



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

TEMA:

**Composición y arreglo del Himno del Gloria en formato
SATB, aplicando las técnicas de orquestación del arreglista
Kirby Shaw.**

AUTORA:

ZÚÑIGA GAONA, JOSELINE KATHIUSKA

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
LICENCIADO EN MÚSICA**

TUTOR:

MGS. MEJÍA, JUAN ISIDRO

Guayaquil, Ecuador

15 de marzo del 2018



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

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **ZÚÑIGA GAONA, JOSELINE KATHIUSKA**, como requerimiento para la obtención del título de **LICENCIADA EN MÚSICA**.

TUTOR

f. _____

Mgs. Mejía Peña, Juan Isidro

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Mgs. Vargas Prias, Gustavo Daniel

Guayaquil, a los 15 del mes de marzo del año 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Zúñiga Gaona, Joseline Kathiuska**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Composición y arreglo del Himno del Gloria en formato SATB, aplicando las técnicas de orquestación del arreglista Kirby Shaw**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Música**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

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

Guayaquil, a los 15 del mes de marzo del año 2018

AUTORA

f. _____

Zúñiga Gaona, Joseline Kathiuska



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

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

AUTORIZACIÓN

Yo, Zúñiga Gaona, Joseline Kathiuska

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Composición y arreglo del Himno del Gloria en formato SATB, aplicando las técnicas de orquestación del arreglista Kirby Shaw**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 15 del mes de marzo del año 2018

AUTORA

f. _____

Zúñiga Gaona, Joseline Kathiuska

Guayaquil, 12 de marzo de 2018

Lcdo.

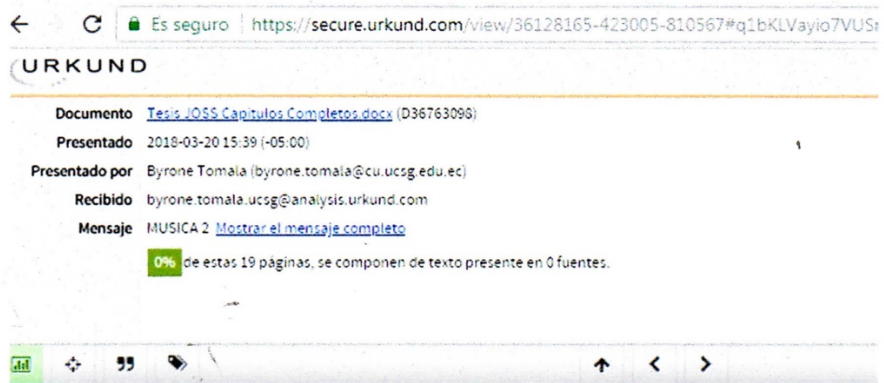
Gustavo Daniel Vargas Prías

Director de la carrera de Música

Presente

Estimado Licenciado:

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




The screenshot shows the URKUND web interface. At the top, there is a navigation bar with the URKUND logo. Below the logo, the document details are listed:

- Documento:** [Tesis JOSS Capítulos Completos.docx](#) (D36763096)
- Presentado:** 2018-03-20 15:39 (-05:00)
- Presentado por:** Byrone Tomala (byrone.tomala@cu.ucsg.edu.ec)
- Recibido:** byrone.tomala.ucsg@analysis.orkund.com
- Mensaje:** MUSICA 2 [Mostrar el mensaje completo](#)

Below the details, a green progress bar indicates that 0% of the 19 pages contain text from 0 sources. At the bottom of the screenshot, there is a navigation bar with various icons for document navigation.

Atentamente,


Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.

Revisor

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por ser mi fuente de inspiración en todo este trabajo de titulación. A mis profesores de la carrera de música que han sabido guiarme e instruirme con vastos conocimientos en todos estos años de estudio.

Quisiera agradecer también a todos mis amigos y compañeros de la carrera de música que han estado conmigo con su constante apoyo y motivación, por la dedicación que han dado en el ensamble de voces de este trabajo y por sus aportaciones e ideas para un resultado mejor.

Gracias a mis padres por creer en mí y en mis proyectos, quienes se han preocupado por ayudarme y me han brindado su apoyo incondicional.

DEDICATORIA

A Dios, a toda la comunidad católica y a mi familia, en especial a mis padres Lauro Zúñiga y Bélgica Gaona quienes después de Dios han sido mi pilar principal a lo largo de esta carrera.



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

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Mgs. Gustavo Daniel Vargas Prias
DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Mgs. Fernando Andrés Alvarado Echeverría
COORDINADOR DE ÁREA

f. _____

Mgs. Alex Fernando Mora Cobo
OPONENTE

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTO	VI
DEDICATORIA.....	VII
ÍNDICE.....	IX
RESUMEN.....	XIII
ABSTRACT	XIV
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPITULO I. EL PROBLEMA	4
1.1 Contexto de la Investigación.....	4
1.2 Antecedentes	5
1.3 Problema de Investigación.....	7
1.4 Justificación del Tema:.....	7
1.5. Objetivos	10
1.5.1. Objetivo General:	10
1.5.2. Objetivos específicos:.....	10
1.6. Preguntas de investigación.....	10
1.7 Marco Conceptual.....	11
1.7.1. Música Sacra.....	11
1.7.2. Música Religiosa	11
1.7.3. Música Litúrgica.....	12
1.7.4. Himno del Gloria.....	13
1.7.4.1. Historia del Gloria	15
1.7.5. Música Coral	15
1.7.5.1. Definición.....	15
1.7.6. Origenes del Canto Coral	17
1.7.7. Tipos de Coros	18
1.7.8. Biografía de Kirby Shaw	19

1.7.8.1. Recursos Musicales.....	20
Recursos Armónicos	20
Patrones Descendentes	20
Técnicas de Orquestación	21
CAPITULO II. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	26
2.1. Metodología de la Investigación	26
2.1.1. Métodos científicos	26
2.1.2. Métodos empíricos.....	26
2.1.3. Enfoque	27
2.1.4. Alcance:	27
2.2. Instrumentos de investigación:.....	27
2.2.1. Análisis de documentos.....	28
2.2.2. Análisis de partituras	28
2.2.3. Grabación de audio y video	29
2.2.4. Transcripciones.....	29
2.2.5. Entrevistas	29
2.3. Análisis de Resultados	30
2.3.1. Análisis de documentos.....	30
2.3.2. Análisis de Partituras	30
CAPÍTULO III. LA PROPUESTA.....	41
3.1. Título de la propuesta.....	41
3.2. Justificación de la propuesta.....	41
3.3. Objetivo	41
3.4. Descripción.....	41
CONCLUSIONES	57
RECOMENDACIONES	58
BIBLIOGRAFIA	59
DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN	73

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla No. 1 Planteamiento del Problema	7
Tabla No. 2 Letra del Gloria	14
Tabla No. 3 Rango Vocal.....	16
Tabla No. 4 Tipos de coros.....	18
<i>Tabla No. 5 Estructura del tema Himno del Gloria</i>	42
Tabla No. 6 Análisis armónico del tema Himno del Gloria (1/2)	43
Tabla No. 7 Análisis armónico del tema Himno del Gloria (2/2)	44
Tabla No. 8 Recursos del arreglo Himno del Gloria.....	49

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura No. 1	22
Figura No. 2	22
Figura No. 3	23
Figura No. 4	23
Figura No. 5	31
Figura No. 6	32
Figura No. 7	32
Figura No. 8	34
Figura No. 9	35
Figura No. 10	36
Figura No. 11	36
Figura No. 12	37
Figura No. 13	39
Figura No. 14	40
Figura No. 15	45
Figura No. 16	46
Figura No. 17	47
Figura No. 18	48

RESUMEN

El presente trabajo de titulación se realizó con el propósito de innovar y aportar al género de música litúrgica ecuatoriana para coros en formato SATB. Por ende se realizó una composición y orquestación con uno de los temas utilizados para la celebración de la liturgia: El himno del Gloria, aplicando los recursos musicales encontrados en el tema *All The Things You Are* de Kirby Shaw, arreglista de varias instituciones *a cappella* como The COS Vocal Jazz Ensemble, Jefferson State Choral Coalition entre otros grupos similares en el estado de Colorado, California. Esta investigación se llevó a cabo en el semestre B-2017 (Octubre 2017 – Febrero 2018) y su enfoque de estudio es cualitativo, basándose en los métodos de investigación deductivo y de observación. El material de trabajo que se implementó para esta investigación en su recolección de datos fueron: Transcripciones de obras musicales, entrevistas, análisis de audios y partituras de las obras, tesis de producción musical, libros y artículos de música. Al concluir este trabajo de titulación se demostró que la implementación de recursos musicales contemporáneos como los del arreglista Kirby Shaw en un tema musical litúrgico -como lo es el Himno del Gloria-, aportó a sonoridades innovadoras en el cual puede seguir prestando un servicio eclesial y, también se adapta a ser utilizado en diferentes espacios musicales. Se espera que estos resultados sean de guía e incentivo para demás arreglistas y músicos que deseen realizar composiciones al género musical litúrgico con propuestas innovadoras de orquestación sin alterar el propósito principal de la música en la liturgia.

Palabras Clave: *Música Coral, música litúrgica, arreglos corales, técnicas de orquestación, Gloria, Kirby Shaw.*

ABSTRACT

This academic work for degree completion was made with the purpose to innovate and bring to the chorus of Ecuadorian liturgical music in SATB format. Therefore, a composition and orchestration was developed with a much known title used for the liturgy celebration, El himno del Gloria. The musical resources used were themes such as All The Things You Are and Agnus Dei by Kirby Shaw, arranger for a diversity of Capella institution like The COS Vocal Jazz assemble, Jefferson State Choral Coalition and many other similar groups in Colorado, and California. This research was made in the period B of 2017 (October, 2017 – February, 2017). Its focus is qualitative, based on the deductive and observational investigative method. The material to recollect the information for this research were song's transcripts, interviews, audio analysis, musical scores, other musical academic works, books, and articles about music. Finalizing the job, it could be shown that the implementation of contemporaneous musical resources just as Kirby Shaw's arranges in a liturgy musical like El Himno Del Gloria, provided innovative sounds without affecting its use for its ecclesial service. Also it can adapt and be used in other musical environments. It's expect musicians willing to make compositions of liturgical music with innovative orchestration to use this result as a guide and intensive without affecting its principal function for liturgical music.

Key Words: *Choral Music, Liturgical Music, Coral arranges, orchestration techniques, Glory, Kirby Shaw.*

INTRODUCCIÓN

En los primeros años de cristianismo, a la música se le asigna una nueva función, la de potenciar la oración y hacer más solemne y significativo el rito religioso. (Fubini 1999). Por ello es importante fomentar nueva música que integre este campo religioso y/o espiritual, del cual existen en la actualidad muchos fieles a nivel mundial.

El componer y/o arreglar temas que integren este campo musical es un trabajo minucioso ya que, existen diferencias al momento de realizar alguna composición o arreglo musical entre un tema de música secular a un tema de música litúrgica. En los temas de música secular se pueden realizar diversas variaciones musicales tales como: Adaptaciones para ejecutarse en diferentes instrumentos, modificaciones armónicas y rítmicas, arreglos para diferentes ensambles e incluso coros; pudiéndose modificar con total libertad al gusto total y personal del músico.

En cambio, en el mundo de la música Litúrgica existen cualidades y parámetros que el músico deberá regirse y respetar al momento de componer y/o arreglar algún tema musical que quiera incluir como música Litúrgica o prestar algún servicio como tal. Todo esto para llevar a cabo el fin por lo cual existe este género musical: Guiar a la asamblea para que se realice una oración musicalizada que acompañe al rito litúrgico. No obstante, esto no quiere decir que solo se la puede usar de forma exclusiva para ese destino; también puede acoplarse en diferentes espacios musicales, festivales, conciertos, recitales, etc.

Por ende, el siguiente trabajo de titulación propone el componer y arreglar el Himno del Gloria -o llamado sencillamente "Gloria"- que es uno de los cantos cristianos más antiguos y que fue compuesto en la primitiva comunidad cristiana; de tal forma que, bajo las debidas cualidades de la música litúrgica se use las técnicas de orquestación de Kirby Shaw,

reconocido arreglista quien fundó y dirigió el innovador y altamente aclamado COS Vocal Jazz Ensemble.

Para llegar a los propósitos requeridos de adaptación de los recursos musicales que posee Kirby Shaw, se ha analizado el tema “*All The Things You Are*” formato SATB a cappella, de hermosa sencillez melódica, pero más atrayente aún por su técnica de arreglo de voces y progresiones que nos dan sonoridades distintas e innovadoras del tema original. En tal tema encontramos las principales técnicas de orquestación y composición que se aplicaron al momento de componer y arreglar para voces en un formato SATB, el tema del Gloria anteriormente mencionado.

Se resalta la importancia de qué, previo a la realización de una composición de Música Sagrada –o Litúrgica – se necesita explicar acerca de los requerimientos de este estilo. A nadie sorprenderá que la Iglesia se interese tanto por la música sagrada. No se trata, es verdad, de dictar leyes de carácter estético o técnico respecto a la noble disciplina de la música; en cambio, es intención de la Iglesia defenderla de cuanto pudiese rebajar su dignidad, llamada como está a prestar servicio en campo de tan gran importancia como es el del culto divino. (Carta Encíclica, *Musica Sacrae*, II Música Iglesia, 1955). Esto quiere decir, que la música deberá tener como eje principal el prestar un servicio en sus celebraciones litúrgicas ya sea profundizando el texto, guiando y acompañando a la asamblea; todo esto sin desviar la atención ni dispersar el pensamiento de las personas al mensaje que la obra contiene en su letra.

A partir de recursos de recolección de datos como entrevistas, análisis de documentos, partituras y archivos multimedia de audio y video, se hizo posible los medios necesarios para la composición de los temas expuestos para este trabajo de titulación, esperando sea de utilidad a futuras investigaciones que compartan el interés.

CAPITULO I. EL PROBLEMA

1.1 Contexto de la Investigación

En épocas de la edad media, hasta el año 840 se comenzó con la iniciación del Canto Cristiano. De aquí se empieza una división: La música sacra (o Música Sagrada) que es destinada con fines de la iglesia y la música profana, desligada de todo carácter religioso y destinada para otros temas seculares.

Los cristianos de dicha época recurrían al canto y lo incluían en los ritos de la iglesia dándole un carácter de solemnidad a la liturgia. De esta forma se daba mayor realce a la celebración que, a través de la historia, dicha cualidad de fomentar la solemnidad se mantiene en la actualidad. Por eso, al momento de componer o arreglar temas que incluyan el género de Música Litúrgica –que es parte de la Música Sagrada–, se debe mantener en las características que perseveren la tradición de la iglesia. En la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, cap VI, 1963, menciona que “la dignidad de la música sagrada constituye un tesoro de valor inestimable que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesario o integral de la liturgia solemne”.

Según P. Amendaño (2017), durante los últimos 10 años, se ha visto una mayor implementación de obras que no cumplen con el carácter litúrgico en las diferentes iglesias y parroquias de la ciudad de Guayaquil y se ha optado por temas de Música Religiosa, que son las obras que se dieron dentro de la iglesia misma pero que no cumplen con un fin litúrgico, este tipo de obras son para implementarse en diversas actividades religiosas no litúrgicas.

Sin embargo, existen en la actualidad varios compositores ecuatorianos de que han creado obras de Música Litúrgica en la ciudad como Juan Carlos

Urrutia con su Misa Criolla Ecuatoriana, la cual detallaremos más adelante; Gerardo Guevara con *Pater Noster*, utilizando recursos de música indígena autóctona y Salve Salve Oh Gran Señora; Fray Rafael Loza Echeverría con *Kyrie, Agnus Dei y Sanctus*; Eugenio Auz , entre otros que mantienen presente este género tan antiguo y de tan grande trascendencia en la historia de la música.

1.2 Antecedentes

La Música Litúrgica va estrechamente ligada a la voz, convirtiendo de éste su instrumento principal (Música en la Liturgia, 2013); por ello se ha recurrido casi en su totalidad a los arreglos corales. Esto se da gracias a un gran recorrido en la historia musical que empieza en la Edad Media, donde los primeros cristianos iniciaban sus composiciones musicales y de los cuales aparece con gran acogida el Canto Gregoriano.

Aprovechando que no había un imperio estable, la autoridad papal ocupó este espacio y tomó el canto eclesiástico como el verdadero motivo de cohesión entre los pueblos, aplicando su idea de evangelización y expansión. La música se convirtió así en el único punto en común entre los pueblos distantes con un objetivo marcado, servir a las celebraciones litúrgicas, alabar a Dios de una manera más bella y perfecta. El único instrumento que se permitía era el órgano, herencia de la antigua Grecia. (Sag, 2009)

Respecto al Canto Gregoriano, recibe este nombre debido al Papa Gregorio, cuyo pontificado transcurrió entre los años 590 y 604, quien llevó a cabo la fijación definitiva de los cantos y la unificación de la liturgia. Su papel fue decisivo para perfilar lo que será el canto oficial de la Iglesia romana. (Enciclopedia Interactiva De Los Conocimientos, Tomo 4, p.1460)

En esta época surgieron obras de musical litúrgica tales como *Veni Creator Spiritus* de Rábano Mauro, *Salve Regina*, *Pater Noster*. Y entre las misas más conocidas existe la *Missa de Angelis*, *Missa de Tournai* y según

Salvatierra (2010), la primera misa completa compuesta entera por un mismo autor y concebida como un todo fue la *Messe de Notre Dame*, de Guillaume de Machaut (1300-1377). Fuera de este periodo se destacan también las misas barrocas de Bach, Purcell, Vivaldi y Monteverdi, entre otros.

La música religiosa influye en gran cifra a los habitantes de nuestro país, ya que, según estadísticas del INEC: 8 de cada 10 ecuatorianos que tienen afines religiosos, se consideran católicos; siendo un 91,95% de la población total de país quienes se consideran mantener alguna creencia religiosa (INEC Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2012). Por ende, el interés de ampliar el repertorio para la música litúrgica y fomentar los ritmos Ecuatorianos ha sido una iniciativa tomada en nuestra ciudad por el Director del coro de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, Juan Carlos Urrutia, compositor y arreglista de la Misa Criolla Ecuatoriana, que tuvo lugar en el escenario por primera vez en el Teatro Centro Cívico Eloy Alfaro, Guayaquil en el 2012.

“El hecho es que la música litúrgica está hecha para el culto sagrado, por ende hay que respetar el texto; y tomar en cuenta de que la música es una expresión cultural del pueblo en donde se hace presente la iglesia, por ende hay diversidad de ritmos” P. Morales (2018). El mayor ejemplo de esto es la Misa Criolla de Ariel Ramírez (Argentina) que incluye 5 obras de las cuales se interpreta con ritmos folklóricos y se encuentran en el siguiente orden: “Kyrie”, se basa en dos ritmos : vidala y baguala; el “Gloria” es una carnavalito con una parte central en yaraví; en el “Credo” se implementa la chacarera trunca; “Sanctus”, en un carnaval cochabambino y por último el “Agnus Dei”, con estilo pampeño (Foros de la Virgen María, 2018). Ramírez implementa folklor argentino manteniendo en esencia un carácter religioso. Esta composición de Ramírez inspiró al compositor Guayaquileño Juan Carlos Urrutia a crear la Misa Criolla Ecuatoriana de la cual se estructura e implementa ritmos de folklore ecuatoriano según El Comercio (2014), por 5 movimientos: “Señor ten piedad” es un yaraví; el “Gloria”, un albazo; en el “Credo” alternan géneros como el yumbo, el albazo y el san Juanito; “Santo y Bendito” está compuesto

en base a la bomba típica de la región del valle del Chota. Y el “Cordero de Dios” es un fox incaico. También entre otros ejemplos está la Misa en Jazz de Miguel Castellarín (Argentina) con un formato para Big Band y coro qué, a pesar de poseer los textos litúrgicos en su temas, se podría considerar el estar destinada únicamente para conciertos.

1.3 Problema de Investigación

¿Cómo componer y arreglar el Himno del Gloria en formato de voces SATB, aplicando recursos orquestales y de composición del arreglista Kirby Shaw?

Tabla No. 1 Planteamiento del Problema

Objetivo de Estudio	Campo de Acción	Tema de Investigación
Lenguaje de Kirby Shaw	Teoría musical aplicada	Composición y arreglo coral en formato SATB, aplicando recursos compositivos y orquestales del arreglista Kirby Shaw.

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga Gaona

1.4 Justificación del Tema:

El componer y arreglar el Himno del Gloria con recursos contemporáneos y sus técnicas de orquestación y composición que se hayan en el tema “*All The Things You Are*” de Kirby Shaw, será con el fin de crear repertorio que no solamente se pueda dar un servicio litúrgico en la iglesia Católica, sino que pueda ser incluida en diferentes espacios musicales,

festivales de arte, etc. Esto da un gran aporte musical a la Iglesia Católica, tanto de Guayaquil como a nivel mundial.

Este trabajo fomenta la innovación y creación musical en este tipo de música eclesial adaptado a un formato coral que utiliza los recursos armónicos y melódicos contemporáneos.

Dentro del repertorio que utilizan los grupos corales de las diferentes instituciones musicales de Guayaquil, poco se encuentra un repertorio ecuatoriano de música eclesial. Por ende, se desea impulsar el crear repertorio de este género musical con la iniciativa de una nueva composición y orquestación para voces en formato SABT para que exista mayores opciones de repertorio y que cada institución coral puedan ejecutarla en sus diferentes recitales, ya que, como se menciona, puede aplicarse para conciertos y diferentes espacios musicales impulsando así la difusión de música nacional y además que este trabajo de titulación aporta al repertorio de música coral ecuatoriana.

El Plan nacional del Buen Vivir 2013-2017 nos menciona en su Objetivo 4: “Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía”, y en el cual especificamos:

- 4.4 Mejorar la calidad de la educación de todos sus niveles y modalidades, para la generación de conocimientos y la formación integral de personas creativas, solidarias, responsables, críticas, participativas y productivas, bajo los principios de igualdad, equidad social y territorialidad.
- 4.7. Promover la gestión adecuada de uso y difusión de los conocimientos generados en el país.
- 4.9. Impulsar la formación en áreas de conocimiento no tradicionales que aportan a la construcción del Buen Vivir.

Y en su objetivo 5 Objetivo: “Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad”

- 5.3. Impulsar los procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas.
- 5.3.g. Recuperar y desarrollar el patrimonio artístico y cultural diverso en la generación del nuevo patrimonio sonoro y musical, dancístico, escénico, plástico, literario y audiovisual

Cabe recalcar que la propuesta cumple con el perfil de egresado de la Carrera de Música en el cual menciona:

El Licenciado en Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la UCSG es un artista que incide en la construcción de una sociedad nacional e internacional eficiente, justa y solidaria, a través del ejercicio profesional de la música en los campos de la ejecución instrumental; de la investigación específica en su área; de la gestión, gerencia y emprendimiento de proyectos musicales pertinentes. El licenciado en Música:

- Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a diversas situaciones musicales, mediante el uso de software de edición musical.
- Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes a nuestra realidad social.
- Diseña estrategias de expansión y mejoras en el mercado global para todos aquellos proyectos creativos musicales.

1.5. Objetivos

1.5.1. Objetivo General:

Componer y arreglar el Himno del Gloria aplicando las técnicas de orquestación del arreglista Kirby Shaw.

1.5.2. Objetivos específicos:

1. Analizar los recursos orquestales, rítmicos y de composición del tema *“All The Things You Are”* de Kirby Shaw.
2. Componer la melodía del himno del Gloria basado en el género de música sacra.
3. Orquestrar el Himno del Gloria aplicando la sonoridad y los recursos musicales de Kirby Shaw del tema analizado de su autoría.

1.6. Preguntas de investigación

¿Cuáles son las formas musicales o características estructurales para el Himno del Gloria?

¿Cuáles son los elementos de composición y orquestación más utilizados por Kirby Shaw?

¿Cómo aplicar los recursos encontrados entre los arreglos *“All The Things You Are”* de Kirby Shaw en el tema *“Gloria”*?

1.7 Marco Conceptual

Para una mayor comprensión de este trabajo propiamente musical, es importante aclarar ciertas definiciones que nos ayudarán a un mejor entendimiento.

1.7.1. Música Sacra

«Se entiende por Música Sagrada aquella que, creada para la celebración del culto divino, posee las cualidades de santidad y bondad de formas.» (Tra le sollecitudini, 1903). «Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, y precisamente la santidad y la bondad de las formas, de donde nace, espontáneo, otro carácter suyo: la universalidad. Debe ser santa y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo en que se ejecuta. Debe ser arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de los oyentes el efecto que la Iglesia desea lograr al usar en su liturgia el arte de los sonidos. A la vez debe ser universal, en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla una impresión que no sea buena.» (Tra le sollecitudini, 1903).

1.7.2. Música Religiosa

Encontramos su definición en la Instrucción de la Sagrada Congregación de Ritos *De música sacra et sacra liturgia* (1958):

La Música Religiosa consiste en todos aquellos temas inspirados por un carácter divino, sea este las Sagradas Escrituras y demás elementos religiosos que inspiran sentimientos de piedad, reflexión e intimidad; mas no es apta para un culto divino, siendo ésta compuesta para un índole libre, y no para acciones litúrgicas.

Su uso consiste en *«crear en las iglesias un ambiente de belleza y de meditación que ayude y favorezca una disponibilidad hacia los valores del espíritu, incluso entre aquellos que están alejados de la Iglesia.»*. Por lo tanto *«pueden tener su propio lugar en la iglesia, pero fuera de las celebraciones litúrgicas.»* (Congregación Culto Divino, 1971).

1.7.3. Música Litúrgica

“Por último, ésta es la música propiamente destinada al uso de la solemnidad litúrgica celebrada en el culto divino. Ésta interpreta el sentido auténtico del rito, por ende, facilita la conducción de los fieles al seguimiento y participación activa.

Entre el rito y la música debe existir una conexión de la cual haga de la música indispensable para la liturgia, y como existen variedades de ritos, la música también debe ser variada, es decir, que logre conectar el mensaje del rito a la música, esto se lo denomina “funcionalidad litúrgica” o “liturgicidad”.

En el rito litúrgico existen oraciones de las cuales en la actualidad se las ha musicalizado, por ende su letra debe ser exactamente la misma sin suprimir ni añadir texto alguno.

Por consecuente, esta música es funcional cuando se adecúa exactamente al rito celebrado, lo manifiesta y traduce de manera fiel”. (Música y Liturgia, 2013).

1.7.4. Himno del Gloria

La Instrucción General del Misal Romano establece en el numeral 53: "El Gloria es un himno antiquísimo y venerable con el que la Iglesia, congregada en el Espíritu Santo, glorifica a Dios Padre y glorifica y le suplica al Cordero. El texto de este himno no puede cambiarse por otro. Lo inicia el sacerdote o, según las circunstancias, el cantor o el coro, y en cambio, es cantado simultáneamente por todos, o por el pueblo alternando con los cantores, o por los mismos cantores. Si no se canta, lo dirán en voz alta todos simultáneamente, o en dos coros que se responden el uno al otro. Se canta o se dice en voz alta los domingos fuera de los tiempos de Adviento y de Cuaresma, en las solemnidades y en las fiestas, y en algunas celebraciones peculiares más solemnes."

Su texto se compone de la siguiente forma:

Tabla No. 2 Letra del Gloria

IDIOMA LATÍN	IDIOMA ESPAÑOL
<p>Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.</p> <p>Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.</p> <p>Domine fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</p> <p>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.</p> <p>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</p> <p>Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe, Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.</p>	<p>Gloria a Dios en el cielo y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor.</p> <p>Por tu inmensa gloria te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamos, te damos gracias.</p> <p>Señor Dios, Rey Celestial, Dios Padre todopoderoso. Señor, Hijo único, Jesucristo.</p> <p>Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.</p> <p>Tu que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros; tu que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas.</p> <p>Tu que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros.</p> <p>Porque sólo tú eres Santo, sólo tu Señor, Sólo tú Altísimo Jesucristo, con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén</p>

Fuente: Juan Carlos García Melgar

Elaborado por: Joseline Zúñiga

1.7.4.1. Historia del Gloria

Del conjunto de cantos de inspiración bíblica que se compusieron en la primitiva comunidad cristiana, compuestos a imitación de los himnos y salmos, sobrevivió junto a otros pocos —como el Te Deum—, el Gloria, conocido como Himno angélico (por las palabras con las que comienza, las que el evangelista Lucas pone en boca de los ángeles que anuncian el nacimiento de Jesús) o Gran doxología (en comparación con la pequeña doxología, antiquísima también, del “Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo...”). Se ha dicho que el Gloria es «el más bello, el más popular, el más antiguo canto cristiano llegado hasta nosotros.» (Domínguez, 2013).

El canto del Gloria originalmente no estaba incluido en los cantos para la misa, así como otros más, como el Kyrie (Señor, Ten Piedad). El Gloria más bien era una oración recitada por las mañanas junto con otras prácticas cristianas. La liturgia romana empezó a utilizarla por el siglo IV.

En la actualidad, la misa incluye el Gloria como uno de los ritos de entrada utilizado los Domingos y días de fiesta, a excepción del tiempo de Adviento y Cuaresma.

1.7.5. Música Coral

1.7.5.1. Definición

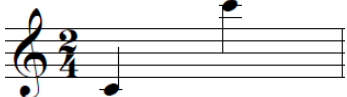
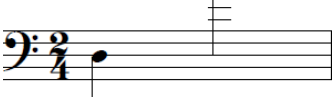




Música coral, música cantada por un coro con dos o más voces asignadas a cada parte. Música coral es necesariamente polifónica, que consiste en dos o más líneas vocales autónomas. (Stevens, 2012)

En la definición de música coral, un poco de atención se da a la enorme variación en el tamaño de coros. Un coro de cámara debe contener sólo una docena de voces, ciertamente no más de 20; mientras que un coro montado para los festivales de Handel en el siglo XIX o el monstres de conciertos de

Berlioz en París durante la misma época, podría haber numeradas miles. (Stevens, 2012)

Para crear un arreglo vocal es muy importante conocer el rango en el que se desarrolla cada voz y esto se ve determinando por factores como el género y la edad de cada individuo. Por esta razón es necesario conocer la clasificación de las voces de los hombres y las mujeres. (Ávila, 2017)

Tabla No. 3 Rango Vocal

Rango vocal	Mujeres	Hombres
Voces agudas	<p>SOPRANO</p> 	<p>TENOR</p> 
Voces medias	<p>MEZZO SOPRANO</p> 	<p>BARITONO</p> 
Voces graves	<p>CONTRALTO</p> 	<p>BASSO</p> 

Fuente: Dr. Pablo Ruiz Vozmediano.

Elaborado por: Joseline Zúñiga

Como podemos ver en la tabla No. 6, los rangos vocales se dividen en 3 para cada sexo. Por la variedad de timbres y tesituras entre hombres y mujeres, además de acuerdo a la altura del registro entre agudo o grave

respectivamente, las voces femeninas se clasifican entre: Soprano, Mezzo Soprano y Contralto.

- Soprano: Su registro vocal sitúa desde un C4 a un C6.
- Mezzo Soprano: La capacidad de esta cuerda consta desde un A3 a un A5
- Contralto: Abarca desde un G3 a un F5

Por otro lado, las voces masculinas se clasifican de la siguiente manera: Tenor, Barítono y Bajo.

- Tenor: Su rango vocal es de un D3 a un A4.
- Barítono: Es capaz de cantar desde un G2 a un E4.
- Bajo: Puede entonar desde un E2 a un E4.

1.7.6. Orígenes del Canto Coral

El canto coral comienza a tomar forma y un mayor auge en Grecia, dónde eran utilizados para adorar a sus deidades.

En la Edad Media se forman coros en las iglesias y monasterios para acompañar a la liturgia, normalmente integrados solo por hombres (monasterios masculinos y catedrales) o solo mujeres (monasterios femeninos). En la liturgia habitual respondía y cantaba todo el pueblo conjuntamente (hombres y mujeres). Es también la Edad Media la que inventa una notación musical que llega hasta nuestros días y que nos permite construir el repertorio coral. (Ensamble del Mar, 2010)

En esta misma época, el coro fue adquiriendo mayor importancia gracias a la polifonía en los dos siglos que precedieron al renacimiento. Se formaron coros en las iglesias y monasterios para acompañar a la liturgia, normalmente integrados solo por hombre o solo por mujeres. En la liturgia habitual cantaban todos los del pueblo conjuntamente. En la Edad Media se inventa también la

notación musical que llega hasta nuestros días y que nos permite construir el repertorio coro. (Jiménez, 2015)

1.7.7. Tipos de Coros

Los coros están conformados por su director/a y los coristas/coreutas.

Los se pueden clasificar de acuerdo a la edad, timbre y tesitura, objetivos y la composición de sus voces. Para ello, se encuentra detallado en la siguiente tabla:

Tabla No. 4 Tipos de coros

Edad	Timbre y tesitura	Objetivos	Composición
Coros Infantiles.	Voces blancas (niños y niñas)	Coros escolares y de conservatorio.	Formado por sopranos y contralto.
Coros Juveniles	Voces transitorias (chicos y chicas).	Coros académicos, institucionales y de conservatorio.	Se tiene en consideración el tipo de voz de cada integrante.
Coros de Adultos	Voces blancas (mujeres) Voces oscuras (hombres) Mixto (mujeres y hombres).	Coros profesionales y de diletantes o no profesionales.	Formado por soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo.
Coros Senior o de Adultos mayores	Voces mixtas condicionadas a los derivados físicos de la voz.	Coros terapéuticos.	Formado por soprano, contralto, tenor y bajo (según el registro de los coristas).

Fuente: Luis Cedeño

Elaborado por: Joseline Zúñiga

Para la elaboración del tema Gloria, se utilizará el formato de Coros de Adultos de acuerdo a la edad de los integrantes y en el cual se estará

ejecutando las técnicas orquestales de Kirby Shaw reflejadas en el arreglo expuesto en este capítulo.

1.7.8. Biografía de Kirby Shaw

Kirby ha tenido un gran impacto en la educación de música coral y ha compartido su experiencia profesional en cuarenta y cinco estados, Canadá, Australia, Las Bahamas, Suiza, Holanda, Italia, Sur África. Es licenciado en educación musical y en composición coral de la Universidad del estado de San José, y un título DMA en conducción coral de la universidad de Washington. La enseñanza del Dr. Shaw es infundida con un sentido de humor y aliento de conocimiento que transmite emoción y es altamente contagiosa.

Kirby enseñó en la escuela pública Mt. Shasta antes de unirse a la facultad en el Colegio de Siskiyou en California donde él fundó y dirigió el innovador y altamente aclamado ensamble COS de Jazz Ensemble. Él también ha dirigido grupos similares en la universidad del estado de Colorado y la universidad de la ciudad de Missouri-Kansas y ahora está dirigiendo el coro del Estado de Jefferson en la Universidad del Sur de Oregón.

Kirby ha improvisado uno a uno con cantantes reconocidos como, Booby McFerrin, Al Jarreau, Chris Calloway, Jon Hendricks, Mark Murphy, guitarrista legendario Joe Beck, y saxofonista Brandon Fields. Ha supervisado la creación de cientos de grabaciones educacionales, 5 álbumes de universidades, 2 álbumes solos. Kirby es un miembro de Just 4 Kicks, un grupo de ensamble especializado en Jazz de cuatro miembros acappella.

Un compositor arreglista con al menos 2500 arreglos y composiciones corales en papel. Las canciones de Kirby son cantados alrededor de todo el mundo y ha vendido cerca de 20 millones de copias. Su mas reciente comisión es por The Mormon Tabernacle Choir. Este creativo y prolífico lanzamiento ha resultado en numerosos premios ASCAP. (Singers, 2018)

1.7.8.1. Recursos Musicales

Es de vital importancia identificar los principales recursos melódicos, armónicos, de composición y de orquestación de Kirby Shaw encontrados en el tema “All The Things You Are”.

A continuación, entre los principales recursos armónicos que se encuentran en las obras de Kirby Shaw, anteriormente mencionadas, podemos observar:

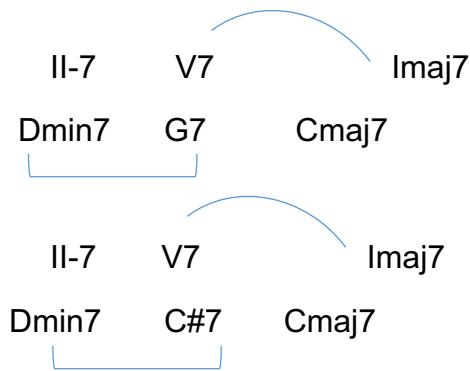
Recursos Armónicos

- Re armonización Interna: Entre las técnicas de armonización, la re armonización interna es buscar, entre el acorde propio del compás, otros acordes, como por ejemplo su relativa menor para dar mayor cambio de sonoridades.
- Intercambio Modal: Este tipo de armonización en cambio consiste en tomar “prestados” los acordes de la escala modal tantos como se necesiten. Se puede cambiar la cualidad y las tensiones, o simplemente solo tomar sus las tensiones.
- Patrones Disminuidos: Son las cadencias que ya están estructuradas de la siguiente forma:

Patrones Descendentes

IIImin7	bIIIdim7	II-7
VImin7	bVIIdim7	V7

- Dominantes sustitutos: Son los acordes que sustituyen al V7 de una cadencia. Estos se encuentran a una 4ta aumentada del tono mismo.



- Cadencias II V resolutivas y deceptivas: Las cadencias II V I son encontradas mayormente en la música contemporánea. Es manejada para dar un sentido de resolución a una melodía, y su estructura consiste en ir por cuartas. Cabe recalcar que también existen las cadencias II V que quedan sin resolver, es decir que el acorde dominante no llega por movimiento de cuartas al siguiente acorde, a este tipo de cadencias se las llama deceptivas y también son utilizadas. (Ávila, 2017)

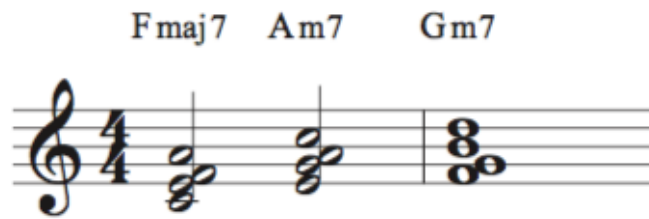
Técnicas de Orquestación

Entre las principales técnicas de orquestación de Kirby Shaw se pueden observar las siguientes: Pease y Freeman (1989).

- Unísonos y Octavas: Los unísonos son líneas melódicas que cantan dos o más voces en el mismo registro, mientras que las octavas es la misma línea melódica pero a seis y medio tonos de distancia.
- Four Way Close: Técnica de orquestación en que se escriben las notas del acorde lo más próximo posible de las notas siguientes.

Figura No. 1

Four Way Close



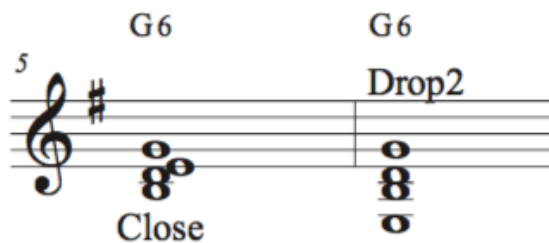
Fuente: Freeman & Pease

Elaborado por: Joseline Zúñiga

- Four Way Close double lead: Consiste en escribir un Four Way Close pero doblando la tope note una octava abajo.
- Drop 2: Es considerado un voicing abierto y se usa para ampliar o extender el sonido. Para crear un drop 2 es necesario que exista primero un four way close correctamente orquestado, una vez que se han orquestado las de voces de esta manera se procede a tomar la segunda voz contando desde el lead o melodía principal y bajarla una octava. (Ávila, 2017)

Figura No. 2

“Drop 2”



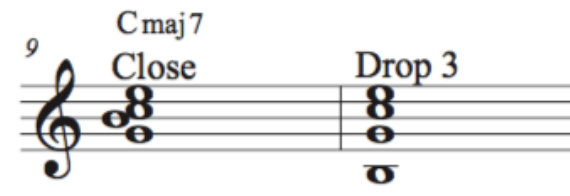
Fuente: Freeman & Pease

Elaborado por: Joseline Zúñiga

- Drop 3: Parte del acorde cerrado o Four Way Close. Se desciende una octava la tercera voz del acorde cerrado dando como resultado un acorde abierto. (Suárez y Maruri, 2017)

Figura No. 3

“Drop 3”



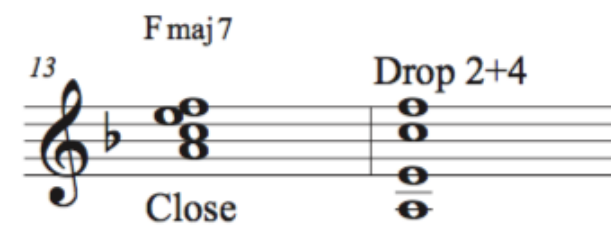
Fuente: Freeman & Pease

Elaborado por: Joseline Zúñiga

- Drop 2 + 4: Es el voicing de cuatro notas que produce una disposición de las voces abierta de todos. Para crear un drop 2+4 es necesario que exista primero un four way close correctamente orquestado y después se procede a bajar una octava la segunda y la cuarta voz contando desde el lead o melodía principal. (Ávila 2017)

Figura No. 4

“Drop 2+4”



Fuente: Freeman & Pease

Elaborado por: Joseline Zúñiga

- Movimiento de las voces: Una voz suele quedarse haciendo una nota larga mientras las demás bajan o suben. También este recurso se refiere a que todas las voces en un momento determinado tienen protagonismo cantando la melodía principal. (Ávila, 2017)

Recursos Melódicos

Entre los recursos melódicos utilizados por Kirby Shaw mencionamos:

- Cromatismo: Son una serie de notas que se encuentran a medio tono de distancia entre unas a otras.
- Dinámica de Bajo: En el bajo se mantiene dando soporte a las voces cantando la letra del tema en sus melodías y *backgrounds* en los compases que lo requiere.
- Canto Silábico: Cada sílaba del texto está destinada para una sola nota
- Canto Neumático: Es una combinación entre el canto silábico que utiliza cada sílaba una nota y el canto melismático que utiliza varias notas para una sola sílaba. El canto neumático utiliza entre 2 ó 3 notas para cada sílaba.
- Backgrounds: Es un recurso musical que se encuentra orquestado para un acompañamiento a la melodía principal. Suele utilizárselo para acompañar a los solos ya sean vocales o instrumentales.
- Tensiones: Son notas que forman parte de la escala del acorde. Existen tensiones disponibles (diatónicas) y no disponibles. En base a los grados de la escala mayor estas son las tensiones disponibles:

I maj7	→	9, 13
II-7	→	9, 11
III-7	→	11
IV maj7	→	9, #11, 13
V7	→	9, 13
VI-7	→	9, 11
VII-7b5	→	11, b13

CAPITULO II. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Metodología de la Investigación

2.1.1. Métodos científicos

El siguiente trabajo de titulación emplea el método deductivo de investigación que es descrito según Orozco y Giraldo (2011), es aquel que parte de datos generales aceptados como válidos para llegar a una conclusión de tipo particular.

En este método mencionan, que el papel de la deducción en la investigación es doble; es decir, el primero consiste en encontrar principios desconocidos, a partir de los conocidos. El segundo sirve para descubrir consecuencias desconocidas, de principios conocidos.

Esta investigación cumple con las características del método anteriormente mencionado ya que parte de la información obtenida en los análisis de las obras de Kirby Shaw para luego aplicarlas en un nuevo tema.

2.1.2. Métodos empíricos

También se empleará el método empírico de observación según (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014), este método consiste en captar con todos los sentidos determinada información, para consecutivamente analizarla. Como todos los métodos empíricos, la observación sirve para organizar los hechos y lograr construir una hipótesis. Al momento de componer el Himno del Gloria se aplicó el método de observación.

2.1.3. Enfoque

El enfoque empleado a este trabajo es cualitativo. “Estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas. La investigación cualitativa implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales—entrevista, experiencia personal, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos – que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas”. (Rodríguez, Gil y García, 1996)

Se requirió estudiar y analizar los recursos de composición y orquestación de los arreglos corales de Kirby Shaw.

2.1.4. Alcance:

Esta investigación plantea un alcance descriptivo y explicativo.

- Descriptivo porque se planteará y describirá los recursos de composición y orquestación de Kirby Shaw aplicados en la nueva propuesta.
- Explicativo porque se busca extraer los recursos de orquestación y composición de Kirby Shaw de un standard de jazz como lo es All The Things You Are y aplicarlo a una obra de música litúrgica.

2.2. Instrumentos de investigación:

Los instrumentos de investigación que se emplearon para este trabajo de investigación son los siguientes:

- Análisis de documentos
- Análisis de Partituras
- Grabación de Audio y Video
- Transcripciones
- Entrevista

2.2.1. Análisis de documentos

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

2.2.2. Análisis de partituras

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

También es importante para un análisis completo, el observar sus motivos melódicos y su relación a la progresión armónica, analizar cada estructura de acorde y determinar que técnica de orquestación se está usando y que determinar si está compuesto por notas del acorde o recurre a tensiones disponibles.

2.2.3. Grabación de audio y video

En la definición que nos brinda la RAE (Real Academia Española) menciona que las grabaciones son sonidos o imágenes que han sido captadas para ser reproducidas posteriormente.

Para este trabajo de investigación se ha requerido de los audios de los arreglos corales de Kirby Shaw en sus diferentes obras y también se necesitaron audios de las diversas composiciones de música litúrgica a través de la historia en épocas de la edad media hasta la actualidad.

2.2.4. Transcripciones

Según la RAE (Real Academia Española) define transcribir como: “representar elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos de una lengua o dialecto mediante un sistema de escritura”.

Se ha requerido transcribir los temas arreglados por Kirby Shaw para su posterior análisis y extracción de recursos musicales.

2.2.5. Entrevistas

Las entrevistas, para este tipo de investigación así como para muchas de las investigaciones cualitativas, deben tener un propósito específico, de manera que necesitan estar bien estructuradas y planificadas, aun cuando lo óptimo es realizarlas a modo de conversación con el interlocutor(a) o el grupo, con el fin de que ya sea el primero, ya sea el segundo, se sientan a gusto relatando pormenores. (Corrales, 2010)

Con este recurso podemos adquirir información específica de lo que el investigador requiera, por ende para este trabajo de investigación se realizó una entrevista de carácter cualitativo al P. Jhan Morales, ex responsable del ámbito de música sacra y director del coro de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana.

2.3. Análisis de Resultados

2.3.1. Análisis de documentos

Para tomar referencias de información histórica se recurrió a los libros Enciclopedia Interactiva de los Conocimientos, volumen 4 de Oceano Grupo Editorial (2000); documentos del Vaticano publicados como la Encíclica *Musicae Sacrae* (1955) y la constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963).

Entre los elementos de armonía se encontró en los libros Berklee Arranging 2 by Ted Pease & Bob Freeman (1989); Modern Jazz Voicings by Ted Pease & Ken Pullig (2001).

Y se necesitó revisar tesis de grado afines al tema en la que sirvieron de guías como: Calderón A. (2017) *Composición de un tema inédito de rock progresivo con aplicaciones armónicas y técnicas de orquestación de Jazz*, Ávila D. (2017) *Arreglo musical de un Pasillo ecuatoriano en formato de quinteto vocal, aplicando recursos orquestales del arreglista Darmon Meader*, Suárez J., Maruri J., (2017) *Musicalización del corto animado "Caminandes: Llama Drama" aplicando los recursos compositivos y orquestales de Gordon Goodwin y conceptos básicos del Film Scoring*.

2.3.2. Análisis de Partituras

Fue importante empezar con el análisis del Himno del Gloria de diferentes autores, es necesario aclarar que el título del tema puede variar de acuerdo a su autor pero sin perder su esencia. Entre ellos tenemos dos claros ejemplares:

- Gloria a Dios en el Cielo, Francisco Palazón
- Gloria, Padre Mola

Empezaremos con el análisis de Palazón:

Figura No. 5

Análisis Gloria a Dios en el cielo

Gloria a Dios en el cielo

Francisco Palazón

Soprano

ff C F G C Dm G C Am

Glo-ria a Dios en el cie-lo y en la tie-rra paz a los hom-bres que

7 *Dm* *G* C *Fine*

a - ma el Se - ñor.

10 *f* F C Dm

(1.) Por tu in-men-sa glo-ria te a-la - ba-mos, te ben-de - ci-mos, te a-do-

15 *G* *C* *mf* *Em* C D G *D.C. al Fine*

- ra-mos, te glo-ri-fi - ca-mos, te da-mos gra - cias.

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

Este tema compuesto por Palazón se encuentra en tonalidad de C Mayor. Se llegó a esta conclusión por sus movimientos armónicos y cadencias de II V I al finalizar las frases melódicas.

Utiliza la escala mayor por lo que para su correcto análisis se estudió dicha escala y sus grados respectivos.

Figura No. 6

Grados de la escala mayor

CMaj7 D-7 E-7 FMaj7 G7 A-7 B-7(b5)

I Maj7 II-7 III-7 IV Maj7 V7 VI-7 VII-7(b5)

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

El siguiente es el análisis del Gloria del P. Mola.

Figura No. 7

Himno del Gloria – P. Mola

Score

GLORIA

P. Mola

♩ = 90

Am b3 G Am

STEP

RHYTHMIC TRANSFORMATION

4 Am b3 G Am G Am

STEP

LEAD SKIP STEP

RHYTHMIC TRANSFORMATION

9 Am G Em

STEP

INTERVALIC TRANSFORMATION MOTIVIC REPETITION

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

Vemos en la partitura anterior que en este caso el tema del Gloria se encuentra en tonalidad de C mayor pero empezando con un acorde menor que en este caso sería su relativa menor (Am) dando una sonoridad opaca (menor) al tema . Con progresiones sencillas de tres acordes y movimientos interválicos de 4ta justa como máximo en su melodía. Este tema se ejecuta en un círculo armónico de VI V VI y VI V III.

Los recursos vistos en el análisis de estos dos temas del Himno del Gloria nos demuestran las diferentes sonoridades que pueden tener, ya sea mayor o menor. Ambas versiones mantienen un estilo de canto ya sea silábico o neumático por lo extenso de la letra que contienen este himno, más se descarta totalmente el estilo melismático.

El hecho de que el tema se titule con la palabra “Gloria” no necesariamente debe ser musicalmente compuesto con sonoridades alegres de júbilo, todo varía de acuerdo al compositor y lo que desea resaltar del tema.

A continuación empezaremos con el tema analizado en la partitura “*All The Things You Are*” arreglo de Kirby Shaw para formato SATB.

- *All The Things You Are*

All the Things You Are fue escrito por Jerome Kern y Oscar Hammerstein II para el musical de Broadway “*Very Warm for Me,*” con el cual debutó en 1939. *All the Things You Are* es uno de los standards más populares de todos los tiempos. Sus cambios son armónicamente complejos y divertidos para improvisar. La melodía también es una genialidad. Incontables músicos de Jazz se han enamorado con esta canción, y es uno de los standards más grabados. (Learn Jazz Standards, 2010)

El arreglo estudiado fue el de Kirby Shaw y se encuentra escrito en la tonalidad de F Mayor. En cambio la composición original se encuentra en Ab Mayor. Respecto a la re armonización que realizó Kirby Shaw podemos decir que no hubo necesidad de hacer demasiados cambios, adoptó la mayoría de

cadencias armónicas originales, pero si prefirió utilizar ciertos acordes de otras escalas armónicas y modos.

El primer grafico indicará el tema original, y el segundo grafico será las modificaciones que agregó y/o modificó el arreglista.

- Re armonización #01:

Figura No. 8

Re armonización #1

The image displays two musical staves in treble clef with a key signature of one flat. The first staff represents the original harmonic structure with three measures: the first measure contains a Bbmaj7 chord, the second contains an E7 chord, and the third contains an Amaj7 chord. The second staff shows a reharmonized version of the same three measures. The first measure is reharmonized with Bbmaj9(13). The second measure is reharmonized with a sequence of chords: Gm7, E7(9), E13, E(b13), and E7. The third measure is reharmonized with Amaj7(9) and Amaj7(13).

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

Observamos que el arreglista en el primer compás agregó la relativa menor del acorde de Bb mientras que en el siguiente compás agregó del acorde original varias de sus tensiones disponibles en diferentes tiempos con el fin de obtener diferentes sonoridades para una melodía lineal.

- Re armonización #2:

Figura No. 9

Re armonización #2

9 Am7 Dm7 G7 Cmaj7

9 Am7 Am7(13)Am7 Dm9 DmDm(maj7)Dm7 G7 A♭m7 G7(9) Am7Cmaj7(9) C6 Cmaj7

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

En el caso de esta re armonización vemos la continuidad de utilizar tensiones disponibles del acorde como recursos para el movimiento de las voces. En el segundo compás utiliza un acorde diferente para cada tiempo sin embargo recurre al primer grado de la escala menor armónica y cambia a Dm(maj7) para luego volver a su acorde original Dm7. En el tercer compás agrega un acorde menor con medio tono de distancia hacia arriba para luego volver a su acorde original con una tensión disponible para cambiar sonoridades; similar sucede en el cuarto compás recurriendo a aun acorde menor (Am7) de la escala mayor de C para luego volver a su raíz con diferentes tensiones.

- Re armonización #3:

Figura No. 10
Re armonización #3

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

En el siguiente caso vemos en el segundo compás un cambio de acorde de F# a C a tres tonos de distancia y cualidad de acorde sustituyendo un m7(b5) por la cualidad mayor.

- Re armonización #4:

Figura No. 11
Re armonización #4

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

En el compás tres encontramos cambios de cualidad de dominante a un acorde aug(maj7) de la escala menor armónica para luego volver a su acorde y cualidad original.

Aplica este tipo de recursos con la misma raíz para buscar diferentes sonoridades a una melodía lineal, es decir, estática.

- Re armonización #5:

Figura No. 12

Re armonización #5

The image shows two musical staves. The first staff is labeled '29' and contains four measures with the following chords: Bbmaj7, Eb7(13), Am7, and Ab°7. The second staff is also labeled '29' and contains five measures with the following chords: Bbmaj9, Bbmaj7, Dbmaj7, Dbmaj7(#11) Gm7, Am7, and Fø(maj7). Each measure is represented by a treble clef staff with a single note and a chord symbol above it.

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

En el primer y segundo compás observamos un cambio de acordes en el cual el original tiene un movimiento de cuarta de un acorde a otro, mientras en el arreglista opta por el movimiento de tercera menor de Bb a Db manteniendo la cualidad. Prosigue en el segundo compás con el uso de tensiones hasta en el último tiempo que lo cambia al segundo grado de la escala de F que es la tonalidad del tema. En el último compás realizó otro cambio de acorde, en el original se encontraba Ab°7 y Shaw optó por Fø(Maj7).

- Dinámicas: Las dinámicas denotan toda la expresión que Kirby Shaw quiere transmitir en el realce de los colores que dan los acordes que re armonizó. La mayoría del tema esta con dinámica de *mf* y al momento de existir backgrounds prefiere los *mp* prolongados para acabar en un *crescendo* con *mf*.
- Melodía o *lead*: En su arreglo normalmente utiliza la orquestación por bloques, esto quiere decir que cada voz mantiene su texto en la línea melódica hasta que aparecen *backgrounds*, cuando esto sucede la línea melódica principal se mantiene en sopranos.
- Tensiones: Como se explicó en las re armonizaciones que Kirby Shaw el recurso más usado son las tensiones disponibles de cada acorde con la finalidad de dar mayor movimiento a la línea melódica que en ciertas secciones que mantiene estática. Esto se debe a que recurre también a los cambios de acordes que utiliza y que provienen de diferentes escalas o modos.

A continuación presentaremos una imagen en la cual se puede observar las tensiones que existen en el arreglo de voces.

Figura No. 13

Tensiones

The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The Soprano part begins with a melodic line marked *mf*, with two notes circled in red. The Alto part also starts with a melodic line marked *mf*, with two notes circled in red. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with sustained notes, also marked *mf*. Blue annotations highlight specific intervals: '2da' (second) is written above the first two notes of both the Soprano and Alto parts. '2da 3era Menor' (second and minor third) is written above the last two notes of the Soprano part. The overall texture is simple, characteristic of a 'Four Way Close' arrangement.

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

En la imagen podemos observar por intervalos la sonoridad que realiza Kirby Shaw en su introducción con el uso de segundas y terceras menores ascendentes para luego terminar en un acorde (Bb7) con orquestación sencilla como *Four Way Close* .

Figura No. 14
Tensiones #2

The musical score is for a piece titled "Tensiones #2". It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). The chord symbols above the staves are: F MAJ 7(9), B^b MAJ 9(13), B MIN 7(13), E13, Eb13, and E7. The Soprano line starts with a fermata and a "7" below it. The Alto and Tenor lines have circled notes with "9" and "13" written above them, indicating specific tensions. The Bass line has a fermata over the first two notes.

Fuente: Investigación

Elaborado por: Joseline Zúñiga

Como segundo ejemplo tenemos parte del *Head In* el uso de tensiones en diferentes acordes provocando en toda la sección la sensaciones de tensión en el cual culmina con un acorde dominante con orquestación de *four way close*.

CAPÍTULO III. LA PROPUESTA

3.1. Título de la propuesta

Composición y arreglo del Himno del Gloria para formato SATB utilizando las técnicas de orquestación de Kirby Shaw.

3.2. Justificación de la propuesta

El principal motivo de componer y arreglar el Himno del Gloria fue con la intención de aportar con -recursos contemporáneos- la creación de un tema de música sacra en el país, con el nivel musical de poder adaptarse bien para un servicio litúrgico e igualmente para un concierto o demás espacios musicales.

3.3. Objetivo

Componer y arreglar el Himno del Gloria para coros en formato SATB basando en las técnicas de orquestación para voces de Kirby Shaw.

3.4. Descripción

En este trabajo de titulación se realizó la composición melódica basándose en las obras del género de música sacra y litúrgica, mientras que su armonía se compuso de acuerdo a las re armonizaciones que utilizó Kirby Shaw en el tema *All The Things You Are*, arreglo para coro mixto.

El formato se mantiene de forma tradicional en los arreglos para coro hechos por Shaw, conformado de la siguiente manera: soprano, alto, tenor y bajo (SATB). Su tonalidad es C mayor y modula en repetidas ocasiones tal cual sucede en el tema original del tema analizado. Su métrica es de 4/4. La estructura final está de una introducción, un *head in* y un *ending*, todo esto dando un total de 88 compases.

A continuación se puede observar la estructura del tema Himno del Gloria especificando cuánto dura cada sección por compases. La siguiente estructura está formada al criterio de Joseline Zúñiga Gaona para su

composición y orquestación del tema. Dicha estructura puede variar según su compositor.

Tabla No. 5 Estructura del tema Himno del Gloria

Tonalidad:	Tipo de comienzo:	Tipo de final:	Forma:	
C Mayor	Crúsico o Tético	Masculino o conclusivo	Introducción	4 compases
			A	12 compases
			B	16 compases
			C	23 compases
			D	16 compases
			E	17 compases
			TOTAL:	88 compases

Fuente: Joseline Zúñiga

Elaborado por: Joseline Zúñiga

Tabla No. 6 Análisis armónico del tema Himno del Gloria (1/2)

INTRO	VI- Am	III E	VI- Am	V7/VI E7(b9 b13)	
A	IV F	V G	VI- Am	VI- Am	V G
	IV FΔ7(9)	V7 G7	IΔ7(9, 13) CΔ7(9, 13)	I C	
	II- Dm	IV FΔ7	V7/VI E7(9)	VI- Am11	VI- Am
B	V-7 Cm7	V7/IV G7(b9)/B	VII-7b5 Em7b5/Bb	V7/VI A7	
FΔ	VI-7 Dm7	III7 A+/C#	IΔ F/C	VII-7b5 Bm7b5	V7/III E7
CΔ	VI- Am	VII-7b5 Bm7b5/A	VI-7 Am7(9)	II-7 Dm7/A	
	VI- Am	III7 E+/G#	VI- Am7(11)	VI Asus2	
C	V7 C7	I- Fm	IVΔ Bb	bVIIΔ7 Eb	
FΔ	bIIIΔ7 AbΔ7	bVIΔ7 DbΔ7(9)	V7 C7	V7 C7	

Tabla No. 7 Análisis armónico del tema Himno del Gloria (2/2)

	IΔ F	VI- Dm	IVΔ Bb	V C C13 C+7 C7	IΔ F	I(9) F9/E
		VI-9 Dm9 Dm Δ 7	#IV-7b5 VII-7 Bm7b5 Em7	(V7/VI) A7		
B		V-7 Cm7	V7/IV G7(b9)/B	VII-7b5 Em7b5/Bb	V7/VI A7	
FΔ	VI-7 Dm7		III7 A+/C#	IΔ F/C	VII-7b5 Bm7b5	V7/III E7
CΔ	VI- Am		VII-7b5 Bm7b5/A	VI-7 Am7(9)	II-7 Dm7/A	
	VI- Am		III7 E+/G#	VI- Am7(11)	VI Asus2	
D	IV F		V G	VI- Am	VI- Am	
	IV F	I(13) C13	V9 V13 V7 G9 G13 G7	VI-7(9) VI-7(11) A-7(9) A-7(11)	VI- Am	
	IVΔ7(9) F Δ 7(9)		V G	I IΔ7 C C Δ 7/B	VI-7(9 11) V7/VI Am(9 11) E+/G#	
	VI-7 Am7/G		VI-7 Am7/G	(V7/VI) E7	V7/VI E7	
	VIΔ7 A Δ 7		VIΔ7 A Δ 7			

Figura No. 15

Análisis Melódico Himno del Gloria (Hoja 1)

Gloria

Joseline Zúñiga

INTRO
SLOWLY

Motivo E
 mf f

Motivo $A MIN^7$
 mf mp

A **FREELY** $\text{♩} = 130$ **Frase A**

ESTROFA 1

5 mf Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Et

Frase A'

9 mf in te - rra - pax - ho - mi - ni bus

Frase A''

13 mp Bo - na - e vo - lun - ta - tis

B **F Maj** **Motivo** $G^{7(b9)}/B$ **Semifrase** A^7

ESTROFA 2

17 mf Lau - da - mus te Be - ne - di - ci - mus te

21 mf A - do - ra - mus te Glo - ri - fi - ca - te

Fuente: Joseline Zúñiga G.

Elaborado por: Joseline Zúñiga G.

Figura No. 16

Análisis Melódico Himno del Gloria (Hoja 2)

2 Gloria

ESTROFA 2

25 **A**MIN Motivo **B**MIN^{7(b5)}/A Motivo **A**MIN⁷⁽⁹⁾ Motivo **D**MIN⁷/A

Gra - ti - as A - gi - mus ti - bi prop - ter

29 **A**MIN **E**⁺/G# **A**MIN⁷⁽¹¹⁾ Rit. **A**SUS²

mag - nam glo - ri - am - tu - am

C **FRASE C**

33 **C**⁷ **C**⁹ Motivo **F**MIN **B**b **E**b

mi - ne De - us, Rex cae - les - ti - is,

37 **A**bMAJ⁷ **D**bMAJ⁷⁽⁹⁾ Rit. **C**⁷ **C**⁷

De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

ESTROFA 3

A TEMPO **FRASE C'**

41 **C**MAJ⁷ **C**⁷⁽⁹⁾ Motivo **C**/G **F**MIN¹¹ **B**b⁷ **E**b⁹

Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te

45 **A**bMAJ⁷ **D**b **C**⁷ **C**⁷

Je - su Chris - te

FRASE C''

49 **F** **D**MIN **B**bMAJ⁷ **C** **C**¹³ **C**MAJ⁷ **C**⁷ **F** **F**⁹/E

Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i,

Fuente: Joseline Zúñiga G.

Elaborado por: Joseline Zúñiga G.

Figura No. 17

Análisis Melódico Himno del Gloria (Hoja 3)

Gloria 3

The musical score is divided into six systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Harmonic analysis is provided above the notes, and melodic phrases are highlighted with colored lines and boxes.

System 1 (Measures 53-56): Chords: DMIN⁹, DMIN^(MAJ7), BMIN^{7(b5)}, EMIN⁷, A^{MAJ}, CMIN⁷. Phrases: FRASE C'' (measures 53-56), FRASE D (measures 55-56). Motivo (measures 55-56). Lyrics: Fi - li - us pa - tris, Qui to - llis] pe -

System 2 (Measures 57-60): Chords: 7(b9)/B, EMIN^{7(b5)}/Bb, A⁷, DMIN⁷. Phrases: FRASE D (measures 57-60). Motivo (measures 57-60). Lyrics: cca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui to - llis ÉpeÉÉÉÉ -

System 3 (Measures 61-64): Chords: A⁺/C#, F/C, DMIN^{7(b5)}, E⁷, AMIN. Phrases: Motivo (measures 61-62), Motivo (measures 63-64), Semifrase D (measures 63-64). Lyrics: cca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca -

System 4 (Measures 65-68): Chords: BMIN^{7(b5)}/A, AMIN⁷⁽⁹⁾, DMIN⁷/A, AMIN. Phrases: Semifrase D' (measures 67-68). Lyrics: tio - nem nos - tram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

System 5 (Measures 69-72): Chords: E⁺/G#, AMIN⁷⁽¹¹⁾, A^{SUS²}, F. Phrases: Frase D' (measures 69-72), Frase E (measures 71-72). Dynamics: mf, SWEETLY. Lyrics: mi - se - re - re no - bis Qu - o - ni -

System 6 (Measures 73-76): Chords: G, AMIN, AMIN, F, C¹³. Phrases: Frase E (measures 73-76), Semifrase E (measures 75-76). Lyrics: am tu so - lus sanc - tus Tu so -

Fuente: Joseline Zúñiga G.

Elaborado por: Joseline Zúñiga G.

Figura No. 18

Análisis Melódico Himno del Gloria (Hoja 4)

4

Gloria

77 G^9 G^{13} G^7 $A_{MIN}7(9)$ $A_{MIN}7(11)$ $F_{MAJ}7(9)$ G

lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus,

81 C $C_{MAJ}7/B$ $E^+/G\#$ $A_{MIN}7/G$ $FRASE E''$

Je - su Chris - te Cum Sanc - to S - pi - ri - tu in

85 E^7 $FRASE E''$ $Conclusión Final$ $A_{MAJ}7$ $A_{MAJ}7$

glo - ria Dei - Pa - tris. A - men.

Fuente: Joseline Zúñiga G.

Elaborado por: Joseline Zúñiga G.

Tabla No. 8 Recursos del arreglo Himno del Gloria

Especificaciones por sección

Introducción

- Al componer la introducción se basó en la introducción de Kirby Shaw en *All The Things You Are* con una similitud de motivo rítmico y movimientos ascendentes. Inicia con un tempo de 55bpm.

Kirby Shaw

Musical score for the introduction of 'Gloria' by Kirby Shaw. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Soprano and Alto parts have melodic lines with ascending intervals, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support with sustained notes and chords.

Joseline Zúñiga

Musical score for 'Gloria' by Joseline Zúñiga G. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is marked 'SCORE' and 'SLOWLY'. The tempo is indicated as 'SLOWLY'. The music is marked with dynamics *mf*, *f*, and *mp*. The Soprano part has a melodic line with a '00,' marking. The Alto part has a melodic line with a '00,' marking. The Tenor part has a melodic line with a '00,' marking. The Bass part has a melodic line with a '00,' marking. The score includes a section labeled 'A' and a section labeled 'E'. The score is credited to 'JOSELINE ZUNIGA G.' and 'JOSELINE ZUNIGA G. E7(b9b13)'. The score is marked with a '10' in a box.

- Entre el compás 2 y 4 se encuentran notas de descanso. De la misma forma que el arreglista Shaw para luego desencadenar en otro pequeño motivo en el que voz por voz va entrando hasta formar un acorde completo.

Head In

- Se respetó la forma del Gloria tradicional en el cual el tema lo presenta un “celebrante” (voz masculina). Por ende quienes inician el tema es la cuerda de bajos en un solo de de casi cuatro compases. Cambia el tempo a 130 bpm.

♩ = 130

Soprano: Et...

Alto: Et...

Tenor: Et...

Bass: *FREELY* F G A MIN A MIN Et...
GLO - RI - A IN EX - CEL - SIS DE - O Et...

- Desde el tiempo tres del cuarto compás empieza la interacción de todas las voces con una orquestación en bloque hasta el compás 16. Melodía principal la lleva soprano.

2 FMAJ⁷⁽⁹⁾ A MIN⁷ FMAJ⁷⁽¹³⁾ G⁷ G⁷⁽⁹⁾ G⁷⁽⁹⁾ CMAJ⁹⁽¹³⁾ C^b C

Soprano: IN TE - RRA - PAX - HO - MI - NI - BUS... HA - E VO - LUM - TA - TIO...

Alto: IN TE - RRA - PAX - HO - MI - NI - BUS... HA - E VO - LUM - TA - TIO...

Tenor: IN TE - RRA - PAX - HO - MI - NI - BUS... HA - E VO - LUM - TA - TIO...

Bass: IN TE - RRA - PAX - HO - MI - NI - BUS... HA - E VO - LUM - TA - TIO...

13 D MIN FMAJ⁷ E⁷⁽⁹⁾ E⁷⁽¹¹⁾ A MIN¹¹ A MIN

Head In

- En la parte B empezamos con otro motivo melódico para la línea principal mientras que alto, tenor y bajo realizan *backgrounds*. Esta sección modula a Fmaj los primeros 8 compases y luego vuelve a Cmaj los 8 compases restantes.
- El bajo lleva todas las raíces del acorde desde el compás 17 al 19 mientras que alto y tenor armonizan con disposición cerrada (*four way close*). En el compás 20 las voces adaptan la figuración de la melodía para unificar y luego en el compás 21 vuelven al *background* usando notas largas como redondas y blancas. Compás 23 respaldan la melodía de manera rítmica en los tiempos 2 y 4 y en el compás 24 se unen las voces en la última sílaba de la frase “Glorificamus-te”.

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a Gloria. It consists of two systems of staves, each with four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The first system covers measures 17 to 20. The second system covers measures 21 to 24. The score includes lyrics and musical notation for all parts. A green box highlights the vocal lines in measures 17-19, and a blue box highlights the vocal lines in measure 20. A red box highlights the vocal lines in measures 21-24. The lyrics are: "LU - DA - MUS TE BE - NE - DI - CI - MUS TE A - DO - NA - MUS TE GLO - RI - CA - MUS - TE". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The lyrics are: LU - DA - MUS TE BE - NE - DI - CI - MUS TE A - DO - NA - MUS TE GLO - RI - CA - MUS - TE. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The lyrics are: LU - DA - MUS TE BE - NE - DI - CI - MUS TE A - DO - NA - MUS TE GLO - RI - CA - MUS - TE.

Head In

- A partir del compás 25 al 28 existe una independencia de las voces con la melodía principal, existiendo en el compás 28 un descanso para que la melodía principal termine la frase. En el compás 29 vuelve la orquestación en bloque variando el movimiento la frase final para alto, tenor y bajo mientras finalizan con un *ritardando*.

The image displays a musical score for a section titled "Head In". It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a guitar accompaniment. The score is in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 32. The lyrics are: "GRA - TI - AS A - GI - MUS TI - BI PROP - TER" and "MAG - NAM GLO - RI - AM TU - AM". The guitar part includes chord diagrams and annotations such as "Variaciones melódicas" and "Descanso". The score is marked with "GLORIA" and "Rit." (ritardando).

- En la parte C del *head in*, vuelve a modular a Fmaj, esta sección tiene mayor duración comparado al resto del tema por el número de compases posee haciendo un total de 23 compases.
- Desde el compás 33 al 36 se emplea *backgrounds*, haciendo que la cuerda de sopranos mantenga la línea melódica principal. Por otro lado, desde el compás 37 las cuerdas alto, tenor y bajos vuelven a cantar la letra del tema con variaciones melódicas y rítmicas diferentes a la melodía pero va respetando el inicio y final de cada palabra. Por último en el compás 40, la cuerda de bajos

refuerza la letra del tema cantando una frase completa en este último compás.

Chord progression: A^bMAJ⁷, D^bMAJ⁷(9), RIT., C⁷

Vocals: S, A, T, B

Lyrics: DE - US PA - TER OM - NI - PO - TENS

Head In

- En el compás 41 al compás 48 la línea melódica es la misma, varía su texto. En cambio la orquestación no es la misma que en los compases anteriores que usaban *backgrounds*. El recurso usado es la orquestación por bloques, variando en uno que otro compas su figuración con el fin de dar movimientos de voces y nuevas sonoridades a la melodía estática, tal cual lo hace Shaw.

Tempo: 6 A TEMPO

Chord progression: C^bMAJ⁷, C⁷(9), C/G, F^{MIN}11, GLORIA B^{b7}, E^{b9}

Vocals: S, A, T, B

Lyrics: MI - NE FI - LI U - NI - GE - NI - TE

Lyrics: JE - SU CRIS - TE

Head In

- En el compás 49 al 55 la melodía deja el motivo anterior para ajustarse al texto que posee el tema, mas sin embargo la orquestación se mantiene tal cual se explicó en el cuadro anterior.

Musical notation for measures 49-55. The first staff shows measures 49-51 with lyrics: DO - MI - NE DE - US, AG - NUS DE - I, FI - LI - US PA - TRIS,.

- En esta sección D que empieza desde el compás 56 al 71; se tomó la misma melodía y orquestación que en la sección B, variando únicamente en el ajuste del texto a la figuración musical.
- La sección E consta de 19 compases y vuelve a su tonalidad original Cmaj. En el compás 72 al 75 empieza con un solo de 4 compases para soprano aclamando la última estrofa del Himno del Gloria.

Musical notation for measures 72-75. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part starts at measure 72 with the lyrics: QU - O - NI - AM TU SO - LUS SANC - TUS. The score includes dynamic markings like 'SWEETLY' and 'mf', and tempo markings like 'GLORIA' and 'AMIN'.

- A partir del compás 76 entran todas las voces con orquestación por bloque, siendo en el compás 78 en el que alto y tenor alargan la última sílaba de la frase.

Head In

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: Tu so-lus Do-mi-nus. The score includes chords: F, C¹³, G⁹, G¹³, G⁷, Amin⁷(9), and Amin⁷(11). The Soprano part has a melodic line with a fermata on the final note. The other voices provide harmonic support.

- En el compás 79 al 82 se mantiene una orquestación por bloque. Pero en el compás 83 al 86 únicamente soprano mantiene la melodía mientras que el resto de voces realizan *background* utilizando palabras claves del texto, en este caso serían: Sancto y Patris.

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. The score includes chords: Amin⁷/G and E⁷. The Soprano part has a melodic line with a fermata on the final note. The other voices provide harmonic support.

Ending

- El *ending* dura dos compases con un tempo de 55 bpm y comienza desde el compás 87 al 88 dando por terminado el tema en un gran Amén.
- Existe re armonización interna a partir del acorde de Amaj7, luego a Cmaj7 Bbmaj7 para concluir en Amaj7.
- Las voces de soprano realizan octavas y mantienen esa nota durante los dos compases, mientras que las voces de alto armonizan el acorde con 3eras mayores en el compás 87 y una 3era menor en el compás 87. Tenor se mueve por corcheas descendentes mientras que el bajo se encarga de cantar las raíces de cada acorde para terminar junto a todas las voces con un calderón.

Musical score for the ending of "GLORIA". The score is in 4/4 time with a tempo of 55 bpm. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 12 with the chord Amaj7. The Soprano part starts with a whole note G5. The Alto part starts with a whole note A4. The Tenor part starts with a whole note A4. The Bass part starts with a whole note A3. The score progresses through two measures. In the second measure, the Alto part changes to a whole note B4, and the Tenor part changes to a whole note G4. The Bass part changes to a whole note B2. The score concludes with a fermata over the Soprano part.

CONCLUSIONES

Las expectativas de este trabajo de titulación fueron favorables. Al poder implementar recursos y técnicas de orquestación de un arreglista contemporáneo a un género de tantos años de historia y trascendencia como lo es la música sacra y litúrgica se demostró la eficacia de inclusión de dichos recursos musicales pudiendo de esta forma dar un mayor realce al mensaje que contiene en sus letras, característica principal de la música litúrgica y dejando al descubierto elementos de innovación que busca poner como prioridad el texto y su solemnidad.

La búsqueda de sonoridades y colores característicos de Kirby Shaw no solamente fue gracias a sus recursos armónicos que aportaron a la búsqueda de colores específicos con sus tensiones y acordes modales sino también en las técnicas de orquestación que emplea como lo es *Four way close*, *Four way close double lead*, *Drop 2*, *Drop 3*, movimiento contrario de voces, *Drop 2+4*, *Omit 3*, *Omit 2*, *Shell Voicing*, abertura de voces, los *backgrounds* para acompañar melodías, solos y sus dinámicas. Todo ello llevó a la elaboración de un tema musical diferente para coro.

Es importante mencionar que la implementación de dichos recursos en la música litúrgica fue realmente un reto ya que como se explica anteriormente, el componer y arreglar algún tema de este género se debe tener especial atención de no romper los fundamentos de la música litúrgica el cual está destinado especialmente a prestar este servicio a la iglesia, por ende todo arreglo y composición debe girar en resaltar cada característica de solemnidad y realce del texto litúrgico.

Finalmente se concluye que con un arduo estudio y análisis de los recursos musicales contemporáneos y la correcta implementación de ellos en la música litúrgica fue posible la creación de un nuevo Himno del Gloria innovador.

RECOMENDACIONES

La música de la iglesia católica tiene una gran trascendencia en la cual ha ido enriqueciendo a través del tiempo y a su vez ha ido aportando al desarrollo de la música como la conocemos en la actualidad, ya sea con la implementación de los cantos gregorianos, la polifonía y el surgimiento de una notación musical para plasmar las ideas musicales en papel. Por ende, debe ser valorada como tal y de la cual se sugiere, a medida que pasa el tiempo, el implementar musicalmente innovaciones que sumen a este género de música litúrgica. Otras recomendaciones son las siguientes:

Al momento de componer o realizar cualquier tipo de arreglo musical a una obra de música litúrgica se sugiere el investigar el contexto histórico de la obra, analizar minuciosamente el mensaje de la letra que lo contiene y posterior comenzar a realizar y crear lo que musicalmente convenga.

Las implementaciones musicales sonoras deben tener un sentido que guíe y adentre al oyente a lo que la letra quiera expresar, como lo es el caso de las implementaciones de los recursos musicales usados por de Kirby Shaw en el tema Himno del Gloria.

Por último, se recomienda el realizar un trabajo de orquestación de la mano con un ensamble de vocal en el cual se pueda modificar orquestación y dinámicas según convenga.

BIBLIOGRAFIA

Abela, J.A. (2002). Las Técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión Actualizada.

Congregación de Ritos De música sacra et sacra liturgia, (1958)
<http://www.ismusam.mx/images/Pdfs/6.MLS.pdf>

Constitución Sacrosanctum concilium, (1963).
http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

Corrales, M. (2010). Métodos varios de recolección de información cualitativa. En *Metodologías de Investigación Cualitativa* San José, Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia.
<http://repositorio.uned.ac.cr/reuned/bitstream/120809/1251/1/7%20-%20Métodos%20cualitativos%20de%20recolección%20de%20información.pdf>

El comercio , (2014). *La misa criolla ecuatoriana amalgama folclore, canto y danza*
<http://www.elcomercio.com/tendencias/misacriolla-ecuador-folclore-arte-guayaquil.html>

Foros de María la Virgen, (2018). *Homenaje a 50 años de la misa criolla*.
<http://forosdelavirgen.org/86810/homenaje-a-50-anos-de-la-misa-criolla/>

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). Metodología de la Investigación (Quinta ed.). México: McGraw Hill.

INEC, (2012). *INEC presenta por primera vez estadísticas sobre religión*.
<http://www.ecuadorencifras.gob.ec/inec-presenta-por-primera-vez-estadisticas-sobre-religion/>

La música en la liturgia, (2013)
<https://musicaliturgia.wordpress.com/2013/06/22/liturgia-y-comunicacion-5-la-musica-en-la-liturgia/>

Learn jazz standards, (2010) "*All the things you are*"
<https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/all-the-things-you-are/>

Música y Liturgia, (2013)
<https://musicaliturgia.wordpress.com/2013/06/29/liturgia-y-comunicacion-6-musica-religiosa-musica-sagrada-y-musica-liturgica/>

Orozco y Giraldo, (2011) *Métodos deductivo e inductivo*
<https://proyectogrado.wordpress.com/2011/03/11/metodos-deductivo-e-inductivo/>

Padre Carlos Amendaño, 2017.
Entrevista directa.

Padre Morales, 2018
Entrevista vía mensajes simultáneos.

Rodríguez, Gil y García, (1996) *Metodología de la investigación cualitativa*, 1996:72. (Pag, 32).

Sag, L (2009) *La música de la edad media*.
https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_23/LYDIA_SAG_LEGRAN02.pdf

Sagrada congregación Culto Divino - Decreto, 1971
<http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/emp.htm>

Salvatierra, 2010 *Historia de la Música*
<http://historiadelausicapaula.blogspot.com/2010/11/edad-media-cantogregoriano.html>

Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2013 - 2017). *Buen Vivir Plan nacional*. Quito, Ecuador: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo.

Tra Le Sollecitudini, (1903).
http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini.html

Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. (2014). Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Obtenido de <http://www2.ucsg.edu.ec/artes/cm-perfil-de-egreso.html>

ANEXOS

SCORE **GLORIA**
JOSELINE ZUNIGA G.
JOSELINE ZUNIGA G.
E7(B9B13)

SLOWLY

A

SOPRANO *mf* *f* *mf* *mp*
00, _____

ALTO *mf* *f* *mf* *mp*
00, _____

TENOR *mf* *f* *mf* *mp*
00, _____

BASS *mf* *f* *mf* *mp*
00, _____

B ♩ = 130

S _____ Et _____

A _____ Et _____

T _____ Et _____

B *mf* *f* *mf* *mp*
F G AMIN AMIN Et _____

GLO - RI - A IN EX - CEL - SIS DE - O _____ Et _____

©

2 **FMAJ**⁷⁽⁹⁾ **AMIN**⁷ **FMAJ**⁷⁽¹³⁾ **G**⁷ **G**⁷⁽⁹⁾ **G**⁷⁽⁹⁾ **G**⁷⁽⁹⁾ **CMAJ**⁹⁽¹³⁾ **C**⁶ **C**

GLORIA

S IN TE - RRA - PAX - HO - NI - NI BUS

A IN TE - RRA - PAX - HO - NI - NI BUS

T IN TE - RRA - PAX - HO - NI - NI BUS

B IN TE - RRA - PAX - HO - NI - NI BUS

IN TE - RRA - PAX - HO - NI - NI BUS

13 **B0** *mp* NA - E VO - LUN - TA - TIS

S **B0** *mp* NA - E VO - LUN - TA - TIS

A **B0** *mp* NA - E VO - LUN - TA - TIS

T **B0** *mp* NA - E VO - LUN - TA - TIS

B **B0** *mp* NA - E VO - LUN - TA - TIS

3

C CMIN⁷ G^{7(b9)}/B GLORIA
E MIN^{7(b5)}/B^b A⁷

S 17 LAU - DA - MUS TE BE - NE - DI - CI - MUS TE

A *mp* 00, MUS TE

T *mp* 00, MUS TE

B 00, 00, TE

D MIN⁷ A⁺/C[#] F/C MUS TE
B MIN^{7(b5)} E⁷

S 21 A - DO - RA - MUS TE GLO - RI - FI - CA - MUS - TE

A 00, - - - - 00, TE

T 00, 00, TE

B 00, 00, TE

4

A MIN **B MIN^{7(b5)}/A** **GLORIA**
A MIN⁷⁽⁹⁾ **D MIN⁷/A**

S
 25 GRA - TI - AS A - GI - MUS TI - BI PROP - TER

A
 GRA - TI - AS TI - BI PROP - TER

T
 GRA - TI - AS TI - BI PROP - TER

B
 GRA - TI - AS TI - BI PROP - TER

A MIN **E⁺/G[#]** **A MIN⁷⁽¹¹⁾** **RIT.** **A SUS²**

S
 29 MAG - NAM GLO - RI - AM - TU - AM

A
 MAG - NAM GLO - RI - AM TU AM

T
 MAG - NAM GLO - RI - AM TU AM

B
 MAG - NAM GLO - RI - AM TU AM

GLORIA 5

D C⁷ C⁹ F^{MIN} B^b E^b

S 33 *mf* DO - NI - NE DE - US, REX CAE - LES - TI - IS,

A *mp* AAH,

T *mp* AAH,

B *mp* AAH,

mp AAH, A^b MAJ⁷ D^b MAJ⁷⁽⁹⁾ C⁷ RIT. C⁷

S 37 DE - US PA - TER OM - NI - PO - TENS.

A US PA - TER OM - NI - PO - TENS

T US PA - TER OM - NI - PO - TENS

B US PA - TER PA - TER OM - NI - PO - TENS

6 A TEMPO
C MAJ⁷

C⁷⁽⁹⁾ C/G

F MIN¹¹

GLORIA
B^{b7}

E^{b9}

S
41 Do - MI - NE FI - LI U - NI - GE - NI - TE

A
NI - NE FI - LI U - NI - TE

T
NI - NE FI - LI U - NI - TE

B
MI - NE FI - LI U - NI - TE

A^b MAJ⁷ D^b C⁷ C⁷

S
45 JE - SU CHRIS - TE

A
SU CHRIS - TE

T
SU CHRIS - TE

B
- SU CHRIS - TE

GLORIA

F DMIN B^bMAJ⁷ C C¹³ C⁺MAJ⁷ C⁷ F F⁹/E ⁷

49

S Do - MI - NE DE - US, AG - NUS DE - I,

A Do - MI - NE DE - US AG - NUS DE - I

T Do - MI - NE DE - US AG - NUS DE - I

B Do - MI - NE DE - US AG - NUS DE - I

Do - MI - NE DE - US AG - NU DE - I
 DMIN⁹ DMIN^(MAJ7) BMIN^{7(b5)} EMIN⁷ AMAJ

53

S Fi - LI - US PA - TRIS,

A Fi - LI - US PA - TRIS

T Fi LI US PA - TRIS

B Fi LI US PA - TRIS

GLORIA

AMIN BMIN^{7(b5)}/A AMIN⁷⁽⁹⁾ DMIN⁷/A

S ⁶⁴ DE - PRE - CA - TIO - NEM NOS - TRAM. QUI SE - DES AD DEX - TE - RAM

A DE - PRE - CA - TIO - NEM QUI SE - DES AD TE

T DE - PRE - CA - TIO - NEM QUI SE - DES AD TE

B DE - PRE - CA - TIO - NEM QUI SE - DES AD TE

AMIN E⁺/G[#] AMIN⁷⁽¹¹⁾ ASus²

S ⁶⁸ PA - TRIS, MI - SE - RE - RE NO - BIS

A PA - TRIS, MI - SE - RE - RE - NO - BIS

T PA - TRIS, MI - SE - RE - RE - NO - BIS

B PA - TRIS MI SE RE RE NO BIS

10 **GLORIA**

F **F** **G** **AMIN** **AMIN**

SWEETLY

72 *mf* QU - O - NI - AM TU SO - LUS SANC - TUS

F **C¹³** **G⁹** **G¹³** **G⁷** **AMIN7(9)** **AMIN7(11)**

76 *mf* TU SO - LUS DO - MI - NUS.

mf TU SO - LUS DO - MI - NUS

mf TU SO - LUS DO - MI - NUS

mf TU SO - LUS DO - MI - NUS

GLORIA

79 **F MAJ⁷⁽⁹⁾** **G** **C** **C MAJ⁷/B** **E⁺/G[#]** 11

S Tu so - lus AL - tis - si - mus, JE - su CHRIS - TE

A Tu so - lus AL - tis - si - mus JE - su CHRIS - TE

T Tu so AL - tis - si - mus JE - su CHRIS - TE

B Tu so - lus AL - tis - si - mus JE - su CHRIS - TE

83 **A MIN⁷/G** **E⁷**

S CUM SANC - TO S - PI - RI - TU IN GLO - RIA DEI - PA - TRIS.

A SANC - TO PA TRIS.

T SANC - TO PA TRIS.

B SANC - TO PA TRIS.

12 **A^{MAJ7}** **♩=55** **GLORIA** **A^{MAJ7}**

S **A** **T** **B**

A **C^{MAJ7}** **B^bMAJ⁷** **A**

MEN. **MEN.** **MEN.** **MEN.**



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Zúñiga Gaona, Joseline Kathiuska**, con C.C: # **0918116286** autor/a del trabajo de titulación: **Composición y arreglo del Himno del Gloria en formato SATB, aplicando las técnicas de orquestación del arreglista Kirby Shaw**, previo a la obtención del título de **Licenciada en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

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

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

Guayaquil, **15 de Marzo de 2018**

f. _____

Nombre: **Zúñiga Gaona, Joseline Kathiuska**

C.C: **0918116286**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Composición y arreglo del Himno del Gloria en formato SATB, aplicando las técnicas de orquestación del arreglista Kirby Shaw		
AUTOR(ES)	Joseline Kathiuska Zúñiga Gaona		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Juan Isidro Mejía Peña		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	15 de Marzo de 2018	No. DE PÁGINAS:	87
ÁREAS TEMÁTICAS:	Arreglos vocales, música contemporánea, técnicas de orquestación.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Música Coral, música litúrgica, arreglos corales, técnicas de orquestación, Gloria, Kirby Shaw.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):	<p>El presente trabajo de titulación se realizó con el propósito de innovar y aportar al género de música litúrgica ecuatoriana para coros en formato SATB. Por ende se realizó una composición y orquestación con uno de los temas utilizados para la celebración de la liturgia: El himno del Gloria, aplicando los recursos musicales encontrados en el tema <i>All The Things You Are</i> de Kirby Shaw, arreglista de varias instituciones <i>a cappella</i> como The COS Vocal Jazz Ensemble, Jefferson State Choral Coalition entre otros grupos similares en el estado de Colorado, California. Esta investigación se llevó a cabo en el semestre B-2017 (Octubre 2017 – Febrero 2018) y su enfoque de estudio es cualitativo, basándose en los métodos de investigación deductivo y de observación. El material de trabajo que se implementó para esta investigación en su recolección de datos fueron: Transcripciones de obras musicales, entrevistas, análisis de audios y partituras de las obras, tesis de producción musical, libros y artículos de música. Al concluir este trabajo de titulación se demostró que la implementación de recursos musicales contemporáneos como los del arreglista Kirby Shaw en un tema musical litúrgico -como lo es el Himno del Gloria-, aportó a sonoridades innovadoras en el cual puede seguir prestando un servicio eclesial y, también se adapta a ser utilizado en diferentes espacios musicales. Se espera que estos resultados sean de guía e incentivo para demás arreglistas y músicos que deseen realizar composiciones al género musical litúrgico con propuestas innovadoras de orquestación sin alterar el propósito principal de la música en la liturgia.</p>		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-9-8311-5191	E-mail: joseline19944@hotmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Fernando Andrés Alvarado Echeverría		
	Teléfono: +593-9-8222-3293		
	E-mail: fernandoaae@gmail.com		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



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



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación