimental del rock progresivo. Grupos como Novalis, Jane, Anyone`s daughter se insertaron en la escena con un patrón de hard-rock más primitivo y una gran influencia de jazz y minimalismo. Riesgo, experimentación e innovaciones técnicas se mezclaron con las primeras influencias de música electrónica, así como, el noise y el post rock. El objetivo fue construir la psicodelia con “*collages sonoros*”, que pueden detectarse hasta hoy día (Ladaga, 2017, pg. 27-29).

Italia enfrentaba tensiones políticas en la misma década, “los años de plomo”, impulsaron a los jóvenes a buscar alternativas musicales y artísticas en un clima de violencia imperante. Muchos de ellos y sus grupos se vieron influenciados por la música pop anglosajona y desde 1970 derivaron su sonido del que llegaba de Inglaterra. Genesis y Yes se convirtieron en innegables raíces de lo que se conocería como el rock progresivo italiano (RPI). Este adquirió personalidad propia con una herencia de la época romántica y clásica derivada de una fiebre sinfónica.

La banda Le Orme en 1971 lanzó su tercer disco llamado *Collage*. De la misma forma, los grupos Premiata Forneria Marconi y New Trolls, empezaron sus carreras con pie derecho excediendo la demanda a un ritmo vertiginoso. Pero el cambio de década y otros factores determinaron que la cantidad de música existente no pudiera ser apreciada en su totalidad y prácticamente empezase a desaparecer. Tres elementos básicos se pueden encontrar dentro del progresivo italiano: canto, inspiración proveniente del jazz y composición en estilo clásico. Todas formaron una receta que se repitió en varios países (Ladaga, 2017, pg. 35-39).

#### **1.2.4 Aparece el punk**

Las nuevas generaciones demandaban riesgos, contestación y rebeldía en un modo sencillo y en definitiva sin caer en el rock comercial. Este fue un caldo de cultivo perfecto para el fenómeno punk donde ya no era necesario disponer de mucho dinero, sino entrar en un estudio de grabación con mínimo conocimiento en música y poco dinero en el bolsillo. Esto se conocería como el famoso “DIY” (Do it yourself).

Por un lado, algunos consumidores de esta música esperaban agotados y aburridos de las bandas que iban a desaparecer y por otro los que no se rendían, pero no encontrarían alternativas en los cambios en la música progresiva. En el progresivo la mayoría no supieron adaptarse al tiempo y se reciclaron para sí mismos de la mano de nuevas tecnologías y producciones, pero nunca encontraron formas de llamar la atención ante la sencillez del punk. Las primeras generaciones fueron diezmadas, pero se mantuvo latente sangre nueva que surgió a inicios de los ochenta (Paytress, 2012, pf 7-8).

### 1.2.5 El Resurgimiento



Figura 4: Marillion tomada de la revista Redhardandheavy.com.

1981 fue el año donde se empezó a hablar de una nueva generación progresiva Marillion con *Script for a Fester's tears* e IQ con *Tales from the lush attic*, conformaron una escena propia; sonido nuevo donde se acortan los temas con una visión hacia la canción rock simple. Podría decirse que, se limitaron a sí mismos al olvidarse de las viejas tecnologías analógicas (moogs y mellotrones) para basarse fundamentalmente en la guitarra eléctrica y en los nuevos sintetizadores digitales.

El resultado fue un progresivo compuesto por una estructura simple y con una fusión de ritmos poco habituales como el funk, heavy metal o el propio punk. *Misplaced childhood* de Marillion fue un ejemplo de esto.

El rock neo-progresivo en los ochenta más que técnica reveló una necesidad urgente de aceptación en el público en el que había quedado el imaginario de producciones que rememoraron décadas anteriores (Ladaga, 2017, pg. 40-44).



### 1.2.6 Las nuevas propuestas y la aparición del metal progresivo



Figura 5: Queensrÿche tomada del sitio web discogs.com.

Con los grandes grupos en pausa despertando, para 1987 Jethro Tull se recuperaba con *Crest of the Knave*. De igual forma, Pink Floyd y Yes retornaban a las grandes giras mundiales. Los discos empezaban a recuperar la magia de los años setenta en gran parte por las interpretaciones en directo. Todas estas nuevas concepciones del rock progresivo fomentaron múltiples tendencias en busca de artistas nuevos, como es el caso Roine Stolt, sueco y Neal Morse, estadounidense, quienes conformarían la raíz principal de la tercera ola al acercarse al siglo veinte.

Los artistas mencionados en el párrafo anterior, considerados como multi-instrumentistas, fueron los precursores del nuevo subgénero que nacería en Estados Unidos en 1988 y que captaría nuevas generaciones de melómanos por el metal progresivo.

“Discos como *No exit* de Fates Warning y el fundamental *Operation Mindcrime* de Queensrÿche vincularon al público metálico con estructuras progresivas sin renunciar a la estructura básica del estilo” (Ladaga, 2017, pg 27-30).

Todo el camino recorrido en definitiva contribuyó hacia una banda que se ha convertido en referente del metal progresivo en los años siguientes, su nombre

Dream Theater y éste traería consigo decenas de nuevos grupos, los cuales se basarían en el mismo estilo influenciado por el rock progresivo clásico.

La década de los noventa vio fusionarse al rock progresivo con el rock alternativo retroalimentando y creando otros sub géneros bajo la forma de música metálica. Escandinavia fue un ejemplo de ello, en concreto Suecia, con la creación de la Swedish Art Rock Society en 1991 de la mano del músico Par Lind. Su objetivo fue rescatar valores y patrones del rock progresivo clásico haciendo más dinámica la escena underground y recuperando el sonido de los setenta con el mellotrón como pieza fundamental.

Bandas como Dungeon y The amazing, quienes fusionaron el indie, la psicodelia y el rock progresivo, difundieron este tipo de música con sus festivales en sus países de origen.

El maestro Ian Anderson resume este fenómeno como “El progresivo en realidad nunca desapareció tan solo se echó una siesta a finales de los setenta. Una nueva generación de fans lo descubrió, y una nueva hornada de bandas y artistas lo llevaron hacia el nuevo milenio” (Ladaga, 2017, págs. 126-160).

### 1.3 Dream Theater



Figura 6: Dream Theater: tomada del sitio web Bizarro FM.

#### 1.3.1 Biografía

Dream Theater tuvo su inicio en Long Island, New York en 1986 con el nombre Majesty. Los estándares y el desarrollo del propio sonido del metal progresivo proveniente de bandas como Fates Warning, Queensryche y Rush, permitieron a la banda desarrollar nuevas fronteras de elementos melódicos, armónicos y rítmicos que caracterizan al rock. A su vez, desarrollaron un uso de compases no comunes y ritmos sincopados que en conjunto deriva en ese sonido particular.

Berkley College of Music unió a tres estudiantes de música en aquel entonces. Se trataba de *John Petrucci* (guitarras), *John Myung* (bajo) y *Mike Portnoy* (batería), quienes fusionaron rápidamente sus talentos. Con la llegada del

tecladista *Kevin Moore*, y el vocalista *Chris Collings* grabaron así un demo de 8 temas que tendría por nombre Majesty Demo.

Este disco vendió alrededor de 1000 copias en seis meses y luego *Chris Collings* deja la banda y se quedan sin vocalista alrededor de algún tiempo hasta que encontraron a *Charles Dominici*, vocalista que ingreso en noviembre de 1987, cambiando el nombre del grupo a Dream Theater basados en el nombre de un teatro destruido en California (craig, pág. 1).

Tiempo después, la agrupación firma con Mechanic Records y empieza a trabajar en su primer álbum. Retrasos de la disquera y desorganización del *management* frustraron a la banda condenándola a tocar en pequeños clubs y bares. Esto terminó decepcionándolos de la compañía disquera por lo que rompen lazos y cambian a Dominici, por el motivo de que su interpretación vocal imitaba de forma excesiva a Bruce Dickinson, vocalista de la banda Iron Maiden (Harris Craig, s.f., pf 3-5).

*When dream and day unite* (1989) permite a la banda firmar un contrato con ATCO (Atlantic Records Corporation) y abrió las puertas a James La Brie proveniente de una banda llamada Winter Rose. Su despliegue en la voz les permitió llamarlo a unirse a la compañía East West para luego grabar su segundo disco llamado *Images and Words* (1992), del cual grabaron tres videos y un video del tema *Pull me under* que llegó con éxito masivo a MTV.

Para la banda la fusión del heavy metal clásico con ideas de grandes del metal progresivo les facilitó potencializar su sonido. Fruto de ello, produjeron su tercer disco llamado *Awake* (1994). Sin embargo, Kevin Moore, el tecladista del grupo, decidió abandonar la banda para dedicarse a una carrera solista. Los nuevos cambios de alineación estaban a la vista, el tecladista Derek Sherinian se les une y se embarcan en el tour del mismo año (Christie, 2005, pg. 220-227).

Tras el tour graban los discos *Change of Seasons* y *Falling into infinity* (1997). En ese tiempo todos los miembros de la banda hicieron proyectos por separado:

John Petrucci creó un proyecto paralelo a Dream Theater llamado *Liquid Tension*, donde se incorporó Mike Portnoy en la batería, Tony Levin en el bajo, Jordan Rudess en el teclado. John y Mike observaron el talento de Jordan Rudess y le propusieron formar parte de Dream Theater (Harris, 2019, pf 8).

Después de *Falling to infinity* retornaron los problemas con la disquera y la banda aprovechó la situación para cambiar tanto de sello musical como de tecladista; ya que, previamente los miembros de la banda compararon las habilidades de Derek con las de Rudess, de la cual Mike Portnoy comenta: “no nos sentimos bien al respecto, pero sabíamos que era una decisión de negocios la cual debíamos tomar” (Patricia, 1998, pg. 15-16).

Por otra parte, Portnoy destaca: “La dirección del álbum *Falling to infinity* en la producción no fue tomada por los gustos de Derek, sino fue un movimiento nuestro y de la productora. Así que, el giro musical que se tomó no fue por culpa de él” (Patricia, 1998, pags 15-16). Esto en vista a que, mucha gente pensaba que el cambio de sonido en esa época fue por responsabilidad del nuevo integrante de la banda.

Luego del cambio experimentado con Rudess en los teclados se produjo el nuevo disco de Dream Theater que tendría por nombre *Metropolis Part 2 Scenes from a memory*, disco conceptual, que narra el asesinato de una joven mujer y cómo el asesino es dado de caza por haber cometido ese crimen. Tras esto, grabaron un concierto en vivo en New York llamado Live scenes from New York en el año 2001 (Harris, 2019, pf 10).

En el 2002 lanzaron el disco *Six Degrees of Inner Turbulence* y para 2003 *Train of thought*. En el 2005 el disco *Octavarium* que sale, en conjunto con el álbum en vivo llamado *Score* que incluía 29 temas arreglados para orquesta. Para el 2009 sacaron los discos *Systematic Chaos* y *Black Cloud and silver linings*.

El mismo año, Derek realizó su disco solista con la banda de jazz fusión progresiva llamada Planet X y a su vez John Petrucci junto con Dave LaRue y Mike Portnoy grabó su primer disco solista llamado *Suspended animation*.

En el 2010, Mike Portnoy se tomó un descanso de 5 años que la banda no aceptó y fue reemplazado por el baterista llamado Mike Mangini. Una vez que ingresó el nuevo baterista de Dream Theater grabaron el disco *Dramatic Turns of Events* (2011), *Dream Theater* (2013) y luego el disco llamado *The Astonishing* (2016). En el 2018 grabaron el disco *Distance over time* el cual fue el primer disco en una década que dura menos de una hora y fue sacado al mercado en este año (Avin, 2018, pf 15).

### 1.3.2 Discografía

Dream Theater es una de las bandas más reconocidas, consideradas más influyentes dentro del metal progresivo y su extensa lista de discos y trabajos musicales así lo demuestran. A continuación una muestra de los trabajos discográficos de Dream Theater:

*No Sleep Since Brooklyn – InstruMental III* (1986)

*InstruMental* (1987)

*When Dream and Day Unite* (1989)

*InstruMental II* (1992)

*Images and Words* (1992)

*Live At The Marquee* (1993)

*Lie* (1994)

*The Silent Man* (1994)

*Awake* (1994)  
*When Dream and Today Unite* (1995)  
*A Change of Seasons* (EP)(1995)  
*Hollow Years* (1996)  
*Christmas CD* (1996)  
*Uncovered* (1996)  
*Guitar Talkin'* (1996)  
*Falling Into Infinity* (1997)  
*Once In A LIVE time* (1998)  
*Trial Of Singles* (1998)  
*Once In A Live time Outtakes* (1998)  
*Scenes From a Memory* (1999)  
*Cleaning Out The Closet* (1999)  
*Through Her Eyes* (2000)  
*Scenes From A World Tour* (2000)  
*Live Scenes From New York* (2001)  
*Four Degrees Of Radio Edits* (2001)  
*Six Degrees of Inner Turbulence* (2002)  
*The Atco Demos* (2002)  
*Taste The Memories* (2002)  
*Master of Puppets* (Metallica – Covers)(2002)  
*Train of Thought* (2003)  
*Graspop Festival 2002* (2003)  
*Majesty Demos 1985-1986* (2003)  
  
*The Making Of Scenes From A Memory* (2003)  
  
*Stream Of Consciousness* (2003)  
*Los Angeles, California 5-18-98* (2003)  
*As I Am* (Promo Single)(2003)  
*When Dream And Day Unite Demos 1987-1989* (2004)

*Live at Budokan* (2004)  
*Tokyo, Japan 10-28-95* (2004)  
*The Covers 2* (2004)  
*A Sort Of Homecoming* (2004)  
*Octavarium* (2005)  
*The Number of the Beast* (Iron Maiden – Covers)(2005)  
*When Dream And Day Reunite* (2005)  
*Images And Words Demos 1989-1991* (2005)  
*Score: The 20th Anniversary Tour* (2006)  
*The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd – Covers)(2006)  
*Old Bridge, New Jersey 12-14-96* (2006)  
*Awake Demos 1994* (2006)  
*Systematic Chaos* (2007)  
*New York City 3-4-93* (2007)  
*Lifting Shadow* (2007)  
*Images And Words 15th Anniversary Performance* (2007)  
*Falling Into Infinity Demos 1996-1997* (2007)  
*Made in Japan* (Deep Purple – Covers)(2007)  
*Constant Motion* (Promo)(2007)  
*Chaos in Motion 2007-2008* (2008)  
*Greatest Hit (... And 21 Other Pretty Cool Songs)*(2008)  
*Black Clouds and Silver Linings* (2009)  
*The Making Of Falling Into Infinity* (2009)  
*Progressive Nation 2008* (2009)  
*Train Of Thought Instrumental Demos 2003* (2009)  
*Uncovered 2003-2005* (2009)  
*A Rite Of Passage* (2009)  
*Wither* (EP)(2009)  
*A Dramatic Turn Of Events* (2011)



*Dream Theater* (2013)

*Live at Luna Park* (2013)

*Happy Holidays* (2013)

*Breaking the Fourth Wall* (Live)(2014)

*The Astonishing* (2016). (Theater, 2019)

### 1.3.3 *Awake* creación, composición.



Figura 7: Dream Theater tomada de portada *Awake* 1994.

*Awake* fue el cuarto disco de la banda que buscaba la evolución del sonido con la mezcla de oscuridad del metal, jazz y música clásica. Su importancia radicó fundamentalmente en cambios personales de cada uno de sus integrantes. Portnoy se refugiaba en Metallica y Pantera, mientras los otros integrantes se mantenían en una influencia de la agrupación Rush.

La salida del tecladista Kevin Moore, estaba marcada por las diferencias en influencias musicales con las cuales el resto de la banda no estaba de acuerdo y el mencionado tenía un aporte mínimo en la composición de los nuevos temas (Warwick, 2018, pf 12).

Con este disco la banda realiza un trabajo impecable pues mezcla elementos clásicos del rock progresivo y la música pesada, todo atendido con las líneas de Moore y Petrucci, que destacan por dar desde armonías suaves y melódicas hasta líneas muy difíciles de gran velocidad y virtuosismo (Avin, 2018, pf 13).

Recibido por la crítica periodística como un clásico de la banda, el sonido y el estilo de componer se basaron en un profundo, oscuro y reflexivo sonido y lírica que lo hicieron único en su estilo y esto debido a profundas crisis existenciales y cambios que tenía Portnoy debido a sus problemas de alcoholismo.

En el caso de la producción, el sonido de este disco mejora en la batería a comparación de *Image and Words*. John Petrucci y John Myung grabaron con guitarras de 7 cuerdas y bajos de 6 cuerdas respectivamente para así dar más oscuridad y peso en los temas (Moises, 2018, pf 5).

#### **1.3.4 Temática y lírica de *Awake***

*Six o clock*: el primer tema con una entrada retumbante de la batería, es bastante técnico y juega con las disonancias y las tensiones para darle intensidad. *Caught in a web*: habla de los problemas de un hombre ciudadano normal. *Innocence faded*: muy florida en cuanto a su música y la letra que propone un mensaje oculto dedicado a uno de sus integrantes.

*Erotomania*: es una pieza destacable por su genial factura en cuanto a la composición e interpretación, en su nombre cabe recalcar significa cuando una persona se enamora de alguien imposible e inaccesible y hace un preludio al siguiente tema llamado *The silent man*. *Erotomania* es la obertura de tres piezas que en conjunto forman una suite llamada *A man beside itself*. (Candles, 2009, pf 2).

*Voices:* es una gran composición y su letra describe la forma en la que el sujeto hace creer a los demás y así mismo que existe dicha relación planteada en el tema anterior.

*The silent man:* con la sencillez de la composición que tiene este tema manda un mensaje en donde se calman y se cambian las perspectivas de lo que ha sucedido en este caso, del enamoramiento ficticio que tuvo el personaje.

*Mirror:* es uno de los temas junto con *Lie*, de los más pesados de la banda con armonías oscuras fuertes y escalas árabes en donde se habla de la traición hacia uno mismo por las tentaciones interiores.

*Lie:* es el tema más pesado del disco que hace gala de potencia y virtuosismo sobre todo en la guitarra, habla de la traición de esas personas que alguna vez nos quisieron, pero ahora ya no.

*Lifting shadows of a dream:* una pieza que da un respiro a la temática tortuosa y oscura de los anteriores temas con un mensaje de iluminación y superación.

*Scarred:* es una de las canciones que realmente tiene melodías oscuras, elegantes, se aprecia virtuosismo en todos los instrumentos, potencia en la rítmica tanto de la guitarra, teclado, bajo y batería. Lo tiene todo por ello, es el tema más completo compositivamente; aparte de que es complementado con la voz más potente que grabó La Brie. Lamentablemente, después de grabar ese tema en medio de una intoxicación por barbitúricos, La Brie vomitó y esa acción dañó sus cuerdas vocales. En el tema Petrucci, narra la falsedad y el daño que han causado las religiones en la historia de la humanidad, pero, no de una manera literal sino tratada con metáforas y versos de difícil interpretación.

*Space dye vest:* con un piano melancólico y apagado muestra la salida de Kevin Moore de la banda (Uzcategui, 2016, pf. 4).

## 2 Fundamentación Teórica

### **Análisis de *Erotomania* y *Scarred***

En esta sección se analizan los temas *Erotomania* y *Scarred* de manera integral y detallada, con el fin de identificar los recursos armónicos, mismos que se utilizarán en la composición de dos temas. Por ello, en el primer tema musical, se analiza la estructura armónica y melódica, mientras que en el segundo caso se examina la estructura del tema, sus frases, sus movimientos rítmicos y el análisis de uso de compases de amalgama y heterometrias.

La metodología que se utiliza para el estudio armónico y melódico en *Erotomania* se fundamenta en los libros de Schenker y Martínez, que tratan sobre el análisis armónico-melódico de las obras y la relación que existe entre acorde-escala de cada una de las melodías. También, se realiza un esquema de la forma musical del tema a nivel general, con el objetivo de identificar las progresiones y las frases melódicas, las cuales componen la estructura de este tema.

En el tema *Scarred* se utiliza la metodología de William Caplin para estudiar su estructura, su forma, sus movimientos rítmicos y a la vez el uso de compases de amalgama y heterometrias. Cabe mencionar que en este estudio también se incluye el análisis de la armonía y melodía que se utilizan en este tema.

Para el análisis melódico armónico y melódico en *Erotomania* y *Scarred* se utiliza la siguiente nomenclatura basada en el cifrado americano: A, B, C, D, E, F, G.

Es importante mencionar que se usarán también los grados de la escala para designar a los acordes en los análisis armónicos, por ejemplo: I, II, bIII, IV, V, bVI, bVII grados de la escala menor natural o modo eólico.

También se usarán las notas objetivo de acordes como por ejemplo en el acorde de Re mayor tenemos: 1.-tonica Re 2.-tercera Fa# 3.-quinta La

## 2.1. Análisis Armónico melódico Erotomania

En esta sección se pretende analizar el tema *Erotomania*, cuarta canción del disco *Awake*, que se caracteriza por ser una melodía instrumental cuya forma es la siguiente:

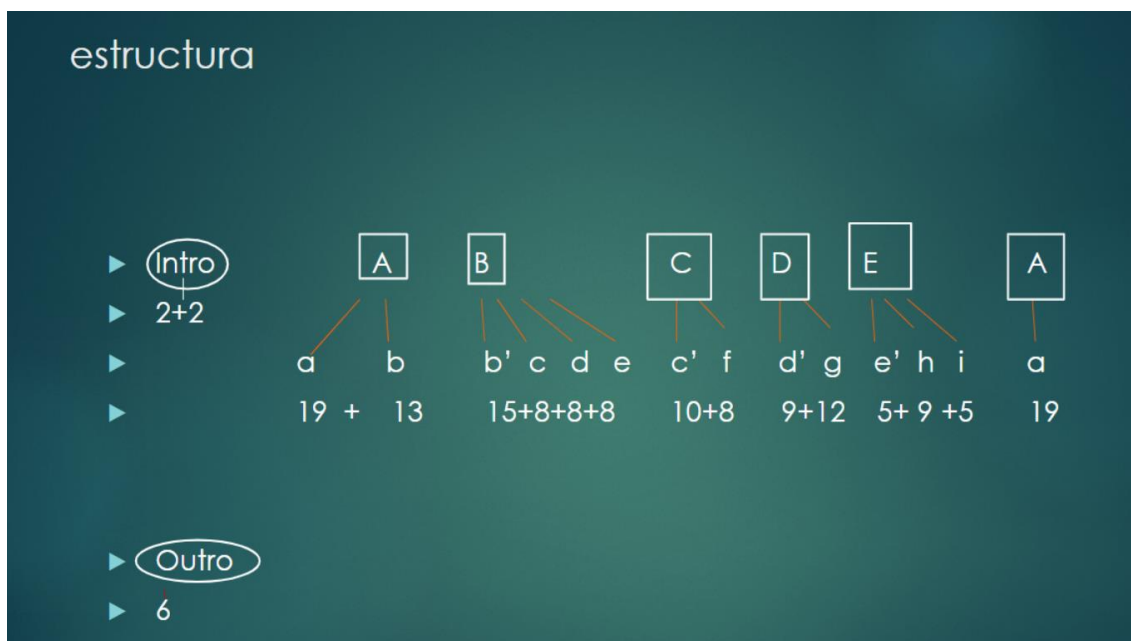


Figura 8. Análisis estructural de *Erotomania*

Con referencia a la figura 8 se puede observar la estructura que tiene el tema musical, el cual está compuesto por una introducción, sus respectivas partes que son A, B, C, D, E y como cada una de ellas se subdivide en frases formadas con cantidades distintas de compases.

La introducción consta de una frase que está formada por cuatro compases y una fraseología de 2+2. Posteriormente, se puede apreciar que la estructura de la parte A que es de dos frases que suman 32 compases y que están subdivididas en 19+13. La parte B está construida en base a 4 frases que ocupan un tamaño de 39 compases divididas en 15+8+8+8. Mientras que, la parte C que es más reducida, como se observa en la figura 8, consta apenas de dos frases que suman 18 compases y se subdividen en una fraseología de 10+8. Vale mencionar que la parte D es similar a la C en cuanto a cantidad de frases,

sin embargo, se diferencian en cuanto a su tamaño, ya que la parte D consta de 21 compases divididos en una fraseología de 19+2. La parte E consta de tres frases y tiene un tamaño total para 19 compases divididos en una fraseología de 5+9+5. Una vez finalizado este ciclo se repite la parte A para culminar con el tema

Score

## erotomania

dream theater

$\text{♩} = 152$       F#m7sus4      Gsus4      Emaj6/F      A sus4

Electric Guitar

F#m7sus4      Gsus4      Emaj6/F      A sus4

E.Gtr.

Figura 9. PARTE A Idea básica del tema *Erotomania*

En el rectángulo señalado de la figura 9, se observa la idea básica del tema. Esta es una frase melódica en corcheas, que va enlazando los acordes en forma cromática.

Score

### erotomania

dream theater

♩ = 152

Electric Guitar

F#m7sus4      Gsus4      Emaj6/F      Asus4

E. Gtr.

Figura. 10. Análisis de la progresión y las notas objetivo iniciales

Con el análisis de la figura 10, se puede apreciar que el uso de la progresión de acordes inicial del tema, está basado en Fa sostenido menor y usa armonía modal, la misma que está conformada de esta manera: F#m7, Gsus4, Emaj6 y Asus4

La melodía de la parte A, que es la frase rítmica principal utiliza la siguiente progresión: en el acorde de F#m7, la melodía empieza marcando la tónica del acorde como nota principal. En el segundo acorde (Gsus4) también se puede apreciar el uso de la tónica. Luego de ello, en el tercer acorde (Emaj6), se utiliza la tercera nota objetivo del acorde y, finalmente, en el caso del cuarto acorde (Asus4) se utiliza la cuarta nota objetivo del mismo.

Los acordes que vienen del intercambio modal son: Gsus4, que viene del modo frigio, y Emaj6, que viene del modo dórico.

Emaj6    Asus4    E5    Riff con estructura constante por tonos  
 bVIIImaj6    bIIIsus

E5    Dsus2    Cm7

E5    E5

Dsus2    Cm7    Gm

riff estructura constante cromatica a partir de G  
 G    F#    F    E

b    b    3    Ve a

Figura. 11. Muestra de estructuras constantes

En el análisis de la figura 11, se puede apreciar que el tema musical muestra un recurso compositivo que se basa en estructuras constantes descendentes, tanto por tono como por semitono. En esta sección la progresión de acordes utilizada es E5, que luego pasa al acorde Dsus2 y por último al acorde Cm 7. Esta progresión se repite dos veces para luego llegar al acorde de Gm 7 y con ello empezar otra estructura constante por semitonos desde G (G, F#, F, E). Así mismo, para la estructura señalada, se utiliza variaciones en sus elementos rítmicos, creando así: tensión, heterometrías y sincopas. Esto con el fin de formar una conexión al primer solo de guitarra.



Score

## Erotomania solo de guitarra

Dream theater  
John Petrucci

♩ = 152

F#m7sus      Gsus4      Emaj6/F      Asus2

F#m7sus4      Gsus4      Emaj6/F      Asus2

F#m7sus4      Gsus4

Emaj6/F      Asus2

8<sup>va</sup>

Figura 12. Primer solo de guitarra

En la figura 12 se puede observar el solo de guitarra y la progresión de la parte A del tema.

Score

## Erotomania solo de guitarra

Dream theater  
John Petrucci

♩ = 152

F#m7      Gsus4      Emaj6/F      Asus

F#m7sus      Gsus4      Emaj6/F      Asus2

F#m7sus4      Gsus4      Emaj6/F      Asus2

F#m7sus4      Gsus4

Emaj6/F      Asus2

8<sup>va</sup>

### Figura 13. Análisis armónico melódico del solo

En la figura 13, se aprecia el análisis melódico y armónico del solo de guitarra que utiliza progresión de la parte A del tema, y marca los siguientes cambios, la primera parte del solo de guitarra está conformado por los acordes F#m7 y Gsus4, melodía que empieza con la tónica y la quinta de los acordes respectivamente. Luego en el acorde Emaj6, se utiliza la sexta para finalmente en el acorde Asus2 empezar la frase desde la quinta

En la segunda repetición, la frase que empieza en el acorde F#m7, cambia su nota objetivo, con el fin de usar la séptima del acorde, de esta manera se busca resolver la frase a la tónica en el acorde Gsus4. Por otro lado, en el acorde Emaj6 se cambia la nota objetivo para empezar una frase, desde la quinta del mismo y cerrar con la quinta como nota objetivo del acorde Asus2.

En la tercera repetición, en la frase musical se utiliza como tensión en el acorde F#m7 la oncenava. En el segundo acorde de Gsus4 se aplica la tónica, en el acorde Emaj6, la novena y finalmente en el cuarto acorde que es Asus2 regresa a la tónica como notas objetivo.

En la última repetición, el primer acorde (F#m7) empieza con una frase a partir de la tercera del acorde. Luego, en el segundo acorde (Gsus4) se usa la cuarta nota característica de un acorde con cuarta suspendida, en el tercer acorde (Emaj6) la frase usa una tensión la novena y por último en el acorde Asus2 se marca con la segunda nota característica de un acorde con segunda suspendida, donde se resuelve totalmente el solo de guitarra.

2

erotomania

F#m7sus Gsus4 Emaj6 Asus4 **B** G#m Riff en G#

E F#  
bVI bVII

E/G F#/A G#m F# E C#m E F# E/G F#/A  
bVI bVII I- bVII bVI IV- bVI bVII bVI bVII

c

G#m F#/A B C#m E F# E/G F#/A G#mb6 F#7 B C#m7  
I- bVII bIII IV- bVI bVII bVI bVII I- bVII bIII IV-

E F-7 E/G F-7 d B5  
bVI bVII bVI bVII I5

Figura 14. PARTE B melodía y armonía

En la figura 14, se muestra la parte B, donde el tema modula hacia la tonalidad de G#m, con un pasaje melódico basado en el primer grado, escuchándose claramente el modo eólico. Armónicamente esta sección utiliza los acordes correspondientes de este modo: F#, E, G#, C#m, las cuales van variando, incluso produciendo inversiones por ejemplo E/G# a lo largo de la frase antes de pasar a la siguiente, donde la dinámica del tema disminuye.

La guitarra empieza realizando arpeggios que crean contrapunto con la melodía del teclado. La progresión de acordes utilizada en esta sección es la siguiente: F#, E, B, C#m, G#m.

En el análisis melódico se tiene lo siguiente; en el acorde G#m la frase empieza con la quinta del acorde, seguida del acorde F# que también utiliza la quinta como nota objetivo. A continuación para los acordes B, C#m y E se usa la tónica;

luego para los acordes F# y E se aplica la quinta como nota objetivo de estos acordes. En el acorde de F# se utiliza la tercera nota; seguida del acorde de G#m que usa su tónica; luego en el acorde F# se aplica su tercera; mientras que para para los siguientes acordes: B, C#m, E, F# se utiliza la tónica como notas objetivo de cada uno de ellos, y finalmente para E y F# se aplica la tercera como notas objetivo de cada uno de estos últimos dos acordes.

Este pasaje acústico utiliza de forma clara el modo eólico ya que, como se puede observar, se caracteriza por el IVm y el bVII maj7, el Vm es complementario y existe también en el modo mixolidio y dórico por eso tiene esta característica sonora modal. Es importante mencionar que, la dinámica del tema en esta sección disminuye volviéndose piano.

The musical score consists of three staves of music in E major (one sharp). The first staff shows a melodic line with notes E, F#, G#, A, B, C#, D, E. Above the staff are chord symbols: E (bVI), F-7 (bVII), E/G (bVI), F-7 (bVII), and d B5 (I5). A red circle highlights the first measure. The second staff continues the melodic line with notes E, F#, G#, A, B, C#, D, E. Above the staff are chord symbols: e B5 (I5) and C#5 (II5). A red circle highlights the first measure of the second staff. The third staff shows a sequence of chords: E5 (IV5), F-5 (V5), B5 (I5), C-5 (II5), E5 (IV5), F-5 (V5), and B5 (I5). Red circles highlight the first measure of the third staff.

en esta parte se realiza un riff formado por la tónica y la octava del acorde

Figura 15. Tercera frase y progresión del segundo solo de guitarra

En la figura 15, se puede observar la tercera frase, donde el tema modula a la relativa; a Si mayor. En la frase de esta sección, se realiza un segundo solo de guitarra que utiliza, escalas pentatónicas y escalas mayores. Cabe decir que la progresión de acordes que se utiliza en este fragmento del solo está conformado por B5, C#5, E5, F#5. Este fragmento dura 8 compases en total.

Score

## Erotomania

solo de guitarra 2

Dream Theater  
Dream Theater

♩ = 100

Figura 16. Análisis melódico armónico del segundo solo de guitarra

En la figura 16 presenta el análisis melódico de la frase E (segundo solo de guitarra), donde las líneas rectas y círculos de color rojo indican las notas objetivo que la frase usa del acorde por ejemplo: en el acorde B5 se usa la tercera como nota objetivo, en el acorde C#5 y en el acorde E5 se aplica la tónica como nota objetivo de cada uno de ellos respectivamente y por último, En el acorde F#5 se usa la quinta como nota objetivo. En la segunda vuelta se puede observar que, en el acorde B5 se usa la tónica, en el acorde C#5 se aplica la tercera nota, la cual le da una sonoridad menor, en el acorde E5 se usa la tónica, y en el acorde F#5 se utiliza una tensión, la oncena del acorde para ir al acorde B5 cuya frase empieza marcando la tónica y cierra este solo.

Figura 17. PARTE C, acordes y funciones

La figura 17 muestra la parte C del tema, el que se conforma por dos frases. La primera frase que modula hacia la tonalidad de Re mayor y la segunda frase que modula hacia la tonalidad de Sol mayor. Esta sección se caracteriza por ser enteramente rítmica. Armónicamente esta parte está en la tonalidad de Re mayor, pero, utiliza también varios acordes de intercambio modal provenientes del modo tanto eólico como dórico.

Los acordes y la progresión usados en la primera frase son: D, Bb, G, A5, Am7, Bbsus2, Fa, C. Como se puede observar los acordes Bb y Bbsus2 vienen del modo eólico, mientras que el acorde Am7 puede provenir tanto del modo eólico como del dórico, igual que el acorde Fa. Por último, el acorde C proviene de un modo eólico por su función ya que, si se observa la figura 17, este se mueve como dominante que va a resolver hacia el primer grado.

La segunda frase que modula hacia sol mayor tiene la siguiente progresión de acordes: G, Eb, C, Fsus2, BbIII. Esta segunda frase, armónicamente, es más sencilla, pero continua usando los recursos armónicos de la primera frase con acordes de intercambio modal provenientes del modo eólico de Sol, compuestos

por los acordes Bb, Eb, F, con el fin de producir una sonoridad tanto tonal funcional como modal.

Chords for the first staff (G major): G (I), Eb/G (bVI), F (bVII), C/E (IV), Bb6 (bIII), C (IV). A box labeled 'D' is above the first measure of the riff.

Chords for the second staff (E minor): B (V), B7 (V7), Em (I), E7 (V7/IV-), C (bVI), Am (IV-), E (I), G (bIII), Fdim (bII dim), D (bVII), E (I).

Chords for the third staff (E minor): Dm (IV-), Abdim (bII dim), C (bIII), Ebdim (bV dim), E7b9 (V7b9), Am (I-), A7 (V7/IV-), Dm (IV-), G (bVII), Em (V-), A (V/IV-), Dm (IV-), G (bVII).

Chords for the fourth staff (E minor): E7 (V7), E7 (V7), Bb5 (bbVII5), C (bIII), Bb/d (bbVIIb), C/E (bIII), E (I), Gm (IV-).

Figura 18. PARTE D Tonalidad, acordes y estructuras constantes

Con referencia a la figura 18, esta muestra la parte D del tema que tiene una mayor fuerza en la interpretación. Es importante destacar que esta parte está dividida en dos frases, la primera está en Sol mayor y la segunda que modula hacia la tonalidad de La menor. No obstante, antes de llegar a estas frases se utiliza un puente que vuelve a usar el recurso de estructuras constantes desde Sol, mencionado en la figura 11, con el fin de resolver en la tonalidad de Mi menor. La armonía y la melodía en esta frase es más elaborada y se orienta hacia una armonía tonal funcional, donde resalta el uso de la escala menor armónica y modos de la misma, además, con el predominio de la sonoridad del modo mixolidio b9 b13.

G I Eb/G bVI F bVII C/E IV Bb6 bIII C IV **D** riff con estructura constante con base G  
 B V B7 V7 Em I E7 V7/IV- C Am bVI IV- E I G bIII Fdim bIIIdim D bVII E I  
 g Dm IV- Abdim bIIdim C bIII Ebdim bVdim E7b9 V7b9 Am I- A7 V7/IV- Dm IV- G bVII Em V- A V/IV- Dm IV- G bVII  
 E7 V7 E7 V7 Bb5 bbVII5 C bIII Bb/d bbVIIb C/E bIII **E** Gm IV-

Figura 19. Progresiones y acordes de paso

Como se aprecia en la figura 19, la primera parte de este fragmento, se utiliza una estructura constante desde Sol, para ir a la relativa menor (Mi menor). En este caso, se usa una armonía tonal funcional, ya que los acordes adquieren funciones de tónica, dominante, subdominante y se pueden observar resoluciones cadenciales (V\_I), lo cual se puede apreciar en el círculo de color rojo. La progresión de acordes que se trabaja en esta parte es la siguiente: B, B7, Em y E7, este último acorde cumple el papel de dominante secundario de Am como se observa en el círculo de color azul, continuando con la progresión compuesta por los acordes C, Am, E, G, Fdim, D, E.

Es importante mencionar, que en esta frase se aprecia la utilización de acordes dominantes principales de la tonalidad como B7, y dominantes secundarios como E7. De igual forma, existen acordes de paso como Fdim, señalado en el círculo de color verde, que está sin resolución o con función de transición. Luego se usan acordes dominantes en este caso el acorde de E, para modular a la tonalidad de La menor en la siguiente frase.



B B7 Em E7 C Am E G Fdim D E  
 V V7 I V7/IV- bVI IV- I bIII bIldim bVII I

g Dm Abdim C Ebdim E7b9 Am A7 Dm G Em A Dm G  
 IV- bIldim bIII bVdim V7b9 I- V7/IV- IV- bVII V- V/IV- IV- bVII

Figura 20. Análisis melódico de las notas principales de las frases

En cuanto al análisis melódico, se observa en la figura 12 las notas principales de cada frase que fueron usadas sobre cada acorde: en el acorde B se utiliza la tercera mayor, para luego en el acorde B7 usar la quinta del mismo que resuelve hacia la tercera menor como nota objetivo del acorde Em. Seguido, Em se convierte en acorde dominante (E7) y actúa como dominante secundario del acorde Am, cuya frase empieza usando la séptima bemol propia del dominante para pasar al acorde C, donde se utiliza la tónica como nota objetivo y, finalmente resuelve a la tónica del acorde de Am. A continuación, en el acorde de intercambio modal proveniente del modo mixolidio b9b13, se utiliza la tónica y también en el acorde de G que aparece después se utiliza la tónica como nota objetivo. Enseguida, utiliza el acorde Fdim, que actúa como acorde de paso, donde la frase nuevamente usa como nota objetivo la tónica y Finalmente, en el acorde D, la melodía usa su tercera, para posteriormente utilizar el acorde E en donde la frase también usa su tercera mayor como nota objetivo. Se debe mencionar que este último acorde proviene del modo mixolidio b9b13.

The musical score consists of three staves. The first staff is in G major (one sharp) and shows a progression of chords: B (V), B7 (V7), Em (I), E7 (V7/IV-), C (bVI), Am (IV-), E (I), G (bIII), Fdim (bII dim), D (bVII), and E (I). The second staff is in D minor (no sharps or flats) and shows: Dm (IV-), Abdim (bII dim), C (bIII), Ebdim (bV dim), E7b9 (V7b9), Am (I-), A7 (V7/IV-), Dm (IV-), G (bVII), Em (V-), A (V/IV-), Dm (IV-), and G (bVII). The third staff is in B-flat major (two flats) and shows: E7 (V7), E7 (V7), Bb5 (bVII5), C (bIII), Bb/d (bbVIIb), C/E (bIII), E (I), and Gm (IV-). Circled elements include: a red circle around the final E in the first staff; red circles around E7b9 and A7 in the second staff; a green circle around Bb5 in the third staff; and blue circles around A7 Dm and A Dm in the second staff.

Figura 21. Cambio de tonalidad, acordes y función

En la figura 21 se observa la segunda frase del tema la cual, modula hacia la tonalidad de La menor armónica y se tiene la siguiente progresión de acordes: Dm, Abdim o G#dim, este último acorde propio de la tonalidad de La menor armónica y luego, están los acordes C, Ebdim, E7b9 y Am. Después, el acorde Am se convierte en dominante secundario A7, con el fin de resolver en el acorde Dm. Seguido, de los acordes G y Em, propios del modo eólico, para continuar con los acordes: A7/Dm, Dm, G, E7 y Bb7, el cual este último es un acorde de intercambio modal que viene del modo frigio para finalmente, cerrar con los acordes C, Bb y C.

Figura 22. Análisis melódico, segunda frase

En el análisis melódico de la figura 22, se puede observar que en Dm, la frase comienza en la tercera nota del acorde, luego aparece Abdim o G#dim que usa una tensión que no es propia del acorde, pues utiliza la séptima bemol. En esta frase la séptima bemol crea un choque que le da una función dominante al acorde para continuar a C, donde la frase resuelve a la tónica del mismo.

En el acorde Ebdim también se tiene otra tensión, donde la frase utiliza la séptima al pasar sobre este acorde, creando así un choque para mayor tensión. Esto sucede debido a que, es un acorde de paso que resuelve en el acorde E7b9, el cual es dominante propio de la tonalidad de La menor, en cuya frase se usa la quinta como nota objetivo del mismo. Este acorde como dominante natural resuelve en el acorde Am utilizando la tónica. Posteriormente, este se convierte en dominante secundario (A7) y la frase que empieza en la séptima bemol de este acorde resuelve hacia la tercera del acorde Dm.

Enseguida, la frase que empieza en el acorde de G utiliza su tónica y luego se dirige al acorde de Em donde la frase resuelve en la tercera del acorde. Es importante mencionar que estos dos acordes provienen del modo eólico. En el acorde A7 se usa la tercera mayor como nota objetivo, para luego en el acorde

Dm utilizar la tercera menor como nota objetivo del mismo. Además, en los acordes G y E7 se utiliza la tónica como nota objetivo de ambos acordes.

En los compases finales de esta frase aparece un acorde de intercambio modal Bb5, que proviene del modo frigio, y la frase melódica empieza con su tónica. A continuación, en el acorde de C se utiliza la tercera como nota objetivo para la frase melódica, y posteriormente regresa al acorde de Bb y luego al acorde de C, donde estas últimas utilizan la oncena y la tónica en las frases como notas objetivo respectivamente.

The image shows three staves of musical notation for 'PARTE E'. The first staff contains the following chords and annotations: E7 V7, E7 V7, Bb5 bbVII5, C bIII, Bb/d bbVIIb, C/E bIII, and a circled E chord with a circled Gm IV- chord below it. The second staff contains: Bb bVI, Dm I-, h G bVII, and Am I-. The third staff contains: E V, F bVI, Dm IV-, and E V. Red circles highlight the E chord in the first staff and the G chord in the second staff. Blue circles highlight the Gm IV- chord in the first staff and the Bb bVI chord in the second staff.

Figura 23a. PARTE E

En la figura 23a . Que expone la Parte E del tema, aparece un tercer solo de guitarra. Esta sección al igual que las otras tiene dos frases: en la primera armónicamente se modula a Re menor y se encuentra solo tres acordes cuya armonía produce un sonido proveniente del modo dórico.

Al surgir el solo de guitarra se utiliza una armonía modal, para posteriormente modular a La menor, con el fin de pasar a la segunda frase y en esta última se vuelve a trabajar la armonía tonal funcional, para llegar al clímax de tensión mayor en el solo.

Figura 23b. Análisis armónico melódico de la PARTE E

En la figura 23b, se aprecia como la primera frase usa el IV grado de la escala de Dm (Gm) armada de la siguiente progresión de acordes: Gm, Bb y Dm.

En esta sección las melodías inician marcando los acordes de la siguiente forma, en Gm se usa la tercena propia del modo dórico, en Bb utiliza su tercera, y en Dm se aplica la séptima bemol como notas objetivo de las frases.

En la segunda frase se modula para pasar a La menor, donde se utiliza la siguiente progresión: G, Am, E, F, Dm E. Como se puede observar, esta es una modulación clara mediante el uso de acorde pívot, ya que la mayoría acordes de la tonalidad de Dm (Dm, F, C, Am), tienen similitud con los acordes de la tonalidad de Lam. Es preciso destacar que en esta frase se utilizó la modulación correspondiente al acorde pívot de V grado de la tonalidad de Dm.

Para el análisis melódico de este fragmento se usó en el acorde de G la tercera como nota que inicia las frases luego, en el acorde Am se usó la tónica, en el acorde E se usó la tercera mayor, en el acorde de F la séptima mayor, en el acorde Dm la séptima bemol y este último acorde resuelve directamente en el acorde de E5, el cual queda sostenido durante 4 compases para volver a modular a la tonalidad original del tema (F#menor) y por ende volver a la parte A.

## 2.2 Análisis estructural de *Scarred*

En este apartado se expone, por un lado, el análisis estructural del tema *Scarred*, y por otro, el contexto armónico que se desarrolla de forma introductoria y general.

*Scarred*, es un tema que está en la tonalidad de Si menor. En la introducción (figura 24), empieza con una progresión de cuatro acordes, en donde John Petrucci desarrolla una improvisación. Es importante mencionar que estos acordes son Bm7, Bm6, B5 y E5/B, todos pertenecientes a la tonalidad de Si menor.

Score

# Scarred

Dream Theater  
Dream Theater

**Intro**  
a ♩ = 92

drums Bass

intro guitar solo

Bm7 Bm6 B5 E5/B Bm7

a'

Bm6 B5 E5/B Bm7 Bm6 B5 E5/B Bm7

A

Bm6 B5 E5/B B7 B6 B5 B<sub>sus</sub> B7

b

Figura 24. Progresiones del primer solo introductorio de guitarra

En la figura 24, John Petrucci desarrolla una improvisación durante 16 compases sobre los acordes antes mencionados. A continuación, en la parte A se empieza la línea de la voz del tema, en el cual el acorde principal Bm7 se convierte en dominante (B7), que proviene del modo mixolidio b9 b13 de la escala de Mi menor armónica, usando el recurso de modulación por acorde pivot.

Figure 25 shows three staves of musical notation in G major, illustrating chord progressions and their functions. The first staff contains the chords Bm6, B5, E5/B, B7 (circled), B6, B5, Bsus, and B7. A box labeled 'A' is positioned above the circled B7 chord, and a 'b' is below it. The second staff contains the chords B6, B5, Bsus, Bm (circled), E7/B, E/B, and Bm. A 'b'' is below the circled Bm chord. The third staff contains the chords E7/B, E/B, F#7 (circled), E5/F, D2, Bb2 (circled), and F#7.

Figura 25. Acordes de la parte A y su función

En la figura 25 como se puede ver regresa a Si menor, y usa acordes de intercambio modal, proveniente de la escala de Si menor armónica del modo Locrio#6, para pasar al acorde dominante F#7. En esta sección, utiliza un acorde de intercambio modal, proveniente de la escala de Si menor melódica Bb2 o A#2.

B5 E5 **m** D5/A G5 E5 B5 D5/A  
 B5 solo de guitarra

G5 E5 F#5 G5 A5 B5 C5/G D5/A

E5/B E5 C  $\text{♩} = \text{♩} = 106$  B5 E Esus  
 g

Figura 26. Acorde de intercambio modal en la progresión del solo de guitarra.

Finalmente, en la figura 26 se muestra que en la progresión del solo de guitarra surge un acorde, el cual aparece del modo frigio de Si menor, un C5/G ubicado particularmente en esta sección.

En el contexto estructural, el cual es el punto principal de este tema. Es importante mencionar que se analizó las estructuras en forma general, dividiendo cada parte para facilitar su estudio. En cada sección se realizó una investigación de las estructuras, basada en el análisis fraseológico del tema, aplicando las metodologías de Caplin y de Alejandro Martínez en cuanto a fraseología.

Cabe resaltar, que la forma del tema tiene en su totalidad 264 compases. La introducción empieza a un tempo de 92 bpm, el cual va variando a lo largo del tema. El tema se ha dividido en seis partes principales que son A, B, C, D, E, F, además de un intro de 26 compases que empieza progresivamente, teniendo como partida una introducción de batería y el bajo, para posteriormente incorporarse toda la banda con una improvisación de guitarra de 16 compases antes de ir a la parte A.



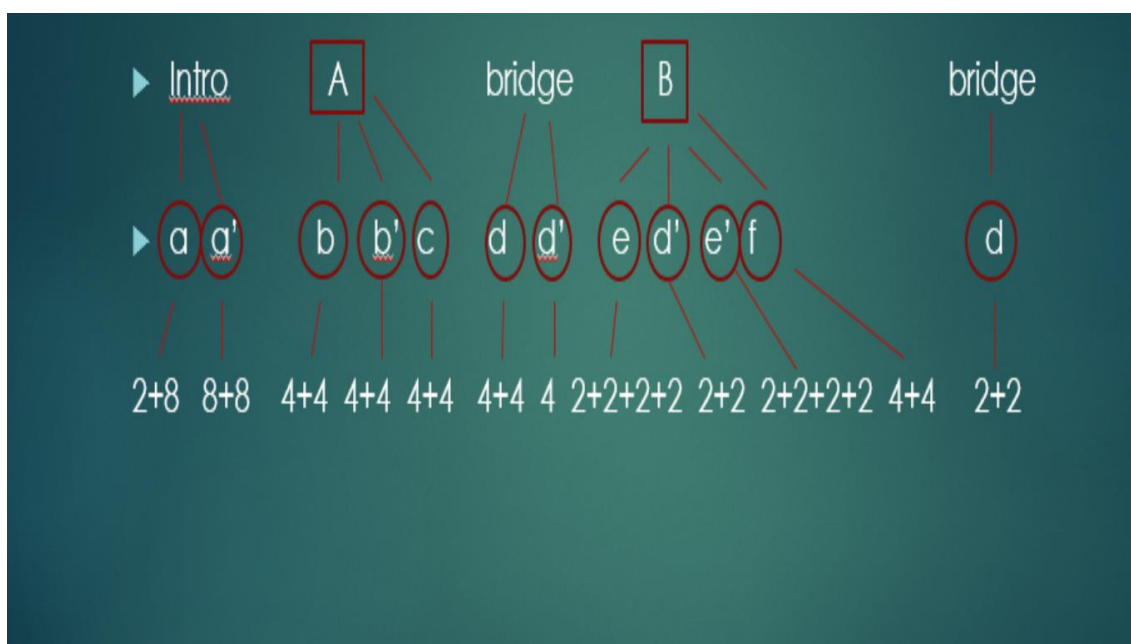


Figura 27. Esquema de la estructura general del tema *Scarred*

En la figura 27, se puede apreciar el análisis de las partes que están conformadas por secciones y frases. Es importante indicar que en esta gráfica solo se llega hasta el segundo puente antes del verso 2, debido al enorme tamaño de la estructura general del tema.

Cabe resaltar que cada parte está subdividida en frases. En la introducción se observa que consta de dos frases: *a* y *a'*. La frase *a* tiene un tamaño de 10 compases y está fraseológicamente dividida en 2 + 8, y la frase *a'* cuenta con un tamaño de 16 compases y fraseológicamente está subdividida en 8+8. A continuación, se encuentra la parte A dividida en tres frases *b*, *b'*, *c*, con un total de 24 compases divididos en 8 compases por cada periodo. Se debe mencionar que esta parte es simétrica, tanto en cantidad de compases como en fraseología. Además, que en la frase *b*, *b'* y *c* se tiene una fraseología de 4+4.

Posteriormente, aparece el primer puente con dos frases que son *d* y *d'*, que juntos forman un total de 12 compases con una fraseología en  $d = 4+4$  y  $d' = 4$ . A continuación, empieza la parte B del tema, la cual está formada por 4 frases:

$e$ ,  $d'$ ,  $e'$ ,  $f$  con un tamaño de 28 compases, cuya fraseología también cambia y es variada según las frases.

Por ejemplo, la frase  $e$  tiene un tamaño de 8 compases y una fraseología  $2+2+2+2$ ; la frase  $d'$  tiene 4 compases y una fraseología de  $2+2$ ; mientras que en la frase  $e'$ , que es una variación de  $e$ , se tiene un tamaño de 8 compases y una fraseología de:  $2+2+2+2$ ; por último, la frase  $f$ , con un tamaño de 8 compases, tiene una fraseología de  $4+4$ .

Para concluir el tema se regresa nuevamente al puente, pero esta vez más reducido, ya que consta de 4 compases con una fraseología de  $2+2$ .

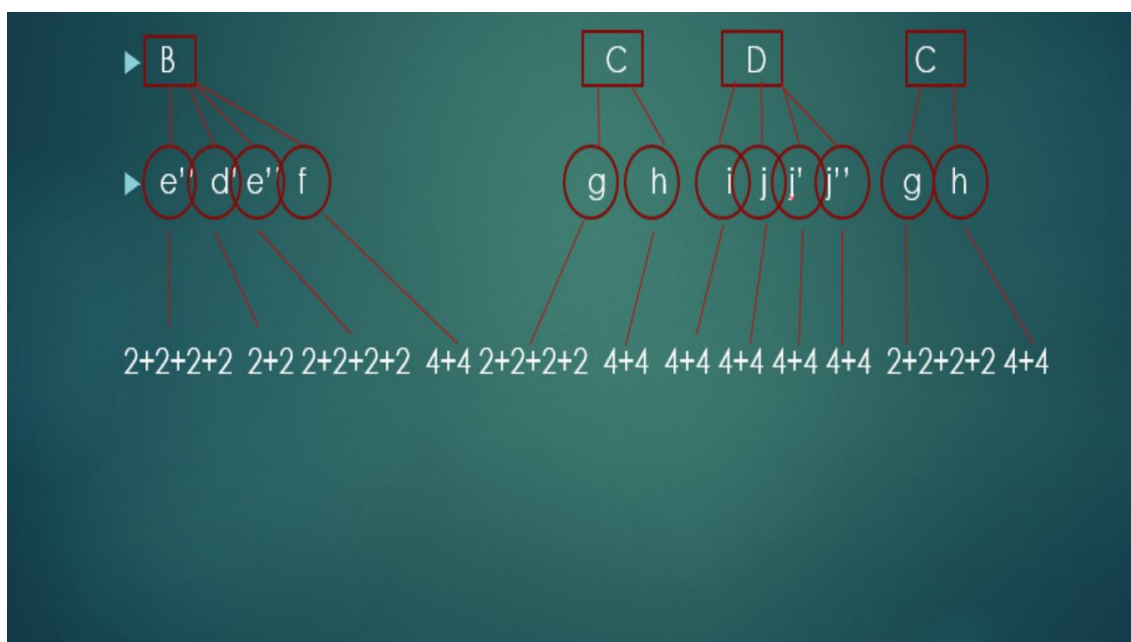


Figura 28. Esquema parte B, C, D

En la figura 28, se puede apreciar más partes y secciones del tema. Aquí se regresa a la Parte B que consta del mismo tamaño y la misma fraseología previamente analizada. Luego, se retorna a la parte C con dos frases,  $g$  y  $h$  que tienen un tamaño de 16 compases. Cabe señalar que en la frase  $g$ , se observa un tamaño de 8 compases y una fraseología de  $2+2+2+2$ , mientras que la frase  $h$ , tiene un tamaño de 8 compases, pero su fraseología cambia a  $4+4$ .

La parte D del tema, consta de 4 frases:  $i, j, j', j''$ , presentando un tamaño de 32 compases y es muy simétrica, además, tiene una cantidad y fraseología bastante regular. Es necesario decir que cada frase tiene la misma cantidad de compases (8 compases), todos con la misma suma de  $4+4$  siendo esta parte muy simétrica

en su estructura. Posteriormente, se retorna a la parte C, la cual sigue conservando su estructura previamente analizada.

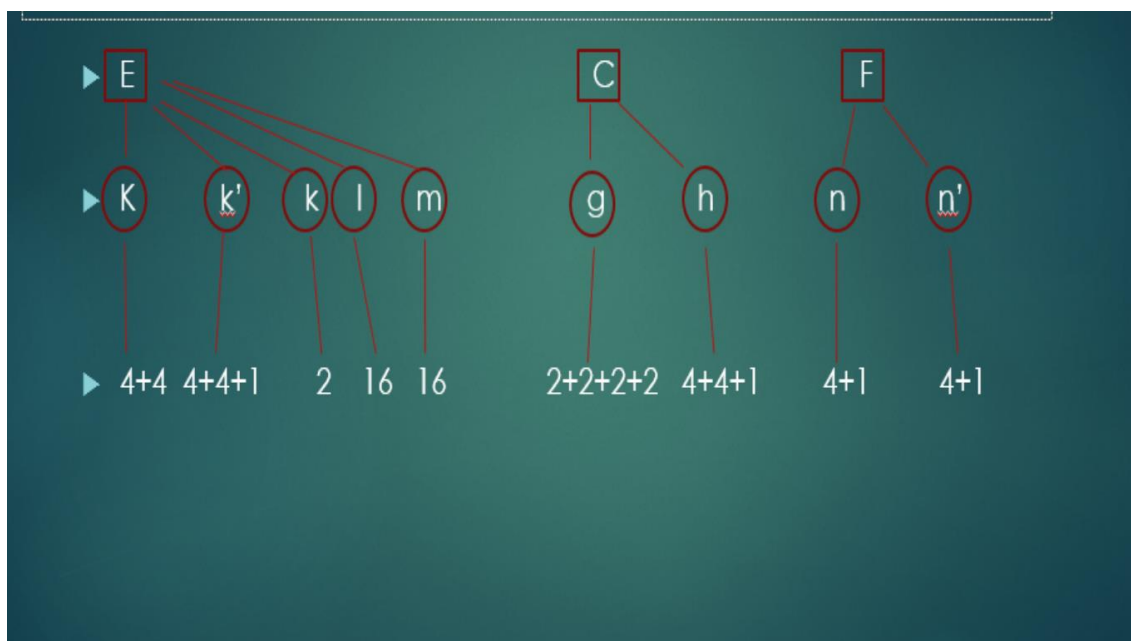


Figura 29. Esquema parte E, C, F.

En la figura 29, se puede observar las últimas partes de la estructura de la canción. La parte E, la más larga del tema, se basa en un instrumental que dura 51 compases con cinco frases, la primera que es la frase  $k$  cuenta con ocho compases ( $4+4$ ), la segunda que es la frase  $k'$  tiene un tamaño de nueve compases ( $4+4+1$ ), para luego regresar a la frase  $k$  que ahora solamente consta dos compases y una fraseología de dos. Finalmente, la frase  $l$  y  $m$  son de igual tamaño (16 compases), en las que se desarrollan los solos de los instrumentistas, tanto de guitarra como de teclado.

A continuación, se regresa nuevamente a la parte C, donde hay un pequeño cambio en la frase  $h$ ; el aumento de un compás más en su estructura total que

sirve como nexo para ir a la parte F. Es importante mencionar, que la parte F cambia ligeramente la frase melódica que se estaba tratando en la canción.

La parte F consta de dos frases que son  $n$  y  $n'$ , las cuales cuentan con 5 compases y comparten una fraseología de 4+1. Esta a su vez, hace un “fade out” para terminar el tema, según el criterio de los ejecutantes.

Profundizando en el análisis de cada parte, se busca describir lo que sucede en cada sección, tanto en su estructura como en su ritmo, en consecuencia se obtuvo lo siguiente:

score

## Scarred

Dream Theater  
Dream Theater

**Intro** a = 8+2

♩ = 92

drums Bass

intro guitar solo

a' = 8+8

Bm7 Bm6 B5 E5/B Bm7

Bm6 B5 E5/B Bm7 Bm6 B5 E5/B Bm7

A

Bm6 B5 E5/B B7 B6 B5 Bsus B7

b

Figura 30. Sección de introducción y frases

En esta figura se explica claramente la sección de la introducción, donde se puede apreciar su tamaño y fraseología. En cuanto al tamaño se puede ver que este fragmento está compuesto por un total de 26 compases, donde se desarrolla un solo de guitarra introductorio en el tema.

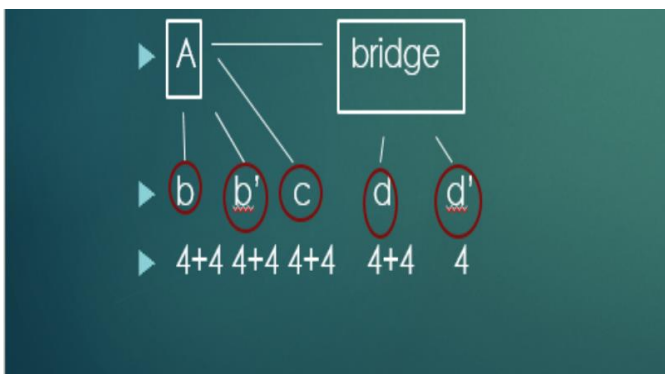


Figura 31. Parte A y puente

Esta figura indica la parte A del tema, formada por tres periodos de 8 compases cada uno, dando un total de 24 compases. En esta sección, empieza la línea de la voz y la primera estrofa del tema durante 24 compases, los que conservan la misma dinámica y el mismo tempo hasta llegar al puente, el cual consta de dos periodos conformados por, *d* de 8 compases y *d'* de 4 compases. Es importante mencionar, que en este punto la dinámica y la velocidad del tema cambian. Asimismo, empieza a aparecer la heterometría rítmica, que este grupo utiliza con frecuencia, en una sección entera marcando un ritmo de 6/4, como se observa en la figura 32.

E5/F      D11      B $\flat$ 9<sup>6</sup>      bridge 1 Riff en E-  
d  
double time feel. ♩=162

The musical notation shows the bridge section. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature circled in red. The notation includes a riff in E- with a double time feel of 162. The second staff continues the melodic line.

Figura 32. Heterometría puente 1

En la figura 33 se aprecia la estructura del puente, que tiene un tamaño de 12 compases. Seguido, aparece la heterometría rítmica y el aumento en la sensación del tiempo al doble “double time feel”, recurso que utiliza mucho esta banda en todas sus canciones.

Figura 33. Parte B heterometrías

En la figura 33 se muestra el esquema de la parte B y como se empieza a utilizar frecuentemente las heterometrías en cada compás. Es notorio que hay un uso frecuente de heterometrías a través de la segunda estrofa: 5/4, 6/4, 4/4, dándole una variedad rítmica al acompañamiento de la banda y al fraseo de la melodía de la voz.

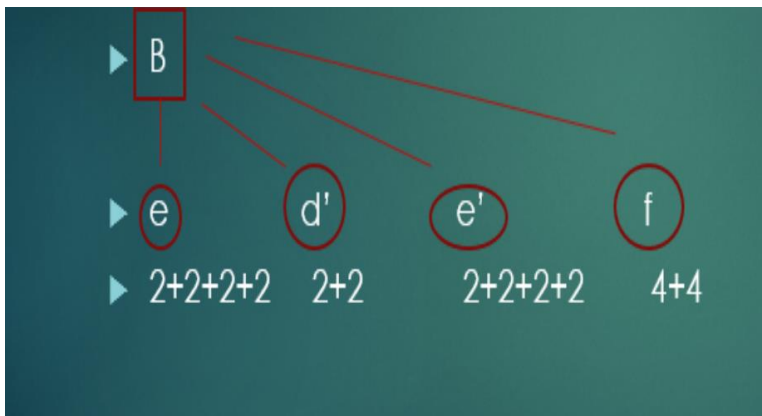


Figura 34. Estructura de la parte B

La figura 34 explica la estructura total de la parte B, su fraseología y el tamaño en total. Esta sección está formada por 4 frases que son las siguientes, la frase *e* donde se desarrolla la primera sección de la estrofa, la frase *d'* es un puente pequeño entre la primera sección de la estrofa y la segunda sección, la frase *e'* es la segunda sección de la estrofa; y finalmente la frase *f* es el pre-coro. Cabe mencionar que el tamaño total de esta sección es de 28 compases.

A continuación, se repite el puente nuevamente y también la parte B, la cual se repite con pequeñas variantes en cuanto a la rítmica en el acompañamiento. Posteriormente, el pre coro del tema se dirige hacia el coro que es la parte C.

**f half time** F#11  
B5 B5/A

G5 F<sup>9</sup> E B5 B5/A F#11 G A11 G/B C2

C = 106

Figura 35. Sección C, cambio de velocidad

En esta figura se señala el cambio de tiempo del tema el cual cambia a 106 bpm, que le da un ritmo más moderado en general.

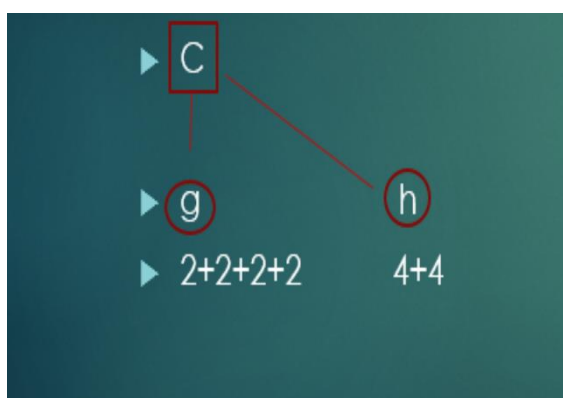


Figura 36. Estructura de la parte C



En el gráfico se observa la estructura de la parte C del tema, la cual no es muy extensa como se puede apreciar. Esta, tiene un tamaño de 16 compases con dos frases que son *g* y *h* que tienen el mismo tamaño y cuentan con 8 compases; la diferencia radica en la fraseología que se puede observar en la figura 36.

The image displays four staves of musical notation for Part D. The first staff shows a sequence of chords: D2, Bb2, F#7, E5, D11, Bm11 (circled in red and labeled 'i'), and D2. The second staff starts with a '4' above the first measure, followed by chords G6, Bm/E, Bm11, D2, Scarred, G6, and Bm/E (circled in red and labeled 'j'). Below the second staff is the text 'teclado solo'. The third staff has a circled 'j'' above it. The fourth staff has a circled 'j''' above it and a tempo marking 'C g ♩ = ♩ = 106' below it. All staves contain rhythmic notation represented by diagonal lines.

Figura 37 Parte D: esquema general

En la figura 37 se observa la parte D del tema. Esta parte se divide en cuatro frases de 8 compases cada una, dando un tamaño en total de 32 compases. La sección rítmica tanto en la C como en la D son estables, con un manejo moderado del compás 4/4. Vale mencionar, que este fragmento es el más simétrico en cuanto a estructura del tema.

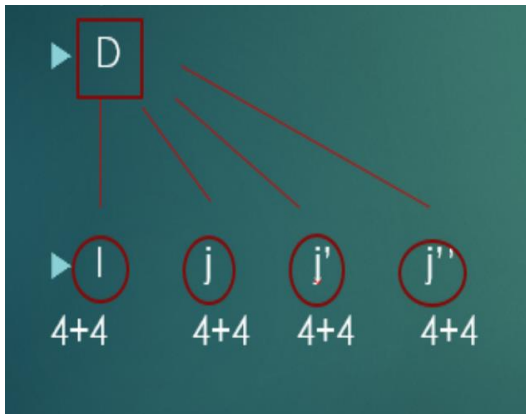


Figura 38. Estructura de la parte D

En esta figura se ve la estructura de esta sección, la cual es la más simétrica de todo el tema.

D2      B $\flat$ 2      F $\sharp$ 7      E5      D11      E  
 k      =104

k'

8

k      Bm7      Bm6      B5      B2B5      E5E6      E5 Bm7      Bm6

Figura 39 a. parte E tamaño y descripción

Scarred      5

B5      B2B5      E5E6      E5 Bm7      E/B      B5      E5      Bm7      E/B

B5      E5      m  
B5      D5/A      G5      E5      B5      D5/A

G5      E5      F $\sharp$ 5      G5      A5      B5      C5/G      D5/A

Figura 39 b. Tamaño y descripción de la sección E

Las figuras 39a y 39b indican la parte E, donde predomina la instrumentación. Es la sección más grande del tema que posee 5 frases de diverso tamaño. El

tempo en este fragmento se disminuye dos puntos en el metrónomo. Por ello, en esta sección el tema está en 104 bpm. A pesar del tiempo, no baja la dinámica

e intención, Al contrario, se puede apreciar un incremento hasta llegar a un compás irregular de 15/8, el que es un nexo para ir a la siguiente frase (los solos de los instrumentistas), donde empieza el teclado realizando un solo durante 16 compases y, posteriormente entra la guitarra a culminar esta sección con un solo igual de 16 compases.

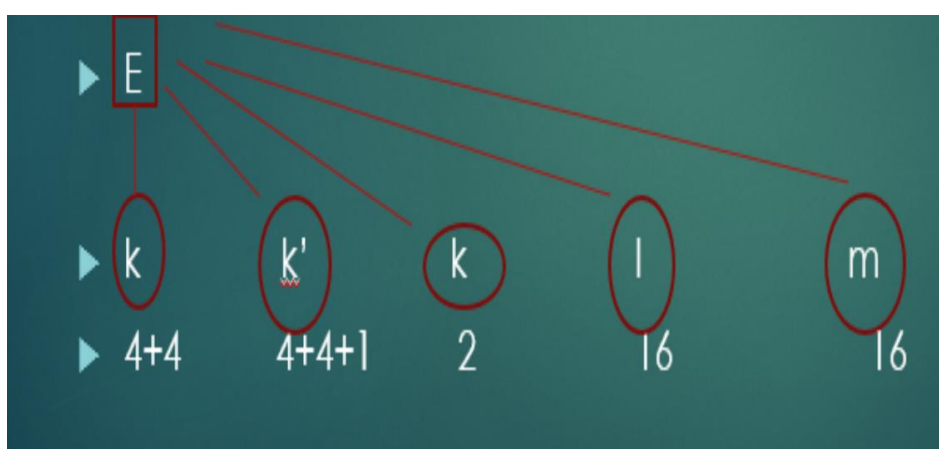


Figura 40. Estructura de la parte E

En la figura 32 muestra la estructura de la parte E de forma más clara. Se aprecian las 5 frases que son *k*, *k'*, *k*, *l*, *m*, con diverso tamaño. La frase *k*, tiene un tamaño de 8 compases, seguida de *k'*, que cuenta con un tamaño de 9 compases, para regresar nuevamente a *k*, utilizando solo dos compases de esta frase como nexo, para continuar con las frases *l* y *m*. Estas dos están formadas por 16 compases, en las que se interpretan los solos de teclado y guitarra

La parte E termina y resuelve al coro del tema (parte C), que conserva su estructura casi en su totalidad, cabe señalar que en este punto se añade un compás nexo (figura 33), en donde este a su vez usa una heterometría de 6/8, como nexo para la parte final (parte F).

Figure 41 shows three staves of musical notation. The first staff has chords E5/B, E5, C, g, B5, E, and Esus. The second staff has chords B5, E, Esus, h, F#7, E5, D2, Bb2, F#7, and E5. The third staff has chords D11, n, B5, and F#11. A red circle highlights a section of the third staff, indicating a change in time signature from 6/8 to 4/4.

Figura 41. Compás añadido en la parte C después del último coro (C).

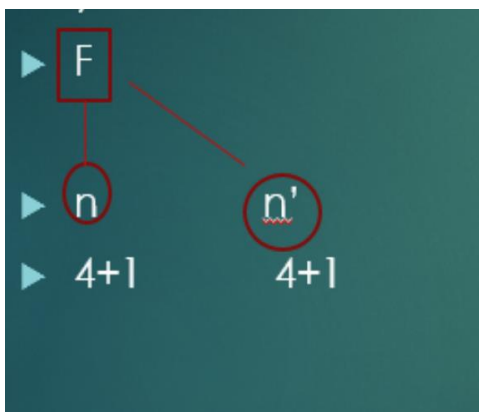


Figura 42. Estructura de la parte F

En la figura 42 se muestra la estructura del fragmento final del tema, es decir, la parte F. la que consta de dos frases de igual tamaño, cada una con 5 compases y una fraseología de 4+1. Este fragmento tiene un tamaño total de 10 compases, en los que se realiza un “fade out”, para culminar este tema en su totalidad.

**LINEA DE TIEMPO:**

A continuación, se aprecia los gráficos la línea de tiempo tanto de *Erotomania* como de *Scarred* **EROTOMANIA: Figura 2.1.1**

## *Erotomania línea de tiempo 1*

• Compas	1	4 5	8
• Sección	intro	A	
• Periodo	a	a'	
• Armonía:	I-7, bIIIsus, bVIIImaj6, bIIIsus	I-7, bIIIsus, bVIIImaj6, bIIIsus	
• Tono:	F# menor (I)		
• Fraseología:	2+2	2+2	

Figura 2.1.2

*Erotomania línea de tiempo 2*

• Compas	9	20 21	28 29	36
• Sección	A			
• Periodo	b	b'	a'	
• Armonía	bVII5, bVI sus, bV-, bII-	I, VII, bVI, VI	I-7, bII sus, bVII maj6, bII sus	
• Tono	F# menor	Sol mayor (bII)		
• Fraseología	6+6	2 +2 + 2 +2	8	

Figura. 2.1.3

*Erotomania línea de tiempo 3*

• Compas	37	51 52	59 60	67 68	75
• Sección	B				
• Periodo	c	d	e	e'	
• Armonía	I-, bVII, bVI, IV-	I-, bVII, bVI, bIII, IV-	I5	I5, II5, IV5, V5	
• Tono	G# menor (II)		B mayor		
• Fraseología	4+4 +7	4+4	8	8	

Figura. 2.1.4

## *Erotomania línea de tiempo 4*

• Compas	76	85	86	93
• Sección	C			
• Periodo	f		f'	
• Armonía	I, bVi, IV, V, V-7, bIII, bVII		I, bVI, bVIIsus, IV, bIII.	
• Tono	D mayor (bVI)		G mayor	
• Fraseología	5+5		4+4	



Figura. 2.1.5

## *Erotomania línea de tiempo 5*

• Compas	94	102	103	114
• Sección	D			
• Periodo	g		g'	
• Armonía	V/VI-, VIm, V/II, IV, II-, I, bVdim, V, VI.		IV-, bldim, bIII, bVdim, V7b9, I-, V7/IV-, bVII, V-, bII.	
• Tono	E menor		A menor	
• Fraseología	4+1+4		8+4	

Figura. 2.1.6

## *Erotomania línea de tiempo 6*

• Compas	115	119	120	128	129	133
• Sección	E				puente	
• Periodo	h		h'		i	
• Armonía	IV-, bVI, I-		bVII, I-, V, bVI, IV- V			
• Tono	D menor		A menor		F# menor	
• Fraseología	5		5+4		4+1	

Figura. 2.1.7

## Scarred línea de tiempo 1

• Compas	1	10 11	26 27	34 35	42 43	50
• Sección	intro		A			
• Periodo	a	a'	b	b'	c	
• Armonía	Im7, Im6, I5, IV5		I7, I6, I5, Isus	Im, IV7, IV	V7, IV7, bIII2, bI2, bIII11, bI9	
• Fraseología	2+8	8+8	4+4	4+4	4+4	

Figura. 2.1.8

## Scarred línea de tiempo 2

• Compas	51	58 59	62 63	70 71	74 75	82 83	90
• Sección	puente 1		B				
• Periodo	d	d'	e	d'	e'	f	
• Armonía						I5, V11, VI5, IV, bVII11, IV, bII	
• Fraseología	4+4	4	2+2+2+2	2+2	2+2+2+2	4+4	

Figura. 2.1.9

## *Scarred* línea de tiempo 3

• Compas	91	94 95	102 103	106 107	114
• Sección	puente 2 B				
• Periodo	d	e''	d'	e''	
• Armonía					
• Fraseología	2+2	2+2+2+2	2+2	2+2+2+2	

Figura. 2.1.10

## *Scarred* línea de tiempo 4

• Compas	115	122 123	130 131	138 139	146
• Seccion	B	C		D	
• Periodo	f	g	h	i	
• Armonia	I5, V11, bVI5, bV9, IV, bIII11, C2	I5, IV, lvsus	V7, IV5, bIII2, bI2, bIII11	Im11, bIII2, bVI9, Im	
• Fraseología	4+4	2+2+2+2	4+4	4+4	

Figura. 2.1.11

## Scarred línea de tiempo 5

• Compas	147	154	155	162	163	170	171	178	179	186	187	194	195	203
• Sección							C					E		
• Periodo	j		j'			j''	g		h			k		k'
• Armonía														
• Fraseología	4+4		4+4			4+4	2+2+2+2		4+4			4+4		4+4+1

Figura. 2.1.12

## Scarred línea de tiempo 6

• Compas	204	205	206			221
• Sección	E					
• Periodo	k		l			
• Armonía					Im7, Im6, I5, IV5, IV6,	
• Fraseología	16					

Figura. 2.1.13

## Scarred línea de tiempo 7

• Compas	222	237	238	245	246	254	255	259	260	264
• Sección	E	C					F			
• Periodo	m	g		h			n		n'	
• Armonía	I5, bIII5, bVI5, IV5, V5, bVII5, bII5									
• Fraseología	16	2+2+2+2		4+4+1			4+1		4+1	

### 3 REALIZACIÓN DEL PROYECTO

En el capítulo tres se muestran los resultados basados en las investigaciones de los temas *Scarred* y *Erotomania* el cual, los recursos encontrados en ambos temas se utilizaran para la composición de nuevas obras (*Proyección Astral y dimensiones*). Para esto, se realiza en primer lugar una sinopsis de cada uno de los temas donde se relata en que se basan y en que han sido inspirados para ser compuestos y además lo que se busca transmitir como compositor al crear estos temas.

Luego se habla de la estructura de los temas compuestos de forma técnica relatando sus tonalidades, sus progresiones armónicas, su métricas, si tiene o no modulaciones etc.

Y finalmente, se pasa a describir los recursos utilizados de los análisis haciendo graficas comparativas entre los temas analizados previamente y los temas compuestos probando así, el uso de los recursos analizados en las composiciones.

#### 3.1 SINOPSIS Composición 1: Proyección astral

En esta sección se expone el primer tema que se creó como producto de esta investigación, el cual se tituló *Proyección astral* el cual muestra sus arreglos y composición basados en los recursos del tema *Scarred*. El tema *Proyección Astral*, trata sobre los sueños que las personas experimentan al dormir, que se encuentran acompañados de una sensación en la que el espíritu se libera del cuerpo, para recorrer varios pasajes oníricos de la mente. Es importante mencionar, que estos pasajes están siempre mezclados con sentimientos tales como gozo, alegría, sorpresa, miedo, terror e incertidumbre, los cuales resultan en una vorágine de emociones tanto luminosas como oscuras.

Vale mencionar que, como compositor, en *Proyección astral* se busca plasmar la profundidad de la temática narrada, por medio de una letra donde se expresa lo que sucede y lo que el cuerpo siente a la hora de tener este tipo de sueños. Asimismo, esto se complementa con una parte instrumental que muestra variadas texturas que representan tanto los sentimientos de la persona, como los escenarios que se viven en ese momento.

### **3.2 Estructura de *Proyección astral***

Es un tema que está compuesto en la tonalidad de Mi menor utilizando casi en su totalidad armonía tonal funcional. En algunas secciones presenta progresiones de blues menor y también algunos fragmentos con acordes de intercambio modal, prevaleciendo sobre todo la sonoridad del modo eólico (Mi menor eólico).

La progresión utilizada de toda la canción está basada en la tonalidad de Mi menor, es decir: Em9, Am9, Dm9, Bm11, Cadd11, Bmadd13, Fmaj7#11, Em9, Emadd9, A7add13, Cadd11, Dadd11, B7, E5, E5maj7, D5, C, B7sus4, B7, Bb, Am, A5, D, Em9, Dadd11, Dmaj7, Cm, Bsus4, B7, C7. Es importante señalar esta progresión debido a que la armonía y el ritmo están estrechamente relacionados en la formación de las estructuras.

En lo que respecta al ritmo, la métrica del tema está organizada fundamentalmente sobre el compás de 4/4, del mismo modo en ciertas secciones empleamos el uso de heterometrias tales como: 5/4, 6/4, 7/4, 7/8, 11/8, como es el caso de la primera estrofa, además de algunos puentes y enlaces de las partes. Por lo demás, se utilizó distintas velocidades a través de las secciones, para definir una estética totalmente progresiva en la pieza, con el fin de obtener una sonoridad lo más parecida posible al tema de la banda objeto de estudio.

### 3.3 Recursos utilizados del análisis en Proyección astral

Se mencionó en el capítulo 2, que la característica del tema *Scarred* radica en su estructura, ya que posee varias partes enlazadas, las cuales son A, B, C, D, E, F, mismas que están conformadas de distintas frases, algunas son simétricas y otras no. Además, de estas características particulares, en su estructura y fraseo, esta también posee heterometrías que lo destacan a lo largo del tema, además, existen cambios de tiempo estudiados y por ende aplicados en la Proyección Astral.

## Scarred estructura

▶ Intro      A      bridge      B      bridge

▶ a a'      b b' c      d d'      e d' e' f      d

2+8   8+8   4+4   4+4   4+4   4+4   4   2+2+2+2   2+2   2+2+2+2   4+4   2+2

Acordes:  
Bm7, Bm6, B5, D5/A, G5, E5, B5/F#, F#5, A5, C5/G, E5/B

## Proyeccion astral

▶ Intro      A      bridge      B      bridge

▶ a a'      b b' c      d d'      e d' e' f      d

2+8   8+8   4+4   4+4   4+4   4+4   4   2+2+2+2   2+2   2+2+2+2   4+4   2+2

Acordes:  
Em9, Am9, Dm9, Bm11, Cadd11, Bmadd13, Fmaj7#11, Em9, Emadd9, A7add13, Cadd11, Dadd11, B7, E5, E5maj7, D5, C, B7sus4, B7, Bb, Am, A5, D, Em9, Dadd11, Dmaj7, Cm, Bsus4, B7, C7.



Figura 43. Comparativa Estructura de *Scarred* y *Proyeccion Astral*

En la figura 43, se puede apreciar que se utilizó exactamente la estructura de *Scarred* (arriba) en *Proyección Astral* (abajo), sin variar nada más que la armonía y el tempo. Es preciso destacar que mientras el tema *Scarred* está en 92 bpm, *Proyección Astral* está en 120 bpm

The image displays a musical score for the piece "Proyección Astral". It consists of four staves: D.S. (Drum Set), Vox (Vocals), E.Gtr. (Electric Guitar), and Pad (Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/4. The tempo is marked as  $d. = 155$ . The lyrics are "pre - sa - fa - cil he'll - a - waits". A circled "7" in the vocal staff indicates the start of "Bridge 1". The guitar part features chords labeled  $Fm\ a\ j7 \cdot 11$  and  $f$  (forte). The piano part also features  $f$  dynamics. The score shows a clear structural comparison between the original "Scarred" and this version, with identical phrasing and timing.

E5/F      D11      B $\flat$ 9

bridge 1 Riff en E-  
d  
double time feel.  $\text{♩} = 162$

Figura 44. Cambios de compás y de tempo

En la figura 44 se aprecia los cambios de compás y de tempo de ambos temas. En *Proyección Astral* (arriba) y *Scarred* (abajo) se usa el mismo recurso de cambios de compas en la sección rítmica y cambios de tiempo (velocidad).

D. S.

B

Vox.

un-rui-do-in-sopor-table      em - pie-za-a-ator-men-tar su - mi-do-en-un-deli-rio      co-

E.Gtr.

mp

Pad

mp

The image shows a musical score for a piece in G major, divided into two sections labeled 'e' and 'd'. Section 'e' spans the first three staves, and section 'd' is the fourth staff. The score illustrates the frequent use of complex time signatures (amalgams) in section B. The time signatures shown are 4/4, 6/4, 5/4, and 6/4, each circled in red. The music consists of eighth notes and rests, with a consistent rhythmic pattern across all staves.

Figura 45. Uso frecuente de amalgamas en la parte B

En la figura 45, se observa, en ambos temas, tanto en *Proyección Astral* (arriba) como en *Scarred* (abajo), que se empieza a utilizar de manera frecuente en la parte B, compases de amalgamas: 4/4, 5/4, 6/4.

### 3.4 Sinopsis Composición 2: Dimensiones

En la siguiente sección se presentará a la composición: “Dimensiones” resultado del análisis de *Erotomania*, del cual abstraemos arreglos y recursos compositivos. En lo que se refiere al tema, corresponde al género de rock progresivo instrumental, mismo que trata del viaje a través de los sueños, percibiendo como el espíritu vuela en diferentes dimensiones, buscando su origen y su conexión con la fuente primaria de energía universal. Las partes que la conforman y las diversas modulaciones que posee, marcan texturas que representan las diferentes dimensiones espirituales que el alma visita a través de su viaje hacia la fuente.

En principio como compositor, se buscó resaltar en este tema la experimentación de las diversas armonías, melodías y modulaciones para crear diferentes texturas a lo largo del mismo. En añadido, es necesario enfatizar que éste tiene como finalidad el proyectar los distintos paisajes que se narran en los sueños, además de la energía y el ambiente que se experimenta en el viaje espiritual a través de las dimensiones o universos paralelos; lugares donde el alma toma varias formas (evoluciones), hasta llegar a la forma perfecta con el fin de conectarse con la fuente suprema universal y formar parte de la misma.

### **3.5 Estructura de Dimensiones**

A continuación se expone el segundo tema que resulta de esta investigación, el cual está compuesto sobre la tonalidad de Re menor. Un aspecto relevante es que se puede apreciar varios tipos de armonía, prevaleciendo en más de la mitad del tema la armonía de tipo modal para después llegar a las secciones más elaboradas, donde usa enteramente armonía tonal funcional.

En el desarrollo de esta pieza, por un lado, se utiliza las características armónicas previamente mencionadas y por otro, también se usa de manera frecuente el recurso de modulación, el cual se tomó del análisis del tema *Erotomania*, que en cada una de sus secciones tiene diferentes modulaciones, sin embargo, al final se retorna a su tonalidad original.

Las progresiones usadas en el tema serán mencionadas según las secciones del mismo, las cuales se detallan a continuación.

Intro: Dm7sus4, Ebsus4, Cmaj6, Fsus4

Parte A: Dm7sus4, Ebsus4, Cmaj6, Fsus4, Bbsus2, Abm7, Ebm, F,

Parte B modulación a Mi menor: Em, C, Dadd11, C, D, Am.

Parte B modulación a Sol mayor: G, Am, C, D7.

Parte C modulación a Si bemol mayor: Bb, Gb, Eb, F, Fm, Gbsus2, Db, Ab.

Parte C modulación a Mi bemol mayor: Eb, Cb, Dbsus2, Ab, Gb.

Parte D: relativa do menor: G7, Cm, C7/Fm, Ab, C, Eb, Dbdim, Bb, C.

Parte D modulación a Fa menor: Bbm, Ebdim, Ab, Cbdim, C7b9, Fm, F7/Bbm, Eb, Cm, C7, Gb,

Parte E modulación a Si bemol menor: Ebm, Gb, Bbm,

Parte E modulación a Fa menor: Eb, Fm, C7, Db, Bbm, C7,

La métrica empleada es esencialmente 4/4, a pesar de esto se utilizan algunos compases de amalgamas con el fin de afianzar la esencia del rock progresivo, entre ellos tenemos: 7/8, 6/8, 5/4, 9/8, 10/8, 3/8; por otro lado, en lo que se refiere a tiempo se utilizó una velocidad uniforme. La pieza musical utiliza en su mayoría los recursos melódicos armónicos investigados, que los recursos de estructura y rítmicos.

### **3.6 Recursos utilizados en Dimensiones**

Como se mencionó en el capítulo 2, el tema *Erotomanía*, tiene una estructura armónica compleja, en donde la banda utiliza frecuentemente recursos armónicos y melódicos, los, mismos que fueron utilizados en el tema Dimensiones.

En el tema Dimensiones se utilizaron las estructuras de las progresiones analizadas en cuanto a lo armónico, y en cuanto a lo melódico se usaron las notas objetivo que tiene cada una de las estructuras melódicas de *Erotomanía*, con el fin de aplicar los recursos analizados y de esta forma obtener el mayor parecido posible a la armonía y la melodía del mismo.

Score

### erotomania

dream theater

♩ = 152

Electric Guitar

F#m7sus4   Gsus4   Emaj6/F   Asus4

E. Gtr.

Score

### Dimensiones

♩ = 145

Electric Guitar

Dm7sus4   Ebsus4   Cmaj6   Fsus4   Dm7sus4   Ebsus4   Cmaj6   Fsus4

Synth Pad

*mf*

Figura 46 comparativa introducción melodía y armonía Dimensiones y *Erotomanía*

En la figura 46, se puede observar claramente la utilización de los recursos armónicos y melódicos, los cuales son aplicados desde la introducción del tema Dimensiones, en donde solo difieren las heterometrias y la tonalidad. Además,

se observa la misma estructura armónica y las mismas notas objetivo de las melodías aplicadas.

Riff con estructura constante por tonos

riff estructura constante cromatica a partir de G

G F# F E

Dimensiones 5

E.Gtr.

uso de estructuras constantes por tono

Pad

E.B.

Figura 47 Comparativa de uso de estructuras constantes en ambos temas

En la figura 47 como se puede ver el uso de las estructuras constantes de los dos temas musicales, en este caso se muestra la utilización por tonos aplicados en Dimensiones.

Dimensiones

uso de estructuras constantes por semitono

Figura 48 uso de estructuras constantes por semitono

En la figura 48 se observa el uso completo de las estructuras constantes por semitono.



erotomania

riff en modo aeolian

E F# E/G F#/A G#m  
bVI bVII bVI bVII I-

Figura 49 a *Erotomania* modulación y riff modo Aeolian

riff aeolian

mf

mf

mf

Figura 49 b Riff y modulación en dimensiones

En las figuras 49 a y 49 b, se muestra la utilización del recurso de la modulación que se usó en *Erotomanía* y que también se aplicó al tema *Dimensiones*, donde

ambos temas modulan subiendo un tono y a su vez usando un riff melódico característico del modo eólico.

Score

## Erotomania

solo de guitarra 2

Dream Theater  
Dream Theater

$\text{♩} = 100$

Figura 50a: Notas objetivo solo de guitarra 2 *Erotomanía*

Figura 50b Notas objetivo solo1 de guitarra dimensiones

En las figuras 50 a y 50 b se revela la similitud en el uso de las notas objetivo de ambos solos, que marcan la armonía y crean frases, tanto en *Erotomanía* como en Dimensiones.

Figura 51 a Uso de acordes de intercambio modal *Erotomanía*

The image shows three staves of musical notation in B-flat major. The first staff begins with a common time signature 'C' in a box. The second staff starts with an 'F' above the first measure. The third staff includes various chords and accidentals. Red circles highlight specific chords: Gb in the first staff, Fm in the second staff, and Db and Ab in the third staff. The first staff has chords Bb, Gb, Eb, and Bb. The second staff has chords F, Eb, Fm, and Eb. The third staff has chords Bb, Gbsus2, Db, Ab, Eb, and Bb/D.

Figura 51 b Uso de acordes de intercambio modal en dimensiones

Tanto en la figura 51 a y 51 b, se observa el uso de acordes de intercambio modal como complemento armónico, para lograr que prevalezca la sonoridad del modo

eolico. Este recurso, antes mencionado se encontró en *Erotomanía* y se utilizó también en *Dimensiones*, como se observa en ambas gráficas.

G Eb/G F C/E Bb6 C **D** riff con estructura constante con base G  
 I bVI bVII IV bIII IV

B B7 Em E7 C Am E G Fdim D E  
 V V7 I V7/IV- bVI IV- I bIII bIIIdim bVII I

g Dm Abdim C Ebdim E7b9 Am A7 Dm G Em A Dm G  
 IV- bIIIdim bIII bVdim V7b9 I- V7/IV- IV- bVII V- V/IV- IV- bVII

E7 E7 Bb5 C Bb/d C/E **E** Gm  
 V7 V7 bbVII5 bIII bbVIIb bIII IV-

Figura 52 a Uso de armonía tonal funcional en *Erotomania*

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment, labeled 'Pad'. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with chords indicated above the notes. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a more complex chordal texture. The third system includes dynamic markings like *mf* and *f*. Chords are circled in red in the original image, including G7, Cm, Dbdim, E dim, B dim, C7b9, F7, and C7.

Chords circled in red in the original image:

- System 1: G **G7**, Cm **C7**
- System 2: Ab Fm C Eb **Dbdim**, Bb C Bbm **E dim**, Ab **B dim**, **C7b9**
- System 3: Fm **F7**, Bbm Eb Cm **F7**, Bbm Eb C7 **C7**, Gb

Figura 52 b Uso de armonía tonal funcional en dimensiones

En las figuras 52 a y 52 b se observa que aparte de la armonía modal se usa en toda la pieza. Al llegar a la parte D y E se utiliza armonía tonal funcional al incluir dominantes, dominantes secundarios y disminuidos con cadencias V – I, y además, se llega a usar el modo mixolidio b9 b13 propio de la sonoridad del quinto grado de la escala menor armónica. En el tema Dimensiones se aprecia también la extracción de este recurso en el cifrado de los acordes de la línea de teclado que se encuentra en la figura 52 b.

#### 4 Conclusiones y Recomendaciones

En conclusión, este estudio ha demostrado que desde el punto de vista profesional *Dream Theater* es un referente el cual posee una gran cantidad de recursos e ideas musicales, mismas que, se pueden desarrollar de una forma original tanto en su armonía como en su estructura.

A lo largo de esta experiencia, se ha podido abstraer una serie de conocimientos respecto al manejo de: armonías, modulaciones, manejo de voces, y creación de estructuras tales que, como compositor enriquecen la perspectiva tanto creativa como musical.

Del proceso se sacó un real aprendizaje el cual muestra cómo y que recursos compositivos utilizan los músicos de la banda *Dream Theater* al momento de componer. Se logró también, una comprensión de dichos recursos que son utilizados en la mayoría de sus temas, los cuales les permiten obtener distintas sonoridades tanto dentro del rock progresivo como del metal, logrando una fusión para convertirlo en un género que puede combinarse con varios estilos desarrollando a su vez un potencial sonoro, único y distinto.

El realizar los análisis de los temas de una banda como *Dream Theater* no fue una tarea fácil, ya que su música es bastante compleja tanto melódica como armónicamente, y también, debido a esas características musicales que tiene la banda, posee mucho fanatismo sobre todo dentro del mundo del rock y del metal, lo cual complico un poco el desarrollo de la investigación. La primera dificultad que se sorteo es la poca información que había sobre este grupo en su biografía ya que hay muy pocos libros sobre la banda sin embargo, hay mucha información sobre los músicos tanto en internet como en youtube, pero igual no fue una garantía absoluta, ya que mucha de esta información era poco precisa, y muchas de ellas eran basadas en comentarios y opiniones de fanáticos, que en vez de aportar con datos reales, exaltaban mucho la supremacía del grupo haciendo de esto, una tarea muy compleja y delicada al momento de escoger fuentes fidedignas de información. Luego siguen las dificultades de análisis y de

contexto musical. Temas con armonías complejas que poseen un rico lenguaje musical, además de estructuras enormes que al momento de trabajar a detalle fue complicado y extenso. Por último para componer los temas se tuvo que lidiar con la dificultad de que tengan identidad propia pero a su vez no se pierda la aplicación de los recursos investigados; esta parte como compositor realmente fue muy difícil y de gran responsabilidad.

1.- Los recursos que se revelaron en la investigación fueron diversos tanto en el sentido armónico como melódico y estructural, ya que la banda en el contexto armónico usa muchos recursos tanto de armonía jazz como de armonía tradicional.

2.- También se encontró recursos, como el uso de acordes con inversiones, uso de armonía modal, el uso de estructuras constantes por tono y por semitono, modulaciones por tono, modulaciones a la tercera, con base en acorde pívot tanto en el IV grado como el V grado, progresiones con intercambio modal, modulaciones a las notas relativas tanto mayor como menor, y progresiones basadas en armonía tonal funcional tradicional.

3.- En el ámbito melódico se encontró recursos como uso de notas objetivas de los acordes, uso de tensiones, uso de cromatismos, uso de escalas pentatónicas, uso de escalas menores naturales, mayores, escalas menores armónicas, uso de modos de las escalas tanto eólicas, dóricas, mixolidio b9 b13, etc.

4.- En el tema estructural se pudo observar el uso estructuras complejas como: A, B, C, D, E, F, con variado fraseo y puentes entre ellas logrando canciones muy extensas en tamaño pero de forma coherente.

5.- También, se encontró recursos también como el cambio de velocidad entre movimientos y bastante complejidad rítmica con el uso de heterometrias y compases de amalgama lo cual es un recurso muy utilizado por esta banda al momento de componer sus temas.

Estos recursos investigados se los aplico en dos temas compuestos, cada uno con identidad y sonido propio; en el primero se utilizó los recursos estructurales donde, se logró un tema de un tamaño enorme con varias partes (A, B, C, D, E, F) similar a los temas de esta banda. En el segundo tema, en cambio se aplicaron



todos los recursos encontrados en el sentido armónico-melódico y estos recursos lograron un tema con variadas texturas y diferentes paisajes.

Como recomendación para los compositores que deseen hacer este tipo de trabajo sobre cualquier banda o grupo. Como primer punto, se debe investigar la esencia musical que tiene el grupo profundizando en sus influencias, raíces, su trayectoria; posteriormente se debe encontrar la fuente de inspiración en la composición de sus temas. Realizado esto, ya se puede comprender de cierta forma el sonido de la banda. Luego, hacer los análisis de los recursos que se quieren extraer de sus temas mediante cualquier metodología, obviamente aplicada a la extracción de recursos en el caso de este proyecto, se utilizó la metodología de: William Caplin, Alejandro Martinez, para la estructura y fraseología, y la de Schenker para la armonía y melodía. Luego estos recursos extraídos pasaron a ser aplicados en los temas propios.

Este tipo de investigación a parte que hace comprender de una forma específica de donde proviene el sonido y las técnicas de composición que usan los grupos musicales, ayuda también a que estos recursos formen parte de un lenguaje propio como músico y que este lenguaje fluya de una forma orgánica y espontánea logrando composiciones naturales con colores interesantes al propio gusto del compositor.

### **Recomendaciones:**

Como compositor e investigador de lo que se refiere al sonido progresivo se recomendaría escuchar los músicos y los discos: Jimi Hendrix: Electric Ladyland, Frank Zappa: lumpy gravy, Beatles el disco: Sgt pepper Lonely Hearts club, Pink Floyd su primer disco: The piper at the gates of Dawn, Rush su primer álbum llamado: rush, el grupo yes y todos sus discos, el grupo Genesis: from genesis to revelation, Jethro Tull y todos sus discos, King crimson in the court of King crimson, Marillion Script for a Jester's tears, Queensryche y todos sus discos, Dream Theater: Majesty Demo, When and Dream day unite, Image and words, Awake.

Con la escucha de estos discos se puede tener una gran idea de donde proviene el sonido de Dream Theater a la vez de comprender que es el rock progresivo y cuál es su sonoridad.

## 5 Referencias

- Argentina, T. b. (21 de 2 de 2017). Que es el rock progresivo para trigonal. (R. p. Argentina, Entrevistador)
- candles, G. R. (23 de 11 de 2009). *Diginole*. Obtenido de <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180880/>
- Caplin, H. W. (2010). *Musical form, forms, formenlehre*. leuven university press.
- cetta, D. P. (s.f.). *Apunte de introduccion al analisis Schenkeriano*.
- craig, h. (s.f.). *all music*. Obtenido de <https://www.allmusic.com/artist/craig-harris-mn0000780800/discography>
- Firbas, H. P. (2 de 09 de 2018). *youtube*.
- guerrero, A. (2014). *Deposito de investigacion Universidad de Sevilla España*. Obtenido de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/28574>
- Mooloongoo. (s.f.). *youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Yh4R9oC8NNc>
- Salueña, E. G. (25 de Enero de 2010). Recuperado el 3 de Diciembre de 2019, de [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/55467998/Rock\\_progresivo\\_espanol\\_de\\_los\\_70.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DRock\\_progresivo\\_espanol\\_de\\_lo](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/55467998/Rock_progresivo_espanol_de_los_70.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DRock_progresivo_espanol_de_lo)
- s\_70\_analis.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2

Zappa, F. (9 de 10 de 1984). Frank Zappa talking about progressive rock. (MTV, Entrevistador)

Alarcon, A. A. (12 de 6 de 2009). *Repositorio universidad javeriana*. Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4407/tesis159.pdf?sequence=1>

bettancourt, m. (20 de 5 de 2017). *Asunto literario blogspot*. Obtenido de <http://asuntoliterario.blogspot.com/2017/05/historia-del-rock-progresivo.html>

Blackmore, R. (8 de 1998). En la noche profunda. (h. tuxen, Entrevistador)

Chiosi, M. (9 de 11 de 2018). *quora*. Obtenido de <https://es.quora.com/Qu%C3%A9-es-el-rock-progresivo-o-por-qu%C3%A9-se-lo-design%C3%B3-de-esa-forma>

Deskjet. (3 de 5 de 2017). *Musica planeta WMA*. Obtenido de <https://musica.planetawma.com/dream-theater-discografia-completa-1986-2014megamp3-320kbps/>

Djesika. (s.f.). *IMDb*. Obtenido de <https://www.imdb.com/name/nm4923632/bio>

*Dream theater oficial page*. (s.f.). Obtenido de <http://dreamtheater.net/band/>

*Fandom*. (s.f.). Obtenido de <https://dreamtheater.fandom.com/wiki/Scarred>

*Genius*. (s.f.). Obtenido de <https://genius.com/Dream-theater-erotomania-lyrics>

Gonzales, M. (s.f.). *nacion progresiva*. Obtenido de <https://nacionprogresiva.wordpress.com/2018/10/04/analisis-progresivo-awake-el-dream-theater-pesado-oscurο-y-melodico/>

Harris, c. (s.f.). *all music*. Obtenido de <https://www.allmusic.com/artist/dream-theater-mn0000803544/biography>

Jarque, O. (13 de 1 de 2015). *jukebox*. Obtenido de <http://lanuevajukebox.blogspot.com/2015/01/critica-clasica-awake-de-dream-theater.html>

Javi\_Tico. (12 de 9 de 2009). *El portal del metal.com*. Obtenido de <https://www.elportaldelmetal.com/critica/dream-theater-awake>

kosmico. (3 de 11 de 2011). *musica revolucionaria blogspot*. Obtenido de <http://musica-revolucionaria.blogspot.com/2011/11/caracteristicas-del-rock-progresivo.html>

*musica popular.cl*. (s.f.). Obtenido de <http://www.musicapopular.cl/generos/rock-progresivo/page/4/>

Ordoñez, c. e. (2018). *soundcloud*. Obtenido de <https://soundcloud.com/carlos-eder-o-oro-ramos/1-6-dream-theater-erotomania>

Ortiz, a. g. (2014). *Idus universidad de sevilla*. Obtenido de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/28574/TFG%20Antonio%20Guerrero%20Ortiz.pdf?sequence=1>

Portnoy, m. (2004). *historia del rock progresivo*.

Richardi, a. (24 de 9 de 2016). *la izquierda diario*. Obtenido de <https://www.laizquierdadiario.com/Maximo-Esplendor-del-Rock-Progresivo-Parte-3>

Serrano, p. (30 de 9 de 2018). *Quora*. Obtenido de <https://es.quora.com/Qu%C3%A9-es-el-rock-progresivo-o-por-qu%C3%A9-se-lo-design%C3%B3-de-esa-forma>

*Star celebrities*. (s.f.). Obtenido de <http://www.stars-celebrites.com/DREAM-THEATER/imprimible-dream-theater.htm>

Stefanoni, j. c. (9 de 2013). *analectica*. Obtenido de <http://www.analectica.org/articulos/cortes-rock/>

Suarez, P. (2001). Dream Theater. *Zona del Metal*, 15 y 16.

Uzcategui, J. (8 de 4 de 2016). *rock progresivo.com*. Obtenido de <https://www.rock-progresivo.com/el-rock-progresivo/2016/04/>

Ladaga, E. P. (2017). Rock progresivo. historia artistas cultura y albumes fundamentales. En E. P. Ladaga, *Rock progresivo. historia artistas cultura y albumes fundamentales* (págs. 11-12). Barcelona-España: Redbook ediciones.

Moises, G. (04 de 10 de 2018). *Nacion Progresiva* . Obtenido de <https://nacionprogresiva.wordpress.com/2018/10/04/analisis-progresivo-awake-el-dream-theater-pesado-oscurο-y-melodico/>

Música popular.cl. (s.f.). Obtenido de <http://www.musicapopular.cl/generos/rock-progresivo/page/4/>

Patricia, S. (1998). Dream Theater. *Zona del Metal* , 15-16.

Paytress, M. (2012). *Historia del rock, guia definitiva del rock punk y otros estilos*. Londres UK: Parragon.

## **ANEXOS**

## **Proyección Astral**

### **Letra: Introducción**

*Pared diana*

*Espejos de agua*

*Vibración tenue*

*Demonios grises*

*Resplandor, lóbrego. Expectación, enojo*

*Pánico, frío, ruido, íntimo*

*Energía circundante con violencia paraliza*

*Mi cuerpo se debilita presa fácil "hell awaits"*

### **Estrofa 1**

*Un ruido insoportable empieza a atormentar*

*Sumido en un delirio comienzas a alucinar*

*Da inicio al horror, el ambiente es de terror*

*Un soplo del más allá tu mente perturbara.*

*Vientos circundantes te empiezan a controlar*

*Tu cuerpo se estremece e inicias a volar*

*Demonios del averno ángeles del cielo*

*La luz y oscuridad un dilema sin final.*



### **Precoro**

*Pánico, expectación, negación, perturbación, espanto, suspenso, negación, desesperación.*

### **Estrofa 2**

*Tres de la mañana tu cuerpo mortal*

*Como cadáver yace pavor sin igual*

*El cielo cercano empiezas a volar*

*Toda la ciudad cercana sentirás.*

*Una persecución siempre sentirás*

*Entes ubicados por todo lado están*

*Como policías empiezan a sestear*

*De tu alma se quieren apoderar.*

### **Precoro 2**

*Pánico, expectación, negación, perturbación, espanto, suspenso, negación, turbación.*

### **Coro**

*Desplazándose-atreviéndose-realizándose-en la proyección astral*

*Entre universos me moveré, miles de dimensiones observando estaré*

*Extraño ambiente te rodea por la proyección astral.*

### **Puente:**

*Ahora me encuentro viajando muy lejos*

*Millones de años me quedo perplejo*

*Volando muy libre sin peso que desequilibre*

*De repente descendes en el suelo te sientes*

*El poder astral como brisa se va empiezas a regresar.*

