



Escuela de Creación Musical y Artes Sonoras

Composición Musical con Itinerario en Producción Musical

Recursos Armónicos del *J-Pop* como Herramienta Compositiva

Dámaris Alejandra Aguilar Vacacela

M.Sc. David Hernán Sarmiento Oyola

Guayaquil, Ecuador - 2023

Resumen

El siguiente trabajo busca explicar el proceso creativo de dos piezas musicales las cuales tienen como característica emular el estilo particular del *J-Pop* o *Pop* japonés, mediante la utilización de influencias claras de tres composiciones niponas elegidas para representar la música popular japonesa. En la parte escrita se busca explicar al *J-Pop* como movimiento musical del país oriental, así como su importancia en la cultura tanto japonesa como del resto del mundo, por lo que se hace un breve resumen de su historia y sus procesos compositivos, así como de sus principales exponentes y precursores. En la segunda sección se aborda el proceso creativo desde los materiales utilizados, así como cuál fue el desarrollo del proceso creativo para la composición de 2 temas inspirados en el *J-Pop*, y las influencias tomadas al momento de escribir la letra y música. Al final del presente documento de titulación se presentan las conclusiones y recomendaciones observadas a partir de los temas, así como las partituras, letras y másteres de cada pieza compuesta.

Palabras Clave: *J-pop*, cultura japonesa, Japón, *pop*, música oriental

Abstract

The following work seeks to explain the creative process of two musical pieces which have the characteristic of emulating the particular style of J-Pop or Japanese Pop, through the use of clear influences of three Japanese compositions that represents popular Japanese music. The written part seeks to explain *J-Pop* as a musical movement of the eastern country as well as its importance in both Japanese culture and the rest of the world, for which a summary of its history and compositional processes is made, as well as of its main exponents and precursors. In the second section, the creative process is addressed from the materials used, as well as what was the development of the creative process for the creation of 2 songs inspired by J-Pop, and the influences taken when writing the lyrics and music. At the end of this titling document, the conclusions and recommendations observed to obtain the themes are presented, as well as the scores, lyrics, and masters of each composed piece.

Keywords: J-pop, japanese culture, Japan, pop, oriental music

1. Introducción

En el mundo globalizado actual muchas culturas se han dado a conocer en los últimos años principalmente en el siglo XXI gracias a internet y las redes sociales por lo que géneros antes poco conocidos como el *J-Pop* (*Pop* Japonés) entre otros, están influenciando en el mundo occidental donde cada vez hay más consumidores y seguidores de este tipo de música que en el siglo pasado solo era conocido en sus países de origen, según Mora & Fernando (2020) el *J-Pop* está cada vez más presente en la cultura occidental principalmente en Estados Unidos y Latino América gracias al consumo de productos audiovisuales como el *anime* y el *manga* que en los últimos 20 años han traspasado las fronteras y transformarse en más que un género musical sino en toda una cultura.

El *J-Pop* por ejemplo en países como Brasil según Silva (2022) comenzó a tener su propio espacio gracias a las series de animación japonesa tales como Caballeros del Zodiaco, Sailor Moon y Dragon Ball, por lo que muchos espectadores de dichos productos comenzaron a interesarse en la música que acompañaba a estas series animadas, dentro del mismo contexto Peres & Ramos (2018) hacen énfasis que para muchos fanáticos del *anime* brasileños, el tema principal de la serie *Saint Seiya*, conocida en Brasil como “*Cavaleiros do Zodíaco*” se ha transformado en un himno que incluso bandas locales como Angra han versionado al portugués y que en muchos de sus conciertos llega a ser solicitada para ser coreada por miles de *fans* no solo de la serie sino de la propia banda.

Por último, en países de habla hispana como México, Colombia, Perú y Ecuador, la realidad es similar a la mencionada anteriormente, la cultura del *J-Pop* vino de la mano de las producciones televisivas niponas, según García Lemes (2022) esto se debe a una estrategia que varios países como Inglaterra, China, Japón y Corea tienen para la propagación de su cultura que se conoce como *Media Mix*, en donde cualquier producto audiovisual no utiliza elementos ajenos para complementarlos, sino buscan que cada detalle, como la música, tradiciones, manejo de color, tipografía, entre otros, sea parte elemental de su producción final, por lo que garantiza también el consumo de dichos elementos complementarios. Gracias a dicha estrategia el *J-Pop* ha llegado a ser muy popular entre el público latinoamericano ya que el “*Anime*” de cierta manera lo optimiza; es decir, si el seriado animado por ejemplo *Dragon Ball* es popular, su banda sonora y canciones asociadas a la franquicia gozarán de la misma popularidad (Mora & Fernando, 2020).

1.1. Antecedentes

1.1.1. ¿Qué es el *J-Pop*?

Entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, Japón pasaba por un periodo de transición bastante complejo conocido como la era *Meiji*, en donde el país permitió abrirse a las demás culturas y no solo convivir con sus propias tradiciones (Alt, 2020). Dentro de esos aspectos culturales a los cuales el gobierno japonés decidió adoptar, fue a la educación musical, donde se pusieron de lado el uso de ciertos instrumentos tradicionales como el *Shamisen* y el *Shakuhachi* por otros de origen occidental como el piano, además de adaptarse a la notación occidental y el estudio del solfeo para la educación de las voces cantadas. Esto generó rápidamente un interés masivo en la clase media del país nipón que sentía cierta desconexión con el tipo de música *Gagaku* (asociada con la nobleza) y con el estilo *Zokkyoku* de las clases obreras (Corredor, 2022).

En la era conocida como *Taisho* (1912-1926), instrumentos occidentales como el piano y las cuerdas, ya eran populares para su uso en actuaciones musicales, donde eran parte fundamental para la interpretación de piezas de *Jazz* y *Blues* que eran de los géneros más solicitados por parte de la audiencia de la época, por lo que muchos músicos locales y compositores modernos comenzaron a fusionarlos con la música tradicional japonesa. Sin embargo, varias de estas piezas musicales, fueron escritas con base en la escala pentatónica, que para ese entonces se consideraba una de las formas clásicas del canto japonés (Billings, 2022). Por lo que se puede considerar que tanto el *Jazz* como el *Blues*, fueron considerados como de los

géneros populares en el Japón de la era *Taisho* hasta la guerra del pacífico en donde comenzó la era *Showa*, donde por razones políticas ajenas a la música, la interpretación o difusión de música occidental era considerada como un crimen nacional ya que no respetaba las tradiciones japonesas y apoyaban al enemigo de occidente (Alt, 2020).

A pesar de esta prohibición al consumo de música occidental, al inicio de la era *Showa* en 1926, donde se buscaba apelar al nacionalismo y a las tradiciones, principalmente en la época de la segunda guerra mundial, tanto el *Jazz* como el *Blues* ya habían hecho un espacio importante dentro de la cultura de consumo musical del Japón, además muchos compositores y músicos no habían dejado de experimentar con estos géneros musicales (Alt, 2020). Por lo que, en el último tramo de la era *Showa* (1945 – 1989), la influencia de música occidental vio su mayor crecimiento en gran medida a la recuperación económica de la región y a que el gobierno había cambiado su enfoque de imperio a democracia parlamentaria. En palabras de Barrow (2022), este giro en las políticas japoneses permitieron a que más artistas comenzaran a recrear los sonidos importados de occidente de manera exitosa lo que da origen a una industria radial diversa y atractiva para todos los públicos.

Bajo esta nueva perspectiva del gobierno entre las décadas del 50 y 60 del siglo XX, el acceso a las nuevas tendencias musicales venidas desde occidente, principalmente de Estados Unidos, se presentó de manera orgánica con estilos que se hicieron populares como el *Rock and roll*, *Blues*, *Mambo*, además de los ya populares *Jazz* y *Blues* (Learn Academy, 2021) lo que enriqueció a la formación de lo que se conocería más adelante como *J-pop*. También se atribuye a la formación del *J-pop*, la incursión de soldados norteamericanos a Japón posteriormente a la segunda guerra mundial, los cuales consumían música de *Elvis Presley* y otros artistas de la época que al ser conocidos por el medio musical nipón se reversionaron en el idioma local para el consumo popular, como fue el caso del tema *Heartbreack hotel*, que tuvo su versión al japonés por parte de la banda *Kosaka Kazuya and the Wagon Masters* (Alt, 2020). Lo que fue un incentivo para que más artistas promovieran esta nueva tendencia que la prensa japonesa la llegó a denominar como *Rockabilly*.

Al ser implementado el movimiento *Rockabilly* en los años 60, las reversiones de canciones populares de estilos como *Rock*, *Jazz* y otros fue una moda que se impuso en todo el Japón (Billings, 2022). Además las composiciones propias de artistas de la época comenzaron a ser más frecuentes en donde la fusión de estilos propios japoneses se fusionaban con aquellos de origen occidental, por lo que muchos autores consideran que los años 60 es realmente el nacimiento del *J-pop* como un estilo, a pesar de que esta denominación no se daría hasta finales de los 80. Un ejemplo claro de éxito de *J-pop* a nivel mundial es el de *Kyu Sakamoto* con su canción “*Ue wo Muite Arakou*”, considerada como la primera y única canción japonesa en estar en la cima del *top* de la revista *Billboard*, donde se puede evidenciar la influencia occidental fusionada con elementos japoneses (Barrow, 2022).

Otros casos de éxito al igual que *Sakamoto*, fueron las *Peanuts*, que eran un par de gemelas que gracias a pertenecer a la banda sonora de la película *Mothra* tuvieron su nivel de popularidad, el del grupo *Drifters* que alcanzaron la popularidad mediante un programa de variedades en la década de los 60, y por último *Keiko Fujii* que hasta la actualidad se considera como una de las primeras *Idols* de la música *pop* japonesa, siendo su punto más alto a finales de los 60 y toda la década de los 70 (Atkins, 2022). Al hacer un análisis conciso sobre el éxito comercial de los artistas antes mencionados y su música se puede notar un factor común como lo menciona Fernández (2022), ya no intentan ser versiones en el idioma de canciones extranjeras, sino que combinan de manera equilibrada estilos de canto japonés más tradicionales como el *kayokyoku*, que era popular antes de la entrada de la música occidental, y que marcan el primer paso para el *J-pop* como se lo conoce actualmente.

Es importante indicar que también en la década de los 60 a la par del movimiento *Rockabilly*, muchas composiciones originales comenzaron a experimentar con sonidos acústicos como es el caso de “*Wasei Folk*” o “*Folk* hecho en Japón” gracias al uso de la guitarra acústica y que esta era de fácil acceso para músicos amateurs, que de alguna forma pretendían dejar de ser simples consumidores y transformarse en

actores de la nueva escena *pop* nipón (Fernández, 2022). Bajo este movimiento “*Foku*” (termino japonés para *folk*), el común denominador con respecto a las temáticas expresadas en sus letras era la protesta joven sobre las desigualdades que existían dentro de la sociedad japonesa (Billings, 2022), con principal influencia de músicos como *Bob Dylan*, lo que formó la contracultura japonesa llena de creatividad y explosividad con exponentes claves como *Yellow Magic Orchestra*, *Isao Tomita*, *Yosue Inoue* que hasta la actualidad son considerados como influyentes en el desarrollo de la música popular electrónica de Japón a nivel mundial (Go Go Nihon, 2020).

Durante el auge del “*Foku*” hubo una banda que implementó el uso de guitarras eléctricas y la efervescencia del Rock a un género que se caracterizaba en un sonido acústico, lo que abrió paso a lo que se conoció a mediados de los 70 como “*New Music*”, esta famosa agrupación nipona fue *Happy End*, que además de todo lo antes mencionado tenía como particularidad que todas sus letras estaban enteramente escritas en el idioma japonés (Fernández, 2022). Su paso por la escena musical de apenas 3 años repercutió en las décadas posteriores, ya que sus miembros luego de la separación de la banda en 1973, se dedica cada uno de manera separada a desarrollar estilos propios con la particularidad de la completa separación de todas las personas involucradas en el proceso creativo (compositores, letristas, arreglistas, productores ingenieros de sonido, etc.). en donde un mismo artista se encargaba de auto producirse o producir a otros sin la necesidad de recurrir a grandes sellos discográficos. En otros términos, un solo músico acaparaba con todas las responsabilidades de creación musical en sus diferentes niveles como cantautores (WeXpats, 2022a).

Los artistas de la “*New Music*” son los impulsores de la música mainstream del Japón ya que supieron rápidamente concretar estrechas relaciones con televisoras y radios para la difusión de sus productos, y como proveedores de composiciones musicales para otros productos audiovisuales como comerciales, programas de televisión, telenovelas (Tomas & Baguena, 2023). Esta exposición masiva de sus producciones dio renombre a artistas tales como *Kaguyahime*, *Arai Yumi*, *Yamashita Tatsuro* entre otros, que aprovecharon la tendencia de finales de los 70, de alejarse de la música protesta con tintes políticos y escuchar música como una actividad recreativa. En otros términos, el japonés promedio prefería escuchar música como una actividad individual que como una actividad colectiva como fue la tendencia al inicio de la aparición del “*Foku*” o *Folk Japonés*.

Bajo este nuevo panorama más comercial, donde el consumidor común buscaba divertirse y pasar el rato, nace a finales de los 70 y principios de los 80, el *City Pop* que, influenciado por géneros occidentales como el *Funk*, el *Jazz* y el *R&B* se convierte rápidamente en el estilo musical que marca un antes y después en la música japonesa y que actualmente sigue vigente (Peris, n.d.). El *City pop* pudo captar popularidad gracias a su sonido atmosférico cargado de *Jazz* y *Funk*, que generan un sentimiento urbano (Aoki, 2015), además al creciente desarrollo económico de la población japonesa que tenía dentro de sus objetivos tener un sonido más globalizado acorde a los tiempos modernos; en otras palabras, algo que los identifique como una sociedad cosmopolita (Vega, 2021).

Uno de los artífices y pieza clave para el desarrollo del *City Pop* y la cultura *J-pop* actual, fue la banda *Yellow Magic Orchestra*, que fue pionera en el desarrollo del sonido característico del género, ya que implementaron dentro de sus composiciones sonidos electrónicos influenciados por la música *Disco* occidental y elementos característicos de *Jazz* y *funk* (Billings, 2022), su primer álbum es considerada como una pieza vanguardista debido al uso de sintetizadores y *samples*, lo que marca la tendencia para otros músicos del género a la experimentación con otros elementos diferentes a los instrumentos tradicionales (Pressdek, 2022), y posteriormente a ser considerado como el hito de la apertura de la música japonesa a otros territorios a nivel mundial (Fernández, 2022).

Es precisamente en los 80 que la música japonesa toma otras dimensiones y se acuña la *J al pop* japonés como marca, se debe explicar que el *J-Pop* concentra todos los géneros antes descritos y que destaca por su adaptación de la música tradicional a los diferentes estilos occidentales, es por eso por lo que en 1988 la emisora radial *J-WAVE* para dar notoriedad frente a su público acuñó el término no a un estilo sino a toda

una cultura musical popular (Mora & Fernando, 2020), sin embargo, es importante indicar que su utilización tiene un carácter mediático y nacionalista, ya que define un sentido de pertenencia además que la J a diferencia de la N, representa un sentido vanguardista del pueblo Japonés en contraste a la N (de Nipón) que es más asociada con lo tradicional.

Al *J-Pop* alcanzar a ser un fenómeno cultural dentro de Japón trajo como consecuencia la aparición de los primeros artistas en considerarse como *Idols*, que es el termino usado para catalogar a estrellas de la música japonesa (Alt, 2020). Personalidades como *Momoe Yamaguchi*, *Seiko Matsuda*, *Hiromi Go*, fueron algunos de los artistas que se menciona como los primeros *Idols* japoneses, ya que a mas de ser conocidos por su música generaban fanatismo en su público al punto de vender no solo discos, sino otro tipo de mercancía relacionada con su imagen (WeXpats, 2022b). Es importante aclarar que, aunque en las décadas de los 50, 60 y 70 existían celebridades de la música que podrían considerarse como *s*, el factor de desarrollo económico de Japón y la alta exposición dentro de los medios como radio y televisión en los 80, permitió a las casas disqueras generar grandes ganancias a través de sus artistas y que estos fueran ídolos juveniles con fanáticos que comprarían sus diferentes mercancías (Ford, 2018).

A este surgimiento de super estrellas de la música *Pop* japonesa en los años 80 se la denomina como la era dorada de las *idols* femeninas, donde artistas como *Momoe Yamaguchi*, *Junko Sakurada* y *las Candies*, fueron pioneras en vender a más de sus trabajos musicales, su imagen y estilo de vida como marca (Nihongo Master, 2022), es decir, trataban de mostrarse como personajes casi perfectos de conducta apropiada, vestimenta a la moda, físico saludable, la típica “chica de al lado”, mientras cantaban temas con tintes sexuales ocasionales (Chirumiru, 2022). Eso desencadenó a que muchos compositores de *Kayoukyoku* se dedicaran completamente a producir para ídolos femeninos en vez de retirarse completamente de la música. Es decir, gracias al fenómeno “*idol*” hubo un repunte del estilo *Kayoukyoku*, siendo un ejemplo de esta nueva popularidad, la cantante *Seiko Matsuda* que mantuvo en el puesto número 1 de los *charts* musicales de *Oricon* a 24 de sus producciones (Billings, 2022). Por otro lado, cantantes como *Akina Nakaromi*, optaron por tomar una imagen diferente a la adoptada por el resto de *idols* y alejarse del concepto “niña buena” y mostrarse de manera más agresiva y sensual, cantando temas de desamor y traición (Billings, 2022), sin embargo, situaciones personales de la artista que la llevaron a atentar contra de su vida, causaron en el público nipón un fuerte rechazo por lo que sus ventas y presentaciones sufrieron un revés significativo, lo que demostró que el público japonés busca de sus ídolos, una imagen menos conflictiva y que no estaban preparados para la cruel realidad que enfrentaban muchas *Idols*, por lo que este fenómeno cultural llegó a tener un receso hasta volver a aparecer en la escena musical en los inicios de los 2000 (Lau, 2022).

En los 90, Japón decidió tomar una estrategia que ya había funcionado anteriormente, pero a niveles más agresivos para dar a conocer su cultura a nivel mundial, donde la música, principalmente el *J-Pop*, se promovía como marca de origen vinculada a otros productos audiovisuales y tradicionales para generar un mayor impacto en las diferentes industrias del entretenimiento (Cameo Muruchi & Soto Quiroz, 2019), esta estrategia de mercadeo conocida como *Media Mix*, produjo un crecimiento exponencial en el mercado musical, llegando al punto de lograr que la industria discográfica llegara a ser el segundo en importancia a nivel mundial, después de Estados Unidos. La vinculación directa de temas musicales recién lanzados con productos como video juegos, películas, animes entre otros, permitió por primera vez en el mercado japonés tener niveles de ventas nunca registrados en décadas anteriores, al punto de tener picos de ventas mayores cada año (Mora & Fernando, 2020).

Como parte de este crecimiento de la industria musical, aparecieron nuevos estilos que a la vanguardia de lo que ocurría fuera de Japón, fueron formando parte de la escena, como la música dance al estilo europeo, donde año con año el sonido electrónico semejante al *Eurobeat* dominaba en las listas de las emisoras radiales del país. Donde el productor *Tetsuya Komuro*, mayormente conocido como el “invencible” sería el mayor responsable del crecimiento de este movimiento de la mano de solistas de la talla de *Namie Amuro*, *Amy Suzuki*, entre otros, produciendo ventas alrededor de los 170 millones de álbumes (Billings, 2022), lo que permitió que entrando a la década de los 2000, se diera gracias a *Komuro* el resurgimiento de las *Idols*,

y una nueva era tanto de solistas como de agrupaciones conformadas por chicas o chicos, lo que en el resto del mundo se conoce como *boys band* (Ford, 2018).

El crecimiento del *J-Pop* fue posible a la tecnología y a la globalización, principalmente al uso del internet que permitió a más gente acceder a los productos audiovisuales y conocer mucho más de las tendencias musicales del País del sol naciente (Atkins, 2022), es así como artistas como *Mariya Takeuchi* pudo ser conocida a nivel internacional gracias a plataformas de *streaming* como *youtube*, permitiendo escuchar en varios casos, una voz nostálgica de los 80 en pleno siglo 21. Actualmente la industria de *pop* Japonés o *J-pop* tiene un enorme auge, tanto a nivel local como internacional, su consumo tanto interno como externo se da mediante la estrategia de *Media Mix* donde gracias a otros productos de entretenimiento como películas, series, novelas y principalmente el *Anime* son la fuente para sus ventas de *CDs*, consumo por *streaming*, conciertos entre otros (Tomas & Baguena, 2023), por lo que se puede decir que el *J-pop* ha trascendido más allá de las fronteras.

1.2. Recursos musicales del J-pop

Los elementos musicales que caracterizan al *J-pop* son varios, entre ellos tenemos la instrumentación que suele ser diversa con influencias electrónicas como el caso del *City-pop* y el *techno Pop*, pero también recurren al uso de instrumentos en vivo (Silva, 2022). Por esto, se puede decir que la base es una sección rítmica, junto con arreglos para cuerdas, vientos madera, vientos metales, elementos electrónicos y sintetizadores. Otro punto importante, puede ser la estética o el timbre, donde predominan las voces brillantes y altas con acompañamiento vocal armónico. Destaca, además, el uso de herramientas de producción musical para generar un sonido artificial en las voces (Magdaleno De La Fuente et al., 2022). También dentro de la estética podemos encontrar el uso de *samples* formando parte del arreglo o como detalles (Corredor, 2022), todo esto para lograr un sonido pegajoso, moderno, futurista y trascendental, diseñado para conectar con la audiencia.

Con respecto a la armonía, hace uso de progresiones sencillas, características del *pop* norteamericano, pero re-armonizadas con elementos complejos característicos del *Jazz* (Xavier, 2022). Entre estos elementos podemos mencionar, el uso de sustitutos tritonales, dominantes secundarios, elementos modales, modulación métrica y tonal, uso de acordes de intercambio modal, poliacordes, patrones disminuidos, line cliché, cadencia plagal y el sistema armónico de composición por escalas paralelas, relativas y remotas (CountBlissett, 2021). Las melodías van ligadas a la rítmica propia del lenguaje japonés que es, una lengua de acento tonal en contraposición del español que es un idioma con acento prosódico, por lo tanto, encontramos desde melodías más al estilo rap o habladas, hasta melodías muy líricas y cantables cuyas sílabas tendrán un acento que puede ser sostenido, ascendente, descendente-ascendente o descendente.

En estas melodías, suelen encontrarse escalas mayores, menores, pentatónicas mayores y menores, escalas tradicionales japonesas, pero también escalas con fuerte contenido cromático como las escalas bebop (Bennett, 2022). Debido a la armonía compleja, podemos encontrar secciones melódicas de igual dificultad que integran elementos de intercambio modal. Por otro lado, en la letra suele encontrarse como recurso estilístico el idioma inglés, ya que permite ornamentar la rima silabaría de las letras de las obras (Corredor, 2022). Y, por último, otra característica del *J-pop* es que su ritmo es muy parecido al *pop* norteamericano al ser pegadizo y bailable, lo que permite generar coreografías.

2. Materiales y Métodos

2.1. Materiales por usar

Para la realización de las composiciones musicales anexadas en el presente trabajo de titulación se recurrió a usar varios elementos para el proceso creativo separados en las diferentes partes que las componen como las letras y la música y sus diferentes fases para entregar los productos finales. Se debe

destacar que, dentro del proceso creativo se recurrió a elementos tradicionales como papel y lápiz, analógicos como guitarras junto con otros instrumentos tecnológicos como software.

Para el proceso de creación de letras se usaron los siguientes elementos: cuaderno universitario, lápiz (para la creación preliminar), computadora para reescribir las letras en formato electrónico (Word, PDF), diccionarios en español de significado, sinónimos, antónimos, y rimas, para poder mantener la coherencia de lo expresado en las respectivas letras y evitar redundancias, y estrofas con carácter repetitivo, además de dar armonía literaria a cada pieza musical. De igual manera para la creación de las partituras se utilizó un cuaderno pautado, lápiz para el proceso preliminar y luego el software de notación musical digital Finale versión 2014, que permite un manejo organizado de notas musicales y acordes implementados para cada obra, así como las particellas y el score general.

Para el proceso de grabación, se contó con los siguientes materiales en estudio: interfaz de audio Behringer X32, computador, micrófono de condensador AKG P420, antipop, audífonos AKG K240 MKII, caja directa dbx DB10, guitarra eléctrica Yamaha RGX tt, teclado MIDI Arturia MKII (controlador de los VST de Kontakt, Waves, Toontrack) y parlantes Presonus Eris 8. Para la realización de la mezcla y masterización se recurrió a usar como estación de trabajo de audio digital (DAW) el software Studio One, y como complementos de mezcla los diferentes plugins de la marca Waves.

2.2. Método compositivo

Para el proceso creativo se tomó como referencia las composiciones realizadas por *Kenshi Yonezu* y *Gesu No Kiwane*, los cuales fungieron como influencias creativas para lograr el sonido característico del *J-pop* en su forma más moderna, evitando plagio a cualquier obra conocida de cada compositor.

2.2.1. Investigación sobre Influencias

2.2.1.1. Kenshi Yonezu

Kenshi Yonezu músico multi instrumentista y compositor japonés nacido en Tokushima el 10 de marzo de 1991, es mayormente conocido por haber sido parte de la banda sonora de series de animación japonesa como *Boku no Hero Academia*, *Chainsaw man* entre otros. Sus inicios en la industria musical fueron a través de *Vocaloid* bajo el seudónimo Hachi con temas tales como *Musunde Hiraite Rasetsu to mukuro*, *Matryoshka* y *Panda Hero* en el año 2011, no fue hasta el año 2012 donde decide lanzar su primer álbum como solista titulado *Diorama*, bajo su propio sello discográfico el mismo que fue fundado con la colaboración de otros 7 músicos llamado *Balloon* (Hodgkins, 2017).

Para entender su aspecto creativo como compositor, se tomó como punto de partida analizar una de sus obras más recientes y conocidas en occidente, el tema *Kick Back* mismo que pertenece a la banda sonora de la serie de animación japonesa (anime) *Chainsaw man* la cual trabajó en colaboración con *Daiki Tsuneda* que fungió como arreglista del tema en cuestión. *Kick Back* fue escogida bajo el argumento que es uno de sus temas de mayor alcance a nivel internacional y que ha tenido múltiples reconocimientos desde su lanzamiento el 23 de septiembre de 2022 siendo número 1 en escucha en su primera semana según *Hot 100* Japón, *Billboard* Japón y número tres en *Billboard* estados Unidos.

A nivel de instrumentación *Kick Back* cuenta con la formación básica de instrumentos clásicos del *pop* y *rock* como son la batería, bajo eléctrico, guitarras eléctricas y teclado, adicionalmente se puede escuchar el uso de cuerdas tales como cellos, violas y violines que le dan un toque característico propio al tema. A nivel de producción goza de elementos recursivos no melódicos pero que han sido colocados de manera estratégica para crear la atmosfera necesaria que busca representar la pieza musical. Encontramos *samples* de motosierras, gritos, risas, aplausos entre otro tipo de recursos auditivos que puedan generar sensaciones al público objetivo. La estética general de la obra consta de una voz presente, un teclado con sonoridad metálica, una batería con subdivisión en semicorcheas, líneas de estética metalera en la guitarra eléctrica, y líneas *funk* en el bajo, además, se percibe bastante contrapunto. En el siguiente extracto podremos

encontrar que el autor hace uso de la herramienta compositiva de escalas relativas, partiendo de una tonalidad menor en Si bemol que mediante un pivote, se traslada transitoriamente a la escala relativa de Sol menor y utiliza acordes de esta escala.

Ilustración 1

Modulación de escalas relativas Si bemol menor a Sol menor mediante pivote en compás 14

Tonalidad: Bb menor

Imin7 (V7/V) Imin V7/V SubV7/I Imin SubV7/VI

B♭min C B♭min C B B♭ G♭6

11 12 13 14

Tonalidad: G menor

Imin V7/V Vmin I7(SFD)

Gmin A Dmin G

15 16 17 18

bIII bVIImaj7 V7 Imin7

B♭ E♭ D Gmin7

19 20 21 22

Fuente: Autor

Luego, se hace uso de la herramienta modulación tonal directa por semitono a Si mayor durante todo el precoro. En esta sección se puede observar el uso de la herramienta compositiva de escalas relativas ya que solamente los primeros cuatro compases hacen uso de la relativa menor de Si mayor, que sería Sol sostenido menor; los demás, están en la escala de Si mayor.

Ilustración 2

Modulación tonal directa de Escalas relativas G# menor a B mayor

Tonalidad: G# menor

IV V7 Imin IVmin Vmin Imin

E F# G#min C#min D#min G#min

23 24 25 26

Tonalidad: B mayor

bVII I V7/II Vmin7

A B G# F#min

27 28 29 30

Fuente: Autor

Por otro lado, encontramos en los compases 42 al 43, el uso del patrón disminuido al grado I menor.
Ilustración 3

Patrón disminuido ascendente por semitono al grado I

Tonalidad: C# menor

39 F#min 40 E 41 A 42 bVII7 p.dim asc al I B Cdim 43 Imin 44 C#min F#min 45 G# 46 C#min

Fuente: Autor

En el compás 47, podemos encontrarnos con un sustituto tritonal que cumple la función del subV7 del V que resuelve al V grado.
Ilustración 4

Sustituto tritonal al quinto grado.

47 SubV7/V V7 Imin 48 A G# C#min 4

Fuente: Autor

También podemos ver el uso del line cliché de manera puntual en el compás 107 al 109 pasando por tres semitonos, y también a lo largo de los compases 115 al 118 en el que pasa por todas las doce notas de la escala cromática.
Ilustración 5

Line cliché cromático en compases 115 al 119

Line Cliché desde C# Coro 2

115 Imin C#min Caug E/B A#o A G# G F#min Fmin Emin D#min D C#min 116 117 118 119

Fuente: Autor

2.2.1.2. Gesu no Kiwame Otome

Es una banda de origen japonés formada en el 2012 por el Guitarrista y vocalista *Enon Kawatani* a partir de reclutar a miembros de diferentes bandas musicales ya conformadas, su estilo musical se caracteriza por tener varias influencias involucradas en el proceso compositivo como el *Rock* progresivo, *Hip hop*, *Indie rock*, *Indie pop* entre otros, sin embargo ellos han autodenominado a su estilo como *Hip hop* progresivo, desde el año 2018 pertenecen al sello discográfico *Taco Records* de propiedad del propio *Enon Kawatani* por lo que mantienen el control creativo bajo sus propios términos (Skream, 2018).

El artista en general suele usar motivos melódicos cortos y repetitivos en cualquier instrumento. En particular lo podemos ver aplicado en canciones como *Sad but Sweet* publicada en agosto del 2018 y en *Otonachikku (Adult-ish)* publicada en enero del 2016. Para la introducción de “Manzana envenenada”, Se escogió este recurso estético específico. Asimismo, durante la introducción de estas canciones de referencia, podemos darnos cuenta de que hay un patrón de cambio en la densidad de instrumentación al iniciar las canciones. Este patrón empieza dándole un papel principal a uno a dos de los instrumentos y el resto se añaden en conjunto, hasta que entre la línea melódica principal. Además, una vez terminada toda la sección de verso, precoro hasta llegar al coro, la introducción se repite casi exactamente igual. Esto último también lo podemos ver implementado en canciones como “*Killer Ball*” e “*Ikenai dance*” donde el intro se repite casi de la misma forma, y tiene melodías cortas y repetitivas. Más adelante en las canciones de *Gesu no Kiwame Otome*, aparece un interludio que contrasta completamente con lo anterior que suele variar dependiendo de la canción. Otro aspecto estético que se escogió para componer “Manzana Envenenada” es la sonoridad que *Enon Kawatani* usa al momento de cantar los versos, la que suele ser una mezcla de un canto ligeramente entonado y a su vez hablado, hasta ser un poco rapeado debido a su fonética lingüística japonesa. Por último, se debe mencionar que la melodía que usa en los versos no suele repetirse una vez el coro termina, y se suele variar o se torna en un ligero rap.

2.2.1.3. Eve

Eve es un cantautor, compositor y *mangaka* japonés, nacido en el distrito de *Tokushima* se desconoce su nombre real y su edad ya que en las pocas apariciones que ha tenido en público como entrevistas y conciertos, ha mantenido su rostro parcial o totalmente cubierto. Su participación en el medio musical data desde el 2009 en diferentes proyectos como *Nico Nico Douga* donde participaba como cantante, en *Eine* como vocalista y guitarrista, y en *Riot of Color* como vocalista. En el año 2014 mientras pertenecía a la banda *Riot of Color*, realizó su primer álbum totalmente producido por el denominado *Wonderworld*, sin embargo, no es hasta el 2016 con su álbum “*Official Number*” donde decide lanzar su carrera solista, donde comienza a tener visibilidad en la escena *Pop* y sus primeros éxitos comerciales (Ishida, 2020).

Una de las principales características de *EVE* como artista es su involucramiento en todo el proceso creativo de sus composiciones, desde el sonido, la producción y la estética que presenta en sus videos y portadas de cada álbum y sencillo, eso se debe en gran medida a que además de ser músico es *mangaka*, lo que lo faculta a crear historias en sus temas a parte del apartado visual. Un claro ejemplo de este estilo compositivo particular de *EVE* es el tema *Kakai Kitan*, canción apertura de *Jujutsu Kaisen*, el cual evoca los sucesos acontecidos dentro del seriado y que genera en los fanáticos de la obra, una sensación inmersiva en su melodía (Kurashiki, 2017). Gracias a ese estilo tan característico que tiene, se lo ha llegado a catalogar como un artista que te envuelve dentro de mundos oscuros y mágicos mediante su música, por lo que gana cada vez más adeptos a su estilo y a ser solicitado para trabajar en diferentes producciones audiovisuales de Japón.

Con respecto a la instrumentación de *Kaikai kitan*, tenemos batería eléctrica, batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, sintetizador y voz. Además, cuenta con *samples* como ruidos extraños, entre otros. Como parte de su estética se destaca el uso de animación 2D para sus portadas, y canciones, tal y como las canciones “Manzana Envenenada” y “Dulce Grito” fueron manejadas.

Con respecto a la armonía, en el siguiente fragmento podemos apreciar que, aunque la tonalidad de la canción es Sol menor aparece un acorde de La mayor 7, seguido de un La bemol menor, esto podría deberse al uso del IV y III grados, tomados de la escala relativa y paralela de Sol mayor, es decir Mi mayor.

Ilustración 6

Compás 2, grados IV y III de la escala remota de Sol menor, o relativa y paralela de Sol mayor, Mi mayor

Intro

bIIImaj7(9,#11) bIIImaj7 IVmaj7(omit5) de E IIIIm7 de E

Bbmaj7(9)/E Bb/Eb Amaj7(omit5) Abm7(omit5) Abm7(omit5)

melodía sincopada

Fuente: Autor

En el siguiente fragmento podemos observar cómo estando en tonalidad de Sol menor, nos encontramos un acorde de Do sostenido mayor 7. Esto podría deberse al uso del primer grado de la escala relativa y paralela de la tonalidad de E mayor, siendo esta última una escala paralela y relativa del Sol menor inicial. También se lo puede ver como una escala remota no tan lejana, al ser Re bemol su enarmónico, sería la relativa de la paralela de Si bemol mayor, siendo la relativa mayor de Sol menor.

Ilustración 7

Compás 34, primer grado de la escala remota de Sol menor

tonalidad de Db (remota de G menor) tonalidad: G menor

Imaj7 Fm/C# Fm/C# bVII7 bVIImaj7 V7

F Eb D

34 35 36

wa - ka - tte - ru da - ke - do ma - da ko - ta - e - te - ku - re yo

Fuente: Autor

2.2.2. Composición

El método desarrollado con el transcurso del tiempo para realizar mis propias composiciones musicales se basa en el aspecto sensorial de mis recuerdos y vivencias personales, así como de colores e ilustraciones relacionándolas con algún patrón musical, acorde o ritmo, por lo que el tema a crearse dependerá del estado de humor que deseo expresar en un tema específico.

2.2.2.1. Dulce grito

Se recurrió a los recuerdos del pasado para buscar las diversas sensaciones que se acoplen con el estilo compositivo propuesto. Varias de las líneas escritas a nivel de letra buscan reflejar el sentimiento de dolor y fracaso que se puede sentir en una relación que hace daño y a su vez evocan a un sentido de superación y libertad. Se pretende también dar un mensaje de positivismo pese a las adversidades, además de provocar sensaciones agradables a la audiencia en general.

Otro punto para destacar de la composición Dulce Grito, es el concepto del color y los sentimientos asociados a cada uno de ellos, cada nota y cada palabra de la canción, navega desde el azul más oscuro hasta el amarillo más intenso, donde el contraste genera sentimientos de alegría, donde la tristeza solo es un recuerdo. Al igual que lo propuesto por *Kenshi Yonezu* en su tema *Kick Back*, la obra tiene como objetivo crear diferentes atmósferas para la audiencia y que se sienta conectada con cada palabra y sonido emitido en la canción.

2.2.2.2. Manzana envenenada

El tema “Manzana envenenada” se basa en la sensación de propósito y sentido de la existencia propia, en donde la letra vaga ligeramente en ideas libres de desesperación y a su vez de deseos de encontrar un sentido dentro de una etapa de la vida. Para lograr canalizar cada palabra de manera correcta sin llegar a ser confusa, se utilizaron varios pensamientos propios y experiencias para dar una impronta propia que permita conectarse con el oyente y generar una relación íntima entre la letra y la música al momento de ser reproducida.

Con respecto a la relación musical con la letra implementada se busca una cohesión equilibrada donde las progresiones y tiempos usados generen desconcierto, búsqueda y propósito. Por ese motivo, a pesar de ser una melodía aparentemente tranquila al inicio, los golpes rítmicos de la batería y ciertos acordes escogidos transmiten esa sensación de angustia y búsqueda que la letra expresa en cada palabra; eso acompañado con fondos atmosféricos y sonidos de sintetizadores que complementan la idea general del tema.

2.2.3. Maquetación

Para la estructuración de ambas maquetas se pensó en las diferentes formas que podrían funcionar en base al tipo de género y la temática escogida para cada canción, siendo el primer paso para su maquetación la elección de la escala, por consiguiente, los acordes adecuados para cada tema con su correspondiente línea melódica, para al final estructurar la forma como cada tema quedaría construido, siendo las siguientes las estructuras elegidas para cada canción

2.2.3.1. Maqueta de Manzana envenenada

“Manzana envenenada” aparentemente maneja una estructura convencional, sin embargo, su diferenciación se encuentra en el uso de *rap* suave que da un bajón de energía antes de subir nuevamente a su punto más alto, por lo que queda de la siguiente manera: Intro con un estilo minimalista con la intervención de pocos instrumentos con el propósito de crear ambiente, le siguen dos versos que mantienen la intención inicial del *intro* aumentando levemente la fuerza para entrar al precoro que es como un respiro antes de entrar al primer coro. Después, prosigue con el *intro* nuevamente para dar paso a un verso con estilo de *rap* suave con letra tensa, y nuevamente entrar en otro ambiente más cómodo con el precoro que baja más su intensidad antes de estallar en el segundo coro, para entrar en un interludio que busca crear ambiente antes de entrar a un puente que establece un estado de transe. A partir del puente se construye el coro final y de esa manera terminar la canción con un *outro* similar al *intro*.

2.2.3.2. Dulce grito

Mantiene una estructura similar a la de “Manzana envenenada”, sin embargo, su intención de usar sonidos más rápidos y guitarra eléctrica con una distorsión le permite tener una sonoridad diferente y más desenfadada. La estructura quedó definida de la siguiente manera: *Intro* suave con arreglos de guitarra con distorsión y piano, para pasar a 2 versos que mantienen una intensidad controlada pero que denota algo de tensión incluso antes de entrar al precoro que invita a mantener a gritar el coro a todo pulmón liberando toda la tensión para terminarlo con una sección corta similar al *intro*. Después, se repiten las mismas

intensiones de los primeros versos en el verso 3 y 4, precoro y coro. Al terminar el Coro se da una sección instrumental con un solo ligero de guitarra eléctrica con distorsión. Terminada la sección instrumental, la canción continúa con el precoro para luego entrar al coro y a una segunda sección instrumental, para así terminar con el sonido de la guitarra con distorsión produciendo un *feedback* hasta terminar de apagarse de manera cortante.

2.2.4. Composición y Arreglos

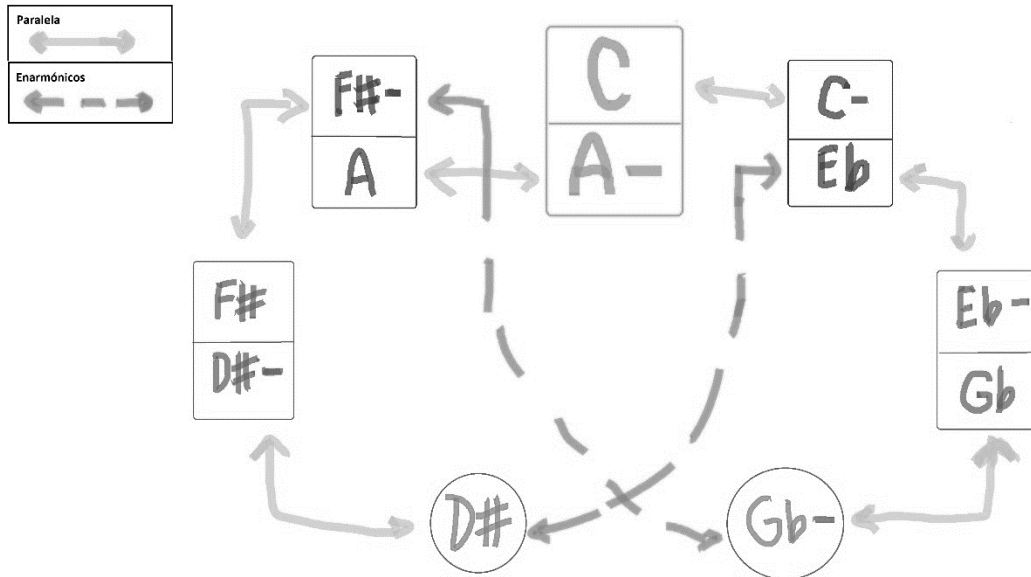
Como parte de mi proceso compositivo utilicé el software Finale con el cual transcribí la maqueta sonora conformada por acordes y melodía principal en base MIDI. En el empecé a hacer un bosquejo con el que después, pude definir los diferentes arreglos según cada instrumento seleccionado para la respectiva pieza musical. Los arreglos se fueron realizando según las diferentes influencias seleccionadas de cada canción; en el caso de “Manzana envenenada”, sería *Gesu no Kiwame* y para dulce Grito, *Kenshi Yonezu* e *Eve*

2.2.5. Creación del método de Escalas Disponibles con Base a una Estructura Disminuida basado en la adaptación del método de composición japonés

En base a investigaciones previas se puede considerar que con respecto al método de escalas relativas, paralelas, remotas, subdominantes y dominantes en la composición de música *pop* oriental según Tomita (2023) se considera como un “*set*” a la escala mayor y a su relativa menor, debido a que tienen la misma armadura de clave. Partiendo de ese punto la escala paralela contendría la misma raíz que la escala mayor, pero se la transformaría a menor natural, o viceversa. Las escalas remotas serían entonces, las otras escalas que se generan transformando las paralelas a sus relativas, y viceversa. De ahí, la escala subdominante y dominante tomarían como raíz la nota del cuarto grado de la escala mayor y el quinto grado consecutivamente, para crear nuevas escalas con diferente centro tonal al original. Sin embargo, para agilizar el proceso de comprensión y utilización, se buscó transformar este conocimiento conforme lo aprendido en el instituto Paradox, para crear un método ágil que facilite ver con claridad las escalas en las que pertinentemente se puede trabajar.

Ilustración 8

Mapa partiendo desde C, de escalas relativas y paralelas

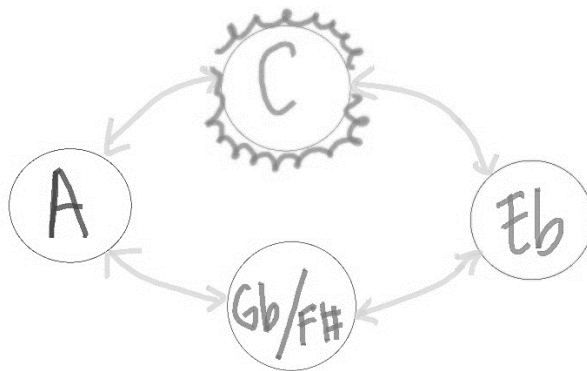


Fuente: Autor

En este mapa, se puede observar que la escala mayor inicial de Do mayor tiene de escalas paralelas Mi bemol mayor y La mayor, Mi bemol mayor tiene de paralela Sol bemol y La mayor tiene de paralelas F#. Esto implicaría que, la escala de Do mayor, Mi bemol mayor, Sol bemol o Fa sostenido y La mayor están relacionadas por sus relativos menores y mayores. Si colocásemos esto en otro mapa lo podríamos ver así

Ilustración 9

Tonalidades mayores paralelas a C

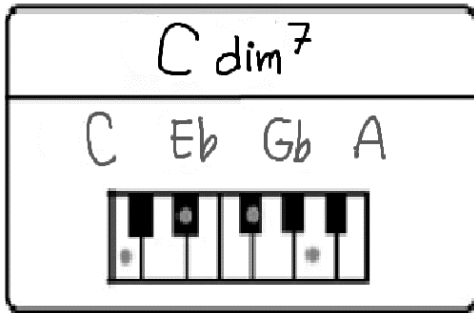


Fuente: Autor

Debido a esto es posible que, si estamos en Do mayor, se puede utilizar cualquier nota de la escala mayor o menor de cada nota del arpeggio de un Do disminuido con séptima disminuida.

Ilustración 10

Estructura disminuida formada por escalas disponibles



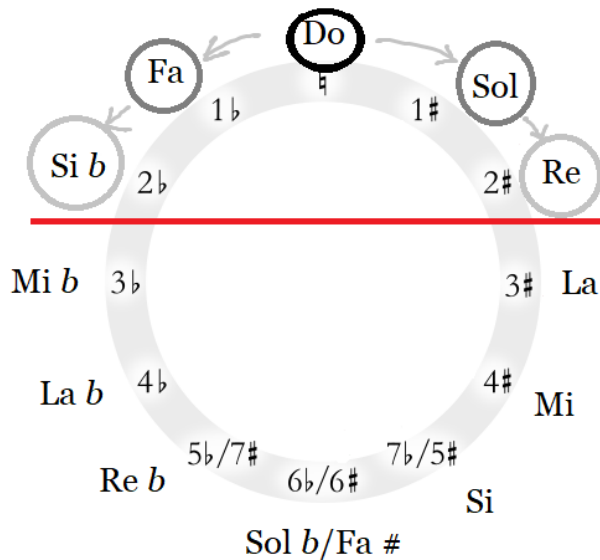
C mayor menor + **E^b** mayor menor + **G^b** mayor menor + **A** mayor menor

Fuente: Autor

Y con respecto a las escalas dominantes y subdominantes, podemos guiarnos mejor viendo el círculo de quintas, en el cual la recomendación para no sonar tan diferentes de la tonalidad original sería usar acordes con escalas que tengan hasta dos notas diferentes de la escala original.

Ilustración 11

Círculo de quintas



Fuente: artsmusic.net

Por lo tanto, se debe comentar que este método, se lo aplicó como una re-armonización en la que reemplazamos acordes en los que estuvimos trabajando, para lograr una sonoridad más oriental. Se debe comentar, además, que este método se lo puede ver desde el punto de vista de intercambio modal, sin embargo, nos permite tener una explicación más rápida con ciertos acordes que no tengan una explicación directa.

2.3. Producción

Para poder realizar una correcta producción es necesario seguir los principios e identificar las diferentes fases involucradas para obtener un producto auditivo óptimo. Entre 3 a 5 etapas o fases se tomaron en consideración para la producción de las dos canciones:

2.3.1. Preproducción

En la etapa de preproducción se definieron los materiales a considerarse, la cantidad de instrumentos físicos a utilizarse, instrumentos virtuales que estuvieron involucrados, cantidad de personas involucradas en el proceso como sonidista, arreglista, cantante y músicos, tipo de microfonía, tonos de la o las canciones a grabarse, cantidad de horas de estudio, tiempo en BPM en lo cual fueron grabadas las canciones y el tipo de sonido que se espera conseguir en el producto final, con eso se estableció un mapa o esquema a seguir para optimizar los tiempos dentro de estudio y no demorar el proceso creativo.

2.3.2. Captura

Posiblemente es una de las etapas críticas para conseguir una buena mezcla, dentro de esta fase se realizaron la captura de voces, instrumentos tanto virtuales como reales. Se debe tomar en consideración los límites de entrada de sonido y que estos no saturen al momento de grabar, además durante cada instrumento grabado se considera la ejecución de este por parte del instrumentista y que su interpretación sea lo suficientemente limpia para evitar sonidos no deseados. El sonidista consideró que para cada instrumento real el límite de ganancia de entrada de cada canal no debía superar los -10 db. Para evitar saturaciones al momento de la grabación, las guitarras fueron capturadas por línea directa para en el proceso de mezcla agregarle los diferentes efectos como distorsión, ecualización, etc.

2.3.3. Edición

En la fase de edición se realiza el control de la grabación y la eliminación de ciertos elementos como ruido en espacios muertos y corregir desfases típicos de una grabación con instrumentos reales y voces, además se corrige los niveles de salida del audio capturado. Se hace limpieza de ruidos filtrados como golpes, chasquidos y así mandar la voz limpia para su mezcla, al igual que los demás instrumentos

2.3.4. Mezcla

En el proceso de la mezcla se realizó la cadena de procesos de cada instrumento y voz involucrada, el primer instrumento en ser mezclado fue la batería en donde se aplicó una ecualización controlada, disminución de medios y agudos, compresión y *reverb*. Para el bajo se aplicó una ecualización con elevación en los rangos graves y disminución tenue de los medios, se aplicó un compresor para darle control y fuerza a la interpretación. En las guitarras se aplicó un proceso similar en la ecualización, con la diferencia que se dio un leve aumento en los tonos medios, además de ponerle un compresor limitador para controlar el performance, además de agregar efectos como distorsión. En los demás instrumentos virtuales se realizó una ecualización mínima y disminución en los medios para evitar choque de frecuencias con la voz y los otros instrumentos. Por último, para la voz la cadena de trabajo fue, en primer lugar un ecualizador con atenuación en los tonos altos, segundo compresión para controlar los picos de frecuencia, luego se aplicó afinación por medio de *melodyne*, un *reverb* controlado y por último un excitador aural para destacar los tonos medios de la voz.

2.3.5. Masterización

Para el máster el productor ejecuto tres procesos en su cadena de trabajo, una ecualización correctiva, luego una ecualización general para resaltar frecuencias que pudieron ser afectadas por el proceso anterior y darle mayor presencia a la mezcla. Para pasarlo por una compresión general que ayudó a controlar picos de volumen y se escuche un sonido homogéneo durante toda la mezcla, por último, uso un *Channel Strip* para dar ganancia y color al producto final

3. Resultados

3.1. *Manzana envenenada*

3.1.1. Búsqueda artística e Instrumentación

Con respecto a la instrumentación, se decidió usar batería, bajo, piano, teclado sintetizador, voz y cuerdas. A excepción del uso de la guitarra y otros sonidos adicionales de producción, se asemeja a la instrumentación de *kick back* por *Kenshi Yonezu*. Sin embargo, el estilo estético va dirigido *hacia Gesu no Kiwame Otome*. La intención de la composición gira entorno al estado actual depresivo de la compositora. Por ende, como resultado se logró encontrar una sonoridad similar al de *Gesu no Kiwame Otome*. Los aspectos que se tomaron en cuenta para interpretar la voz son llevar una melodía sincopada adecuada para el lenguaje japonés pero adaptada al español, con un ritmo repetitivo y con decisiones de color tímbrico libres dando lugar a un estilo de canto apagado en expresión. Tal como *Gesu no Kiwame Otome* suele hacer, el verso que se da después del primer coro es distinto en melodía y ritmo, llegando a ser un *rap* ligero, a diferencia del primer y segundo verso al inicio de la canción que son más hablados y poéticos.

3.1.2. Sobre la armonía

Para la armonía, usé la escala de Fa sostenido menor. En el compás 6, de la sección instrumental introductoria, hago uso de un $bVIIImaj7(9)$ que lo saqué de la escala dominante de su relativo mayor, siendo el primer grado de ésta.

Ilustración 12

Compás 5 al 7, de “Manzana envenenada” junto a análisis y escalas de La mayor y Mi mayor

The image shows a musical score for measures 5, 6, and 7 of the song "Manzana envenenada". The score is written for several instruments: Cl. (Clarinet), Pad (Pads), Str. (Strings), Vc. (Violoncello), Pno. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part (Pno.) features a sequence of chords: Amaj7, Bm7, C#m7, Dmaj7, E7, F#m7, G#m7b5 in the first measure; Emaj7, F#m7, G#m7, Amaj7, B7, C#m7, D#m7b5 in the second measure; and V, bVIIImaj7(9), Im in the third measure. The electric bass part (E.B.) has a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar part (Str.) is mostly silent in these measures.

Fuente: Autor

En el compás final del verso 1, podemos encontrar la triada de Fa disminuido, que tiene una explicación más clara si la vemos como acorde que sale de la escala relativa menor de la paralela de Fa sostenido menor.

Ilustración 13

Compás 13 al 16 de “Manzana Envenenada” junto a acordes y escala de Mi bemol menor

The musical score for measures 13-16 of "Manzana Envenenada" is presented across seven staves. The instruments are Clarinet (Cl.), Pad, Strings (Str.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part includes chord symbols: F#m, F#m, Ebm7, Fm7b5, Gbmaj7, Abm7, Bbm7, Bmaj7, and Db7. The double bass part shows a scale of E-flat minor.

Fuente: Autor

Además, en el compás 31, podemos ver el uso de un bIIImaj7, que en primera instancia lo consideraríamos como intercambio modal, o resolución deceptiva del V7, pero si lo vemos con el método de escalas subdominantes, estaría usando el cuarto grado de la escala subdominante de la relativa mayor de F sostenido menor, o sea Re mayor.

Ilustración 14

Compás 29 al 32, de Manzana Envenenada junto a acordes y escala de Re mayor

Fuente: Autor

3.2. Dulce Grito

3.2.1. Búsqueda artística e Instrumentación

El tema “Dulce grito” que conforma el proceso de titulación de esta producción artística, emula la formación instrumental planteada por *Kenshi Yonezu*, sin embargo, se omite a nivel de producción el uso de instrumentos de cuerda, así como la implementación de recursos auditivos no melódicos, ya que lo que se busca a nivel creativo es tomar ciertas características de su proceso al componer en vez de ser una copia exacta del tema a considerarse como influencia. Pese a la utilización de instrumentos y sonidos mayormente usados en el rock, el tema no se aleja de ser una canción *pop* enriquecida con sonoridades típicas del género antes mencionado para apelar a un sentido de explosividad.

3.2.2. Sobre la armonía

De igual forma al otro tema de mi autoría “Manzana envenenada”, esta composición también está en Fa sostenido menor, y contiene en el verso 1 de esta canción el bIIImaj7 que se explicó anteriormente, compás 13.

Ilustración 15

Compás 9 al 13 de “Dulce Grito”

Fuente: Autor

En el verso dos, pasamos al relativo mayor, y todos los acordes pertenecen a esa escala excepto el Sol maj7, que, de nuevo, pertenece al cuarto grado de la escala subdominante de La mayor.

Ilustración 16

Compás 17 al 24 de “Dulce Grito”

Fuente: Autor

Una vez en el precoro y coro nos movemos a la escala subdominante definitivamente. En el instrumental, regresamos a la escala original de Fa sostenido menor y después de 8 compases nos movemos a la relativa mayor, La mayor, y nos quedamos ahí en el verso tres y puente. En el final, nos encontramos con un instrumental en Fa sostenido menor.

4. Conclusiones

Podemos darnos cuenta, que la definición de lo que es el actual *J-pop* ha variado a lo largo de la historia y se ha fusionado incontables veces, logrando así que abarque muchos géneros. Más allá de eso, este género a usado un método que personalmente desconocía, que se puede ver aplicado en muchas obras más allá de las mencionadas en esta investigación, y que sirve como otra herramienta al momento de re armonizar una obra. Este método podría mejorarse si se logra encontrar un patrón común dentro de las canciones japonesas, y adjuntarlo como recomendaciones para llegar a lograr esa sonoridad aún más. Las composiciones que se lograron tras este trabajo llevan consigo el método de Escalas Disponibles con Base a una Estructura Disminuida como arreglo armónico, sin embargo, se cree que sería posible re armonizarlas inclusive más, para lograr aún más esa sonoridad *J-pop* buscada.

Referencias Bibliográficas

- Alt, M. (2020). *Pure invention: How japan 's pop culture conquered the world*. (1st ed., Vol. 1). Crown.
- Aoki, R. (2015, July 5). *City pop revival is literally a trend in name only* . Japantimes. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/07/05/music/city-pop-revival-literally-trend-name/>
- Atkins, E. T. (2022). *History of Popular Culture in Japan: From the Seventeenth Century to the Present* (1st ed., Vol. 1). Bloomsbury publishing.
- Barrow, Ji. (2022). *Modern History of Japan: Japanese History From the Meiji Period to the Present (Easy History)* (1st ed., Vol. 1).
- Bennett, D. (2022, May 28). *La progresión armónica favorita de Japón y por qué funciona - YouTube*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=6aezSL_GvZA
- Billings, H. (2022, October 9). *A Brief History of Japanese Pop (J-pop) Music* . Spinditty. <https://spinditty.com/genres/A-Brief-History-of-Japanese-Pop-J-pop-Music>
- Cameo Muruchi, C., & Soto Quiroz, V. [tutor]. (2019). *Globalización y consumo cultural producido a través de la música popular coreana (K - Pop): estudio realizado con algunos clubs pertenecientes a la sociedad Asian Worrrld Music de la ciudad de La Paz*. <http://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/20207>
- Chirumiru. (2022, May 12). *La música city-pop de Japón está resurgiendo entre lo más popular actualmente* . Kudasai. <https://somoskudasai.com/noticias/cultura-otaku/la-musica-city-pop-de-japon-esta-resurgiendo-entre-lo-mas-popular-actualmente/>
- Corredor, J. P. (2022). *Toaru toshi no tonari no kyoku* [Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repositorio.javeriana.edu.co/handle/10554/61190>
- CountBlissett. (2021, June 7). *J-pop - Armonía en el Pop Japonés - YouTube*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tKaUCDHBjPM>
- Fernández, P. A. (2022). *Análisis comparativo de las industrias de la animación y la música en Corea y Japón: conexiones, contrastes y problemáticas* [Universidad nacional de Quilmes]. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3870>
- Ford, E. (2018, October 8). *What Makes Japanese Idol Culture Unique?* . Unseen Japan. <https://unseenjapan.com/japan-idol-culture/>
- García Lemes, A. (2022). LA INDUSTRIA CULTURAL DEL ANIME: DESARROLLO, RETOS Y PERSPECTIVAS Lic. Anet García Lemes Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato. *Observatorio Iberoamericano de La Economía y La Sociedad Del Japón*, 13(37), 16–31. <https://www.eumed.net/es/revistas/observatorio-iberoamericano-de-la-economia-y-la-sociedad-del->
- Go Go Nihon. (2020, October 17). *Guía de J-Pop para principiantes y sus mejores artistas - Go! Go! Nihon*. Go Go Nihon. <https://gogonihon.com/es/blog/guia-de-j-pop/>
- Hodgkins, C. (2017, February 16). *Kenshi Yonezu, Little Glee Monster Perform My Hero Academia 2nd Anime Season's Theme Songs - News - Anime News Network*. Anime News Network. <https://www.animenewsnetwork.com/news/2017-02-16/kenshi-yonezu-little-glee-monster-perform-my-hero-academia-2nd-anime-season-theme-songs/.112301>
- Ishida, H. (2020, December 15). *Eve, pop guitar rock que felizmente se fusiona con el anime*. Meetia. https://meetia.net/music/eve_matome_hd/
- Kurashiki, T. (2017, December 13). *Eve「文化」インタビュー | 自作曲で表す自身の“文化” - 音楽ナタリー 特集・インタビュー*. Natalie. <https://natalie.mu/music/pp/eve>

- Lau, J. (2022, March 30). *Nine Types of Japanese Idols You Need to Know - YumeTwins: The Monthly Kawaii Subscription Box Straight from Tokyo to Your Door!* Ymetwins. <https://yumetwins.com/blog/types-of-japanese-idols>
- Learn Academy. (2021, December 6). *Orígenes e historia del J-pop* . Learn Academy. <https://learnacademy.cl/origenes-e-historia-del-j-pop/>
- Magdaleno De La Fuente, L., Díaz, M., & Almoguera, E. (2022). *Herencia animada: una breve aproximación a tradiciones y estéticas musicales japonesas a través de Mi vecino Totoro*. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/58702>
- Mora, L., & Fernando, J. (2020). Vías de consumo de música popular japonesa en Estados Unidos y Latinoamérica (2010-2020). *Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)*. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/658486>
- Nihongo Master. (2022, May 27). *What is Japanese Idol Culture?* . Nihongo Master. <https://www.nihongomaster.com/blog/what-is-japanese-idol-culture>
- Peres, L., & Ramos, A. (2018). ANIMES E OTAKUS: UM OLHAR DO AUDIOVISUAL AO GRUPO. *Vivencia52, 1(52)*, 191–213. <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/13085/11706>
- Peris, R. (n.d.). *El J-Pop, un género en auge que abre sus fronteras*. Kluid Magazine. Retrieved April 18, 2023, from <https://kluidmagazine.com/j-pop-un-genero-que-abre-sus-fronteras/>
- Pressdek. (2022, July 17). *City-Pop: genero musical que se niega a morir*. Pressdek. <https://www.pressdek.com/city-pop-genero-musical-que-se-niega-a-morir-573>
- Silva, A. G. F. (2022). *A música do outro lado: produção artística para violão baseada em aberturas de animês*. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/36493>
- Skream. (2018, June 23). *グスの極み乙女。、新曲「オンナは変わる」MV公開。ニュー・アルバム『好きなら聞かない』通常盤ジャケット写 & 収録曲 & 新レーベル"TACO RECORDS"発足の発表も*. Skream. https://skream.jp/news/2018/06/gesunokiwamiotome_onnawakawaru_mv.php
- Suárez, J., & Zapata, L. (2006). La Memoria: Un acercamiento entre Aristóteles y la neurociencia. *Psicología Desde El Caribe, 18*, vii–xi. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=21301801>
- Tomas, D. A., & Baguena, E. B. (2023). *Japón: Modernidad y vanguardia* (Vol. 11). Pressas de la Universidad de Zaragoza. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=y3KzEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=m%C3%BAsica+en+el+japon+moderno&ots=BSXzcCZywD&sig=5MAB-zxzWRsgmppW6QbtQwNEB7A#v=onepage&q&f=false>
- Tomita, K. (2023, February 3). 『転調』について東京藝大卒が教えます . Kaito Tomita. https://www.youtube.com/watch?v=hr4XqSe3P_s
- Vega, J. (2021, September 10). *City Pop y la nostalgia inexplicable de los 80*. Japonistas. <https://www.japonistaschile.com/single-post/city-pop-y-la-nostalgia-inexplicable-de-los-80>
- WeXpats. (2022a, August 9). *J-pop: definición de la música pop japonesa, sus géneros y canciones y artistas que debes conocer | WeXpats Guide*. WeXpats Guide. <https://wexpats.com/es/guide/as/jp/detail/10733/>
- WeXpats. (2022b, August 25). *Idols de Japon, la cultura J-idol que debes conocer!* . Wexpats Guide. <https://we-xpats.com/es/guide/as/jp/detail/10785/>
- Xavier, H. M. (2022). *Sons por detrás dos cortinados: imagens musicais das Narrativas de Genji*. <https://doi.org/10.11606/D.8.2022.TDE-29112022-200052>

DULCE GRITO

JPOP ♩=170

VOICE 1

VOICE 2

PIANO

F#MIN

D

E

C#

D

E

F#MIN

C#

SYNTH PAD

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS
5 STRINGS

DRUM SET

mf

SIMILE

DULCE GRITO

2

A

mf

ME CAN-SE DES-CU-CHAR QUEL CIE - LO ES UN LI - MI-TE IM-PO-SI - BLE UN TO-PEI-NAL-CAN - ZA-BLE ES SO - LOU-UNA I - LU - SION EL CIE - LO NO SE TO - CA TIE-NEN RA -

ME CAN-SE DES-CU-CHAR QUEL CIE - LO ES UN LI - MI-TE IM-PO-SI - BLE UN TO-PEI-NAL-CAN - ZA-BLE ES SO - LOU-UNA I - LU - SION EL CIE - LO NO SE TO - CA TIE-NEN RA -

PNO.

mp

D E F#MIN A GMAJ7 C#MIN7 F#MIN A

PAD

EGTR.

E.B.

D. S.

9

mf

SIMILE

B

mp *mf*

ZON YA SE QUE YO SOY A - SI Y QUE LOS SUE-NOS SON AL - GO FU - GAZ DA-MEU-NA RA - ZON PA-RA CRE - ER - TE YO SE QUE LOIN - TEN - TAS Y NO PUE-DES VER

PNO. *mf*

D E C#MIN A GMAJ7 C#MIN7 DMAJ7 E F#MIN AMAJ7 DMAJ7

PAD

mp

EGTR. *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf* FILL

DULCE GRITO

4/4
C

mp QUE TE CUES - TA COM - PREN - DER QUE NO PUE - DES EN - TEN - DER SO-LO YO TEN-GOEL PO - DER

Empty musical staff for vocal accompaniment.

PNO. *mf*

E MIN⁷ G MAJ⁷ F# MIN⁷ B MIN⁷ C#⁷ D MAJ⁷ C MAJ⁷ F# SUS G C C#⁷

Empty musical staff for guitar accompaniment.

F# SUS G C C#⁷

PAD *mp* *mf*

F# SUS G C C#⁷

EGTR. *mp* *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf* SIMILE *f* Fill

DULCE GRITO

D

f

NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION YA NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION-Y NO PUE-DO-CRE-ER QUE PEN - SA-BAS QUE YO TEN - TRE-GA-BA TAN - TO PO-DER SO - BRE MI YA

Empty musical staff with treble clef and key signature of two sharps.

PNO.

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with a *mf* dynamic marking.

Chord chart for the first system: D^{MAJ7} E F^{#MIN7} C^{#7} D^{MAJ7} D⁷/_{G^{#7}} F^{#MIN7} A^{MAJ7}

PAD

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves with a *mp* dynamic marking.

EGTR.

Electric guitar accompaniment for the first system, including treble and bass staves with a *mf* dynamic marking.

E.B.

Electric bass accompaniment for the first system, including treble and bass staves with a *mf* dynamic marking.

D. S.

f

Drum set accompaniment for the first system, including a snare line and a bass drum line.

SIMILE

f

6 *f* **DULCE GRITO** *mf*

NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION - SI LOQUE - HA-GO NO TE GUS-TA GRI - TA-LO PE-RO NO TE VOY AES - CU - CHAR NO PUE-DO EN MI VI - DA NOE - XIS - TE TU VOZ

PNO. *mf* E F#MIN G

PAD *mp* E F#MIN G

EGTR. *mf* E F#MIN G

E.B. *mf* E F#MIN G

D. S.

41 *f*

E

The musical score for "Dulce Grito" (page 7) features the following parts and dynamics:

- PNO. (Piano):** Dynamics range from *mp* to *f*. The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand plays a bass line. A chord chart below the staff lists: F#MIN, D, E, C#, D, E, F#MIN, C#.
- PAD (Pad):** Dynamics range from *mf* to *f*. It provides harmonic support with sustained chords.
- EGTR. (Electric Guitar):** Dynamics range from *f* to *mf*. It plays a melodic line with some bends.
- E.B. (Electric Bass):** Dynamics range from *mf* to *f*. It plays a rhythmic bass line.
- D.S. (Drum Set):** Features a pattern of snare and hi-hat hits, with some cymbal crashes.

At the bottom left, the page number "49" is visible, along with the dynamics *mp* and the instruction "SIMILE".

DULCE GRITO

8

F

mp

Y SIEL-CIE-LOES EL LI - MI - TE YO VO-LA - RE TAN AL - TO QUE YA NO PUE - DAS AL-CAN - ZAR-ME Y NO TE PUE - DA VER ES - TOY TO-CAN - DOEL CIE - LO Y YA LO

PNO.

mf

D E F#MIN A GMAJ7 C#MIN7 F#MIN A

PAD

EGTR.

mp

E.B.

mf

D. S.

G

mp SE ME RE-PI-TES QUE SOY A - SI Y QUE MIS SUE-NIOS SON AL - GO FU - GAZ *mf* DA-MEU-NA RA - ZON PA-RA CRE - ER - TE YO SE QUE LOIN - TEN - TAS Y NO PUE-DES VER

mp FU GAZ *mf* DA MEU NA RA ZON PA RA CRE ER TE TEN TAS Y NO PUE DES VER

PNO. *mf*

D E C#MIN A GMAJ7 C#MIN7 DMAJ7 E F#MIN AMAJ7 DMAJ7

PAD *mp*

EGTR. *mp* *mf*

E.B. *mf*

D. S. *mf* SIMILE FILL

DULCE GRITO

10

H

mf

QUE TE CUES - TA COM - PREN - DER QUE NO PUE - DES EN - TEN - DER SO-LO YO TEN-GOEL PO - DER

PNO.

mf

f

E MIN⁷ G MAJ⁷ F# MIN⁷ B MIN⁷ C#⁷ D MAJ⁷ C MAJ⁷ F# sus G C C#⁷

PAD

mp

mf

f

EGTR.

mp

mf

f

E.B.

mf

mf

f

FILL

D. S.

73

mf

SIMILE

f

I

f

NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION YA NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION-Y NO PUE-DO-CRE-ER QUE PEN - SA-BAS QUE YO TEN - TRE-GA-BA TAN - TO PO-DER SO - BRE MI YA

mf

mf

NO MEIM-POR - TA NO MEIM-POR - TA

PNO.

Chords: D^{MAJ}7, E, F^{#MIN}7, C^{#7}, D^{MAJ}7, D⁷/_{G^{#7}}, F^{#MIN}7, A^{MAJ}7

PAD

mf

EGTR.

mf

E.B.

mf

D. S.

f SIMILE

f

mf

NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION - SI LOQUE - HA-GO NO TE GUS-TA GRI - TA-LO PE-RO NO TE VOY AES - CU - CHAR NO PUE-DO EN MI VI - DA NOE - XIS - TE TU VOZ

mf

NO MEIM-POR - TA SI LOQUE HA-GO-NO TE GUS-TA GRI - TA LO TE VOY AES - CU - CHAR

PNO.

mp

mf

Piano accompaniment for PNO. (Piano) with treble and bass staves.

D^b C[#]MIN⁷ F[#]MIN BMIN⁷ F⁷ E F[#]MIN G D F DIM F[#]MIN

Chord progression notation on a single staff.

PAD

mp

mf

mp

Piano accompaniment for PAD (Pads) with treble and bass staves.

EGTR.

mf

EGTR. (Electric Guitar) staff with treble clef.

E.B.

mf

E.B. (Electric Bass) staff with bass clef.

D. S.

f

D. S. (Drum Set) staff with drum notation.

J

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are two empty staves for vocal or instrumental lines. Below these is the Piano (PNO.) section, consisting of a treble and bass clef staff with a melody in the treble and a bass line in the bass. The piano part includes a *mp* dynamic marking and a triplet of eighth notes. A chord progression is indicated below the piano staff: F#MIN, D, E, C#, D, E, F#MIN, C#. The Pad section consists of two empty staves. The EGTR. section features a treble clef staff with a melody marked *mf* and a bass clef staff with a bass line also marked *mf*. The D.S. section at the bottom is a guitar part with a treble clef staff, starting with a *f* dynamic and including various rhythmic notations such as slurs, accents, and a circled 'x' symbol. A 'Filt-----' label is present at the end of the guitar staff. The page number '97' is located at the bottom left.

The musical score for "Dulce Grito" on page 14 consists of the following parts and markings:

- PNO. (Piano):** Features a melodic line in the right hand starting with a *mp* dynamic, transitioning to *f* in the final measure. The left hand provides harmonic support.
- Chord Symbols:** D, E, C#MIN, A, GMAJ7, E, F#MIN7, A.
- PAD (Pads):** Two staves, both containing whole rests throughout the section.
- EGTR. (Electric Guitar):** Plays a melodic line with a *mf* dynamic.
- E.B. (Electric Bass):** Provides a bass line with a *mf* dynamic.
- D.S. (Drum Set):** Shows a rhythmic pattern of slashes, with specific drum notations (snare, hi-hat, cymbal) in the final measures. A *f* dynamic is indicated.

K

mp

mf

Y QUE PE-NA ME DA VER CO - MOES-TA TU VI - DA TAN VA - CI - A QUE PE-NA ME DA QUE PRE-FIE - RAS HU - IR TE DA MIE-DO SEN-TIR MIE-DO SEN-TIR

PNO.

mf

o||p

D E C#MIN7 A E G BMIN7 DMAJ7 EMAJ7 F#MIN7

PAD

mf

EGTR.

E.B.

mf

D. S.

DULCE GRITO

16



mp

SUE - NIO MU-CHO YA LO SE HA-GO TO - DO CON EL CO-RA - ZON LO SE PIEN-SO MU-CHOY ME TAR-DO LO SE I - GUAL LLE-GA-RE YO LO SE Y

I - GUAL LLE-GA-RE YO-LO SE

SWEETLY

PNO.

mf

E¹³_{SUS}

A^{MAJ}7

F[#]MIN

C[#]MIN

D

C[#]MIN

B⁷

B⁷

PAD

mp

EGTR.

E.B.

D. S.

121

mf

SIMILE

mf

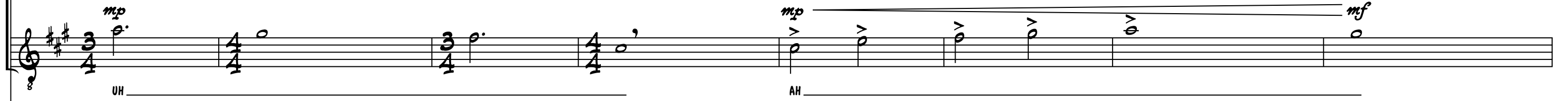
M

mp



TAL VEZ NO SIEM - PRE SEA TUIN-TEN - CION LAS - TI - MAR YE - SO YO LOEN - TIEN - DO PE - RO YA NO VOY AES - CU-CHAR - TE MAS

mp UH *mp* AH *mf*

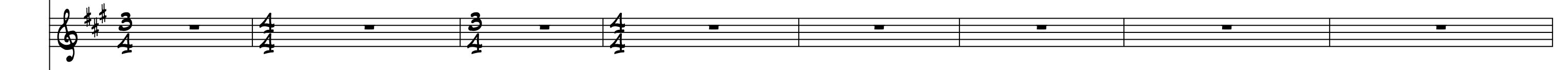


UH AH

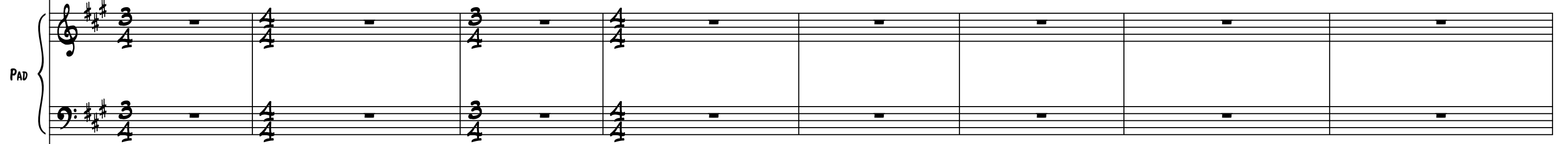
PNO. *mf*




D E F#MIN A D E F#MIN C#



PAD



EGTR.



E.B.



D. S. *mf* *f* FILL



DULCE GRITO

18

N

SI QUE TE CUES - TA COM - PREN - DER QUE NO PUE - DES EN - TEN - DER SO-LO YO TEN-GOEL PO - DER SI YA

mf

PNO. *mf*

DMAJ⁷ EMIN⁷ GMAJ⁷ F#MIN⁷ BMIN⁷ C#⁷ DMAJ⁷ GMAJ⁷ F#sus C#⁷

PAD *mp*

EGTR. *mf*

E.B.

D. S. *mf* SIMILE *f* Fill

137

0

f

mf

NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION YA NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION-Y NO PUE-DO-CRE-ER QUE PEN - SA-BAS QUE YO TEN - TRE-GA-BA TAN - TO PO-DER SO - BRE MI YA

mf

NO MEIM-POR - TA

PNO.

p

DMAJ⁷

E⁷

F[#]MIN⁷

C[#]7

DMAJ⁷

E⁷

F[#]MIN⁷

A MAJ⁷

PAD

mp

EGTR.

E.B.

mf

D. S.

145

f

SIMILE

f

mf

NO MEIM-POR - TA TUO - PI - NION - SI LOQUE - HA-GO NO TE GUS-TA GRI - TA - LO PE-RO NO TE VOY AES - CU - CHAR NO PUE-DO EN MI VI - DA NOE - XIS - TE TU VOZ

mf

NO MEIM-POR - TA SI LOQUE HA-GO-NO TE GUS-TA GRI - TA LO TE VOY AES - CU - CHAR

PNO.

p

PAD

mp

EGTR.

mf

E.B.

mf

D. S.

f

OUTRO

mp

EN TIEN DE

PNO.

f

3

3

3

3

F#MIN

D

E

C#

D

E

F#MIN

C#

PAD

mp

EGTR.

mf

E.B.

mf

D. S.

161

mf

SIMILE

LO

PNO. *mf*

F#MIN D DMAJ7 E F#sus AMAJ7 D E F#MIN F DIM

PAD *mp*

EGTR. *mf* LET RING UNTIL FEEDBACK

E.B. *mf*

D. S.

Score

Manzana Envenenada

Tempo: 120

Voice

Synth Pad

Strings

Violoncello

Piano

Electric Bass

Drum Set

VOZ

Pad

Str.

Vc.

Pno.

E.B.

D. S.

9

VOZ

9

Pad

9

Str.

F#m

9

Vc.

9

Pno.

9

E.B.

9

D. S.

13
VOZ

13
Pad

13
Str.

Vc.

13
Pno.

Ebm7 Fm7b5 Gbmaj7 Abm7 Bbm7 Bmaj7 Db7

13
E.B.

13
D. S.

VERSO 2

17

VOZ

8

3

17

Pad

17

Str.

Vc.

17

Pno.

F#m

17

E.B.

17

D. S.

21
voz

21
Pad

21
Str.

Vc.

21
Pno.

21
E.B.

21
D. S.

Bm7

D

F#m

F#m7

C#m

C#

D

VOZ

25

Pad

25

Str.

25

Vc.

25

Pno.

25

E.B.

25

D. S.

25

mp

8

29 Bm7 Dmaj7 Gmaj7 D6

VOZ

Pad

Str.

Vc.

Pno.

E.B.

D. S.

E D

f

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in D major (three sharps). It features seven staves. The VOZ staff has a melodic line with some grace notes and a final flourish. The Pad staff has a sustained note in the first measure and a melodic line starting in the fourth measure, marked with a forte (f) dynamic. The Str. and Vc. staves show sustained chords in the first measure. The Pno. staff has a complex accompaniment with chords and moving lines. The E.B. staff has sustained notes. The D. S. staff has a double bar line in the first measure and a melodic line starting in the fourth measure. Chord symbols Bm7, Dmaj7, Gmaj7, and D6 are placed above the first four measures. The letters 'E' and 'D' are placed above the fifth and sixth measures of the Pad staff. A circled 'X' is in the fifth measure of the D. S. staff.

CORO

E

B7

F#

F#

F#7

F#m^b6

E

Dmaj7

VOZ

33

Pad

33

mf

Str.

33

mp

Vc.

33

Pno.

33

33

mp

E.B.

33

D. S.

33

Chord progression: C# Emaj7 D Bm C# Fdim

37 8

VOZ

Pad

Str.

Vc.

Pno.

E.B.

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in A major (three sharps). It consists of seven staves. The 'VOZ' staff has a melody starting at measure 37 with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The 'Pad' staff has a rhythmic accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The 'Str.' staff has a chordal accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The 'Vc.' staff has a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The 'Pno.' staff has a piano accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The 'E.B.' staff has a bass line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The 'D. S.' staff has a drum part with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

41

VOZ

8

41

Pad

8

41

Str.

41

Vc.

8

41

Pno.

8

41

E.B.

41

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for page 11, measures 41-44. It features seven staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The VOZ staff has rests in measures 41-44. The Pad staff has rests in measures 41-44. The Str. staff has rests in measures 41-44. The Vc. staff has rests in measures 41-44. The Pno. staff has a complex texture with chords and arpeggios. The E.B. staff has a few notes at the end of measure 44. The D. S. staff has a rhythmic pattern with accents and slurs.

45

VOZ

8

Pad

45

8

Str.

Vc.

45

Detailed description: This system contains four staves. The top staff (VOZ) has a treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature. It contains four measures of whole rests. The second staff (Pad) has a treble clef, key signature of three sharps, and a common time signature. It contains four measures of music with eighth and quarter notes, some with grace notes. The third staff (Str.) has a treble clef, key signature of three sharps, and a common time signature. It contains four measures of whole rests. The fourth staff (Vc.) has a bass clef, key signature of three sharps, and a common time signature. It contains four measures of whole rests.

45

Pno.

8

45

Detailed description: This system contains two staves for piano. The top staff (treble clef) has a key signature of three sharps and a common time signature. It contains four measures of music with chords and notes. The bottom staff (bass clef) has a key signature of three sharps and a common time signature. It contains four measures of whole rests.

45

E.B.

45

Detailed description: This system contains one staff for electric bass. It has a bass clef, key signature of three sharps, and a common time signature. It contains one measure of music with eighth notes and rests.

45

D. S.

45

Detailed description: This system contains one staff for double bass. It has a bass clef, key signature of three sharps, and a common time signature. It contains one measure of music with eighth notes and rests, including some notes with 'x' marks above them.

49

VOZ

Pad

49

Str. F#m

Vc.

49

Pno.

49

E.B.

49

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 49-52. It features seven staves: VOZ (Vocal), Pad (Piano Pad), Str. (String), Vc. (Violoncello), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Drum Set). The key signature is F#m (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The VOZ, Pad, Str., and Vc. staves contain rests in all four measures. The Pno. staff has a complex accompaniment with chords and melodic lines in both hands. The E.B. staff has a rhythmic bass line with eighth and quarter notes. The D. S. staff shows a drum pattern with snare, kick, and hi-hat sounds.

53

VOZ

Pad

Str.

Vc.

53

Pno.

F#m

F dim

53

E.B.

53

D. S.

57

VOZ

8

Pad

57

8

Str.

57

Vc.

57

Pno.

8

F#m

E.B.

57

D. S.

57

61

VOZ

Pad

Str.

Vc.

This system contains four staves. The top staff (VOZ) is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a vocal line starting with a whole rest in measure 61, followed by a melodic line in measures 62-64. The second staff (Pad) is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff (Str.) is in treble clef with the same key signature and time signature, containing whole rests for all four measures. The fourth staff (Vc.) is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing whole rests for all four measures.

61

Pno.

This system contains two staves for the piano. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing whole rests for all four measures.

61

E.B.

D. S.

This system contains two staves. The top staff (E.B.) is in bass clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff (D.S.) is in bass clef with a key signature of three sharps and a common time signature, featuring a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes and rests.

Bm7 D F#m F#m7 C#m C# D

65
8
VOZ

65
8
Pad

mp

65
8
Str.

Vc.

65
8
Pno.

65
8
E.B.

65
8
D. S.

Bm7

Dmaj7

Gmaj7

D6

VOZ

69

E

D

Pad

69

Str.

69

Vc.

69

Pno.

69

E.B.

69

D. S.

69

73 E F# F#7 F#m^b6 E

VOZ

Pad

mf

Str.

mp

Vc.

Pno.

mp

E.B.

D. S.

C#m

C#

D

Bm

C#

F dim

VOZ

77

Pad

77

Str.

77

Vc.

Pno.

77

E.B.

77

D. S.

77

81

VOZ

8

Pad

81 8

Str.

Vc.

81

Pno.

8

E.B.

81

D. S.

85
VOZ

85
Pad

85
Str.

Vc.

85
Pno.

85
E.B.

85
D. S.

This musical score page contains seven staves for measures 89 through 92. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The parts are:

- VOZ:** Treble clef, starting with a whole note G4 in measure 89, which is held across measures 90 and 91, and then rests in measure 92.
- Pad:** Treble clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes with grace notes throughout the measures.
- Str.:** Treble clef, playing sustained chords in measure 89, which are held across measures 90 and 91, and then resolve in measure 92.
- Vc.:** Bass clef, playing sustained chords in measure 89, which are held across measures 90 and 91, and then resolve in measure 92.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), with rests in all measures.
- E.B.:** Bass clef, with rests in all measures.
- D.S.:** Bass clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes with grace notes throughout the measures.

93
VOZ

93
Pad

93
Str.

93
Vc.

93
Pno.

93
E.B.

93
D. S.

This musical score page contains seven staves for measures 97 through 100. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The parts are:

- VOZ:** Four measures of whole rests.
- Pad:** A melodic line starting with a grace note, featuring eighth and sixteenth notes, and a triplet of eighth notes in measure 99.
- Str.:** Chordal accompaniment with a long slur across measures 97 and 98.
- Vc.:** Bass line with a long slur across measures 97 and 98.
- Pno.:** Grand staff with four measures of whole rests.
- E.B.:** Electric bass line with four measures of whole rests.
- D.S.:** Double bass line with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, including some notes marked with an 'x'.

101

VOZ

8

1018

Pad

101

Str.

Vc.

101

Pno.

8

E.B.

101

D. S.

105

VOZ

105

Pad

105

Str.

Vc.

105

Pno.

105

E.B.

105

D.S.

p

pp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 27, contains seven staves. The top staff is for the voice (VOZ), starting at measure 105 with a melodic line in treble clef and a key signature of three sharps. The second staff is for a Pad instrument, starting at measure 108 with a rhythmic accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are for strings (Str. and Vc.), starting at measure 105 with sustained chords in treble and bass clefs respectively, marked with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff is for piano (Pno.), starting at measure 105 with a bass line in bass clef and a treble line that is mostly silent, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The sixth staff is for electric bass (E.B.), starting at measure 105 with a rhythmic line in bass clef. The seventh staff is for double bass (D.S.), starting at measure 105 with a rhythmic line in bass clef, featuring some notes marked with an 'x' and a dot. The score is written in a key signature of three sharps and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

109

VOZ

Pad

Str.

Vc.

Detailed description: This system contains four staves. The VOZ staff (treble clef) features a melodic line with a long slur over the first two measures and a repeat sign at the end. The Pad staff (treble clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with a '7' fingering. The Str. staff (treble clef) has a sustained chord with a slur. The Vc. staff (bass clef) has a sustained chord with a slur.

109

Pno.

Detailed description: This system contains two staves for the piano. The right hand (treble clef) has rests. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords and eighth-note patterns. A 'pp' dynamic marking is present at the start.

109

E.B.

Detailed description: This system contains one staff for the electric bass (E.B.) in bass clef, playing a rhythmic eighth-note line.

109

D. S.

Detailed description: This system contains one staff for the double bass (D. S.) in bass clef, playing a rhythmic eighth-note line with 'x' marks above some notes.

113

VOZ

8

1138

Pad

mf

1138

Str.

mp

Vc.

8

1138

Pno.

8

113

E.B.

113

D. S.

Detailed description of the musical score: The score is for page 29, measures 113-118. It features seven staves. The top staff is for VOZ (voice), with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains rests for all measures. The second staff is for Pad (piano), with a treble clef and a key signature of three sharps. It starts with a rest at measure 113, then a melodic line begins at measure 1138, marked with a '7' fingering. The third staff is for Str. (strings), with a treble clef and a key signature of three sharps. It starts with a rest at measure 113, then a melodic line begins at measure 1138, marked with a '7' fingering. The fourth staff is for Vc. (violin), with a bass clef and a key signature of three sharps. It contains rests for all measures. The fifth staff is for Pno. (piano), with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of three sharps. It starts with a rest at measure 113, then a melodic line begins at measure 1138. The sixth staff is for E.B. (electric bass), with a bass clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line starting at measure 113. The seventh staff is for D.S. (double bass), with a bass clef and a key signature of three sharps. It contains rests for all measures, with some markings (circles with dots or crosses) above the staff.

117

voz

Pad

Str.

Vc.

1178

mf

117

Pno.

mf

117

E.B.

117

D. S.

This musical score is for a 5-staff ensemble. The instruments are: VOZ (Vocal), Pad (Pads), Str. (Strings), Vc. (Violoncello), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system covers measures 121 to 127, and the second system covers measures 128 to 134. The vocal line (VOZ) features a melodic line with a long phrase starting at measure 121. The string section (Str.) provides harmonic support with sustained notes and chords, marked *mp*. The piano (Pno.) plays a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands, also marked *mp*. The electric bass (E.B.) plays a steady eighth-note pattern. The drum set (D.S.) provides a consistent rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

The musical score is arranged in seven systems. The first system includes VOZ (Vocal), Pad (Pad), Str. (Strings), and Vc. (Violoncello). The second system includes Pno. (Piano). The third system includes E.B. (Electric Bass) and D.S. (Drum Set). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score begins at measure 125. The VOZ part features a melodic line with a long note in measure 125 and a phrase starting in measure 128. The Pad part provides harmonic support with sustained notes. The Str. and Vc. parts play chords and single notes. The Pno. part has a rhythmic accompaniment. The E.B. part plays a steady eighth-note pattern. The D.S. part plays a consistent drum pattern. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) for the strings. Chord symbols $F\#m^b6$, E , and $D\text{maj}7$ are indicated above the staff in the first system.

129 8 C# D Bm C# F dim

VOZ

Pad

129

Str.

Vc.

129

Pno.

8

E.B.

129

D. S.

This musical score is for a 6-part ensemble. The parts are: VOZ (Vocal), Pad (Pads), Str. (Strings), Vc. (Violoncello), Pno. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Double Bass). The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece begins at measure 133. The vocal part (VOZ) consists of whole rests. The pads (Pad) and strings (Str.) play a melodic line of eighth and quarter notes. The cello (Vc.) has whole rests. The piano (Pno.) has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The electric bass (E.B.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The double bass (D.S.) plays a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some notes marked with an 'x'.

137

VOZ

138

Pad

137

Str.

Vc.

137

Pno.

137

E.B.

137

D. S.

This musical score page contains seven staves for measures 137 through 140. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The VOZ staff (top) shows rests for all four measures. The Pad and Str. staves play a melodic line starting in measure 138, consisting of eighth and quarter notes with rests. The Vc. staff has rests for all four measures. The Pno. staff has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The E.B. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The D. S. staff features a bass line with eighth notes and rests, including some notes marked with an 'x'.

141

VOZ

8

1418

Pad

141

Str.

Vc.

141

Pno.

8

141

E.B.

141

D. S.