



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MUSICA

TEMA:

**CREACIÓN DE TRES TEMAS INÉDITOS APLICANDO LOS
RECURSOS ARMÓNICOS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA
Y LOS RECURSOS MUSICALES Y NARRATIVOS DEL ÁLBUM
BLURRYFACE DE LA AGRUPACIÓN TWENTY ONE PILOTS.**

AUTOR:

Cantos Medina Álvaro Josué

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de

LICENCIADO EN MÚSICA

TUTOR:

Valdiviezo Dávila, Liana Gardenia Mgs.

Guayaquil, Ecuador

02 de marzo del 2020



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MUSICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Cantos Medina Alvaro Josué**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciatura en Música**

TUTOR (A)

f. _____

Valdiviezo Dávila Liana Gardenia

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Vargas Prias Gustavo

Guayaquil, a los 02 del mes de marzo del año 2020



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MUSICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Cantos Medina Alvaro Josué**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Creación de tres temas inéditos aplicando los recursos armónicos de la música contemporánea y los recursos musicales y narrativos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots** previo a la obtención del título de **Licenciatura 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 02 del mes de marzo del año 2020

EL AUTOR (A)

f. _____

Cantos Medina Alvaro Josué



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MUSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Cantos Medina Alvaro Josué**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Creación de tres temas inéditos aplicando los recursos armónicos de la música contemporánea y los recursos musicales y narrativos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 02 del mes de marzo del año 2020

EL (LA) AUTOR(A):

f. _____

Cantos Medina Alvaro Josué

Urkund Analysis Result

Analysed Document: Tesis completa Alvaro Cantos (12-02-2020).doc (D63807205)
Submitted: 2/12/2020 7:13:00 PM
Submitted By: \${Xml.Encode(Model.Document.Submitter.Email)}
Significance: 0 %

Sources included in the report:

Instances where selected sources appear:

0



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

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Valdiviezo Dávila Liana Gardenia

TUTOR

f. _____

Vargas Prias Gustavo

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Yaselga Rojas Yasmine

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

ÍNDICE

ÍNDICE.....	VII
RESUMEN	XVI
ABSTRACT	XVII
INTRODUCCIÓN.....	2
DESARROLLO	3
CAPITULO 1: EL PROBLEMA	3
1.2 Problema de investigación.....	6
1.3 Justificación	6
1.4 Objetivos.....	7
1.4.2 Objetivos Específicos:	7
1.5 Preguntas de investigación.....	8
1.6 Marco conceptual.....	8
1.6.1 Música contemporánea principios del Siglo XX Música.....	8
contemporánea.....	8
1.6.2 Música Popular a finales del XX.....	10
1.6.3 Twenty One Pilots.....	11
1.6.4 Narrativa del álbum Blurryface de Twenty One Pilots.....	13
1.6.5 Elementos armónicos de la música contemporánea	13
CAPÍTULO II.....	21
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	21
2.1 Metodología	21
2.2 Enfoque	21

2.3 Alcance.....	22
2.4 Instrumentos de investigación.....	22
2.5 Análisis y Resultados.....	23
2.5.1 Análisis de Documentos.....	23
2.5.2 Análisis musical y narrativo del álbum Blurryface.....	24
CAPÍTULO III LA PROPUESTA.....	43
3.1 Título de la propuesta.....	43
3.2 Justificación de la propuesta.....	43
3.3 Objetivos.....	44
3.4 Descripción.....	44
CONCLUSIONES.....	81
RECOMENDACIONES.....	82
REFERENCIAS.....	83
ANEXOS.....	85
Anexo 1: Transcripciones.....	85
Anexo 2: Producto.....	144

INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Análisis de dominantes de función especial	29
Tabla 2: Intercambio modal 1er grado	30
Tabla 3: Intercambio modal 2do grado	30
Tabla 4: Intercambio modal 3er grado	30
Tabla 5: Intercambio modal 4to grado	31
Tabla 6: Intercambio modal 5to	31
Tabla 7: Intercambio modal 6to grado	31
Tabla 8: Intercambio modal 7mo grado tomado	32
Tabla 9: Nota característica de los modos.....	34
Tabla 10: Análisis de la canción Lane Boy.....	43
Tabla 11: Letra de canción Lane Boy	44
Tabla 12: Análisis de la canción Not Today.	49
Tabla 13: Letra de canción Not Today.....	50
Tabla 14: Análisis de la canción Stressed Out	54
Tabla 15: Letra de canción Stressed Out.....	55
Tabla 16: Recursos obtenidos a partir del análisis musical y narrativo de los temas Stressed Out, Lane Boy y Not Today.....	58
Tabla 17: Lista de recursos musicales aplicados dentro del tema Encuentro.	73
Tabla 18: Análisis de la canción Encuentro.....	74
Tabla 19: Lista de recursos musicales aplicados dentro del tema Ahora.....	82
Tabla 20: Análisis del tema Ahora.....	82

Tabla 21: Lista de recursos encontrados según las secciones de la canción Abandono.	92
Tabla 22: Análisis del tema Abandono	93
Tabla 23: Cuadro de recursos usados a partir del análisis musical y narrativo de los temas Encuentro, Ahora y Abandono.	95

INDICE DE FIGURA

Figura 1: Ejemplo de modulación	28
Figura 2: Ejemplo de Patrón ascendente	32
Figura 3: Ejemplo de patrón descendente	33
Figura 4: Ejemplo de patrón auxiliar.....	33
Figura 5: Ejemplo de una progresión armónica modal en Do dórico	34
Figura 6: Ejemplo de pedal con tónica.....	35
Figura 7: Ejemplo de pedal con Dominante.....	35
Figura 8: Ejemplo de ostinato.	35
Figura 9: Ejemplo de ostinato con variación de acordes.....	35
Figura 10: Ejemplo de estructuras constantes mayor 7.....	36
Figura 11: Ejemplo de estructuras constantes menor 7 con melodía	36
Figura 12: Ostinato 1 dentro de la canción Lane Boy.....	39
Figura 13: Ejemplo de ostinato con unísono.....	40
Figura 14: Ostinato 2 dentro de la canción Lane Boy.....	40
Figura 15: Ejemplo 1 del ostinato en octava voz/bajo.	41
Figura 16: Ejemplo del ostinato en octava synth/bajo.	41
Figura 17: Ejemplo de síncopa en ukelele dentro de la canción Lane Boy. Elaborado por Autor	42
Figura 18: Ejemplo de motivo melódico con octava.....	42
Figura 19: Ejemplo de síncopa dentro de la canción Lane Boy.....	43
Figura 20: Ejemplo de ostinato dentro de la canción Not Today.....	45

Figura 21: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección A.....	45
Figura 22: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección B	46
Figura 23: Ejemplo de modulación dentro de la canción Not Today. Elaborado por Autor	46
Figura 24: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección C	47
Figura 25: Ejemplo de cambio de métrica dentro de la canción Not Today.	47
Figura 26: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección D.....	48
Figura 27: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección salida	48
Figura 28: Ejemplo de ostinato en canción stressed Out dentro de sección intro.	50
Figura 29: Ejemplo de síncopa dentro de la canción Stressed Out en la sección A.	51
Figura 30: Ejemplo de ostinato con segunda menor dentro de la canción Stressed Out	51
Figura 31: Ejemplo de motivo melódico junto a escala menor natural dentro de la canción Stressed Out.....	52
Figura 32: Ejemplo de ostinato dentro de la canción Stressed Out en la sección C. .	52
Figura 33: Ejemplo de ostinato dentro de la canción Stressed Out en la sección D. .	53
Figura 34: Ejemplo de síncopa dentro de la canción Stressed Out en la sección D.	53

Figura 35: Ejemplo de escala menor armónica dentro de la canción Stressed Out.	53
Figura 36: Diferencia entre brillo y oscuridad según la distancia entre intervalos.	56
Figura 37: Ejemplo de modo menor dentro de la canción Stressed Out,	57
Figura 38: Extracto de la canción "Not Today" del compás 21 al 24.	57
Figura 39: Intro de batería.....	60
Figura 40: Motivo melódico junto a escala menor armónica.....	61
Figura 41: Intercambio modal en tema Encuentro	62
Figura 42: Uso de octava dentro de la canción Encuentro	62
Figura 43: Progresión de acordes	63
Figura 44: Progresión de acordes	63
Figura 45: Ejemplo de intercambio modal	64
Figura 46: Ejemplo de intercambio modal	64
Figura 47: Muestra de bajo	64
Figura 48: Muestra de bajo	65
Figura 49: Extracto de motivo melódico.....	65
Figura 50: Ejemplo de ostinato en sección A.....	66
Figura 51: Muestra de interludio.....	66
Figura 52: Progresión de acordes	67
Figura 53: Implemento del recurso ostinato.....	67
Figura 54: Muestra de bajo	68
Figura 55: Muestra de bajo	68

Figura 56: Muestra de motivo melódico dentro de la canción Encuentro.	69
Figura 57: Muestra de segunda menor dentro de la canción encuentro.	69
Figura 58: Patrón disminuido.....	69
Figura 59: Muestra de bajo	70
Figura 60: Incorporación de instrumento Synth pad.....	70
Figura 61: Ejemplo de bajo con synth pad.....	71
Figura 62: Ejemplo de progresión de estructura constante	71
Figura 63: Variante de recursos	72
Figura 64: Recursos sección final	72
Figura 65: Muestra de ostinato en la canción Ahora.....	76
Figura 66: Ostinato dentro de partitura general	76
Figura 67: Muestra de ostinato con síncopa.....	76
Figura 68: Muestra de ostinato dentro de partitura general	77
Figura 69: Muestra de melodía de voz.....	77
Figura 70: Muestra de dominante de función especial.....	78
Figura 71: Muestra del círculo armónico	78
Figura 72: Motivo melódico.....	79
Figura 73: Línea de bajo	79
Figura 74: Muestra de patrón disminuido en la canción Ahora.....	80
Figura 75: Círculo armónico sección D	80
Figura 76: Figuración del bajo	81
Figura 77: Pedal	84

Figura 78: Melodía de voz	84
Figura 79: Intervalos usados dentro del ostinato.....	85
Figura 80: Ostinato dentro de interludio.	85
Figura 81: Uso de síncopa junto a pedal	86
Figura 82: Ejemplo de bajo	86
Figura 83: Variación de bajo.....	87
Figura 84: Círculo armónico	87
Figura 85: Patrón disminuido.....	88
Figura 86: Figuración del bajo	88
Figura 87: Muestra de motivo melódico.....	88
Figura 88: Muestra de armonía y síncopa.....	89
Figura 89: Motivo melódico.....	89
Figura 90: Armonía y bajo	90
Figura 91: Muestra de modulación	90
Figura 92: Motivo melódico.....	91
Figura 93: Motivo del bajo.....	91
Figura 94: Muestra de melodía en canción "Encuentro"	94
Figura 95: Muestra de melodía en canción "Ahora"	95

RESUMEN

El presente trabajo de titulación pretende realizar tres temas inéditos en base los recursos armónicos de la música contemporánea, juntos a elementos musicales y narrativos de los temas “Stressed Out”, “Lane Boy” y “Not Today”, a través del análisis de documentos de carácter bibliográfico y musical, teniendo como resultado elementos útiles para la creación de estos temas, con la libertad de ser usados o consultados libremente cuando se lo requiera, logrando una interrelación entre narración y música, para la composición de la obra “La huida”, misma que consta de tres temas llamados “Encuentro”, ”Ahora” y “Abandono”, teniendo como base los elementos analizados dentro de la armonía de la música contemporáneo y los recursos musicales y narrativas de los tres temas escogidos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots, finalmente se dan las conclusiones y recomendaciones acerca de esta investigación demostrando la validez de la misma a través del producto realizado.

Palabras Claves: Twenty one pilots, blurryface, armonía contemporánea, narrativa, composición, música contemporánea.

ABSTRACT

This degree work aims to perform three unpublished themes based on the harmonic resources of contemporary music, together with musical and narrative elements of the themes "Stressed Out", "Lane Boy" and "Not Today", through document analysis Bibliographic and musical, resulting in useful elements for the creation of these themes, with the freedom to be used or consulted freely when required, achieving an interrelation between narration and music, for the composition of the work "La Huida" , which consists of three themes called "Ecuentro", "Ahora" and "Abandono", based on the elements analyzed within the harmony of contemporary music and the musical and narrative resources of the three themes chosen from the album Blurryface of the Twenty One Pilots grouping, finally the conclusions and recommendations about this research are given demonstrating the validity of it through the product made.

Palabras Claves: Twenty one pilots, blurryface, contemporary harmony, narrative, composition, contemporary music.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de titulación busca unir elementos técnicos de la música junto a una historia, interrelacionándose de manera idónea para la creación de un nuevo producto, basándose en los elementos de la armonía de la música contemporánea, junto a los aspectos musicales y narrativos de las canciones “Stressed Out, “Lane Boy” “Not Today” del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots.

Para poder comprender los criterios musicales se tomó como referencia los libros Harmony II y III del autor Barrie Nettles, y Harmony IV del autor Alex Ulanowsky, todos estos bajo el sello de Berklee College of Music. Por el lado de la narrativa dentro del álbum Blurryface esta el trabajo de titulación de Reyuna Larasatika, titulado Connotative and denotative meaning of emotion words in twenty one pilots’ Blurryface álbum.

Una vez realizado el análisis y resultado de la información recaudada, se procederá a la realización de un producto musical inédito, teniendo como base los elementos musicales y narrativos recaudados dentro del segundo capítulo.

Por lo tanto, gracias a la recolección de datos a través de estas fuentes bibliográficas, se podrá crear un nuevo producto musical en base a estas características musicales y narrativas.

DESARROLLO

CAPITULO 1: EL PROBLEMA

1.1 Contexto de la investigación

A principios del siglo XX Claude Debussy consideró la importancia de contar historias a través de la música a diferencia del romanticismo, en donde las emociones jugaban un papel protagónico para las obras musicales. Fue así como en este periodo varios autores buscaron un nuevo camino lejos de sus antecesores, priorizando al sonido antes que la partitura.

La música contemporánea como concepto viene aplicada a las obras creadas a partir del siglo XX, sin embargo este término se lo atribuye de gran manera a la música académica y docta encasillándola más a una época y no a un género musical o estilo. Fueron autores de aquel período quienes plantearon cambios dentro de la armonía, ritmo y melodía, resaltando el serialismo, dodecafónico, atonalidad, disonancias y modernismo, desligándose de periodos antiguos, dando como resultado una pluralidad de lenguaje musical que iba creciendo según el contexto de la época junto a la tecnología.

Gracias al gran auge tecnológico que hubo con respecto a las telecomunicaciones y grabaciones de sonido, el planeta se globalizó, haciendo conocer con una inmediatez nunca antes vista los sucesos alrededor del mundo, proliferando una gran cantidad de movimientos, escuelas y vanguardias con respecto al arte.

Fue entonces cuando empezaron a aparecer diferentes vanguardias dentro de la música académica, por lo que no se pudo definir en concreto algo distintivo que identifique este periodo debido a su diversidad, sin embargo la música popular fue creciendo a la par a principios del siglo XX con la aparición del blues primario, originario de comunidades afroamericanas del sur de los Estados Unidos, dando como resultados diversas formas de jazz, la primera de ellas fue denominada Rag Time, poco a poco fue cogiendo popularidad e influencia, generando otros estilos, uno de ellos es el swing, que para su realización se acogió rasgos de modernismo.

Sin embargo no fue hasta 1967 que se incluyó una nueva caracterización hacia la música popular, la cual fue priorizar el concepto por encima de la estética, clara influencia de la música contemporánea al querer desligarse de sus antecesores. Esto fue dado a conocer con el álbum *sgt pepper's lonely hearts club band* de la agrupación The Beatles, resaltando la fusión y ausencia de estética junto a los avances tecnológicos e informáticos de la época.

Fue así al pasar del tiempo que aparecieron diversos géneros y estilos musicales teniendo las bases de la música contemporánea tanto en su concepto como en su sonido, siendo los géneros como el jazz, rock, R&B, funk, reggae, hip-hop, pop, punk y electrónica los más destacados, desarrollando ramificaciones dentro de los propios géneros. Aún dentro del siglo XXI estos estilos y géneros siguen creciendo mediante nuevas propuestas de conceptos, narrativas, sonidos y estructuras de canciones teniendo como bases la música contemporánea.

Actualmente existen varios intérpretes y agrupaciones que abarcan el desarrollo de varios estilos y géneros musicales, siguiendo el mismo lineamiento de la música contemporánea, aportando nuevas propuestas musicales al mundo, tanto en el ámbito académico como popular, dando fusiones de varios géneros y estilos alejándose de todos sus antecesores, y priorizando cada vez más conceptos, narrativas y sonidos.

Es así como llegamos a conocer a diferentes grupos, intérpretes y compositores destacados en su respectiva época dentro de diferentes géneros como Claude Debussy, Igor Stravinski, Luigi Russolo, Carl Orff y John Cage dentro de lo académico en el siglo XX. Surgiendo a la par en la música popular personajes y agrupaciones como Louis Armstrong, Original Dixieland Jazz Band, Frank Sinatra, Thelonius Monk, Jimi Hendrix, Eric Clapton, The Beatles, Pink Floyd, entre otros que abarcan hasta nuestra época.

1.2 Antecedentes

Actualmente se cuentan con varias investigaciones sobre la música popular occidental como objeto de estudio, introduciéndolas dentro de la academia como parte de un referente apto para el desarrollo de nuevas propuestas musicales, dando dominio en las prácticas musicales académicas europeas junto a la música popular,

llevando hasta la actualidad una variedad de obras creadas basadas en ambos mundos, en búsqueda de nuevas sonoridades y estilos (Frith, 2001; Arroyo, 2001).

Un referente de este tipo de investigaciones es el trabajo que ha realizado el compositor John Cage, pionero de la música electrónica y de la denominada música aleatoria, la cual está basada en la improvisación de elementos que no están sujetos a algo ya establecido, fue entonces en 1952 en donde expuso junto a su obra “4 33” que todos los sonidos ambientales podían ser parte de su obra, siendo este una inspiración para muchos compositores de la música popular y de la música para cine a finales del siglo XX y principios del XXI (Nyman, 2006; Pritchett, 1996).

Teniendo en cuenta temas de investigación similares a este trabajo de investigación, dentro del Ecuador, se considerado la revisión de trabajos como el de Pacheco Braganza Rafael (2019) de la Universidad de las Américas, titulado “Stoner attitude - esteroides antes de los pies: producción de 5 temas inéditos con sonoridad basada en el disco SGT. Peppers lonely hearts club band perteneciente a ‘The Beatles’” en el que realiza un análisis del álbum *sgt pepper's lonely hearts club band* de la agrupación The Beatles, para la creación de temas inéditos basándose en la armonía contemporánea. Según el autor, en esta investigación se da importancia al análisis de la música popular para renovar y fusionar nuevas sonoridades, teniendo en cuenta no solo el ámbito musical, sino también el narrativo, en donde se recalca además que gracias a la conjunción de todos estos recursos, el álbum analizado ha logrado marcar un hito en la historia de la música popular. (Braganza, 2019).

De la misma manera, dentro de la escena nacional, el compositor Kingman Mateo (2018) en su trabajo titulado “Pájaros cantores: Reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final” creó una propuesta de temas inéditos basados en sus estudios de música contemporánea, junto a los recursos narrativos de los ícaros amazónicos, y recursos musicales tecnológicos como beats, sintetizadores y procesamiento digital.

Esta propuesta expone la conexión entre dos mundos distintos, como lo son el académico musical, los implementos tecnológicos musicales y la cultura de distintos pueblos de la región amazónica a través de sus historias contadas mediante ritos. En este trabajo se ha tenido en consideración como géneros principales al pop, rap,

electrónica, bomba ecuatoriana y albazo, creando una fusión de estilos a lo largo de sus composiciones.

Con respecto a la narrativa de sus letras, se basan en ícaros amazónicos que son cantados por chamanes en rituales curativos, por lo que el contexto de sus composiciones van por un mismo lineamiento narrativo, empezando por el inicio de la vida hasta la muerte. El autor ha enfatizado que sus obras no pretenden reemplazar los cantos propios de la cultura de los pueblos de la región amazónica (Peñaherrera, 2018).

1.2 Problema de investigación

¿Cómo aplicar los recursos armónicos de la música contemporánea junto a los recursos musicales y narrativos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots, en la composición de tres temas inéditos?

Objeto de Estudio: Lenguaje musical y narrativo

Campo de Acción: Teoría musical y su aplicación

Tema de Investigación: Composición de tres temas inéditos, aplicando los recursos armónicos de la música contemporánea y los recursos musicales y narrativos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots.

1.3 Justificación

El arte como parte de la expresión humana siempre se ha visto en la necesidad de ir evolucionando según los contextos de la época, respaldándose e inspirándose en diversas disciplinas. La música como arte sonoro se ha complementado a lo largo de la historia junto a artes visuales, escénicas y literarias, dando una mejor experiencia al espectador al momento de contar historias que puedan aportar al contexto de una determinada sociedad, pudiendo ser utilizadas para un bienestar social, que puedan impulsar a la cultura artística del siglo XXI, en el que se tiene en cuenta el contexto histórico de la música contemporánea a inicios del siglo XX.

Tanto la música académica como popular han sido objeto de reciprocidad entre sí, en donde las composiciones avanzan mutuamente para lograr nuevas obras musicales, rompiendo estereotipos gracias a los análisis e investigaciones realizados a lo largo del siglo XX y XXI.

Por ello, en el presente proyecto de investigación, se plantea la necesidad de realizar un producto, basándose en elementos armónicos de la música contemporánea junto a diferentes recursos, permitiendo descubrir nuevas sonoridades, estimulando la creación de nuevas obras inéditas en futuras generaciones de músicos, apoyándose en la investigación y el análisis de la música contemporánea académica popular.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Crear tres temas inéditos aplicando los recursos armónicos de la música contemporánea y los recursos musicales y narrativos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots.

1.4.2 Objetivos Específicos:

- 1.- Definir los recursos armónicos de la música contemporánea para la aplicación en el proceso compositivo.
- 2.- Analizar los recursos musicales y narrativos de los temas: Stressed out, Lane Boy y Not Today, del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots
- 3.- Aplicar los recursos armónicos de la música contemporánea y los recursos musicales y narrativos de los temas Stressed out, Lane Boy y Not Today, del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots en la composición de tres temas inéditos.

1.5 Preguntas de investigación

¿Cuales serán los recursos armónicos de la música contemporánea a definir para la aplicación dentro del proceso compositivo?

¿Cuáles son los recursos musicales y narrativos a analizar de los temas Stressed out, Lane Boy y Not Today, del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots?

¿Qué recursos musicales y narrativos de los temas Stressed out, Lane Boy y Not Today, del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots, deben utilizarse para la composición de tres temas inéditos?

1.6 Marco conceptual

Para la realización del presente trabajo de investigación se ha tomado en consideración los siguientes conceptos:

1.6.1 Música contemporánea principios del Siglo XX Música contemporánea

Es llamada a toda obra creada a partir del siglo XX, siendo este un período de cambios acelerados gracias al desarrollo de las telecomunicaciones y la tecnología de grabación, la cual aportó con en el ámbito musical a su rápida difusión dando lugar a una globalización de la información (Dibelius, 2004).

La música contemporánea como tal no está ligada a un género en específico debido a su gran diversidad de estilos, por lo cual el término es tomado como un período en el tiempo que empieza desde el siglo XX hasta la actualidad. Empezando por la música académica tenemos a Igor Stravinski quien a mediados del siglo empezaría a incursionar con el serialismo gracias a Robert Craft Alumno de Arnold Schoenberg, el cual es otro de los compositores más importantes del siglo XX por la creación de obras musicales basadas en dodecafonismo, siendo este una técnica de composición musical que usa las doce notas de la escala cromática sin una jerarquía establecida. Fue así como Stravinski fue incorporando gradualmente el serialismo dentro de sus obras para llegar a usar finalmente las doce notas, como obra destacada de esta técnica tenemos el ballet Agon. (Dibelius, 2004; de Pablo, 2009).

Para este siglo empezaron a nacer varias vanguardias dentro de la música académica, donde exploraban disonancias, serialismo, atonalidad, improvisaciones, sonidos, entre otras, que dieron lugar a diferentes estéticas. Fue gracias a Claude Debussy que algunos compositores en un futuro se inspirarían para la creación de sus obras, dirigida a una nueva corriente desligada de sus antecesores, dando la importancia de un concepto narrativo no literal. Una de estas obras que causó polémica entre conservadores y futuristas fue “La consagración de la primavera” de Igor Stravinski, siendo esta atonal y rompiendo con la línea armónica común.

Dentro de este siglo gracias a los avances tecnológicos referentes al sonido, apareció el Futurismo, vanguardia artística nacida en Italia, en donde Luigi Russolo expuso a los ruidos como música del futuro, relacionándose en su mayoría con el mundo moderno de grandes ciudades, guerras, maquinarias, discursos, etc. (Roberts, 2001; Dibelius, 2004; Tirro, 2007).

Sin embargo a la par va surgiendo la música popular, comenzando con el blues a principios del siglo XX, dando lugar tiempo después la primera forma de jazz denominada rag time, gracias a la popular acogida del género y al avance tecnológico de la grabación de sonidos, se realizó la primera grabación de un disco de jazz en 1917, interpretado por Original Dixieland Jazz Band. Fue entonces que se dio lugar a diferentes estilos que se popularizaron en aquella época como el charleston, dixieland y góspel, no obstante fue en 1940 cuando despegó uno de los estilos más populares de la época llamado swing, el cual tuvo mucha influencia de Debussy y el modernismo a pesar de ser música popular. Fue así que se dieron lugar algunos géneros populares a lo largo del siglo, sin embargo en 1967 que la influencia del posmodernismo llega a la música popular debido al álbum *sgt pepper's lonely hearts club band* de la agrupación The Beatles, poniendo como prioridad la fusión y el sonido por encima de las estéticas ya establecidas, no obstante esta agrupación no fue la primera en realizar un trabajo como este ya que John Cage lo había realizado antes, resaltando en ambos casos tanto en la música académica como en la popular el poli estilismo (Southern, 2001; Cripps, 1999).

Fue así como se dio lugar de manera globalizada la aparición de distintos géneros y estilos musicales, utilizando múltiples recursos de la música contemporánea tanto en lo académico como en lo popular, rompiendo y creando

nuevas formas musicales, reorganizando cadencias armónicas, experimentando con disonancias, atonalidades y serialismo, buscando sonoridades en conjunto a la tecnología, conceptos y narración de historias que al final aporten al crecimiento cultural de la sociedad. Dando como característica principal del posmodernismo del siglo XX la utilización del poli estilismo, siendo usadas en la música popular como un recurso tanto en lo narrativo, musical y sonoro. Gracias a esto personajes y agrupaciones como Frank Sinatra, Louis Armstrong, Thelonious Monk, Jimi Hendrix, Cream, The Beatles, Led Zeppelin, The Who, Pink Floyd, entre otros dieron una gran apertura a una diversidad de géneros y estilos que siguen alimentando la cultura actualmente con recursos que ayudarían a seguir evolucionando la música y la cultura de una sociedad no solo por su música, si no por sus historias, conceptos y narrativas a lo largo de sus obras. (Cripps, 1999).

1.6.2 Música Popular a finales del XX

A finales del siglo XX hasta la actualidad del siglo XXI agrupaciones de música popular como Rage Against the Machine, The Offspring, Imagine Dragons, Radiohead, Muse y Twenty One Pilots, por nombrar algunas, han surgido no solo por su música si no que van acompañados por sus conceptos, narrativas y búsqueda de sonoridades que aportan tanto a la música como a la cultura y la sociedad en donde se encuentran inmersos, contando historias de ámbito político como es el caso de Rage Against the Machine y Muse, hasta ámbito social y personal tocando temas sensibles como enfermedades mentales, suicidio y la agonía que esto acarrea hacia las personas en el caso de Radiohead y Twenty One Pilots (Reich, 2013).

Narrativa

Es conocido como uno de los tres grandes géneros literarios junto al lírico en donde este se expresa por poemas, y el dramático que se da a través de diálogos. A diferencia de los mencionados el género narrativo se expresa mediante hechos, contando sucesos dados en un determinado tiempo o espacio, este género se ve derivado a diferentes técnicas modernas de tipo audiovisual como lo son, telenovelas, cine, series, animaciones, videojuegos, videoclips, entre otros. Aunque principalmente se suele llevar en tercera persona, también si se lo requiere esta puede

ser llevada de una manera mixta, teniendo una narración de primera, segunda y tercera persona a lo largo de la obra (Bal, 1990).

Según Bal (1990), dentro del género narrativo encontramos diferentes tipos de técnicas a emplear siendo estos de manera escrita, sin embargo Gancho (2001), nos afirma que estas técnicas de narración pueden llevarse a cabo de manera escrita, oral y visual, conjugándose dentro de una misma obra, a continuación presentamos cuatro técnicas de narración que son empleadas comúnmente dentro de un relato.

Perspectiva Absoluta: Este tipo de narrativa es llevado de manera autobiográfica, contando una historia desde el punto de vista de un mismo personaje, es decir en primera persona (Gancho, 2001).

Monólogo Interior: Este hace referencia a un pensamiento interior del personaje frente e a determinados hechos o acciones que suceden dentro de una obra, es relatado en primera persona y es comúnmente usado en situaciones de soledad, tristeza y conflictos internos (Gancho, 2001).

Soliloquio: Este recurso es planteado en primera persona, usado comúnmente para una reflexión o hecho por el mismo personaje hacia su persona, cuestionando su evolución desde el inicio de la historia (Gancho, 2001).

Retrospectiva: Este puede ser usado en primera, segunda y tercera persona, su condición entra dentro de la conjugación de los verbos, contando una breve historia en tiempo pasado para complementar hechos del tiempo presente (Gancho, 2001).

1.6.3 Twenty One Pilots

Twenty One Pilots es actualmente una de las bandas con mayor influencia hacia un público de diferentes edades, desde niños hasta adultos mayores, sin embargo su mayor impacto se encuentra en los jóvenes. La agrupación fue formada en 2009 en Columbus, Ohio y originalmente fue un trio conformado por Tyler Joseph, Nick Thomas y Chris Salih. La banda es un claro ejemplo de la necesidad de crear narrativas junto a la música, tratando de resolver problemas sociales a través de estas historias, creando una interdisciplinaridad que apoye a su música, una de ellas es la literatura, dando siempre un significado de las cosas desde lo mas básico como

el nombre de la banda, el cual nace del libro “All My Sons” de Arthur Miller, en donde narra el dilema moral de una padre de familia, que vende piezas defectuosas de avión durante la segunda guerra mundial, dando como consecuencia la muerte de veinte un pilotos y posteriormente el suicidio del vendedor. (Reich, 2013; Reyes, 2016)

En 2010 fue lanzado de manera independiente su álbum debut llamado Twenty One Pilots, álbum con el cual empezarían una gira por Ohio. En 2011 los integrantes originales Nick Thomas y Chris Salih se retiraron de la banda, dando la apertura a nuevos miembros realizando un casting por Tyler Joseph vocalista de la banda, sin embargo al casting solo apareció Josh Dun quien fue recomendado por Salih antiguo baterista de la agrupación. Fue así como el actual baterista de Twenty One Pilots ingresó a la banda convirtiéndolos en el dúo definitivo para la agrupación hasta la actualidad.

Su segundo independiente “Regional at Best” fue lanzado en 2011 con el cual atrajo la atención de docenas de discográficas gracias al gran número de personas que movían a través de su música, finalmente firman con Atlantic Records subsidiado por Fueled by Ramen. En 2013 lanzaron Vessel su primer álbum bajo un sello discográfico teniendo como resultado el puesto 58 en los billboard 200, el sencillo de mismo album “Holding on to you” llego al puesto 11 en los Billboard Alternative Songs dentro de Estados Unidos, mientras que el sencillo “Guns for Hands” alcanzo el puesto 21 en Japan Hot 100. (Reich, 2013)

En 2015 sacan a la luz el álbum Blurryface con el cual empiezan una narrativa mas marcada que continuaría en 2018 con su siguiente album Trench. Blurryface es su cuarto álbum de estudio y alcanzo el puesto No. 1 del top Billboard 200 en 2016, el sencillo del mismo album llamado “Stressed Out” logro obtener el segundo puesto Billboard Top Five Single.

En 2017 la agrupación logra ganar su primer Grammy dentro de la categoría Mejor Dúo/Grupo Alternativo gracias a su sencillo “Stressed Out” (Reyes, 2016).

1.6.4 Narrativa del álbum Blurryface de Twenty One Pilots

Dentro del álbum Blurryface existen catorce canciones las cuales se solidifican en una narrativa acerca de los problemas mentales e inseguridades que podría tener una persona, ejemplificada en un personaje creado por la agrupación, este personaje se lo bautizó como Blurryface, simbolizando todas las inseguridades, falencias o problemas que una persona puede tener, Este personaje es representado por el mismo vocalista por un atuendo representativo a manera de posesión de cuerpo, teniendo como caracterización las manos y cuello de color negro, un pasamontañas y ojos rojos y una voz grave al cantar. (Caulfield, 2015)

1.6.5 Elementos armónicos de la música contemporánea

Dentro de la música contemporánea contamos con varios recursos armónicos que nos servirán a lo largo de la presente propuesta, principalmente basándonos en los elementos encontrados dentro de los libros Harmony 2 y 3 (1987) de Barry Nettles y Harmony 4 (1988) de Alex Ulanowsky, ambos bajo los derechos de Berklee College of Music, entidad universitaria especializada en el estudio de música contemporánea popular fundada por Lawrence Berk (Berklee, 2019).

1.5.5.1 Modulación

Entendemos por modulación el movimiento de una tonalidad a otra, transportando tanto la melodía como la armonía. Para que esto tenga efecto dentro de la canción se debe tener en claro la tónica inicial y la tónica a la que se desplaza (Nettles, 1987).

En la Figura N°1 tenemos una modulación que va de la tonalidad Fa hacia Si bemol.

The image shows a musical staff with two systems. The first system contains chords Gmin7, C7, and Fmaj7. The second system contains F#aug7, Bbmaj7, and D7b9. A red box highlights the F#aug7 and Bbmaj7 chords, with the word 'Modulación' written below them. The key signature changes from one flat (F major) to two flats (B-flat major).

Figura 1: Ejemplo de modulación

Fuente: Harmony 3 (1987)

1.5.5.2 Dominantes de función especial

Estos acordes dominantes cumplen una función diferente a las de un dominante normal dependiendo del contexto al cual se encuentren, a continuación en la tabla N°1 podemos ver la función que cumple cada dominante junto a sus escalas disponibles y el análisis de función (Ulanowsky, 1988).

Acorde	Función especial	Escala del acorde de función especial	Función del dominante
I7	Tónica del blues	Blues, mixolidio, lidio b7	V7/IV
IV7	Blues subdominante o menor armónica subdominante	Blues, mixolidio, lidio b7	subV7/III
bVII7	Subdominante menor	Lidio b7, mixolidio	subV7/VI
bVI7	Subdominante alterado menor	Lidio b7	subV7/V
II7	Subdominante alterado mayor	Mixolidio	V7/V
VII7	Cadencial	Lidio b7, mixolidio	V7/III

Tabla 1: Análisis de dominantes de función especial

Fuente: Harmony 4 (1988)

1.5.5.3 Intercambio Modal

Este se da en el uso de acordes de un modo diferente al que encontramos en un inicio, siendo este un préstamo de un acorde de otro modo diferente dentro de la misma tonalidad, a continuación desde la Tabla N°2 a la Tabla N°8, se muestran las posibles cualidades que pueden tener los grados gracias al intercambio modal (Nettles, Harmony 2, 1987).

Primer grado I	
Acorde	Fuente modal
Imaj7	Jónico, lidio
I6	Jónico, lidio
I-7	Aeólico, dórico, frigio
I-6	Melódico, dórico
I-(maj7)	Armónico, melódico
I7 o I7(sus4)	Mixolidio, blues

Tabla 2

Intercambio modal 1er grado Fuente: Harmony 2 (1987)

Segundo grado II	
Acorde	Fuente Modal
II-7	Jónico, dórico, mixolidio, melódico
II-7(b5)	Aeólico, armónico
bIImaj7	Frigio
II7	Lidio

Tabla 3: Intercambio modal 2do grado

Fuente: Harmony 2 (1987)

Tercer grado III	
Acorde	Fuente Modal
III-7	Jónico, lidio
bIIImaj7	Dórico, aeólico
bIIImaj7(#5)	armónico, melódico
bIII7	Frigio
III-7(b5)	Mixolidio

Tabla 4: Intercambio modal 3er grado

Fuente: Harmony 2 (1987)

Cuarto grado IV	
Acorde	Fuente Modal
IVmaj7	Jónico, mixolidio
IV7	Dórico, melódico, blues
IV-7	Aeólico, frigio, armónico
#IV-7(b5)	Lidio

Tabla 5: Intercambio modal 4to grado

Fuente: Harmony 2 (1987)

Quinto grado V	
Acorde	Fuente Modal
V7	Jónico, melódico
V7(b9)	Amónico
V-7	Dórico, mixolidio, aeólico
V-7(b5)	Frigio
Vmaj7	Lidio

Tabla 6: Intercambio modal 5to

Fuente: Harmony 2 (1987)

Sexto grado VI	
Acorde	Fuente Modal
VI-7	Jónico, lidio, mixolidio
VI-7(b5)	Dórico, melódico
bVIImaj7	Frigio, aeólico, harmónico

Tabla 7: Intercambio modal 6to grado

Fuente: Harmony 2 (1987)

Séptimo grado VII	
Acorde	Fuente Modal
VII-7(b5)	Jónico, melódico
bVIIImaj7	Dórico, mixolidio
bVII-7	Frigio
VII-7	Lidio
bVII7	Aeólico
VII°7	Armónico

Tabla 8: Intercambio modal 7mo grado tomado

Fuente: Harmony 2 (1987)

1.5.5.4 Patrones disminuidos

Son acordes de séptimas disonantes que se caracterizan por la quinta disminuida, uniendo dos acordes diatónicos cercanos o uno de aproximación hacia uno diatónico, tenemos tres tipos de patrones, los ascendentes que avanzan dos semitonos, los descendentes que retroceden dos semitonos, y los auxiliares en donde no hay ningún movimiento salvo el cambio de cualidad del acorde (Nettles, Harmony 3, 1987).

A continuación en las ilustraciones N°2, 3 y 4 tenemos ejemplos de progresiones con patrones disminuidos.

Patrón Ascendente

Cmaj7 C[#]dim7 Dmin7

Figura 2: Ejemplo de Patrón ascendente

Fuente: Harmony 3 (1988)

Patrón Descendente

The image shows a musical staff with two systems of staves. The top system has a treble clef and a common time signature. The first measure is labeled D^{min7} and contains a whole note chord with a sharp sign (& W) on the top line. The second measure is labeled D^{dim7} and contains a whole note chord with a flat sign (bW) on the top line. The third measure is labeled C^{maj7} and contains a whole note chord (W) on the top line. The bottom system has a bass clef and contains a question mark followed by a whole note chord (W) on the bottom line in each of the three measures.

Figura 3: Ejemplo de patrón descendente

Fuente: Harmony 3 (1988)

Auxiliares

The image shows two systems of musical staves. The top system has a treble clef and a common time signature. The first measure is labeled C^{maj7} and contains a whole note chord with a sharp sign (& W) on the top line. The second measure is labeled C^{dim7} and contains a whole note chord with a flat sign (bW) on the top line. The third measure is labeled C^{maj7} and contains a whole note chord (W) on the top line. The bottom system has a bass clef and contains a question mark followed by a whole note chord (W) on the bottom line in each of the three measures.

Figura 4: Ejemplo de patrón auxiliar

Fuente: Harmony 3 (1988)

1.5.5.5 Armonía Modal

Esta armonía esta basada en modos tónicos, teniendo en cuenta la nota característica de cada uno de ellos, destacando su sonoridad, sin embargo esto es importante que este apoyada por los acordes que caracterizan este modo, de tal forma las cadencias formadas serian modales.

Este tipo de armonía no necesita de manera imprescindible la utilización de dominantes y subdominantes, sin embargo las triadas disminuidas y los

acordes menor 7(b5) se deben evitar debido a la inestabilidad que causan los tritonos (Nettles, Harmony 3, 1987).

A continuación se muestra una progresión de armonía modal en Do Dórico dentro de la Figura 5, seguido de la tabla 9 donde podemos observar cada uno de los modos con sus notas características.

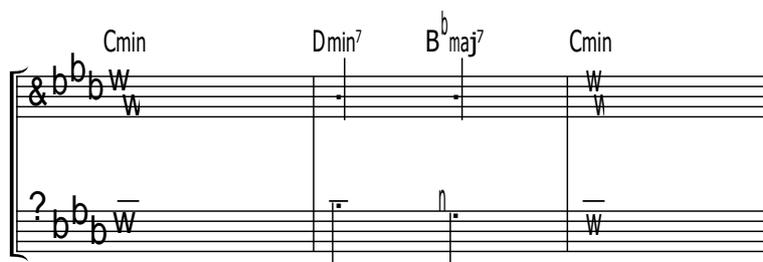


Figura 5: Ejemplo de una progresión armónica modal en Do dórico

Fuente: Harmony 3 (1988)

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

Tabla 9: Nota característica de los modos.

Fuente: Harmony 3 (1988)

1.5.5.6 Pedal

El término pedal deriva del instrumento del órgano, ya que este sostiene una nota en el registro grave del instrumento, mientras se toca una progresión de acordes dentro del registro medio y agudo, esta nota pedal suele ser la tónica o dominante de la tonalidad, a continuación en las ilustraciones 6 y 7 tenemos dos ejemplos de pedal (Ulanowsky, 1988).

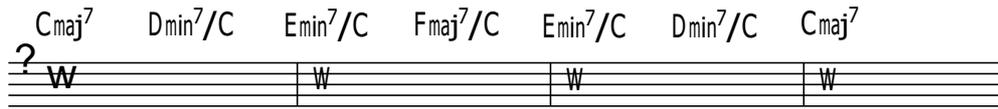


Figura 6: Ejemplo de pedal con tónica.

Fuente: Harmony (1988)



Figura 7: Ejemplo de pedal con Dominante

Fuente: Harmony 4 (1988)

1.5.5.7 Ostinato

Este involucra mas de una nota teniendo una figuración variada, enfatizando principalmente la tónica del acorde, este puede ser implementado en diferentes registros de los instrumentos, a continuación en las ilustraciones 8 y 9 se muestran los ejemplos mas comunes de este recurso (Ulanowsky, 1988).



Figura 8: Ejemplo de ostinato.

Fuente: Harmony 4 (1988)



Figura 9: Ejemplo de ostinato con variación de acordes.

Fuente: Harmony 4 (1988)

1.5.5.8 Progresión de acordes de estructuras constantes

Este recurso armónico es una serie de acordes que son de la misma cualidad, es muy importante que la melodía comparta notas en común entre los acordes, a

continuación en la Figura N°10 se muestra un ejemplo de una sucesión de acordes mayor 7 y en la Figura 11 de menor 7 (Ulanowsky, 1988).



Figura 10: Ejemplo de estructuras constantes mayor 7.

Fuente: Harmony 4 (1988)

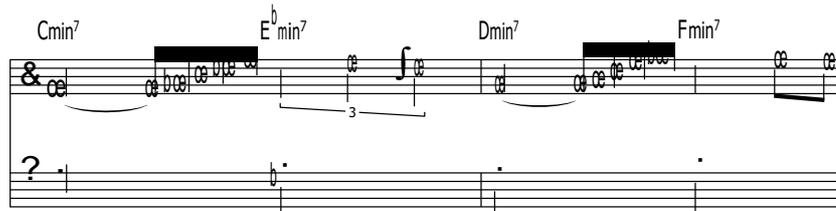


Figura 11: Ejemplo de estructuras constantes menor 7 con melodía.

Fuente: Harmony 4 (1988)

CAPÍTULO II

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Metodología

La presente investigación deberá estar alineada a una conclusión, dada a través de las premisas y análisis durante el proceso, dando como consecuencia un resultado final, por esta razón la metodología a usar será inductivo.

“El método inductivo plantea un razonamiento ascendente que fluye de lo particular o individual hasta lo general. Se razona que la premisa inductiva es una reflexión enfocada en el fin. Puede observarse que la inducción es un resultado lógico y metodológico de la aplicación del método comparativo”. (Abreu, 2014, p.201).

2.2 Enfoque

Para el presente trabajo de investigación la metodología a ser aplicada está basada en un enfoque cualitativo, según Quevedo y Castaño (2002) “en sentido amplio, puede definirse la metodología cualitativa como la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (p.7).

Por esta razón se obtendrán datos descriptivos a través del análisis de obras musicales, siguiendo los recursos musicales obtenidos a partir de la armonía contemporánea y elementos musicales y narrativos del álbum *Blurryface* de la agrupación *Twenty one pilots*.

2.3 Alcance

La investigación pretende reunir información de manera concisa para la realización del trabajo, que aborda los conceptos necesarios para la elaboración del mismo, por lo que el presente estudio es del tipo descriptivo, según los autores Sampieri, Fernández y Baptista (2014) “únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren” (p.92).

Es por esto que a partir de la información obtenida y el análisis de la misma, se realizará la propuesta musical en base a estos mismos conceptos.

2.4 Instrumentos de investigación

Para la recolección de datos dada en la presente investigación tenemos el análisis de documentación, material de audio, narrativa, transcripciones musicales.

Para la realización investigativa del trabajo se efectuaron los análisis pertinentes de documentos específicos de tesis de grado, libros de armonía, revistas digitales, sitios web, artículos y libros de investigación, permitiéndonos estudiar de manera escrita la información requerida sin tener que transcribir innecesariamente diálogos, pudiendo ser estos consultados en cualquier momento (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

Para el análisis narrativo del álbum *blurryface* fue escogido un trabajo de titulación denominado “*Connotative and denotative meaning of emotion words in twenty one pilots’ Blurryface album*” de la autora Reyuna Larasatika del repositorio universitario del Institutional Repository UIN Syarif Hidayatullah, dado en 2017, gracias a este trabajo se observó el significado de las letras desde un aspecto connotativo y denotativo, influyendo este dentro de su narración.

Como parte de la documentación también se cuenta con el trabajo de titulado “*Composición de un Álbum EP Conceptual*” de la autoría de Menoscal y Jiménez (2018), en el cual se observó y analizó la investigación hecha con respecto a la teoría del brillo, la cual habla de la conjunción entre sonoridades y narrativas desde un aspecto técnico musical.

2.5 Análisis y Resultados

2.5.1 Análisis de Documentos

Para el presente trabajo de titulación se obtuvieron datos de distintas fuentes bibliográficas que aportaron a la investigación, a continuación se explica parte de la narrativa del álbum *Blurryface* de *Twenty One Pilots*.

El trabajo discográfico para esta investigación tanto para el análisis musical y narrativo es *Blurryface* lanzado en 2015, con un total de catorce canciones, el cual cuenta con un lenguaje implícito en su mayoría de temas, continuando con la historia ya iniciada desde su álbum antecesor *Vessel*.

Según Reyuna (2017) para entender parte de la historia dentro del álbum *Blurryface*, hay que dar un breve repaso a su álbum anterior nombrado *Vessel* estrenado en 2015, en donde se relata el inicio de esta historia, dando como origen los problemas mentales y depresivos del protagonista a lo largo del relato dentro de las canciones del álbum *Vessel*, consecuencia a esto desarrolla una personalidad alterna que representa todas las inseguridades y problemas mentales, este personaje es llamado *Blurryface*, nombre del mismo álbum.

Producto de la historia del álbum anterior, tenemos el surgimiento de un antagonista dentro de la narración, esta es llevada desde la visión del protagonista de la historia, siendo relatada en primera persona en su mayoría, dentro de este concepto el nuevo personaje lo atormenta en su diario vivir, por lo que este es un relato considerado de tipo perspectiva absoluta, sin embargo el orden de las canciones no toman una cronología lineal, describiendo diferentes sucesos de la vida del protagonista junto a *Blurryface*.

2.5.2 Análisis musical y narrativo del álbum Blurryface

Se identificaron varios recursos musicales mediante el análisis auditivo del álbum Blurryface, destacando tres temas por su mayor cantidad de recursos musicales encasillados dentro de los recursos de la armonía contemporánea descrita en el Capítulo II, estos 3 temas son Stressed Out, Lane Boy y Not Today, teniendo en cuenta para el análisis musical de ellos la tonalidad, métrica, forma musical, Recursos armónicos, melódicos y su instrumentación.

Para el análisis de la parte musical se ha procedido a dividirlo por secciones, detallando los recursos mas destacados con relación al aspecto técnico de la armonía contemporánea, las partituras completas de estas transcripciones se encuentran dentro de la sección Anexo 1.

Análisis Musical del tema Lane Boy

- **Tonalidad:** La tonalidad de la canción está en La menor

- Sección Intro/Interludio/Salida

Dentro de la parte musical la utilización del ostinato en este tema es muy resaltante, el primero de ellos tiene como base los acordes de Re menor y La menor, dibujando la armonía mediante este recurso desde el compás 1, este ocupa la sección de intro siendo repartidos entre los sintetizadores, por lo que únicamente es instrumental y replicado a manera de unísono y octava, a continuación en la Figura N°12 se muestra el ejemplo dentro de esta canción.



Figura 12: Ostinato 1 dentro de la canción Lane Boy.

Elaborado por Autor

A continuación se muestra la utilización de unísonos con el ostinato ya mencionado a partir del compás 1 de la canción, este es repartido entre el sintetizador

brass y el sintetizador lead dentro de la sección intro, es decir dentro del compás 1 al compás 8 de la partitura, a continuación en la Figura No. 13 se muestra el ejemplo en la siguiente Figura resaltados de color rojo

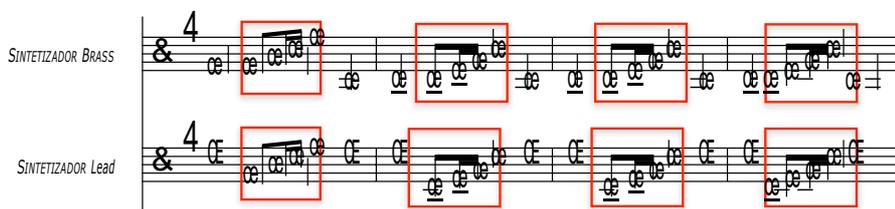


Figura 13: Ejemplo de ostinato con unísono.

Elaborado por Autor

Sección A

Dentro de la sección A se encuentra la melodía principal de la canción tomada por la voz, esta melodía no cuenta con intervalos muy distantes entre notas, enfatizando una sonoridad del modo aeólico, este motivo se da a partir del compás N° 9 al 16, en la Figura No. 14 se muestra el motivo principal de esta sección.

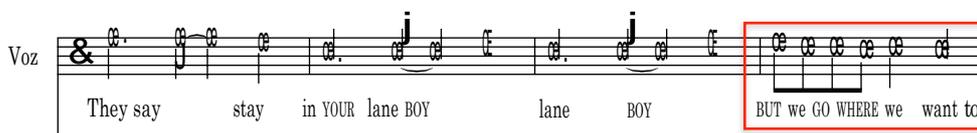


Figura 14: Ostinato 2 dentro de la canción Lane Boy.

Elaborado por Autor

El uso de este mismo ostinato es utilizado conjuntamente con el bajo formando octavas entre sí dentro esto se da del compás N° 9 al 16 dentro de la sección A de la canción, la voz se encuentra en la 5ta octava mientras que el bajo se encuentra dentro de la 4ta octava, a continuación en la Figura N° 15 se muestra un ejemplo de este recurso dentro de este tema.

registro en 5ta octava

Voz

They say stay in YOUR lane BOY lane BOY BUT WE GO WHERE we want to

Bajo ELECTRICO

registro en 4ta octava

Figura 15: Ejemplo 1 del ostinato en octava voz/bajo.

Elaborado por Autor

Sección B

A partir de la sección B la voz cuenta con una línea de rap, mientras el bajo y sintetizador emulan el mismo motivo que tuvo la voz dentro de la sección A el cual fue mostrado en la Figura N°16, esta sección B comprende del compás 17 al 40, tanto el bajo como el sintetizador forman octava del mismo ostinato dentro de esta sección, como se lo muestra en la Figura N° 16.

registro en 4ta octava

Synth Lead

Bajo

registro en 3ra octava

Figura 16: Ejemplo del ostinato en octava synth/bajo.

Elaborado por Autor

Sección C

Esta sección empieza desde el compás N° 53 al 64, introduciendo un ukelele como refuerzo de la armonía, sin embargo este utiliza el recurso de síncopa durante toda esta sección, esto quiere decir que su sonoridad se enfocará mas en los tiempos débiles, dejando libres los tiempos fuertes, en la Figura No. 17 se muestra el ejemplo de este recurso empleado dentro de la canción a partir del compás 53.

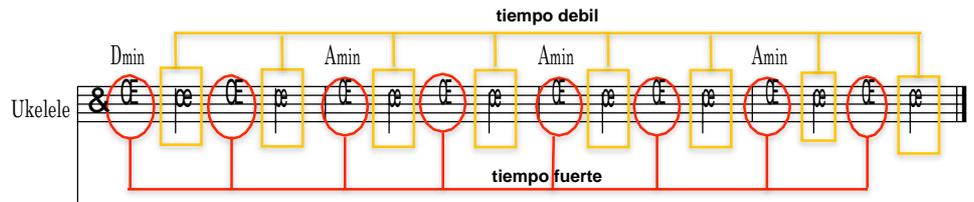


Figura 17: Ejemplo de síncopa en ukelele dentro de la canción Lane Boy. Elaborado por Autor

Sección D

Dentro de esta sección tenemos un motivo melódico que es resaltado basado en el ostinato de la introducción, este recurso es realizado junto al de la octava, siendo implementado a partir del compás 69, y repartido entre el pad 1 y 2, en la Figura N° 18 son resaltados de color rojo los motivos melódicos dentro de esta sección.

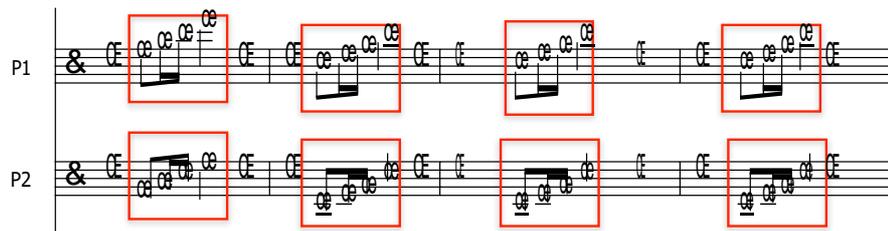


Figura 18: Ejemplo de motivo melódico con octava.

Elaborado por Autor

Sección E y F

Durante la canción podemos encontrar diferentes puntos donde se encuentra la utilización de síncopa, las cuales se caracterizan por ser melodías que no caen dentro de un pulso fuerte, sin embargo el mas destacado se encuentra en las secciones D y F a partir del compás 101, este está repartido en los pads 1 y 2, esta sección es exclusivamente instrumental terminando en el compás 124, a continuación en la Figura N° 19 se muestra la figuración usada dentro de esta sección para la realización de la síncopa, resaltando los tiempos débiles donde este recurso se efectúa dentro de la canción.

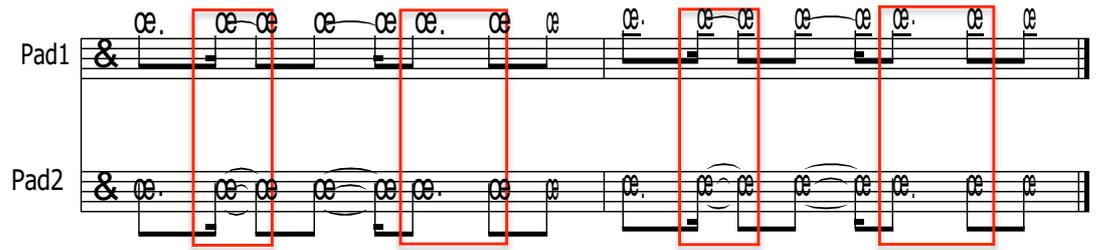


Figura 19: Ejemplo de síncopa dentro de la canción Lane Boy.

Elaborado por Autor

Teniendo en cuenta los recursos musicales analizados del tema Lane Boy a través de sus secciones, a continuación se muestra un resumen de los resultados de este análisis dentro de la tabla 10.

Tonalidad	Métrica	Forma		Recursos	Instrumentación
		Estructura	N.º de compases		
A menor	4/4	Intro	8	Ostinato Octavas Unísono Síncopa Escala Aeólica Motivos melódico	Voz Bajo Batería Sintetizadores Teclado Eléctrico Piano Ukelele
		A	8		
		B	24		
		A	8		
		Interludio	4		
		C	24		
		D	4		
		A	8		
		A	8		
		E	16		
		F	16		
		A	8		
		A	8		
		Salida	8		

Tabla 10: Análisis de la canción Lane Boy.

Elaborado por Autor

Análisis Narrativo del tema Lane Boy

En el aspecto narrativo este tema forma parte de una historia no lineal dentro del álbum blurryface, ya que el relato principal es interrumpido para mostrar una historia alterna, en la cual se cuenta como la música sirvió como medio de tranquilidad para los problemas internos del protagonista, sin embargo aún dentro de la música hablando de la industria, existen aspectos que no fueron agradables a la perspectiva de este.

Como argumento principal se observa en la narración una perspectiva propia del protagonista, en la cual cuenta como la música fue un medio para desahogar todos sus problemas, sin embargo no estuvo exento de dificultades ya que hace una crítica con respecto a la industria de la música que es muy engañosa haciendo una falsa perfección de las cosas, a continuación se muestra parte de la letra donde describe esta situación.

Letra de Lane Boy	Traducción en español
<p><i>"If it wasn't for this music I don't know how I would have fought this Regardless, all these songs I'm hearing Are so heartless Don't trust a perfect person And don't trust a song that's flawless They say stay in your lane, boy, lane, boy But we go where we want to They think this thing is a highway, highway But will they be alive tomorrow" (Joseph, 2015).</i></p>	<p><i>"Si no fuera por esta música, no sé cómo habría combatido. De todas formas, todas estas canciones que estoy escuchando, son faltas de sentimiento. No confíes en una persona perfecta y no confíes en una canción sin errores Ellos dicen, quédate en tu fila, chico, fila, chico, pero nosotros vamos a donde queremos. Ellos piensan que esta cosa es una autopista, autopista, pero, ¿estarán vivos mañana" (Joseph, 2015).</i></p>

Tabla 11: Letra de canción Lane Boy

Elaborado por Autor

El recurso narrativo que se encontró en el análisis de la letra de esta canción es la *narración en primera persona* y como técnica narrativa el *soliloquio y perspectiva absoluta*.

Análisis Musical del tema Not Today

-Tonalidad: La tonalidad de la canción está en La Mayor

-Sección Intro/Interludio

El primero de los recursos destacados dentro de esta canción es el ostinato que se encuentra dentro de la intro, interludio, secciones A y B del tema desde el compás N°1 al 36, a continuación en la Figura N° 20 se muestra la figuración del ostinato llevado durante la canción en el instrumento del bajo, este va cambiando según la armonía.

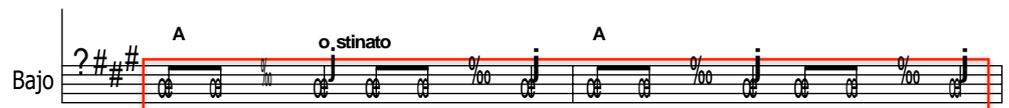


Figura 20: Ejemplo de ostinato dentro de la canción Not Today.

Elaborado por Autor

Sección A

Dentro de esta sección existe un motivo melódico dibujando la armonía realizado por la voz, este se va desarrollando desde el compás N° 3 hasta el compás 10, en la Figura N°21 se resalta cual es el motivo principal de la canción ubicado dentro de esta sección.

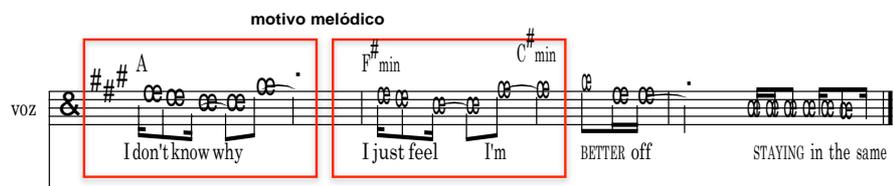


Figura 21: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección A.

Elaborado por Autor

Sección B

Se observa que el ostinato de la introducción aún sigue manteniendo la figuración dentro del bajo, mientras que al principio de la sección en el compás N°11 se encuentra un nuevo motivo melódico reflejando la armonía a lo largo de la sección, compartiendo notas en común en la melodía según el siguiente acorde finalizando su desarrollo en el compás N°18, a continuación se muestra en la Figura N°24 este motivo principal que se desarrolla dentro de esta sección.

The image shows a musical score for Section B of the song 'Not Today'. It consists of two staves: 'VOZ' (voice) and 'BAJO' (bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The voice part has lyrics: 'you ARE out of my mind ohhh you AREN'T SEEING my side ohh'. The bass part has a repeating rhythmic pattern. Annotations include: 'notas en común' (common notes) with arrows pointing to the notes G# and A in the voice part; 'motivo melódico' (melodic motif) with a red box around the notes G# and A in the voice part; and 'ostinato de bajo' (bass ostinato) with a red box around the bass line.

Figura 22: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección B.

Elaborado por Autor

Sección C

La sección C cuenta con el recurso de modulación pasando de la tonalidad de A mayor hacia D mayor, empezando por el compás N°37 dentro de la Figura N°23 se muestra el ejemplo al inicio de la sección C dentro de la canción, teniendo como base la melodía.

The image shows a musical score for Section C of the song 'Not Today'. It consists of a single staff for 'Voz' (voice). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The lyrics are: 'out of my mind HEARD you say not today'. A red box highlights the modulation from A major to D major, with the text 'Modulación de A a D' and the key signature change to one sharp (F#). The notes G# and A are shown in the voice part.

Figura 23: Ejemplo de modulación dentro de la canción Not Today. Elaborado por Autor

El motivo melódico principal para esta sección es basado en la misma armonía teniendo notas del acorde en común para la conexión entre compases, a continuación en la Figura No. 24 se muestra el ejemplo de este motivo dentro del compás N°37 y 38.

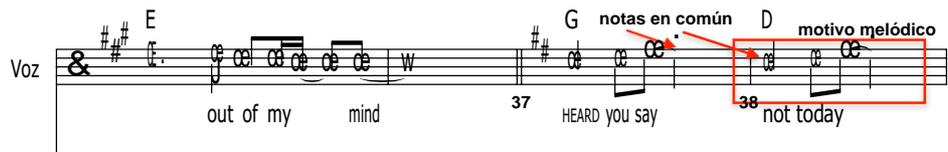


Figura 24: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección C.

Elaborado por Autor

Esta sección es finalizada en el compás N°44 con un interludio de 2 compases mediante un ostinato señalado en la Figura N°24.

Sección D

Esta sección da inicio en el compás N°47 con una nueva modulación trasponiendo el tono de Re mayor a La mayor y un cambio de métrica a 12/8 por 4 compases para finalmente regresar a al tono de Re mayor, en la Figura N°25 se muestra el inicio de esta sección en conjunto a la modulación y cambio de métrica.



Figura 25: Ejemplo de cambio de métrica dentro de la canción Not Today.

Elaborado por Autor

Sección E

Esta sección empieza a partir del compás N°63, y cuenta con un motivo melódico único, ya que este no se vuelve a repetir durante ninguna otra sección del tema, esta melodía se da con notas del acorde junto a tensiones de los mismos, en la Figura No 26 se muestra este motivo melódico llevado por la voz.

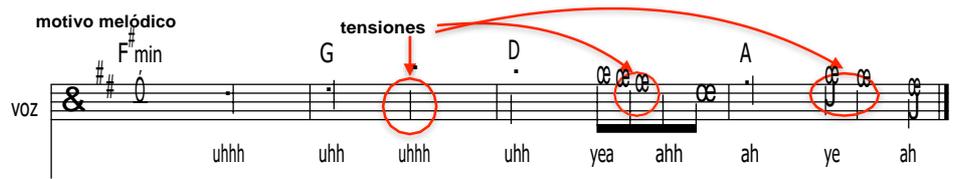


Figura 26: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección D.

Elaborado por Autor

Sección salida

Comprende los últimos 3 compases del tema, es decir del compás N°97 al 99, finalizando con un motivo similar el de la sección E, este se encuentra en la tonalidad Re mayor, enfatizando la raíz y tercera de la progresión de acordes que en este caso sería Sol, Sol menor y Re, en la Figura No. 27 se observa este motivo melódico usado para el final de la canción.

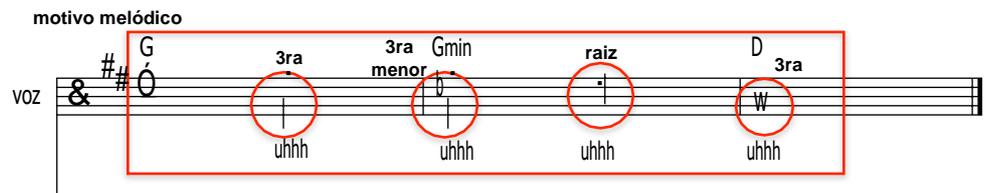


Figura 27: Ejemplo de motivo melódico dentro de la canción Not Today en sección salida.

Elaborado por Autor

A continuación se muestra un resumen del análisis musical realizado en la canción Not Today dentro de la tabla 11, el cual cuenta con la estructura básica de la canción y los recursos encontrados de este tema, junto a información general de la misma.

Not Today					
Tonalidad	Métrica	Forma		Recursos	Instrumentación
		Estructura	N.º de compases		
A mayor	4/4	Intro	2	Ostinato Modulación Motivos melódicos Cambio de métrica	Voz Piano Bajo Batería Sintetizador (Leads, pads) Trombón Saxo Alto Trompeta Percusión menor
		A	4		
		A	4		
		B	8		
		Interludio	2		
		A	4		
		A	4		
		B	8		
		B	8		
D mayor		C	8		
		Interludio	2		
A mayor		D	4		
D mayor		E	8		
A mayor		A	4		
		A	4		
		B	8		
D mayor		C	16		
		Salida	3		

Tabla 12: Análisis de la canción Not Today.

Elaborado por Autor

Análisis Narrativo del tema Not Today

El aspecto narrativo de la canción Not Today es enfocado en la historia principal del álbum Blurryface, dentro de este relato el protagonista finalmente se enfrenta a su personalidad alterna, exclamando que dejara de tener control sobre el a

pesar de ser una persona que solo toca el piano, declarándolo fuera de su mente, esta canción es contada en primera y segunda persona, teniendo como recursos narrativos técnicos la **perspectiva absoluta** y la **retrospectiva**, a continuación se muestra parte de la letra donde se describe esta situación.

Letra de Not Today	Traducción en español
<p><i>“Don't you test me though, just because I play the piano,</i></p> <p><i>Doesn't mean I am not willing to take you down, I'm sorry</i></p> <p><i>You are out of my mind, you aren't seeing my side,</i></p> <p><i>You waste all this time trying to get to me,</i></p> <p><i>But you are out of my mind” (Joseph, 2015).</i></p>	<p><i>“No me pruebes, solo por que toco el piano</i></p> <p><i>No significa que no estoy dispuesto a derrotarte, lo siento</i></p> <p><i>Estás fuera de mi mente, tú no estas viendo mi perspectiva</i></p> <p><i>Pierdes todo este tiempo tratando de llegar a mí,</i></p> <p><i>Pero tú estas fuera de mi mente” (Joseph, 2015).</i></p>

Tabla 13: Letra de canción Not Today

Elaborado por Autor

Análisis Musical del tema Stressed Out

-Tonalidad: La tonalidad de la canción está en La menor

Sección Intro

Esta sección equivale a los 4 primeros compases de la canción teniendo como característica musical la utilización de un ostinato que es ligado a la sección A de la canción, el círculo armónico para este recurso es en Fa, Re menor y A menor, las notas usadas resaltan raíz y quinta de los acordes, en la Figura N°28 se muestra el ejemplo de esta sección.



Figura 28: Ejemplo de ostinato en canción stressed Out dentro de sección intro.

Elaborado por Autor

Sección A

Dentro de esta sección tenemos la incorporación de un teclado sintetizador con la utilización de la síncopa, teniendo en cuenta la armonía a usar dentro de cada compás, y cayendo en tiempo débiles, a continuación se muestra el ejemplo de este recurso dentro de la canción, este se encuentra ubicado dentro de la sección A desde el compás N° 9 al 14 finalizando esta sección.

The image shows a musical staff for a synthesizer (Synth) in 4/4 time. The staff is divided into two sections: 'tiempos débiles en silencio' (weak beats in silence) and 'tiempos fuertes con figuración' (strong beats with figuration). The first section covers measures 9-10, and the second covers measures 11-14. The notes are: F (measure 9), Gmin (measure 10), Amin (measure 11), F (measure 12), Gmin (measure 13), and Amin (measure 14). Red boxes highlight the notes on the weak beats (measures 9 and 12), and red arrows point to them. The notes on the strong beats (measures 10, 11, 13, 14) are circled in red.

Figura 29: Ejemplo de síncopa dentro de la canción Stressed Out en la sección A.

Elaborado por Autor

Sección B

Esta canción cuenta con un ostinato reflejando la armonía de los 3 acordes en que se encuentra, desde el compás N°1 al 4, esta melodía se encuentra ubicada por primera vez en la sección B del tema al inicio del compás N°11, sin embargo esta melodía sostiene una segunda menor con el bajo, la cual se repite a lo largo de la canción, siendo este un elemento destacado dentro de este ostinato, en la Figura N°30 muestra el ejemplo dentro de la canción y el momento exacto dentro del ostinato, en donde ocurre la segunda menor.

The image shows musical notation for a synthesizer (Synth) and a bass (Bajo) in 4/4 time. The Synth part has a melody with notes F, Dmin, and Amin. The Bass part has a rhythmic pattern. A red box highlights the interval between the bass and the synth lead in measure 11, labeled 'Segunda menor entre bajo y lead'. The measure number 4 is written above the Synth staff, and 5 is written above the Bass staff.

Figura 30: Ejemplo de ostinato con segunda menor dentro de la canción Stressed Out.

Elaborado por Autor

También se encuentra la utilización del modo aeólico, dentro de la sección B de la canción a partir del compás 11, resaltando las notas características de este modo siendo estas la tercera menor y sexta menor, este motivo se repite a lo largo de

la canción dentro junto a la sección y es ejecutado únicamente por la voz, dentro de la Figura N°31 se observa este motivo usando notas de la escala menor natural de la tonalidad de la canción junto a su letra.



Figura 31: Ejemplo de motivo melódico junto a escala menor natural dentro de la canción Stressed Out.

Elaborado por Autor

Sección C

Dentro de la sección C se encuentra un ostinato ejecutado por el piano en a partir del compás N° 41 este dibuja la armonía junto a notas del acorde y raíces de los mismo, este motivo termina dentro del compás N°46, en la Figura N°32 se muestra este recurso señalando las notas de acorde y las raíces.

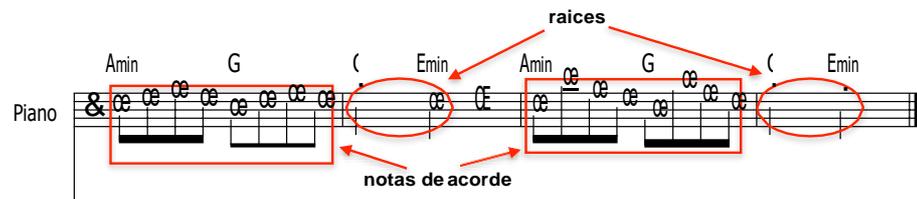


Figura 32: Ejemplo de ostinato dentro de la canción Stressed Out en la sección C.

Elaborado por Autor

Sección D

Dentro de esta sección tenemos un nuevo ostinato ejecutado por el instrumento del piano, este va cambiando las notas según el acorde correspondiente y empieza desde el compás N°27 al 34, su figuración va variando dentro de los primeros tres acordes, ejecutando blanca y negra con punto, cayendo en tiempos débiles, las notas dentro de estos tres primeros acordes se limita a raíz y quinta, sin embargo en el último acorde de la progresión este empieza a usar notas de la escala del acorde correspondiente, a continuación se muestra en la Figura N°33 el ejemplo de este recurso dentro de la canción en los compases ya mencionados.

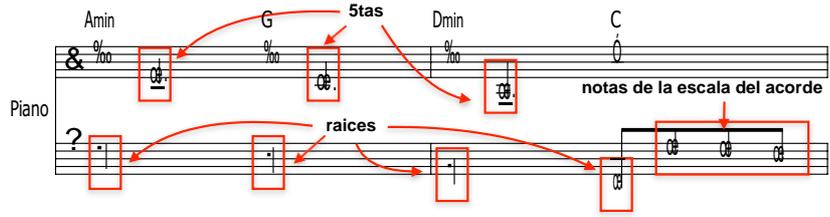


Figura 33: Ejemplo de ostinato dentro de la canción Stressed Out en la sección D.

Elaborado por Autor

Dentro de esta misma sección al finalizar los últimos compases siendo esto el compás N° 33 y 34, la progresión cambia y se adhiere un teclado sintetizador remarcando la armonía a través de una síncopa marcando los tiempos débiles, este se muestra a continuación en la Figura N°34.



Figura 34: Ejemplo de síncopa dentro de la canción Stressed Out en la sección D.

Elaborado por Autor

Sección salida

Otro recurso a resaltar es la utilización de la escala menor armónica dentro del piano, enfatizando el aumento del séptimo grado dentro del motivo, en este caso sería el uso de la nota La bemol hacia La natural como se observa en la Figura N°35, este recurso lo encontramos únicamente al final en el compás N°64 al 67.



Figura 35: Ejemplo de escala menor armónica dentro de la canción Stressed Out.

Elaborado por Autor

A continuación en la Tabla N°14 se muestra un resumen del análisis musical de la canción Stressed Out junto a sus recursos musicales descritos en esta sección.

Stressed Out						
Tonalidad	Métrica	Forma		Recursos	Instrumentación	
A menor	4/4	Estructura	N.º de compases	Ostinato Síncopa Modo Aeólico Escala menor armónica Motivos melódicos Segundas menores	Synth Pad y Lead	
		Intro	4			Piano
		A	6			
		B	4			
		C	8			
		Interludio	4		Contrabajo	
		D	8			
		B	4		bajo	
		C	8			
		A	8			
		B	4		batería	
		C	8			
		Salida	8			

Tabla 14: Análisis de la canción Stressed Out.

Elaborado por Autor

Análisis Narrativo del tema Stressed Out

Este tema forma parte de la historia principal del álbum Blurryface, introduciendo a este personaje dentro de la narración de la canción, al tratarse de una personalidad alterna del protagonista, este sigue narrando la historia mayormente en primera persona, sin embargo también hay un uso poco frecuente de la tercera persona, esta canción tiene como temática principal un sentimiento triste de nostalgia, recordando lo fácil que era la infancia a pesar de los problemas, y como ahora a pesar de haber crecido sus inseguridades y conflictos internos lo han vuelto

mas vulnerable, finalmente llamándose así mismo Blurryface como consecuencia de todas las dificultades.

Dentro de esta narración tenemos un recurso de *perspectiva absoluta* contando un relato en *primera persona* a manera de biografía, sin embargo al hacer referencias de su pasado para entender los sucesos del presente, cuenta también con el recurso de la *retrospectiva*, a continuación se muestra parte de la letra donde se puede apreciar claramente estos conceptos.

Letra de Stressed Out	Traducción en español
<i>"I was told when I get older, all my fears would shrink But now I'm insecure, and I care what people think My name's Blurryface, and I care what you think My name's Blurryface, and I care what you think Wish we could turn back time, to the good old days When our momma sang us to sleep, but now we're stressed out" (Joseph, 2015)</i>	<i>"Me dijeron que cuando me hiciese mayor, todos mis miedos se encogerían pero ahora, soy inseguro y me preocupa lo que la gente piense Mi nombre es Blurryface, y me importa lo que pienses Mi nombre es Blurryface, y me importa lo que pienses Desearía que pudiéramos volver atrás, a los buenos viejos tiempos Cuando nuestra mamá cantaba para dormirnos pero ahora estamos estresados" (Joseph, 2015)</i>

Tabla 15: Letra de canción Stressed Out

Elaborado por Autor

Relación entre la parte musical y narrativa de las canciones analizadas

Teniendo en cuenta la narrativa de las canciones en conjunto a la música se puede percibir un acoplamiento entre el arte literario y música, debido a los sentimientos que provocan algunas sonoridades dentro del relato de las canciones.

Según Menoscal y Jiménez (2018) en su investigación acerca de los tonos mayores y menores con relación a los sentimientos, basados en el estudio del libro "Modality" de Jeff Brent con Schell Barkley (2011), y la investigación de Adam Neeley (2016), mencionan la importancia de la distancia entre intervalos dentro de los acordes y escalas, teniendo en cuenta que mientras mas distantes se encuentren las voces entre si estos denotarán una mayor brillantez, y mientras menos distantes se

encuentren estos denotarán una mayor oscuridad, introduciendo así el término de brillo dentro de la música. Por esta razón los acordes mayores al tener un intervalo de tercera mayor, tienden a dar un sonido mas brillante relacionado con sentimientos de alegría y felicidad, mientras que los acordes menores al tener un semitono menos de diferencia comparado con los acordes mayores, este tiene una sonoridad mas oscura, relacionándolo con sentimientos mas tristes, a continuación en la Figura N°36 muestra teóricamente dentro del pentagrama la diferencia de intervalos entre un acorde mayor y menor.

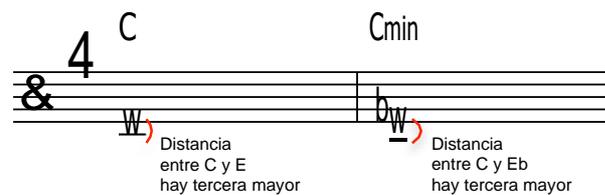


Figura 36: Diferencia entre brillo y oscuridad según la distancia entre intervalos.

Elaborado por Autor

Teniendo en cuenta el desarrollo de la narrativa dentro de las canciones Stressed Out, Lane Boy y Not Today, se ve conectada la música junto a la narrativa por la teoría de los brillos, enlazando sentimientos relacionados con la tristeza y nostalgia junto a sonoridades oscuras, resaltando el modo aeólico junto a la escala menor armónica, un ejemplo de esto puede ser encontrado dentro de la canción Stressed Out, ya que dentro del relato de este tema varias veces el protagonista se llama así mismo Blurryface, evocando un sentimiento de tristeza por llamarse de esa manera, esto ocurre durante la frase “*my name’s Blurryface and i care what you think*”, la melodía de esta frase utiliza una distancia de intervalos corta evocando a una sonoridad oscura, la cual se muestra en la Figura N°37 señalando las notas características del modo menor.

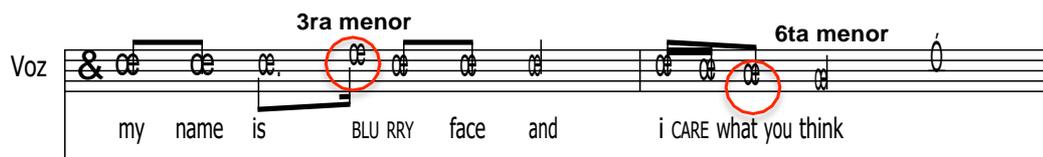


Figura 37: Ejemplo de modo menor dentro de la canción Stressed Out,

Elaborado por Autor

Por otra parte las sonoridades mas brillantes dentro del álbum se desligan totalmente de sentimientos alegres, continuando con una narrativa relacionados a la tristeza. La canción Not Today, penúltima del álbum Blurryface, es el ejemplo mas destacado de este desligue, ya que toda la canción esta dentro de una tonalidad mayor, siendo este afirmado incluso dentro de su letra y a su melodía dentro de la escala de A mayor, a continuación vemos en la Figura N°38 el extracto exacto donde relata esta intención dentro del tema, ubicado en el compás N°21.

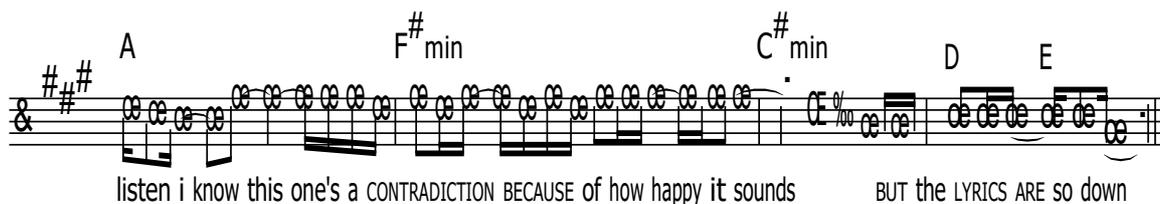


Figura 38: Extracto de la canción "Not Today" del compás 21 al 24.

Elaborado por Autor

A continuación se muestra en la tabla N°16 una lista de recursos musicales y narrativos, extraídos a partir de análisis de los 3 temas escogidos del álbum Blurryface.

Canciones	Recursos musicales obtenidos	Recursos narrativos obtenidos
Stressed Out	<p>Ostinato</p> <p>Síncopa</p> <p>Modo Aeólico</p> <p>Escala menor armónica</p> <p>Motivos melódicos</p> <p>Segundas menores</p>	<p>Perspectiva Absoluta</p> <p>Narración en primera y tercera persona</p> <p>Retrospectiva</p>

Lane Boy	Ostinato Octavas Unísono Síncopa Escala Aeólica Motivos melódico	Perspectiva Absoluta Narración en primera, segunda y tercera persona
Not Today	Ostinato Modulación Motivos melódicos Cambio de métrica	Monólogo interior Narración en primera persona

Tabla 16: Recursos obtenidos a partir del análisis musical y narrativo de los temas Stressed Out, Lane Boy y Not Today.

Elaborado por Autor

Al concluir el Capítulo II mediante el análisis realizado con sus respectivos resultados, se adquirieron herramientas útiles para el desarrollo de tres composiciones inéditas, contando con cada uno de los aspectos analizados dentro del marco conceptual del capítulo I y análisis de la información del capítulo II. El uso de estas herramientas dependerá únicamente del criterio y aspecto creativo del autor.

CAPÍTULO III

LA PROPUESTA

3.1 Título de la propuesta

“La Huida: Narración musical de tres temas”

3.2 Justificación de la propuesta

Los temas compuestos en este trabajo de titulación, fueron realizados con el fin de aportar nuevas sonoridades musicales dentro de la música contemporánea en el proceso de composición. Este trabajo esta conformado por tres temas inéditos, reflejando el trabajo investigativo y analítico realizado en los primeros capítulos.

La presente propuesta ayuda al desarrollo de futuras propuestas musicales desde el punto de vista de la armonía contemporánea junto a la narración de historias.

3.3 Objetivos

Crear tres temas inéditos aplicando recursos de la armonía contemporánea, e integrando elementos musicales y narrativos de las canciones Stressed Out, Lane Boy, y Not Today, del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots.

3.4 Descripción

La Huida, es la agrupación de tres temas llamados “Encuentro”, “Ahora” y “Abandono” que fueron creados a partir de los recursos armónicos de la música contemporánea y los elementos musicales y narrativos del álbum Blurryface del grupo Twenty One Pilots. Los recursos usados fueron seleccionados de acuerdo al criterio y gusto del compositor, la instrumentación fue establecida basándose en los instrumentos encontrados dentro del análisis del Capítulo II.

Para relacionar la narrativa con la música se utilizó los conceptos de la teoría del brillo descrita en el Capítulo II, empleando sonoridades oscuras o brillosas según requiera la situación.

Las Partituras completas de estos tres temas se encuentra dentro de la sección Anexos 2. A continuación se desarrolla la explicación de “La Huida”.

LA HUIDA

Sinopsis

Narra la historia de una persona con depresión, que día a día intenta negarla, sin embargo cada noche antes de dormir se cuestiona este problema mental, ya que en este punto del día no hay distracciones que eviten que esta persona piense en ello, sintiendo una prisión mental y una desesperación por querer entender su situación, llevándolo a sentimientos melancólicos y nostálgicos, teniendo como consecuencia una personalidad alterna que le repite constantemente que se rinda y deje esta vida de una vez.

Tema1: Encuentro

Análisis musical

Tonalidad: Re Mayor

Tempo: 110

Instrumentación: Voz, piano, bajo, batería, piano, synth lead y pad.

Intro

Esta sección inicial consta del compás N°1 al compás N°4, los instrumentos usados dentro de esta sección son la batería, piano, bajo y synth lead, la batería es el primer instrumento en participar dentro de esta sección por un compás por una figuración rítmica de corcheas, en la Figura N°39 tenemos la muestra de esta introducción al tema.

SCORE **ENCUENTRO** ALVARO Cantos

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Encuentro'. It features six staves: Voz, Synth Lead, Synth Pad, Piano, Bajo, and BATERIA. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The first measure is marked 'INTRO' and 'silencio'. A red oval highlights the first measure across all staves. In the BATERIA staff, the first measure contains a triplet of eighth notes (marked '3') and a quarter note. A red box highlights this first measure of the drum part. Below the drum staff, the text 'batería sola dentro del 1er compás' is written. The Piano staff shows chords: Dmaj7, Emin7, A, and Bmaj7. The Bajo staff shows a bass line with notes and rests. The Synth Lead and Synth Pad staves show melodic lines with notes and rests.

Figura 39: Intro de batería.

Elaborado por Autor

Pasando del compás N°2 al 4 dentro del synth lead encontramos un motivo melódico basándose en la escala menor armónica, parte de este mismo motivo será usado como un ostinato dentro de las secciones B, C y F, a continuación en la Figura N°40 se muestra la línea melódica utilizada dentro de esta sección.

The musical score for Figure 40 is an introduction in 4/4 time, marked with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves: Voice, Synth Lead, Synth Pad, and Piano. The Synth Lead staff contains a melodic motif highlighted in a red box, labeled "motivo melódico junto al uso de escala menor armónica". The Piano staff shows chords: Dmaj7, Emin7, A, and Bbmaj7. The key signature is two sharps (F# and C#).

Figura 40: Motivo melódico junto a escala menor armónica

Elaborado por Autor

Dentro del compás N°4 tenemos la utilización de un acorde de intercambio modal proveniente del sexto grado VI, es empleado dentro del tema como bVI Mayor 7 proveniente de los modos aeólico y armónico, este acorde también es usado dentro de las secciones D, E y F siendo parte de una progresión de acordes de estructuras constantes, en la Figura N°41 se muestra el ejemplo de este recurso.

Figura 41: Intercambio modal en tema Encuentro

Elaborado por Autor

En el compás N°3 el bajo junto al Synth Lead se manejan con octavas junto a un mismo patrón rítmico y melódico, este recurso se vuelve a utilizar dentro de la sección interludio, a continuación se muestra en la Figura N°42 el uso de este recurso mencionado.

Figura 42: Uso de octava dentro de la canción Encuentro

Elaborado por Autor

Sección A

Esta sección consta de 16 compases, los instrumentos ejecutados son la voz, bajo, batería, piano y synth lead, la progresión armónica es similar al de la sección de intro, sin embargo esta se diferencia por la duración de cada uno de los acordes ya

que estos ocuparan dos compases cada una, el orden de esta progresión es desde el primer grado mayor I^{maj7}, al segundo grado menor II^{m7}, seguido por el quinto grado dominante V, y finalizando con un intercambio modal del sexto grado menor bVI, a continuación se muestra ejecutado por el piano este suceso dentro de la Figura N°43 en los compases del 5 al 8 y en la Figura N°44 de los compases del 9 al 13.

S. P.

Figura 43: Progresión de acordes

Elaborado por Autor

Figura 44: Progresión de acordes

Elaborado por Autor

Una vez mas es utilizado el recurso del intercambio modal dentro del sexto grado, siento este un bVI mayor siete, estos se encuentro dentro del compás N° 11,12, 19 y 20 de la sección A, a continuación se muestra en la Figura N°45 y 46 el uso de este acorde.

A musical score snippet for piano. The top staff is treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It shows a melodic line with a fermata over a whole note. The bottom staff is bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It shows a bass line with a fermata over a whole note. A red box highlights measures 11 and 12. Above the box, the chord changes from 'A' to 'B^b MAJ⁷'. Below the box, the text reads 'Intercambio modal compas 11 y 12'.

Figura 45: Ejemplo de intercambio modal

Elaborado por Autor

A musical score snippet for piano. The top staff is treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It shows a melodic line with a fermata over a whole note. The middle staff is bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It shows a bass line with a fermata over a whole note. A red box highlights measures 19 and 20. Above the box, the chord changes from 'A' to 'B^b MAJ⁷'. Below the box, the text reads 'Intercambio modal compas 19 y 20'. The bottom staff is bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, showing a bass line with a fermata over a whole note.

Figura 46: Ejemplo de intercambio modal

Elaborado por Autor

En el instrumento del bajo del compás N°9 al 12, únicamente mantiene la nota raíz de los acordes, sin embargo esta figuración cambia del compás N°13 al 16 teniendo como figura principal la negra, usando por dos ocasiones las corcheas dentro de los compases N°14 y 16, a continuación se muestra en las ilustraciones N°47 y 48 los patrones de bajo usados dentro de esta sección.

A musical score snippet for piano. The top staff is treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It shows a melodic line with a fermata over a whole note. The middle staff is bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It shows a bass line with a fermata over a whole note. A red box highlights the bass line in the bottom staff. Above the box, the chord changes from 'A' to 'B^b MAJ⁷'. Below the box, the text reads 'E.B.'. The bottom staff is bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, showing a bass line with a fermata over a whole note.

Figura 47: Muestra de bajo Elaborado

por Autor

13

**Figura 48: Muestra de bajo Elaborado
por Autor**

Esta sección cuenta con un ostinato en el compás N°11, mismo que será repetido dentro de las secciones B, C, F y salida, este recurso hace uso de la escala menor armónica siendo este una extracción del motivo melódico de la introducción, a continuación, en la Figura N°49 se muestra este extracto del motivo para ser usado dentro de las secciones ya mencionadas, en la Figura N°50 ya se muestra este extracto dentro de la sección A.

INTRO

13

**Figura 49: Extracto de motivo melódico
Elaborado por Autor**

ostinato usado

A B^bMA⁷

Figura 50: Ejemplo de ostinato en sección A

Elaborado por Autor

Interludio

El interludio consta únicamente de tres compases siendo estos del N°21 al 23, teniendo como instrumentación el synth lead, piano, bajo eléctrico y batería, se repiten los mismos recursos del melódico descritos en la introducción, octava entre el bajo y el synth lead e intercambio modal, en la Figura N°51 se muestra un plano general de esta sección.

6 ENCuentro

INTERLUDIO

Voz

S.L.

S.P.

D^{MA}7 E^{MI}7 A B^bMA⁷

E.B.

D.S.

21

Figura 51: Muestra de interludio

Elaborado por Autor

Sección B

Esta sección cuenta con 8 compases, teniendo como base armónica una progresión de II V I, siendo el segundo grado menor II-7, el quinto grado dominante V7 y finalmente el primer grado mayor I maj7, los acordes constan de uno por cada compás, a excepción del primer grado I maj7 ocupando dos compases, estos son distribuidos del compás N°24 al 31, en la Figura N° 52 se observa una muestra de esta progresión partiendo del compás N° 24.

The musical score for Figure 52 is written in 4/4 time and consists of four measures. The key signature has one flat (Bb). The chord progression is as follows:

- Measure 1: E minor 7 (E^{MIN}7 / II^{min}7)
- Measure 2: A7 (V7)
- Measure 3: D major 7 (D^{MAJ} / I^{maj}7) - This measure is marked as occupying two measures with a red arrow.
- Measure 4: D major 7 (D^{MAJ} / I^{maj}7)

The score includes a grand staff with piano (piano) and electric bass (E.B.) parts. The piano part shows the chord voicings in the right hand and bass lines in the left hand. The electric bass part shows a simple bass line. The double bass (D.S.) part is indicated by a double bar line with diagonal slashes. The measure number 24 is marked at the beginning of the first measure.

Figura 52: Progresión de acordes

Elaborado por Autor

El ostinato dentro de esta sección se encuentra en los compases N° 26 y 27 de la sección B, a continuación en la Figura N°53 se muestra el implemento de este recurso.

The musical score for Figure 53 is written in 4/4 time and consists of four measures. The key signature has one flat (Bb). The score includes a grand staff with piano (piano) and electric bass (E.B.) parts. The piano part shows the chord voicings in the right hand and bass lines in the left hand. The electric bass part shows a simple bass line. The double bass (D.S.) part is indicated by a double bar line with diagonal slashes. The measure number 24 is marked at the beginning of the first measure. An ostinato pattern is highlighted in a red box in the piano part, occurring in measures 26 and 27. The chord progression is as follows:

- Measure 1: E minor 7 (E^{MIN}7)
- Measure 2: A7
- Measure 3: D major 7 (D^{MAJ})
- Measure 4: D major 7 (D^{MAJ})

Figura 53: Implemento del recurso ostinato

Elaborado por Autor

La figuración del bajo a partir del compás N°24 se da únicamente con redondas, blancas con puntos y corcheas, siendo esta ultima figura un recurso de aproximación cromática para la raíz del siguiente acorde, sin embargo a partir del compás N° 28 estas figuras cambian a negras y corcheas, estos ejemplos son mostrados dentro de la Figura N°54 y 55.

The image shows a musical score for Figure 54. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs), a bass staff (bass clef), and a drum staff (percussion clef). The grand staff shows chords: E_{MIN}7, A7, and D_{MAJ}. The bass staff shows a bass line starting at measure 24. A red box highlights measures 24-27. A red circle highlights a chromatic approach in measure 27, with an arrow pointing to it and the text "aproximación cromática". The drum staff shows a simple rhythmic pattern.

Figura 54: Muestra de bajo

Elaborado por Autor

The image shows a musical score for Figure 55. It consists of two staves: a bass staff (bass clef) and a drum staff (percussion clef). The bass staff shows a bass line starting at measure 28. A red box highlights measures 28-31. A red circle highlights a melodic motif in measure 31. The drum staff shows a simple rhythmic pattern.

Figura 55: Muestra de bajo

Elaborado por Autor

Dentro de esta sección a partir del compás N°24 al 31 existe un motivo melódico principal para la voz, este motivo es ejecutado a través de notas del acorde y tensiones respetando la progresión armónica, a continuación se observa en la Figura N°56 una muestra de este motivo dentro de la canción.

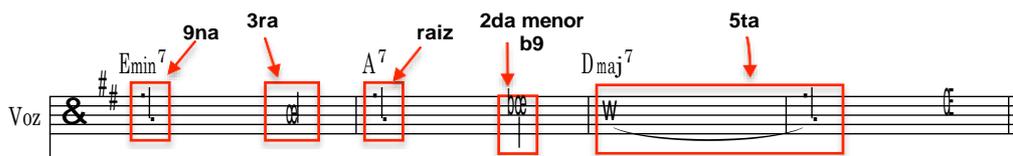


Figura 56: Muestra de motivo melódico dentro de la canción Encuentro.

Elaborado por Autor

Este mismo motivo melódico utiliza una segunda menor o b9, este cuenta como una tensión disponible dentro un acorde de cualidad dominante, a continuación se muestra en la Figura N°57 la muestra de este recurso dentro del compás 25 del tema Encuentro.

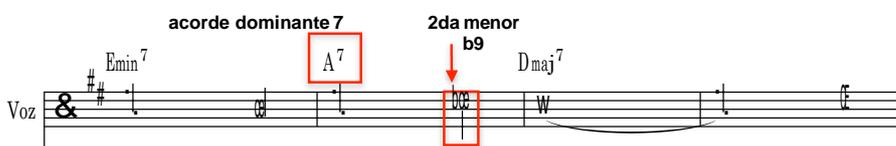


Figura 57: muestra de segunda menor dentro de la canción encuentro.

Elaborado por Autor

Sección C

Esta sección cuenta con una progresión II V I ejecutado por el piano, utilizando un compás para cada acorde, sin embargo se encuentra un patrón disminuido ubicado al finalizar la progresión en el compás N°35 de la canción, ascendiendo el primer grado de un I mayor 7 hacia un #Idim7, en la Figura N°58 se muestra el ejemplo dentro de la canción.



Figura 58: Patrón disminuido

Elaborado por Autor

El bajo dentro de esta sección se encuentra bajo una figuración de blancas con punto, negras y redondas, manteniendo ese patrón acorde a los cambios armónicos, en la Figura N°59 se da una muestra de esta figuración a partir del compás N°40.

The image shows a musical score for Figure 59. It consists of two staves. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the bass part. The piano part has four measures with the following chords: E MIN7, A7, D MAJ7, and D# DIM7. The bass part is highlighted in a red box and shows a rhythmic pattern of dotted quarter, eighth, quarter, and half notes. The tempo is marked '40'.

Figura 59: Muestra de bajo

Elaborado por Autor

Sección D

Dentro de esta sección se encuentra la incorporación del instrumento synth pad, manteniéndose dentro de una misma nota según corresponda la armonía dada por el piano, la figuración del mismo modo se mantiene de negra con punto, negra, corchea y blanca, junto a silencios de corchea y negra, este patrón se mantiene del compás N°64 al 68, en la Figura N°60 se muestra un ejemplo de esto a partir del compás N°64.

The image shows a musical score for Figure 60. It consists of two staves. The top staff is the synth pad part, and the bottom staff is the piano part. The synth pad part is highlighted in a red box and shows a rhythmic pattern of dotted quarter, eighth, quarter, and half notes. The piano part has four measures with the following chords: G MAJ7, C MAJ7, F MAJ7, and Bb MAJ7. The tempo is marked '40'.

Figura 60: Incorporación de instrumento Synth pad

Elaborado por Autor

Esta figuración es ejecutada de la misma manera en el instrumento del bajo a manera de octava, respetando los cambios armónicos que estos se dan en el piano, en la Figura N°61 se muestran este recurso a partir del compás N°64

Figura 61: Ejemplo de bajo con synth pad

Elaborado por Autor

La utilización de progresiones de acordes de estructuras constantes se encuentran en toda esta sección ejecutado por el piano, formando una cadena de acordes mayores 7 movilizándose por cuartas, empezando por el cuarto grado mayor IV Maj de la tonalidad. A continuación en la Figura N°62 se muestra el ejemplo de este recurso dentro de la sección D a partir de compás N°64 del tema.

Figura 62: Ejemplo de progresión de estructura constante

Elaborado por Autor

Sección E y F

Dentro de esta sección la figuración de la línea melódica ejecutada por el synth pad cambia únicamente a corcheas comenzando del compás N°72 al 79, sin embargo el bajo mantiene la figuración dada en la sección D, todos estos recursos van acorde al círculo armónico empleado dentro del piano, en este caso se mantiene

la progresión de estructura constante, en la Figura N°63 se muestran estos recursos.

Figura 63: Variante de recursos

Elaborado por Autor

Sección final

Esta sección comprende del compás N°96 al 100, culminando con una progresión dentro del piano de los grados bVI, bVII y I, terminando con el ostinato dentro del compás N°98.

Figura 64: Recursos sección final

Elaborado por Autor

Dentro de la tabla N°17 se muestra el orden de los recursos según su aparición dentro del tema, clasificados a través de las secciones y numero de compases donde se encuentran ubicados.

Tabla 17: lista de recursos musicales aplicados dentro del tema Encuentro.

Encuentro		
Estructura	Nº de compás	Recurso analizado
intro	1-4	ostinato segunda menor intercambio modal escala menor armónica
A	5- 20	Intercambio modal Ostinato Escala menor armónica
interludio	21-23	segunda menor intercambio modal escala menor armónica ostinato
B	24-31	motivo melódico Segunda menor
C	32-47	ostinato segunda menor intercambio modal escala menor armónica
A	48-63	Patrones disminuidos Escala menor armónica ostinato
D	64-71	Intercambio modal Escala menor armónica progresión de acordes de estructuras constantes

E	72-79	intercambio modal progresión de acordes de estructuras constantes Ostinato
salida	80-83	

Elaborado por Autor

A continuación se muestra en la tabla N°18 un resumen del análisis musical de la canción Encuentro.

Tabla 18: Análisis de la canción Encuentro.

Tonalidad	Métrica	Forma		Recursos	Instrumentación
D mayor	4/4	Estructura	N.º de compases	Ostinato	Voz Bajo Batería Sintetizadores Piano
		intro	1-4	Octavas	
		A	5- 20	Motivo melódico	
		interludio	21-23	Escala menor armónica	
		B	24-31	Intercambio modal	
		C	32-47	Progresión de estructuras contante	
		A	48-63	Patrones disminuidos	
		D	64-71		
		E	72-79		
		salida	80-83		

Elaborado por Autor

Análisis narrativo de la canción Encuentro

Este tema introduce el cuestionamiento que tiene el personaje cada noche al encontrarse sin ninguna distracción, dando vueltas a los problemas internos de su mente, llevándolo a una profunda depresión, ya que intenta negarla siempre, este relato se encuentra en primera persona, teniendo como técnicas de narración la **perspectiva absoluta y retrospectiva**

A continuación se muestra la letra de esta canción según sus secciones.

Letra del Tema Encuentro

Parte A

y en cada noche siento esta desesperación
no encuentro forma de escapar de esta
polución
porque estoy solo dentro de esta habitación
en donde estoy yo.
y en cada noche siento esta desesperación
no existe forma de encontrar alguna solución
daría todo por salir de esta prisión
por donde voy yo.

Parte B

Se que estas aquí, siento el porvenir
Solo se que no voy a morir, en mi aun esta el
vivir.

Parte C

Y aunque lo esquive yo no logro, no logro
evitar
Ese pensar me atormenta en mi bienestar
Acaso soy yo o alguien mas aquí dentro de mi
Quiero ser digno y evitar este frenesí.

Tema2: Ahora

Análisis musical

Tonalidad: Do mayor

Tempo: 110

Instrumentación: Voz, piano, bajo, batería, piano, synth lead.

Sección A

A partir del compás N°1 es usado un motivo melódico a manera de ostinato durante toda la sección A, siendo este una base importante dentro del tema, ya que

esta sección es repetirá a manera de interludio 4 veces, este motivo melódico resalta la tercera de Cmaj7 y la séptima de B7, en la Figura N°65 se muestra el ostinato usado dentro de la sección, y en la Figura N°66 se muestra este recurso empleado dentro de la partitura general.



Figura 65: Muestra de ostinato en la canción Ahora.

Elaborado por Alvaro Cantos (2020)

SCORE **AHORA** ALVARO CANTOS

Figura 66: ostinato dentro de partitura general

Elaborado por Autor

El bajo dentro de esta sección se mantiene bajo una figura rítmica sincopada, a partir del compás N°1, manteniéndose hasta la sección C convirtiéndolo en un ostinato dentro de la canción, la figuración usada para este patrón comprenden corcheas y silencios de corcheas, en la Figura N°67 se muestra la síncopa de este motivo, y en la Figura N°68 se encuentra este ejemplo dentro de la partitura general.

Figura 67: Muestra de ostinato con síncopa.

Elaborado por Autor

Musical score for Figure 68. It features five staves: Synth Lead 1, Synth Pad 2, Piano, Bass, and Batería. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Piano part shows chords: Cmaj7, B7, Cmaj7, B7. The Bass part is highlighted with a red box and contains a repeating eighth-note ostinato pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A

La progresión para esta sección esta ejecutada por el piano, a partir del compás N°9, el círculo armónico se da a partir del primer grado Imaj7, seguido por un dominante de función especial del séptimo grado VII7, llevando al tercer grado IIImin7, finalizando en el quinto grado dominante V7, a continuación en la Figura N°70 se muestra este análisis a partir del compás N°9 donde se señala el dominante de función especial, y en la Figura N° 71 se muestra la progresión de acordes dentro de la partitura general a partir del compás N°13. .

Imaj7	VII7	IIImin7	V7
Cmaj7	B7	Emin7	G7

Figura 70: Muestra de dominante de función especial.

Elaborado por Autor

Figura 71: Muestra del círculo armónico

Elaborado por Autor

Sección C

Esta sección hace la utilización de la voz a partir del compás N°17 y esta va repitiéndose dentro de toda la sección, la melodía dictada por la voz tiene una distancia de intervalos entre si, máxima una segunda mayor descendente y una

segunda mayor ascendente, en la Figura N°72 se muestra el uso de esta melodía dentro de la canción.

The musical score for Figure 72 consists of five staves. The top staff is the vocal line (Voz) in treble clef, starting at measure 17. It features a melody with two intervals circled in red: a descending interval (G4 to F4) and an ascending interval (F4 to G4). The word "AHORA" is written above the melody. The score is marked with a common time signature (C) and a repeat sign with a 3-measure count. The second staff (S. I. 1) and third staff (S. P. 2) are empty. The fourth staff (Pno.) shows piano accompaniment with chords: D^{MIN}7, G, C^{MAJ}7, and C[♯]D^{MIN}7. The bottom staff (E.B.) shows the bass line in bass clef, starting at measure 17.

**Figura 72: motivo melódico Elaborado
por Autor**

A partir de esta sección se observa un cambio dentro de la línea de bajo, teniendo como base rítmica la figuración de blanca con punto junto a la negra, esto dado a partir del compás N°17 repitiendo esto durante toda la sección C, respetando la armonía ejecutada por el piano, en la Figura N°73 se muestra un ejemplo de esto.

The musical score for Figure 73 consists of five staves. The top staff is the vocal line (Voz) in treble clef, starting at measure 17. It features a melody with the word "AHORA" written above it. The score is marked with a common time signature (C) and a repeat sign with a 3-measure count. The second staff (L. 1) and third staff (P. 2) are empty. The fourth staff (Pno.) shows piano accompaniment with chords: D^{MIN}7, G, C^{MAJ}7, and C[♯]D^{MIN}7. The bottom staff (E.B.) shows the bass line in bass clef, starting at measure 17, and is highlighted with a red box.

**Figura 73: Línea de bajo
Elaborado por Autor**

Dentro de esta sección tenemos el uso patrones disminuidos dentro de una progresión II – V – I ejecutado por el piano, el patrón empleado es ascendente dentro del primer grado de la tonalidad, a continuación se muestra la progresión donde este recurso fue usado a partir del compás N°17 en la Figura N°74.

Figura 74: Muestra de patrón disminuido en la canción Ahora.

Elaborado por Autor

Sección D

Esta sección da inicio a partir del compás N°33, teniendo como círculo armónico hasta el final de la misma un primer grado mayor Imaj7, seguido de un dominante secundario V7/V, un segundo grado menor Iimin7, y finalmente un quinto grado dominante V7, en la Figura N°75 se muestra este ejemplo de progresión armónica encontrado a partir del compás N°33.

Figura 75: Círculo armónico sección D

Elaborado por Autor

La figuración de bajo únicamente se encuentra únicamente en redondas del compás N°33 al 36, dentro del compás N°37 hace una variación rítmica usando las

figuras de la blanca con punto junto a corcheas, estas últimas figuras son usadas juntas a un cromatismo para llegar a su siguiente nota, en la Figura N°76 se muestra a partir del compás N°37 señalando esta variación dentro de la sección.

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are labeled 'S.L. 1' and 'S.P. 2'. The third staff is labeled 'P.M.' and contains a piano accompaniment. The bottom staff is labeled 'E.B.' and contains the bass line. The bass line starts at measure 37, indicated by a red box. A red arrow points to a chromaticism in the bass line, labeled 'cromatismo'. The text 'variación del bajo' is written below the bass line. The piano accompaniment includes chords: CMA7, D, EMM7, and G7.

Figura 76: Figuración del bajo

Elaborado por Autor

Dentro de la tabla N°19 se muestra el orden de los recursos según su aparición dentro del tema, clasificados a través de las secciones y numero de compases donde se encuentran ubicados.

Ahora		
Estructura	Nº de compás	Recurso analizado
A	1-8	Ostinato Síncopa Motivo melódico
B	9-16	Dominante de función especial Ostinato Síncopa
C	17-24	Patrón disminuido
A	25-32	Síncopa Motivo melódico Ostinato
D	33-40	Ostinato
C	41-48	Patrón disminuido
A	48-56	Síncopa
A	57-64	Ostinato

		Motivo melódico
C	65-72	Patrón disminuido

Tabla 19: Lista de recursos musicales aplicados dentro del tema Ahora.

Elaborado por Autor

A continuación en la tabla N° 20 se presenta un resumen del análisis musical del tema Ahora.

Tonalidad	Métrica	Forma		Recursos	Instrumentación
		Estructura	N.º de compases		
C mayor	4/4	A	1-8	Ostinato	Voz
		B	9-16	Motivos melódico	Bajo
		C	17-24		Batería
		A	25-32		Sintetizadores
		D	33-40	Dominante de función especial	Teclado Eléctrico
		C	41-48		Piano
		A	48-56	Dominante secundario	
		A	57-64		
		C	65-72		

Tabla 20: Análisis del tema Ahora.

Elaborado por: Alvaro Cantos (2020)

Análisis narrativo del tema Ahora

Esta canción explica como el protagonista hablando en primera persona, trata aún de ignorar el tiempo presente en cada momento de silencio que hay dentro de su vida, tratando de evadir su depresión ocasionada por una voz interna, sin embargo este llega al colapso al entregarse en parte a estos deseos de abandono. Este relato tiene como técnicas de narración la **perspectiva absoluta y retrospectiva**.

A continuación se muestra la letra del tema dividido por secciones.

Letra del tema Ahora

Parte B

Y es que no comprendo quien es

Tal vez

Solo se que quiero en

Mi mente fluidez

Parte C

Y fue ayer, y fue ayer su fin

Pero se dio a entender que no

Parte D

comprendo y entiendo que este es el tiempo habiendo resuelto los malos momentos, que en mi albergaban cuando en mi vida eras tu el que mandabas, pero hoy son palabras tal vez olvidadas , las dudas son muchas y vienen excusas que a nada me ayudan, no hay precedentes y un poco impaciente le digo a mi mente.

Tema3: Abandono

Análisis musical

Tonalidad: Fa mayor

Tempo: 90

Instrumentación: Voz, piano, bajo, batería, teclado eléctrico, synth lead.

Sección A

Dentro de la sección A, se encuentra el recurso del pedal siendo este reconocido desde el primer compás, y extendido hasta el final de esta sección equivalente al compás N°8, mientras este pedal marca la raíz durante los ocho compases de la sección, la armonía ejecutada por el piano va cambiando teniendo dos movimientos descendentes por tono y uno por un semitono, en la Figura N°77 se muestra el ejemplo de este análisis.

SCORE ABANDONO ALVARO CANTOS

A

Voz

SYNTH LEAD

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

movimiento armónico

pedal

G bajada por tono F/G bajada por tono E/G bajada por semitono E^b/G

Figura 77: Pedal

Elaborado por Autor

La melodía dentro de la voz cuenta con intervalos de una distancia máxima de una cuarta ascendente y descendente, teniendo en cuenta las notas del acorde, este motivo se encuentra a partir del compás N°1 al 4, siendo repetido una vez mas desde el compás N°5 al 8, a continuación se muestra un ejemplo de este análisis dentro de la Figura N°78 partiendo del compás N°1.

A

Voz

SYNTH LEAD

PIANO

distancia máxima de intervalos

G F/G E/G E^b/G

Figura 78: Melodía de voz

Elaborado por Autor

Sección Interludio

Esta sección consta de ocho compases, comenzando desde el compás N°9, teniendo como primer recurso un ostinato que es ejecutado por el synth lead, esta frase melódica se basa en la progresión de acordes dentro del piano, haciendo énfasis en las raíces, terceras y quintas de los acordes, teniendo en cuenta el pedal en sol, en la Figura N° 79 se muestra este recurso de manera detallada, señalando los intervalos existentes, y en la Figura N°80 se muestra este recurso dentro de la partitura general.

Figure 79 is a musical staff for Synth Lead (S.L.) in G minor. It shows a four-measure ostinato. The notes are: G (root), Bb (3rd), D (5th), G (root), Bb (3rd), D (5th). Red boxes highlight the intervals between notes: G to Bb (3rd), Bb to D (5th), and D to G (root). Above the staff, chord symbols are provided: G (raíz), F/G (5ta), E/G (5ta), and Eb/G (3ra).

Figura 79: Intervalos usados dentro del ostinato.

Elaborado por Autor

Figure 80 is a musical score for an interlude. It features four staves: Voice (Voz), Synth Lead (S.L.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The section is marked 'INTERLUDIO' and 'ABANDONO' with a tempo of 3. The S.L. staff shows the ostinato from Figure 79, highlighted with a red box. The piano accompaniment consists of chords: G, F/G, E/G, and Eb/G. The electric bass part plays a simple bass line.

Figura 80: Ostinato dentro de interludio.

Elaborado por Autor

El uso del pedal empezado en la sección A sigue siendo ejecutado dentro del interludio empezado desde el compás N°9 y finalizado en el N°16, mientras que la armonía ejecutada por el piano cambia de figuración y acordes según corresponda,

empleando una síncopa cayendo en tiempo débil, a continuación en la Figura N°81 se observa este análisis.

The image shows a musical score for an interlude. It includes staves for Voice (Voz), Soprano (S. L.), Piano (Pno.), and Bass (E.B.). The piano part features a chord progression of G, F/G, E/G, and E7/G. Red boxes highlight the piano accompaniment and the bass line, with arrows pointing to syncopated notes. Labels include 'progresion', 'tiempo fuerte', 'tiempo débil', and 'pedal'.

Figura 81: Uso de síncopa junto a pedal.

Elaborado por Autor

Sección B

Empieza desde el compás N°17 al 24, dentro del instrumento del bajo empezando por el compás N°17 al 20, la figuración únicamente utiliza blancas teniendo como base las raíces y quitas del acorde, sin embargo a partir del compás N°21 a 24 esta figuración cambia corcheas y semicorcheas, utilizando únicamente las raíces de los acordes, dentro de la Figura N° 82 el ejemplo del compás N°17, y en la Figura N°83 se muestra el ejemplo del compás N°21.

The image shows a musical score for an interlude. It includes staves for Voice (Voz), Soprano (S. L.), Piano (Pno.), and Bass (E.B.). The piano part features a chord progression of E MIN7, E7 MAJ7, E MIN7, and E7 MAJ7. A red box highlights the bass line for measures 17-20. Labels include 'línea de bajo de los compases 17 al 20'.

Figura 82: Ejemplo de bajo Elaborado

por Autor

Figura 83: Variación de bajo

Elaborado por Autor

El círculo armónico ejecutado por el piano corresponde a un séptimo grado menor IIImin7 y un séptimo grado mayor bVIIImaj7, empezando desde el compás N°17 al 20, mientras que la melodía ejecutada por la voz se mantiene en una sola nota dentro de esta sección, en la Figura N°84 se muestra un ejemplo a partir del compás N°17.

Figura 84: Círculo armónico

Elaborado por Autor

Sección C

Dentro de la sección C en el compás N°36, se observa un patrón disminuido ascendente, junto a una progresión II – V – I, a continuación se muestra un ejemplo de este recurso en la Figura N°85.

S. L.

PNO.

E.B.

G^{MIN7} C^7 F^{MAJ7} $F^{\#DIM7}$

$Iimin^7$ V^7 $I:maj^7$ $\#Idim^7$

patrón ascendente

Figura 85: Patrón disminuido.

Elaborado por Autor

La ejecución del bajo se basa en raíces y la figuración del compás N°33 al 35, se basa únicamente en blanca con punto junto a una negra, a partir del compás N°36 al 40 siendo este el final de la sección, la figuración solo cuenta con redondas, en la Figura N°86 se muestra el ejemplo de este análisis.

G^{MIN7} C^7 F^{MAJ7} $F^{\#DIM7}$

10.

33

B.

33

primer patrón

segundo patrón

Figura 86: Figuración del bajo

Elaborado por Autor

Sección D

Dentro de esta sección se utiliza la misma progresión de acordes empleada en el interludio, sin embargo se añade un nuevo motivo melódico ejecutado por el synth lead, desde el compás N°49 al 52, en la Figura N°87, se muestra un ejemplo de esta melodía.

Synth Lead

G F E E^b

este motivo melódico se mantiene durante toda la progresión sin cambio alguno

Figura 87: Muestra de motivo melódico.

Elaborado por Autor

Mientras el bajo desde el compás N°49 al 52 se queda en silencio, dando inicio a la segunda parte de esta sección, con respecto a la armonía esta es ejecutada por el piano una vez mas cayendo en tiempo débil haciendo uso de la síncopa, en la Figura N°88.

The musical score for 'ABANDONO' (Figure 88) shows a piano accompaniment starting at measure 49. The piano part features a chord progression of G, F, E, and E-flat. The rhythm is syncopated, with the piano part starting on the weak beat. Red circles and arrows highlight the syncopated rhythm, with labels for 'tiempo fuerte' and 'tiempo débil'. The bass part is marked 'silencio'.

Figura 88: Muestra de armonía y síncopa

Elaborado por Autor

A Partir del compás N°53 al 56 el motivo melódico ejecutado por el synth lead cambia, teniendo como distancia máxima entre intervalos una cuarta ascendente y descendente, en la Figura 89 se muestra este motivo a partir del compás N°56.

The musical score for 'ABANDONO' (Figure 89) shows a new melodic motif starting at measure 53. The soprano part features a new melodic motif, highlighted in red, with a label 'nuevo motivo melódico'. The piano part features a chord progression of G, F, E, and E-flat.

Figura 89: Motivo melódico Elaborado

por Autor

SALIDA cambio de armadura **ABANDONO** melodía de sección A en nueva tonalidad **17**
 Voz
 S. L.
 PNO.
 E.B.

Figura 92: Motivo melódico.

Elaborado por Autor

El bajo al modular dentro de esta sección cambia su figuración usando únicamente corcheas junto a raíces, respetando los cambios armónicos que se encuentran dentro de la armonía dentro del piano, siendo ejecutado a partir del compás N°65, a continuación se muestra este análisis en la Figura N°93.

SALIDA **ABANDONO** **17**
 Voz
 S. L.
 PNO.
 E.B.

Figura 93: Motivo del bajo

Elaborado por Autor

Dentro de la tabla N°21 se muestra el orden de los recursos según su aparición dentro del tema, clasificados a través de las secciones y número de compase donde se encuentran ubicados.

Abandono		
Estructura	N° de compás	Recurso analizado
A	1-8	pedal
interludio	9-16	ostinato pedal
B	17-24	ostinato
interludio	25-32	ostinato pedal
C	33-40	Ostinato Patrón disminuido
Interludio	41-48	ostinato
D	49-56	ostinato
A	57-64	Patrón disminuido
salida	65-68	Motivos melódicos Modulación Motivos melódicos

Tabla 21: lista de recursos encontrados según las secciones de la canción Abandono.

Elaborado por Autor

A continuación se muestra mediante la tabla N° 22 un resumen del análisis musical del tema abandono.

Tonalidad	Métrica	Forma		Recursos	Instrumentación
F mayor	4/4	Estructura	N.º de compases	Ostinato	Voz
		A	1-8	Modulación	Piano
		interludio	9-16	Patrón disminuido	Bajo

		B	17-24	pedal	Batería Sintetizador (Leads, pads) Percusión menor
		interludio	25-32		
		C	33-40		
		Interludio	41-48		
		D	49-56		
		A	57-64		
		salida	65-68		
		A	8		
		interludio	8		
		B	8		
		interludio	8		
		C	8		
G mayor					

Tabla 22: Análisis del tema Abandono

Elaborado por Autor

Análisis narrativo de la canción Abandono

Dentro de esta canción el protagonista ha entrado en un lapsus mental, como consecuencia de los desvelos causados por esta voz que lo seduce, es aquí donde empieza un enfrentamiento final con esta personalidad interna. Este relato como técnicas de narración la **perspectiva absoluta y retrospectiva**.

A continuación se muestra la letra del tema dividido por secciones.

Parte A

Y aunque no entienda muy bien porque

Yo solo se que debo entender

Que llego la hora ya de proceder

Lejos de ti

Y aunque no tenga nada que pueda perder

Yo solo se que debo entender
Que solo en mi debo permanecer lejos de ti

Parte B

Muchas veces yo trato de entender
Como llegaste a ponerme al revés
Y aunque no lo comprenda muy bien yo no
voy a volver

Parte C

comprendo que tan duro es el proceso de
librarme de este mal pero al menos es el
comienzo, yo sin ti y tu sin mi esta es la ultima
batalla y sera el fin, comprendí, que todo es un
proceso, un progreso y que confieso que mi
cuerpo ya no tenia repuestos pero me
encuentro luchando mano a mano y sin
pensarlo ya has quedado olvidado y sin
cuidado.

Teoría de los brillos

Teniendo en cuenta la relación entre la narrativa y música descrita dentro del Capítulo II en la teoría de los brillos, se hace referencia la distancia entre intervalos dentro de los acordes y melodías, ya que mientras mas alejados estos se encuentren denotara mas brillo, sin embargo si estos se encuentran mas próximo entre ellos estos reflejara una sonoridad mas oscura, como es el caso del tema “Encuentro”, dentro del compás N°5 donde se aplica una melodía con poca distancia de intervalos, dando como resultado una sonoridad oscura dentro de un sentimiento melancólico, teniendo relación el texto junto a la sonoridad, en la Figura N° 94 se muestra este análisis de la teoría de los brillos.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 7/8 time signature. The lyrics are written below the staff: "Y EN CADA NOCHE SIENTO ESTÁ DE SESEPE RA CION NO ENCUENTRO FORMA DE ESCAPAR DE ESTA POLUCION". A box labeled 'A' is placed above the first measure. The word 'Voz' is written to the left of the staff, and a '5' is written below the first measure.

Figura 94: Muestra de melodía en canción “Encuentro”

Elaborado por Autor

Otro ejemplo de esta teoría se encuentra dentro del tema “ahora” a partir del compás N°9, donde la melodía que es ejecutada por la voz no excede una tercera menor descendente y una mayor ascendente, dando como resultado una sonoridad

oscura en conjunto al texto descrito dentro de esta melodía, este análisis se puede ver en la Figura N°95.



Figura 95: Muestra de melodía en canción "Ahora"

Elaborado por Autor

Para concluir con este análisis, se muestra en la tabla N°23 una lista de recursos de la armonía contemporánea, junto a una lista de recursos musicales y narrativos basados en el análisis de los 3 temas escogidos del álbum blurryface, para obtener un panorama general de los elementos escogidos para la realización de este producto.

Canción	Recursos aplicados de armonía contemporánea	Recursos musicales aplicados del álbum Blurryface	Recursos narrativos aplicados del álbum Blurryface
Encuentro	Intercambio modal progresión de acordes de estructura constante ostinato patrones disminuidos	Escala menor armónica Segunda menor Motivo melódico Ostinato Síncopa	Perspectiva absoluta retrospectiva
Ahora	Patrones disminuidos Dominante de función especial	Ostinato	
Abandono	Pedal Ostinato modulación	Ostinato Modulación	

Tabla 23: Cuadro de recursos usados a partir del análisis musical y narrativo de los temas Encuentro, Ahora y Abandono.

Elaborado por Autor

CONCLUSIONES

En conclusión, con la composición de los tres temas inéditos se logró conceptualizar los recursos armónicos de la música contemporánea, para la aplicación dentro del proceso compositivo.

Se logro determinar recursos claves para la elaboración de una narrativa a través de elementos musicales y narrativos a través del análisis de partituras de las canciones Stressed Out, Lane Boy y Not Today del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots.

Se incorporo técnicas narrativas en conjunto a la música gracias a la teoría de los brillos, comprobando su concepto con respecto a los brillos de una sonoridad dependiendo de la distancia entre intervalos, relacionando los sentimientos de oscuridad dentro de la narrativa de los temas, por ello se pudo complementar de manera adecuada la técnica musical junto a una historia, pudiendo expandirse a diferentes tipos de narrativas y técnicas musicales para la composición de temas.

Finalmente el producto pudo ser llevado a acabo, gracias a la investigación de los recursos necesarios y recopilación de datos útiles para la realización de la presente propuesta, dando como resultado esta obra llamada “La Huida” integrada por 3 temas.

RECOMENDACIONES

Utilizar en la creación de composiciones inéditas las características que definen un género o banda al que se quieran proyectar estos temas, mediante un análisis musical para poder determinar los recursos esenciales.

Crear canciones a través de diferentes técnicas de narrativa que puedan aportar a un mejor relato dentro de la historia de los temas, teniendo diferentes perspectivas dentro de los mismos, teniendo en cuenta la interrelación entre música y narrativa a través de la teoría de los brillos.

Profundizar dentro de otras disciplinas artísticas que puedan complementar a la composición de temas inéditos, como las artes visuales, empleando nuevos elementos que ayuden a la narrativa de una canción.

REFERENCIAS

- Abreu, J. L. (2014). El Método de la Investigación Research Method. *Daena: International Journal of Good Conscience*, 9(3), 195-204.
- Arroyo, M. (2001). Música popular en un conservatorio de música. *abem*, 59-67.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Lavel: Ediciones cátedra, S. A.
- berklee. (2019). *Berklee*. Obtenido de Berklee: <https://www.berklee.edu/about/about-berklee>.
- Braganza, R. P. (2019). *Stoner attitude - esteroides antes de los pies: producción de 5 temas inéditos con sonoridad basada en el disco SGT. Peppers lonely hearts club band perteneciente a 'The Beatles'*. Quito: UDLA repositorio.
- Caulfield, K. (27 de Mayo de 2015). *billboard*. Obtenido de billboard: <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6576138/twenty-one-pilots-first-no-1-album-billboard-200>
- Cripps, C. (2001). *La música popular en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. Madrid.
- Larasatika, R. (14 de Mayo de 2017). *Connotative and denotative meaning of emotion words in twenty one pilots' Blurryface album*. Jakarta: Institutional Repository UIN Syarif Hidayatullah. Obtenido de Institutional Repository UIN Syarif Hidayatullah: <http://repository.uinjkt.ac.id/dspace/bitstream/123456789/36518/1/REYUNA%20LARASATIKA%20-FAH.pdf>
- Nettles, B. (1987). *Harmony 2*. Boston: Berkey .
- Nettles, B. (1987). *Harmony 3*. Boston: Berklee.
- Nyman, M. (2006). *Música experimental: de John Cage*. edicions a Petoció, SL.

- Pablo, L. d. (2009). *Una historia de la música contemporánea*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Peñaherrera, M. K. (2018). *Pájaros cantores: reutilización de los elementos melódicos y líricos contenidos dentro de los ícaros amazónicos, en la composición de cuatro temas inéditos presentados en un recital final*. Quito: UDLA repositorio.
- Pritchett, J. (1996). *The music of John Cage*. Newyork: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Reich, V. (07 de Agosto de 2013). *Earshot*. Obtenido de Hollywood Reporter: <https://www.hollywoodreporter.com/earshot/ohios-twenty-one-pilots-graduate-597242>
- Reyes, S. (14 de Mayo de 2016). *Mileno*. Obtenido de Mileno: <https://www.milenio.com/opinion/sofia-reyes/columna-sofia-reyes/los-21-pilotos-twenty-one-pilots>
- Roberts, P. (2001). *The piano music of Claude Debussy*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Tirro, F. (2007). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s. l.
- Ulanowsky, A. (1988). *Harmony 4*. Boston: Berkley.

ANEXOS

Anexo 1: Transcripciones

SCORE **STRESSED Out** TYLER Joseph
Twenty One Pilots

System 1: Solo, Piano, Synth Pad 1, Synth Pad 2, Synth Lead, Bbtr, Bass.

System 2: Vocal (Lyrics), Piano, Synth Pad 1, Synth Pad 2, Synth Lead, E.B., D.S.

System 3: Vocal, Piano, Synth Pad 1, Synth Pad 2, Synth Lead, E.B., D.S.

©Twenty One Pilots

The image displays a musical score for a multi-instrument ensemble, organized into three systems. Each system includes parts for Voice, Piano (Pno.), Pad 1, Pad 2, Lead, E.B., and D.S. (Double Bass).

- System 1 (Measures 27-30):** The Voice part features a melodic line with lyrics. The Piano part provides harmonic accompaniment. The Pad 1 and Pad 2 parts consist of sustained chords. The Lead part has a melodic line with some grace notes. The E.B. part plays a steady bass line. The D.S. part provides a rhythmic foundation.
- System 2 (Measures 31-34):** The Voice part continues with lyrics. The Piano part has a more active accompaniment. The Pad 1 and Pad 2 parts continue with sustained chords. The Lead part has a melodic line with grace notes. The E.B. part plays a steady bass line. The D.S. part provides a rhythmic foundation.
- System 3 (Measures 35-38):** The Voice part continues with lyrics. The Piano part has a more active accompaniment. The Pad 1 and Pad 2 parts continue with sustained chords. The Lead part has a melodic line with grace notes. The E.B. part plays a steady bass line. The D.S. part provides a rhythmic foundation.

2

The musical score is organized into three systems, each containing seven staves. The instruments are labeled on the left as follows:

- System 1 (Measures 1-15):** Vo (Voice), Pno. (Piano), Pad 1, Pad 2, Lead, E.B. (Electric Bass), and D.S. (Drum Set).
- System 2 (Measures 16-30):** Vo, Pno., Pad 1, Pad 2, Lead, E.B., and D.S.
- System 3 (Measures 31-45):** Vo, Pno., Pad 1, Pad 2, Lead, E.B., and D.S.

A box labeled "INTERLUDDO" is positioned above the first staff of the third system, starting at measure 19. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

4

Viol 33
Pno 33
Pad 1 33
Pad 2 33
Lead 33
E.B. 33
D.S. 33

Viol 43
Pno 43
Pad 1 43
Pad 2 43
Lead 43
E.B. 43
D.S. 43

5

Viol 47
Pno 47
Pad 1 47
Pad 2 47
Lead 47
E.B. 47
D.S. 47

The image displays a musical score for three systems, each consisting of seven staves. The staves are labeled on the left as follows: Voc, Pno, Pad1, Pad2, Lead, E.B., and D.S. Each system begins with a measure number in a box: 51, 55, and 59 respectively. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Pno staff in each system features a large question mark at the beginning, indicating a specific performance instruction or a placeholder. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

63

Voz

Pno.

Pad1

Pad2

Lead

E.B.

D.S.

67

Voz

Pno.

Pad1

Pad2

Lead

E.B.

D.S.

71

Voz

Pno.

Pad1

Pad2

Lead

E.B.

D.S.

STRESSED Out

7

The musical score consists of the following parts and staves:

- Voz:** A single staff with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 7/2 time signature. It contains a single note on the first line.
- Pno.:** A grand staff consisting of two staves. The upper staff has a treble clef, and the lower staff has a bass clef. Both have a 7/2 time signature. The upper staff contains a whole note chord, and the lower staff contains a whole note chord.
- Pad 1:** A single staff with a treble clef and a 7/2 time signature. It contains a whole note chord.
- Pad 2:** A single staff with a treble clef and a 7/2 time signature. It contains a whole note chord.
- Lead:** A single staff with a treble clef and a 7/2 time signature. It contains a whole note chord.
- E.B.:** A single staff with a treble clef and a 7/2 time signature. It contains a whole note chord.
- D.S.:** A single staff with a treble clef and a 7/2 time signature. It contains a whole note chord.

SCORE

Lane Boy

TYLER Joseph
Twenty OnePilots

INTRO

4

Voz

SINTETIZADOR Pad

SINTETIZADOR BRASS

SINTETIZADOR Lead

Pad1

Pad2

Teclado ELECTRICO

Ukulele

Bajo

BATERIA

The musical score for 'Lane Boy' consists of the following parts:

- Voz:** Vocal line with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It features four measures of rests, each marked with a fermata.
- S.P.:** Second part, identical to the vocal line with rests and fermatas.
- S.B.:** Soprano saxophone part with a treble clef, common time, and one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- S.L.:** Soprano saxophone part with a treble clef, common time, and one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- P1:** Percussion 1 part with a treble clef, common time, and one flat. It features a series of quarter notes.
- P2:** Percussion 2 part with a treble clef, common time, and one flat. It features a series of quarter notes.
- T. E.:** Tenor saxophone part with a treble clef, common time, and one flat. It features four measures of rests, each marked with a fermata.
- Uk.:** Ukulele part with a treble clef, common time, and one flat. It features four measures of rests, each marked with a fermata.
- Bajo:** Bass part with a treble clef, common time, and one flat. It features four measures of rests, each marked with a fermata.
- D.S.:** Double bass part with a bass clef, common time, and one flat. It includes a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes and a '5' below the first measure.

Lane Boy

3

A

Musical score for 'Lane Boy' featuring various instruments and voice parts. The score is written for a 4/4 time signature. The parts include:

- Voz:** Vocal line with lyrics. The melody starts on a high note and descends.
- S.P. (Soprano):** Part with rests.
- S.B. (Soprano):** Part with rests.
- S.L. (Soprano):** Part with notes and rests.
- P1 (Percussion 1):** Part with notes and rests.
- P2 (Percussion 2):** Part with notes and rests.
- T. E. (Trombone):** Part with notes and rests.
- Uk. (Ukulele):** Part with rests.
- Bajo (Bass):** Part with notes and rests.
- D.S. (Drum Set):** Part with notes and rests.

9

13

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

13

The musical score is arranged in ten staves. The vocal line (Voz) begins with a treble clef and a common time signature, featuring a melody with eighth and quarter notes. The strings (S.P. and S.B.) play a simple harmonic accompaniment with sustained notes. The woodwinds (S.L., P1, P2) have parts with sustained notes and some melodic movement. The brass (T.E.) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The ukulele (Uk.) and bass (Bajo) provide a steady accompaniment. The double bass (D.S.) part consists of a simple rhythmic pattern. A rehearsal mark '13' is placed at the beginning of the vocal line and the ukulele/bass section.

Lane Boy

5

B

17

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

17

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for the voice (Voz), starting at measure 17. The second staff (S.P.) and third staff (S.B.) are for strings, both containing rests. The fourth staff (S. L.) is for a solo instrument, likely a guitar, with a melodic line. The fifth staff (P1) and sixth staff (P2) are for percussion, both containing rests. The seventh staff (T. E.) is for a tenor instrument, possibly a saxophone, with a melodic line. The eighth staff (Uk.) is for an ukulele, containing rests. The ninth staff (Bajo) is for a bass instrument, starting with a question mark and a melodic line. The tenth staff (D.S.) is for a double bass, containing a rhythmic pattern of eighth notes.

21

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

21

Lane Boy

7

25

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

25

Bajo

D.S.

25

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top staff is for the voice (Voz), starting at measure 25. The second staff (S.P.) and third staff (S.B.) are for strings, both containing only fermatas. The fourth staff (S. L.) is for a solo instrument, likely a guitar, with a melodic line. The fifth (P1) and sixth (P2) staves are for percussion, also containing only fermatas. The seventh staff (T. E.) is for a tenor instrument, possibly a saxophone, with a melodic line. The eighth staff (Uk.) is for the ukulele, containing only fermatas. The ninth staff (Bajo) is for the bass, starting with a question mark and a melodic line. The bottom staff (D.S.) is for the double bass, containing only fermatas. The number '25' is written at the beginning of the first staff and at the end of the eighth staff.

29

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

29

33

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D. S.

33

The musical score for 'Lane Boy' consists of ten staves. The top staff is for the vocal line (Voz), featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below it are staves for Soprano (S.P.), Alto (S.B.), Tenor (T.E.), and Bass (Bajo), each with a single note per measure. The piano accompaniment includes a Left Hand (S.L.) with chords and a Right Hand (P1, P2) with sustained notes. A Ukulele (Uk.) part is also present with a single note per measure. A double bass (D.S.) part is shown at the bottom with a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a '37' at the beginning of the vocal and basso lines, and a question mark at the start of the basso line.

Lane Boy

11

A

41

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

41

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for the vocal line (Voz), starting at measure 41. The second and third staves (S.P. and S.B.) contain rests. The fourth staff (S. L.) has a melodic line. The fifth and sixth staves (P1 and P2) contain whole notes. The seventh staff (T. E.) has a complex melodic line. The eighth staff (Uk.) contains rests. The ninth staff (Bajo) has a melodic line. The tenth staff (D.S.) contains a rhythmic pattern of eighth notes.

45

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

45

14
C

Lane Boy

53

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

53

The musical score for 'Lane Boy' consists of ten staves. The top staff is for the voice (Voz), with a treble clef and a common time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including some beamed eighth notes. The second staff (S.P.) and third staff (S.B.) are for strings, both with treble clefs and common time, containing only rests. The fourth staff (S.L.) is for a second voice or solo instrument, with a treble clef and common time, mirroring the vocal melody. The fifth staff (P1) and sixth staff (P2) are for percussion, both with treble clefs and common time, containing only rests. The seventh staff (T. E.) is for timpani, with a treble clef and common time, containing only rests. The eighth staff (Uk.) is for ukulele, with a treble clef and common time, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The ninth staff (Bajo) is for bass, with a bass clef and common time, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tenth staff (D.S.) is for double bass, with a bass clef and common time, containing only rests. The number '53' appears at the beginning of the vocal staff and at the end of the ukulele staff.

53

57

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

57

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top staff is for the voice (Voz), starting at measure 57. The second and third staves (S.P. and S.B.) contain rests. The fourth staff (S.L.) mirrors the vocal line. The fifth and sixth staves (P1 and P2) contain whole notes. The seventh staff (T. E.) contains rests. The eighth staff (Uk.) features a rhythmic pattern of eighth notes. The ninth staff (Bajo) includes a question mark at the beginning. The tenth staff (D.S.) contains a tilde symbol. The number 57 is printed below the first and eighth staves.

61

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

61

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Lane Boy", page 16. The score is arranged for a large ensemble. The instruments and voices listed on the left are: Voz (Voice), S.P. (Soprano), S.B. (Soprano), S. L. (Soprano), P1 (Percussion 1), P2 (Percussion 2), T. E. (Timpani/Euphonium), Uk. (Ukulele), Bajo (Bass), and D.S. (Drum Set). The score is in 4/4 time, indicated by the common time signature (C) and the four beats per measure. The key signature has one flat (B-flat). The music is divided into measures, with a section starting at measure 61. The Voz part has lyrics written below the notes. The Bajo part has a question mark at the beginning of the first measure. The D.S. part has a tilde symbol (~) at the beginning of the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lane Boy

17

D

65

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

65

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for the voice (Voz), starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff (S.P.) and third staff (S.B.) are for strings, both starting with a treble clef and containing rhythmic patterns represented by sigma symbols. The fourth staff (S.L.) is for a solo instrument, starting with a treble clef and containing a melodic line with a fermata. The fifth staff (P1) and sixth staff (P2) are for percussion, both starting with a treble clef and containing rhythmic patterns. The seventh staff (T. E.) is for a tenor instrument, starting with a treble clef and containing a melodic line with a fermata. The eighth staff (Uk.) is for a ukulele, starting with a treble clef and containing a melodic line with a fermata. The ninth staff (Bajo) is for a bass instrument, starting with a treble clef and containing a melodic line with a fermata. The tenth staff (D.S.) is for a double bass, starting with a bass clef and containing a rhythmic pattern represented by sigma symbols. The number 65 is written below the first and ninth staves.

18
A

Lane Boy

69

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

69

The musical score for 'Lane Boy' consists of ten staves. The top staff is for the voice (Voz), starting with a treble clef and a common time signature. It contains a melody with various note values and rests. The second staff (S.P.) and third staff (S.B.) are for strings, both starting with a treble clef and a common time signature, and containing rhythmic patterns represented by brackets. The fourth staff (S.L.) is for a solo instrument, starting with a treble clef and a common time signature, and containing a melody. The fifth staff (P1) and sixth staff (P2) are for piano accompaniment, both starting with a treble clef and a common time signature, and containing chords and rhythmic patterns. The seventh staff (T. E.) is for tenor and euphonium, starting with a treble clef and a common time signature, and containing a melody. The eighth staff (Uk.) is for ukulele, starting with a treble clef and a common time signature, and containing rhythmic patterns. The ninth staff (Bajo) is for bass, starting with a bass clef and a common time signature, and containing a melody. The tenth staff (D.S.) is for double bass, starting with a bass clef and a common time signature, and containing rhythmic patterns. The number 69 is written below the first and ninth staves.

69

73

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

73

73

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Lane Boy', page 19. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are: Voice (Voz), Soprano Part (S.P.), Alto Part (S.B.), Soprano Line (S. L.), Percussion 1 (P1), Percussion 2 (P2), Tenor/Electric (T. E.), Ukulele (Uk.), Bass (Bajo), and Double Bass (D.S.). The music is in 4/4 time, indicated by the common time signature (&). The key signature has one flat (B-flat). The score begins at measure 73. The voice part has a melodic line with some grace notes. The guitar parts (P1, P2) feature a rhythmic accompaniment with chords. The bass part (Bajo) has a simple bass line. The double bass part (D.S.) consists of a steady eighth-note pattern. The ukulele part (Uk.) has a rhythmic accompaniment with chords. The tenor/electric part (T. E.) has a melodic line with some grace notes. The soprano line (S. L.) has a melodic line with some grace notes. The soprano part (S.P.) and alto part (S.B.) are mostly rests. The percussion parts (P1, P2) have a rhythmic accompaniment with chords.

77

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

77

77

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top staff is for the voice (Voz), starting at measure 77. The second staff (S.P.) contains rests. The third staff (S.B.) has rests followed by notes with accents. The fourth staff (S.L.) contains notes with accents. The fifth staff (P1) and sixth staff (P2) show piano accompaniment with chords and notes. The seventh staff (T. E.) contains notes with accents. The eighth staff (Uk.) shows a ukulele part with chords. The ninth staff (Bajo) starts with a question mark and contains notes with accents. The tenth staff (D.S.) contains a tilde symbol and rests. The number 77 is written below the Ukulele and Bajo staves.

81

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

81

?

ã

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Lane Boy', page 21. The score is arranged in a grand staff format with ten staves. The instruments and parts are: Voice (Voz), Soprano (S.P.), Alto (S.B.), Tenor (S. L.), Piano 1 (P1), Piano 2 (P2), Trumpet/Euphonium (T. E.), Ukulele (Uk.), Bass (Bajo), and Double Bass (D.S.). The music is in 2/4 time, indicated by the common time signature (&). The key signature has one flat (B-flat). The score begins at measure 81. The voice part has a melodic line with some grace notes. The piano parts feature chords and arpeggiated figures. The bass part has a simple rhythmic accompaniment. The double bass part is marked with a tilde symbol (ã) and a question mark (?), suggesting a specific technique or improvisation.

81

22
E

Lane Boy

85

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

85

The musical score is arranged in ten staves. The top four staves (Voz, S.P., S.B., S.L.) contain vocal parts with lyrics. The next four staves (P1, P2, T. E., Uk.) contain instrumental parts for piano, tenor guitar, and ukulele. The bottom two staves (Bajo, D.S.) contain parts for bass and double bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark '85' is present at the beginning of the first staff and below the Uk. staff.

85

89

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

89

Bajo

D.S.

89

26
F

Lane Boy

The musical score for 'Lane Boy' is arranged for the following parts: Voz, S.P., S.B., S.L., P1, P2, T. E., Uk., Bajó, and D.S. The score is divided into two systems. The first system includes Voz, S.P., S.B., S.L., P1, P2, T. E., Uk., and D.S. The second system includes S.B., S.L., P1, P2, T. E., Uk., Bajó, and D.S. The Voz part has a measure rest in the first system. The S.P. part has a measure rest in the first system. The S.B. part has a whole note chord in the first system. The S.L. part has a quarter note chord in the first system. The P1 part has a measure rest in the first system. The P2 part has a continuous eighth-note pattern in the first system. The T. E. part has a quarter note chord in the first system. The Uk. part has a measure rest in the first system. The Bajó part has a quarter note chord in the first system. The D.S. part has a measure rest in the first system. The second system continues the patterns for S.B., S.L., P1, P2, T. E., Uk., Bajó, and D.S. The S.B. part has a whole note chord in the second system. The S.L. part has a quarter note chord in the second system. The P1 part has a measure rest in the second system. The P2 part has a continuous eighth-note pattern in the second system. The T. E. part has a quarter note chord in the second system. The Uk. part has a measure rest in the second system. The Bajó part has a quarter note chord in the second system. The D.S. part has a measure rest in the second system.

101

105

Voz & Σ Σ Σ Σ

S.P. & Σ Σ Σ Σ

S.B. & Ó F Ó F Ó F Σ

S.L. & œ j œ œ œ j œ œ œ j œ œ œ Σ

P1 & Σ Σ Σ Σ

P2 & [Complex rhythmic notation]

T. E. & œ j œ œ œ j œ œ œ j œ œ œ [Complex rhythmic notation]

Uk. & Σ Σ Σ [Complex rhythmic notation]

Bajo ? œ œ œ œ œ œ œ œ œ œ œ œ œ œ œ œ

D.S. ã [Complex rhythmic notation]

105

109

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

109

Voz

113

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

113

Bajo

D.S.

113

The musical score is arranged in a system of ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Voz, S.P., S.B., S.L., P1, P2, T. E., Uk., Bajo, and D.S. The Voz staff contains four measures of rests, with a '113' marking below the first measure. The S.P. staff also contains four measures of rests. The S.B. staff features a series of whole notes with stems pointing down, each accompanied by a bass clef and a '113' marking below the first measure. The S.L. staff contains four measures of eighth notes with stems pointing up, each accompanied by a bass clef. The P1 staff contains four measures of eighth notes with stems pointing up, each accompanied by a bass clef. The P2 staff contains four measures of eighth notes with stems pointing up, each accompanied by a bass clef. The T. E. staff contains four measures of eighth notes with stems pointing up, each accompanied by a bass clef. The Uk. staff contains four measures of rests, with a '113' marking below the first measure. The Bajo staff contains four measures of eighth notes with stems pointing up, each accompanied by a bass clef. The D.S. staff contains four measures of eighth notes with stems pointing up, each accompanied by a bass clef.

Voz

117

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

117

Bajo

D.S.

121

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

121

32

Lane Boy

A

125

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

125

Bajo

D.S.

ã

125

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Lane Boy', starting at measure 32. The score is arranged for a variety of instruments and voices. The parts include:
 - **Voz**: Vocal line with lyrics, starting with a treble clef and a common time signature.
 - **S.P.** and **S.B.**: Snare and Bass Drums, indicated by a common time signature and a 'Z' symbol.
 - **S. L.**: Snare Drum with a 'j' (jambú) symbol, indicating a specific rhythmic pattern.
 - **P1** and **P2**: Percussion parts, likely congas or similar instruments, with a common time signature.
 - **T. E.**: Tenor and Euphonium, with a common time signature.
 - **Uk.**: Ukulele, with a common time signature.
 - **Bajo**: Bass, with a common time signature and a question mark at the beginning.
 - **D.S.**: Double Bass, with a common time signature and a tilde symbol (~).
 - **125**: A measure number or rehearsal mark appearing at the beginning of the vocal line, before the snare and bass drum parts, and at the beginning of the bass part.

129

Voz

S.P.

S.B.

S. L.

P1

P2

T. E.

Uk.

129

Bajo

D.S.

129

34
[A]

Lane Boy

133

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

133

Bajo

D.S.

133

137

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

137

Bajo

D.S.

137

Salida

141

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

145

Voz

S.P.

S.B.

S.L.

P1

P2

T. E.

Uk.

Bajo

D.S.

145

X X X XXXX

Anexo 2: Producto

Tema 1: Encuentro

SCORE

ENCUENTRO

ALVARO Cantos

INTRO

Musical score for the Intro of 'Encuentro'. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features five staves: Voz (Vocal), Synth Lead, Synth Pad, a grand staff (piano and bass), and Bateria (Drums). The vocal line is mostly rests. The synth lead and pad have melodic lines. The piano part includes chords Dmaj7, Emin7, A, and Bbmaj7. The bass line has a simple bass line. The drum part features a pattern of snare and hi-hat hits.

2

ENCUENTRO

A

Musical score for the main section of 'Encuentro'. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features five staves: Voz (Vocal), S.L. (Synth Lead), S.P. (Synth Pad), a grand staff (piano and bass), and D.S. (Drum Set). The vocal line contains the lyrics: "y en cada noche siento es ta de sespe ra cion no encuentro forma de escapar de esta polucion". The synth lead and pad have melodic lines. The piano part includes chords Dmaj7 and Emin7. The bass line has a simple bass line. The drum set part features a pattern of snare and hi-hat hits.

Voz 17 **porque estoy solo dentro de esta habitacion por donde voy yo**

S.L.

S.P.

A B^b maj⁷

E.B. 17

D.S. 17

INTERLUDIO

Voz 21

S.L.

S.P.

Dmaj⁷ Emin⁷ A B^b maj⁷

E.B. 21

D.S. 21

ENCUENTRO

9

32 y aunque lo esquite yo no LOGRO no LOGRO EVITAR ese PENSAR me ATORMENTA en mi BIEN ES TAR

Emin⁷ A⁷ Dmaj⁷ D^{#dim}⁷

32

32

ENCUENTRO

10

36 acaso soy yo o ALGUIEN aqui DENTRO de mi QUIERO SER DIG no y evi TAR este FRENESI

Emin⁷ A⁷ Dmaj⁷

36

36

ENCUENTRO

11

Voz

40 y aunque lo esquite yo no LOGRO no LOGRO EVITAR ese PENSAR me ATORMIENTA en mi BIEN es TAR

S.L.

S.P.

Emin⁷ A⁷ Dmaj⁷ D^{#dim7}

E.B.

40

D.S.

40

12

ENCUENTRO

Voz

44 a caso soy yo o ALGUIEN aqui DENTRO de mi QUIERO SER DIG no y evi TAR este FRENESI

S.L.

S.P.

Emin⁷ A⁷ Dmaj⁷

E.B.

44

D.S.

44

ENCUENTRO

13

A

Voz & # 48 **y en cada noche siento es ta de sespe ra cion no encuentro forma de escapar de esta polucion**

S.L. & # #

S.P. & # #

Dmaj⁷ Emin⁷

E.B. ? # # W W W W

D.S. 48

14

ENCUENTRO

Voz & # 52 **porque estoy solo dentro de esta habitacion en donde estoy yo**

S.L. & # #

S.P. & # #

A B^b maj⁷

E.B. ? # # W W W W

D.S. 52

ENCUENTRO

15

Voz

56 **y cada noche siento es ta de sespe ra cion no encuentro forma de escapar de esta polucion**

S.L.

S.P.

Dmaj⁷ Emin⁷

E.B.

56

D.S.

56

16

ENCUENTRO

Voz

60 **porque estoy solo dentro de esta habitacion en donde estoy yo**

S.L.

S.P.

A B^b maj⁷

E.B.

60

D.S.

60

ENCUENTRO

17

D

Voz &#x26; Σ Σ Σ Σ

64

S.L. &#x26; œ œ' œ' œ' nœ %œ' œ. œ. œ. œ'

S.P. &#x26; œ. œ' œ. œ' nœ %œ' œ. œ. œ. œ'

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^b maj⁷

64

?#x26;#x26; W W W W

?#x26;#x26; W W W W

E.B. ?#x26;#x26; j j j j œ œ œ œ

64

D.S. ā ā ā ā ā ā ā ā

64

18

ENCUENTRO

Voz &#x26; Σ Σ Σ Σ

68

S.L. &#x26; Σ Σ Σ Σ

S.P. &#x26; œ. œ' œ. œ' nœ %œ' œ. œ. œ. œ'

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^b maj⁷

68

?#x26;#x26; W W W W

?#x26;#x26; W W W W

E.B. ?#x26;#x26; j j j j œ œ œ œ

68

D.S. ā ā ā ā ā ā ā ā

68

ENCUENTRO

19

72

Voz &##

S.L. &##

S.P. &##

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^bmaj⁷

E.B. ?##

D.S. ã

72

20

ENCUENTRO

76

Voz &##

S.L. &##

S.P. &##

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^bmaj⁷

E.B. ?##

D.S. ã

76

ENCUENTRO

21

E

Voz 80

S.L.

S.P.

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^bmaj⁷

E.B.

D.S.

80

22

ENCUENTRO

Voz 84

S.L. 84

S.P.

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^bmaj⁷

E.B.

D.S.

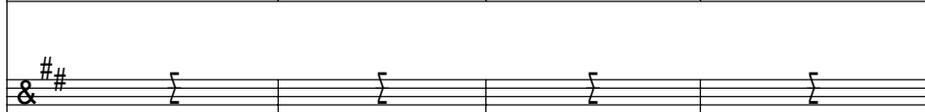
84

ENCUENTRO

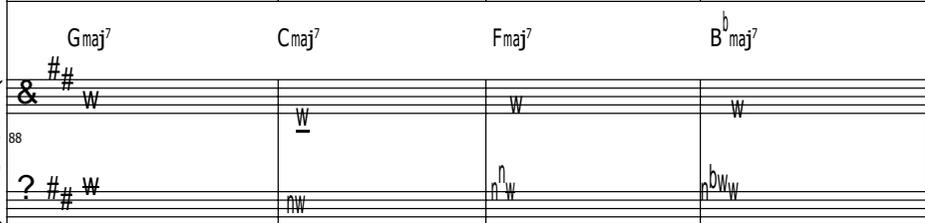
23

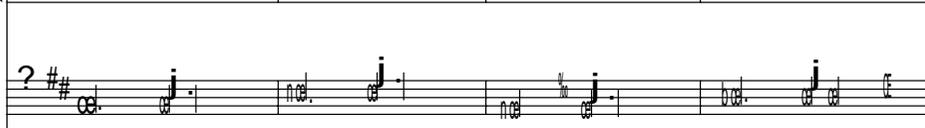
Voz  **y en cada noche siento es ta de sespe ra cion no encuentro forma de escapar de esta polucion**

S.L. 

S.P. 

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^b maj⁷

 88

E.B.  88

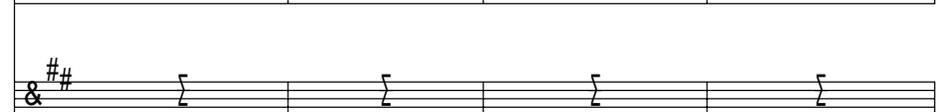
D.S.  88

24

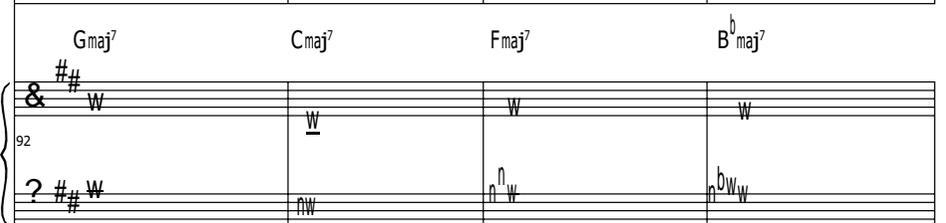
ENCUENTRO

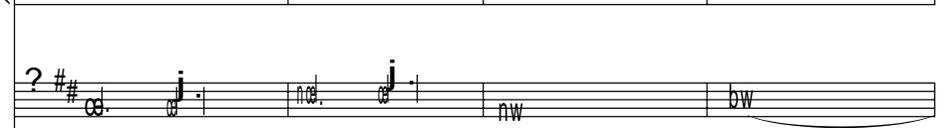
Voz  **porque estoy solo dentro de esta habitacion en donde estoy yo**

S.L. 

S.P. 

Gmaj⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^b maj⁷

 92

E.B.  92

D.S.  92

Tema 2: Ahora

AHORA

ALVARO Cantos

SCORE

1

Voz

Synth lead 1

Synth Pad 2

Piano

Bajo

BATERIA

Voz

S.L.1

S.P.2

Pno.

E.B.

D.S.

5

©

2

AHORA

Voz

S.L.1

S.P.2

Pno.

E.B.

D.S.

Voz

S.L.1

S.P.2

Pno.

E.B.

D.S.

9

13

13

C AHORA 3

Voz: 17 y fu e AYER y fu e AYER su fin

S. L.1

S. P.2

Pno. 17

E.B. 17

D.S. 17

Voz: 21 PERO se dio a ENTENDER que no

S. L.1

S. P.2

Pno. 21

E.B. 21

D.S. 21

Chords: Dmin⁷, G, Cmaj⁷, C[#]dim⁷

A 4 AHORA

Voz: 25

S. L.1

S. P.2

Pno. 25

E.B. 25

D.S. 25

Voz: 29

S. L.1

S. P.2

Pno. 29

E.B. 29

D.S. 29

Chords: Cmaj⁷, B⁷, Cmaj⁷, B⁷

D RAP AHORA 5

Voz 33
 33 COMPRENDO y entiendo que este es el tiempo...

S.L. 1

S.P. 2

Pno. 33
 Cmaj⁷ D Emin⁷ G⁷

E.B. 33

D.S. 33

Voz 37

S.L. 1

S.P. 2

Pno. 37
 Cmaj⁷ D Emin⁷ G⁷

E.B. 37

D.S. 37

C 6 AHORA

Voz 41
 41 y fu e AYER y fu e AYER su fin

S.L. 1

S.P. 2

Pno. 41
 Dmin⁷ G Cmaj⁷ C[#]dim⁷

E.B. 41

D.S. 41

Voz 45
 45 PERO se dio a ENTENDER que no

S.L. 1

S.P. 2

Pno. 45
 Dmin⁷ G Cmaj⁷

E.B. 45

D.S. 45

A AHORA 7

Voz 49

S.L. 1

S.P. 2

Cmaj7 B7 Cmaj7 B7

Pno. 49

E.B. 49

D.S. 49

Voz 53

S.L. 1

S.P. 2

Cmaj7 B7 Cmaj7 B7

Pno. 53

E.B. 53

D.S. 53

A 8 AHORA

Voz 57

S.L. 1

S.P. 2

Cmaj7 B7 Cmaj7 B7

Pno. 57

E.B. 57

D.S. 57

Voz 61

S.L. 1

S.P. 2

Cmaj7 B7 Cmaj7 B7

Pno. 61

E.B. 61

D.S. 61

9 AHORA

Voz
65 y fu e AYER y fue AYER su fin

S. L. 1

S. P. 2
Dmin⁷ G Cmaj⁷ C[#]dim⁷

Pno.
65

E.B.
65

D.S.
65

Voz
69 PERO se dio a ENTENDER que no

S. L. 1

S. P. 2
Dmin⁷ G Cmaj⁷

Pno.
69

E.B.
69

D.S.
69

10 AHORA

Voz
73

S. L. 1
73

S. P. 2
73

Pno.
73

E.B.
73

D.S.
73

Tema 3: Abandono

SCORE **ABANDONO** ALVARO Cantos

A

Voz **4**
 & b CE % *y aunque no entienda muy BIEN PORQUE yo solo se que DEBO en ten DER que LLEGO la HORA ya de PROCE DER lejos de ti*

Synth Lead **4**
 & b Σ Σ Σ Σ
 G F/G E/G E^b/G

Piano **4**
 & b n_w w n_w b_w
 ? b Σ Σ Σ Σ

ELECTRIC Bass **4**
 ? b w w w w

DRUM Set **4**
 a *ce ce ce*

2 **ABANDONO**

Voz **4**
 & b CE % *y aunque no TENGA nada que pueda PERDER yo solo se que DEBO en TENDER que solo en mi DEBO PER mane CER lejos de ti*

S. L. **4**
 & b Σ Σ Σ Σ
 G F/G E/G E^b/G

Pno. **4**
 & b n_w w n_w b_w
 5 ? b Σ Σ Σ Σ

E. B. **4**
 ? b w w w w

D. S. **4**
 a *ce ce ce*

5

INTERLUDIO

ABANDONO

3

Voz

S.L.

Pno.

E.B.

D.S.

9

4

ABANDONO

Voz

S.L.

Pno.

E.B.

D.S.

13

B

ABANDONO

5

Voz

17

S. L.

Emin⁷ Ebmaj⁷ Emin⁷ Ebmaj⁷

Pno.

? b n_w bw n_w bw

E. B.

17

D. S.

17

6

ABANDONO

Voz

21

S. L.

Emin⁷ Ebmaj⁷ Emin⁷ Ebmaj⁷

Pno.

? b n_w bw n_w bw

E. B.

21

D. S.

21

INTERLUDIO

ABANDONO

7

Voz

25

S. L.

G F E E^b

Pno.

25

E. B.

25

D. S.

25

8

ABANDONO

Voz

29

S. L.

G F E E^b

Pno.

29

E. B.

29

D. S.

29

INTERLUDIO

ABANDONO

11

Voz

41

S.L.

G

41

E.B.

41

D.S.

41

12

ABANDONO

Voz

45

S.L.

G

45

E.B.

45

D.S.

45

D

ABANDONO

13

Voz $\& b$ Σ Σ Σ Σ

49

S.L. $\& b$ Σ Σ Σ Σ

G F E E^b

Pno. $\& b$ Σ Σ Σ Σ

? b Σ Σ Σ Σ

E.B. $? b$ Σ Σ Σ Σ

49

D.S. \tilde{a}

49

14

ABANDONO

Voz $\& b$ Σ Σ Σ Σ

53

S.L. $\& b$ Σ Σ Σ Σ

G F E E^b

Pno. $\& b$ n_w w n_w bw

? b Σ Σ Σ Σ

E.B. $? b$ w w w bw

53

D.S. \tilde{a}

53

A ABANDONO 15

Voz 57 y aunque no entienda muy BIEN PORQUE yo solo se que DEBO en ten DER que LLEGO la HORA ya de PROCE DER lejos deti

S.L. G F E E^b

Pno. 57

E.B. 57

D.S. 57

16 ABANDONO

Voz 61 y aunque no TENGA nada que pueda PERDER yo solo se que DEBO en TENDER que solo en mi DEBO PER mane CER lejos deti

S.L. G F E E^b

Pno. 61

E.B. 61

D.S. 61

salida ABANDONO 17

Voz
65 y aunque no entienda muy BIEN PORQUE yo solo se que DEBO en ten DER que LLEGO la HORA ya de PROCE DER lejos deti

S.L.

Pno.
65 A G F# F

E.B.
65

D.S.
65

18 ABANDONO

Voz
69 y aunque no TENGA nada que pueda PERDER yo solo se que DEBO en TENDER que solo en mi DEBO PER mane CER lejos de ti

S.L.

Pno.
69 A G F# F

E.B.
69

D.S.
69

ABANDONO

19

Musical score for 'ABANDONO' on page 19, measures 73-74. The score includes staves for Voice (Voz), Snare Drum (S.L.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.).

- Voz:** Measure 73: & # W (with a slur over the W). Measure 74: Rest.
- S.L.:** Measure 73: & #. Measure 74: Rest.
- Pno.:** Measure 73: & #. Measure 74: Rest.
- E.B.:** Measure 73: ? # W. Measure 74: Rest.
- D.S.:** Measure 73: \tilde{a} (with a hat over the a), \hat{U} (with a hat over the U), \hat{U} (with a hat over the U). Measure 74: \hat{U} (with a hat over the U), \hat{U} (with a hat over the U), $\frac{9}{100}$, $\frac{9}{100}$, $\frac{9}{100}$.



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



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



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Cantos Medina Alvaro Josué** con C.C: # **0923273692** autor/a del trabajo de titulación: **Creación de tres temas inéditos aplicando los recursos armónicos de la música contemporánea y los recursos musicales y narrativos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots** previo a la obtención del título de **Licenciado en Música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

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

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

Guayaquil, **02 de marzo de 2020**

f. _____
Nombre: **Cantos Medina Alvaro Josué**
C.C: 0923273692



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Creación de tres temas inéditos aplicando los recursos armónicos de la música contemporánea y los recursos musicales y narrativos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots.		
AUTOR(ES)	Cantos Medina Alvaro Josué		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Valdiviezo Dávila Liana Gadenia		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciatura en música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	02 de marzo de 2020	No. DE PÁGINAS:	171
ÁREAS TEMÁTICAS:	Música, composición, contemporaneo		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	<i>Twenty one pilots, blurryface, armonía contemporánea, narrativa, composición, música contemporánea.</i>		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):	El presente trabajo de titulación pretende realizar tres temas inéditos en base los recursos armónicos de la música contemporánea, juntos a elementos musicales y narrativos de los temas "Stressed Out", "Lane Boy" y "Not Today", a través del análisis de documentos de carácter bibliográfico y musical, teniendo como resultado elementos útiles para la creación de estos temas, con la libertad de ser usados o consultados libremente cuando se lo requiera, logrando una interrelación entre narración y música, para la composición de la obra "La huida", misma que consta de tres temas llamados "Encuentro", "Ahora" y "Abandono", teniendo como base los elementos analizados dentro de la armonía de la música contemporáneo y los recursos musicales y narrativas de los tres temas escogidos del álbum Blurryface de la agrupación Twenty One Pilots, finalmente se dan las conclusiones y recomendaciones acerca de esta investigación demostrando la validez de la misma a través del producto realizado.		
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593987390144	E-mail: alvarocantosmedina@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Yselga Rojas, Yasmine Genoveva		
	Teléfono: +593-997194223		
	E-mail: yasmine.yaselga@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
N°. DE REGISTRO (en base a datos):			
N°. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			