



Ciencia Latina
Internacional

Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), septiembre-octubre 2024,
Volumen 8, Número 5.

https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i5

RECURSOS ARMÓNICOS DEL J-POP COMO HERRAMIENTA COMPOSITIVA

**HARMONIC RESOURCES OF J-POP AS A COMPOSITIONAL
TOOL**

David Hernán Sarmiento Oyola

Instituto Superior Tecnológico Paradox

Dámaris Alejandra Aguilar Vacacela

Instituto Superior Tecnológico Paradox

Roberto Murillo Valverde

Instituto Superior Tecnológico Paradox

William Alejandro Suntaxi Macías

Instituto Superior Tecnológico Paradox

David Emmanuel Dávila Álvarez

Instituto Superior Tecnológico Paradox

Recursos armónicos del *J-pop* como herramienta compositiva

David Hernán Sarmiento Oyola¹

d.sarmiento@paradox.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0000-9720-7101>

Instituto Superior Tecnológico Paradox
Ecuador

Dámaris Alejandra Aguilar Vacacela

d.aguilar@paradox.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0009-4884-1603>

Instituto Superior Tecnológico Paradox
Ecuador

Roberto Murillo Valverde

roberto.murillo.valverde@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4794-4143>

Instituto Superior Tecnológico Speedwriting
Ecuador

William Alejandro Suntaxi Macías

a.suntaxi@paradox.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0007-5598-312X>

Instituto Superior Tecnológico Paradox
Ecuador

David Emmanuel Dávila Álvarez

d.davila@paradox.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0009-2490-2969>

Instituto Superior Tecnológico Paradox
Ecuador

RESUMEN

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

Palabras clave: J-pop, cultura japonesa, Japón, pop, música oriental

¹ Autor principal.

Correspondencia: d.sarmiento@paradox.edu.ec

Harmonic resources of J-pop as a compositional tool

ABSTRACT

The following work explains the creative process of two musical pieces whose characteristic is to emulate the particular style of J-Pop or Japanese Pop, through the use of clear influences from three Japanese compositions chosen to represent Japanese popular music. As theoretical background, it seeks to explain J-Pop as a musical movement from the eastern country, as well as its importance in both Japanese culture and the rest of the world, so its history, origins, in addition to the associated compositional processes are investigated. as well as its main exponents and precursors. Based on the extracted data, the creative process is addressed from the materials used, as well as what was the development of the creative process for the composition of 2 songs inspired by J-Pop, and the influences taken at the time of writing the lyrics and music. At the end of this article, the conclusions and recommendations observed from the themes are presented, as well as the scores, lyrics and masters of each composed piece.

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

Artículo recibido 05 septiembre 2024

Aceptado para publicación: 10 octubre 2024



INTRODUCCIÓN

En el mundo actual, globalizado, muchas culturas se han dado a conocer en los últimos años del siglo XXI gracias a internet y las redes sociales por lo que géneros musicales antes poco conocidos como el J-Pop (Pop Japonés) entre otros, están influenciando al mundo occidental, donde cada vez hay más consumidores y seguidores de este tipo de música que en el siglo pasado era mayormente conocida en sus países de origen, según Mora & Fernando (2020) el J-Pop está cada vez más presente en la cultura occidental principalmente en Estados Unidos y Latino América gracias al consumo de productos audiovisuales como el anime y el manga que en los últimos 20 años han traspasado las fronteras y pasaron a transformarse en más que solo un género musical sino en la expresión de toda una subcultura. El J-Pop por ejemplo en países como Brasil según Silva (2022) comenzó a tener su propio espacio gracias a las series de animación japonesa tales como Caballeros del Zodiaco, Sailor Moon y Dragon Ball, por lo que muchos espectadores de dichos productos comenzaron a interesarse en la música que acompañaba a estas series animadas, dentro del mismo contexto Peres & Ramos (2018) hacen énfasis que para muchos fanáticos del anime brasileños, el tema principal de la serie Saint Seiya, conocida en Brasil como “Cavaleiros do Zodiaco” se ha transformado en un himno que incluso bandas locales como Angra han versionado al portugués y que en muchos de sus conciertos llega a ser solicitada para ser coreada por miles de fans no solo de la serie sino de la propia banda.

¿Qué es el J-Pop?

Entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, Japón pasaba por un periodo de transición bastante complejo conocido como la era Meiji, en donde el país permitió abrirse a las demás culturas y no solo convivir con sus propias tradiciones (Alt, 2020).

Es importante indicar que también en la década de los 60 a la par del movimiento Rockabilly, muchas composiciones originales comenzaron a experimentar con sonidos acústicos como es el caso de “Wasei Folk” (“Foku”, termino japonés para folk) o “Folk hecho en Japón” gracias al uso de la guitarra acústica y que esta era de fácil acceso para músicos amateurs, que de alguna forma pretendían dejar de ser simples consumidores y transformarse en actores de la nueva escena pop nipón (Fernández, 2022).

Es precisamente en los 80 que la música japonesa toma otras dimensiones y se acuña la J al pop japonés como marca, se debe explicar que el J-Pop concentra todos los géneros antes descritos y que destaca por



su adaptación de la música tradicional a los diferentes estilos occidentales, es por eso por lo que en 1988 la emisora radial J-WAVE para dar notoriedad frente a su público acuñó el término no a un estilo sino a toda una cultura musical popular (Mora & Fernando, 2020). Actualmente la industria de pop Japonés o J-pop tiene un enorme auge, tanto a nivel local como internacional, su consumo tanto interno como externo se da mediante la estrategia de Media Mix donde gracias a otros productos de entretenimiento como películas, series, novelas y principalmente el anime son la fuente para sus ventas de CDs, consumo por streaming, conciertos entre otros (Tomas & Baguena, 2023), por lo que se puede decir que el J-pop ha trascendido más allá de las fronteras.

Recursos musicales del J-pop

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

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



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

METODOLOGÍA

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo, observacional y transversal, con un tamaño de muestra de tres autores y se emplearon técnicas de recolección de datos como el análisis de obras, revisión bibliográfica y observación. Para el proceso de creación de letras se usaron los siguientes elementos: cuaderno universitario, lápiz (para la creación preliminar), computadora para reescribir las letras en formato electrónico (Word, PDF), diccionarios en español de significado, sinónimos, antónimos, y rimas, para poder mantener la coherencia de lo expresado en las respectivas letras y evitar redundancias, y estrofas con carácter repetitivo, además de dar armonía literaria a cada pieza musical. De igual manera para la creación de las partituras se utilizó un cuaderno pautado, lápiz para el proceso preliminar y luego el software de notación musical digital Finale versión 2014.

Para el proceso de grabación, se contó con los siguientes materiales en estudio: Behringer X32, computador, AKG P420, antipop, AKG K240 MKII, dbx DB10, guitarra eléctrica Yamaha RGX tt, teclado MIDI Arturia MKII (controlador de los VST de Kontakt, Waves, Toontrack) y parlantes Presonus Eris 8. Para la realización de la mezcla y masterización se usó el software Studio One, y como complementos del proceso de mezcla los diferentes plugins de la marca Waves.

Método compositivo

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



Kenshi Yonezu

Es un músico multi instrumentista y compositor japonés nacido en Tokushima el 10 de marzo de 1991, es mayormente conocido por haber sido parte de la banda sonora de series de animación japonesa como Boku no Hero Academia, Chainsaw man entre otros.

Kick Back fue escogida ya que es uno de sus temas de mayor alcance a nivel internacional y que ha tenido múltiples reconocimientos desde su lanzamiento el 23 de septiembre de 2022 siendo número 1 en escucha en su primera semana según Hot 100 Japón, Billboard Japón y número tres en Billboard estados Unidos.

A nivel de instrumentación Kick Back cuenta con la formación básica de instrumentos clásicos del pop y rock como son la batería, bajo eléctrico, guitarras eléctricas y teclado, adicionalmente se puede escuchar el uso de cuerdas tales como cellos, violas y violines que le dan un toque característico propio al tema.

A nivel de producción consta de elementos recursivos no melódicos pero que han sido colocados de manera estratégica para crear la atmosfera necesaria que busca representar la pieza musical. Encontramos samples de motosierras, gritos, risas, aplausos entre otro tipo de recursos auditivos que puedan generar sensaciones al público objetivo. La estética general de la obra consta de una voz presente, un teclado con sonoridad metálica, una batería con subdivisión en semicorcheas, líneas de estética metalera en la guitarra eléctrica, y líneas funk en el bajo, además, se percibe bastante contrapunto. En el siguiente extracto podremos encontrar que el autor hace uso de la herramienta compositiva de escalas relativas, partiendo de una tonalidad menor en Si bemol que mediante un pivote, se traslada transitoriamente a la escala relativa de Sol menor y utiliza acordes de esta escala.

Ilustración 1

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

The musical score for Illustración 1 is divided into two systems. The first system, labeled 'Tonalidad: Bb menor', covers measures 11 to 14. Above the staff, the following chords are indicated: Imin7 (Bbmin), (V7/V) C, Imin (Bbmin), and a sequence of V7/V, SubV7/I, Imin, and SubV7/V1 (C, B, Bb, Gb6). The second system, labeled 'Tonalidad: G menor', covers measures 15 to 22. Above the staff, the following chords are indicated: Imin (Gmin), V7/V A, Vmin (Dmin), I7(SFD) G, bIII Bb, bVIImaj7 Eb, V7 D, and Imin7 (Gmin7). Red curved lines connect the V7/V chords in measures 12, 16, and 20, indicating a consistent harmonic relationship across the modulation.

Fuente: Autor

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

Ilustración 2

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

The musical score for Illustración 2 is divided into two systems. The first system, labeled 'Tonalidad: G# menor', covers measures 23 to 26. Above the staff, the following chords are indicated: IV E, V7 F#, Imin (G#min), IVmin (C#min), Vmin (D#min), and Imin (G#min). The second system, labeled 'Tonalidad: B mayor', covers measures 27 to 30. Above the staff, the following chords are indicated: bVII A, I B, V7/II G#, and Vmin7 (F#min). Red curved lines connect the V7 chords in measures 24 and 28, indicating a consistent harmonic relationship across the modulation.

Fuente: Autor

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

Ilustración 3



Patrón disminuido ascendente por semitono al grado I

Tonalidad: C# menor

Measures 39-46 show a descending chromatic pattern: F#min, E, A, B (bVII7), C#dim (p.dim asc al I), C#min, F#min, G#, C#min.

Fuente: Autor

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

Ilustración 4

Sustito tritonal al quinto grado.

Measures 47-48 show a tritone substitution: SubV7/V (A) and V7 (G#) resolving to Imin (C#min).

Fuente: Autor

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

Ilustración 5

Line cliché cromático en compases 115 al 119

Line Cliché desde C#

Coro 2

Measures 115-119 show a chromatic line: Imin (C#min), C#min, C aug, E/B, A#dim, A, G#, G, F#min, Fmin, Emin, D#min, D, C#min, Imin (C#min).

Fuente: Autor

Gesu no Kiwame Otome

Es una banda de origen japonés formada en el 2012 que se caracteriza por tener varias influencias involucradas en el proceso compositivo como el Rock progresivo, Hip hop, Indie rock, Indie pop entre otros, sin embargo ellos han autodenominado a su estilo como Hip hop progresivo (Skream, 2018).

El artista en general suele usar motivos melódicos cortos y repetitivos en cualquier instrumento. En particular lo podemos ver aplicado en canciones como Sad but Sweet publicada en agosto del 2018 y en Otonachikku (Adult-ish) publicada en enero del 2016. Asimismo, durante la introducción podemos darnos cuenta de que hay un patrón de cambio en la densidad de instrumentación. Además, una vez terminada toda la sección de verso, precoro hasta llegar al coro, la introducción se repite casi exactamente igual. Esto último también lo podemos ver implementado en canciones como “Killer Ball” e “Ikenai dance”. Más adelante en las canciones de Gesu no Kiwame Otome, aparece un interludio que contrasta completamente con lo anterior que suele variar dependiendo de la canción.

Eve

Es un cantautor, compositor y mangaka japonés, nacido en el distrito de Tokushima se desconoce su nombre real y su edad ya que en las pocas apariciones que ha tenido en público como entrevistas y conciertos, ha mantenido su rostro parcial o totalmente cubierto, sin embargo, no es hasta el 2016 con su álbum “Official Number” cuando decide lanzar su carrera solista, donde comienza a tener visibilidad en la escena Pop y sus primeros éxitos comerciales (Ishida, 2020). Un claro ejemplo del estilo compositivo particular de EVE es el tema Kakai Kitan (Kurashiki, 2017). En su instrumentación tenemos batería eléctrica, batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, sintetizador y voz. Además, cuenta con samples como ruidos extraños, entre otros. Como parte de su estética se destaca el uso de animación 2D para sus portadas, y canciones, tal y como las canciones “Manzana Envenenada” y “Dulce Grito” fueron manejadas. Con respecto a la armonía, en el siguiente fragmento podemos apreciar que, aunque la tonalidad de la canción es Sol menor aparece un acorde de La mayor 7, seguido de un La bemol menor, esto podría deberse al uso del IV y III grados, tomados de la escala relativa y paralela de Sol mayor, es decir Mi mayor.

Ilustración 6

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

Fuente: Autor

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

Ilustración 7

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

Fuente: Autor

Composición

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

Dulce grito

Se recurrió a los recuerdos del pasado para buscar las diversas sensaciones que se acoplen con el estilo compositivo propuesto. Varias de las líneas escritas a nivel de letra buscan reflejar el sentimiento de

dolor y fracaso que se puede sentir en una relación que hace daño y a su vez evocan a un sentido de superación y libertad. Se pretende también dar un mensaje de positivismo pese a las adversidades, además de provocar sensaciones agradables a la audiencia en general. Otro punto para destacar de la composición Dulce Grito, es el concepto del color y los sentimientos asociados a cada uno de ellos, cada nota y cada palabra de la canción, navega desde el azul más oscuro hasta el amarillo más intenso, donde el contraste genera sentimientos de alegría, donde la tristeza solo es un recuerdo. Al igual que lo propuesto por Kenshi Yonezu en su tema Kick Back, la obra tiene como objetivo crear diferentes atmósferas para la audiencia.

Manzana envenenada

El tema “Manzana envenenada” se basa en la sensación de propósito y sentido de la existencia propia, en donde la letra vaga ligeramente en ideas libres de desesperación y a su vez de deseos de encontrar un sentido dentro de una etapa de la vida. Para lograr canalizar cada palabra de manera correcta sin llegar a ser confusa, se utilizaron varios pensamientos propios y experiencias para dar una impronta propia que permita conectarse con el oyente y generar una relación íntima entre la letra y la música al momento de ser reproducida. Con respecto a la relación musical con la letra implementada se busca una cohesión equilibrada donde las progresiones y tiempos usados generen desconcierto, búsqueda y propósito. Por ese motivo, a pesar de ser una melodía aparentemente tranquila al inicio, los golpes rítmicos de la batería y ciertos acordes escogidos transmiten esa sensación de angustia y búsqueda que la letra expresa en cada palabra.

Para la estructuración de ambas maquetas se pensó en las diferentes formas que podrían funcionar en base al tipo de género y la temática escogida para cada canción, siendo el primer paso para su maquetación la elección de la escala, por consiguiente, los acordes adecuados para cada tema con su correspondiente línea melódica. Como parte de mi proceso compositivo utilicé el software Finale con el cual transcribí la maqueta sonora conformada por acordes y melodía principal en base MIDI. En el empecé a hacer un bosquejo con el que después, pude definir los diferentes arreglos según cada instrumento seleccionado para la respectiva pieza musical. Los arreglos se fueron realizando según las diferentes influencias seleccionadas de cada canción; en el caso de “Manzana envenenada”, sería Gesu no Kiwame y para dulce Grito, Kenshi Yonezu e Eve.

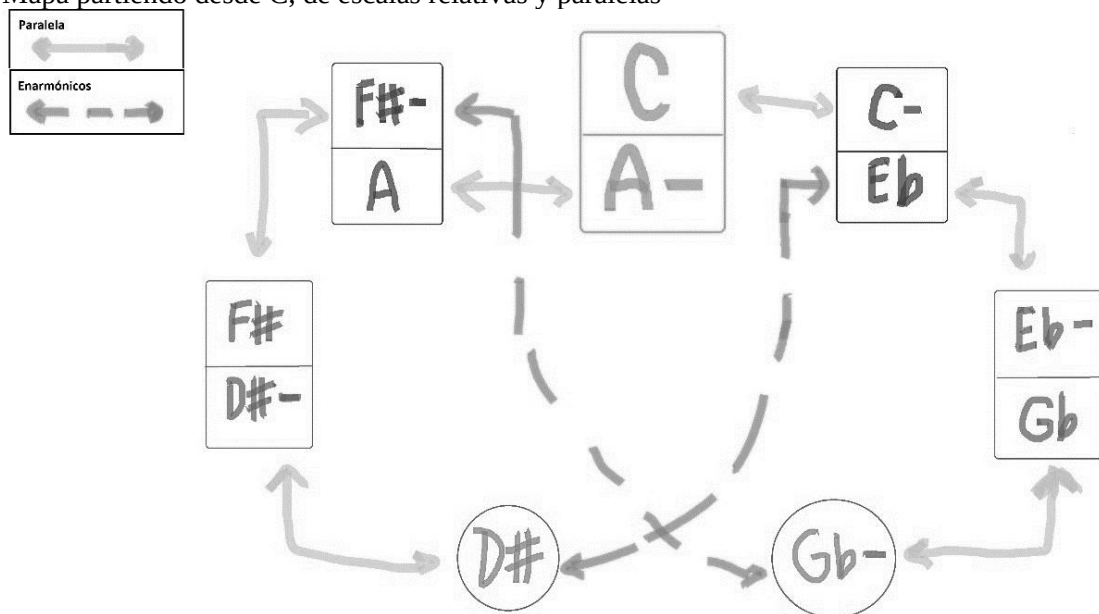


Creación del método de Escalas Disponibles con Base a una Estructura Disminuida basado en la adaptación del método de composición japonés

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

Ilustración 8

Mapa partiendo desde C, de escalas relativas y paralelas



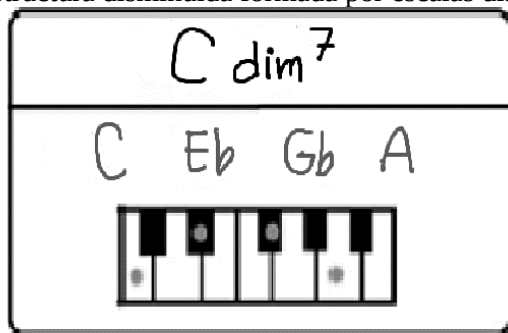
Fuente: Autor

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

Ilustración 9



Estructura disminuida formada por escalas disponibles



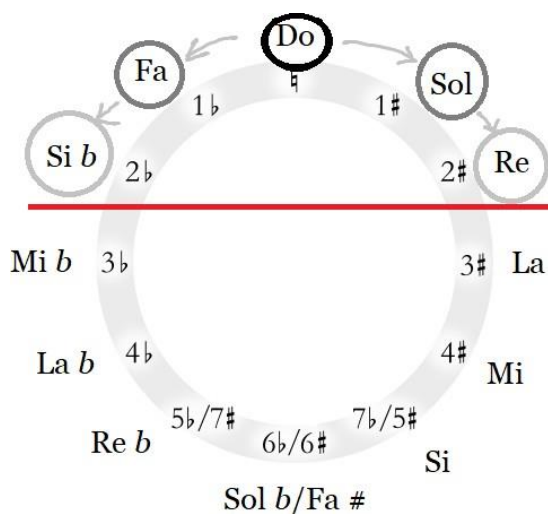
C ^{mayor}_{menor} + **E^b** ^{mayor}_{menor} + **G^b** ^{mayor}_{menor} + **A** ^{mayor}_{menor}

Fuente: Autor

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

Ilustración 10

Círculo de quintas



Fuente: artsmusic.net

Por lo tanto, se debe comentar que este método, se lo aplicó como una re-armonización en la que reemplazamos acordes en los que estuvimos trabajando, para lograr una sonoridad más oriental. Se debe comentar, además, que este método se lo puede ver desde el punto de vista de intercambio modal, sin embargo, nos permite tener una explicación más rápida con ciertos acordes que no tengan una explicación directa. Para poder realizar una correcta producción es necesario seguir los principios e identificar las diferentes fases involucradas para obtener un producto auditivo óptimo. Entre 3 a 5 etapas

o fases se tomaron en consideración para la producción de las dos canciones:

En la etapa de preproducción se definieron los materiales a considerarse, la cantidad de instrumentos físicos a utilizarse, instrumentos virtuales que estuvieron involucrados, cantidad de personas involucradas en el proceso como sonidista, arreglista, cantante y músicos, tipo de microfonía, tonos de la o las canciones a grabarse, cantidad de horas de estudio, tiempo en BPM en lo cual fueron grabadas las canciones y el tipo de sonido que se espera conseguir en el producto final, con eso se estableció un mapa o esquema a seguir para optimizar los tiempos dentro de estudio y no demorar el proceso creativo. Posiblemente es una de las etapas críticas para conseguir una buena mezcla, dentro de esta fase se realizaron la captura de voces, instrumentos tanto virtuales como reales. Se debe tomar en consideración los límites de entrada de sonido y que estos no saturen al momento de grabar, además durante cada instrumento grabado se considera la ejecución de este por parte del instrumentista y que su interpretación sea lo suficientemente limpia para evitar sonidos no deseados. El sonidista consideró que para cada instrumento real el límite de ganancia de entrada de cada canal no debía superar los -10 db. Para evitar saturaciones al momento de la grabación, las guitarras fueron capturadas por línea directa para en el proceso de mezcla agregarle los diferentes efectos como distorsión, ecualización, etc.

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

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

atenuación en los tonos altos, segundo compresión para controlar los picos de frecuencia, luego se aplicó afinación por medio de melodyne, un reverb controlado y por último un excitador aural para destacar los tonos medios de la voz.

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

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Manzana envenenada

En la instrumentación, se decidió usar batería, bajo, piano, teclado sintetizador, voz y cuerdas. A excepción del uso de la guitarra y otros sonidos adicionales de producción, se asemeja a la instrumentación de kick back por Kenshi Yonezu. Como resultado se logró encontrar una sonoridad similar al de Gesu no Kiwame Otome. Los aspectos que se tomaron en cuenta para interpretar la voz son llevar una melodía sincopada adecuada para el lenguaje japonés pero adaptada al español, con un ritmo repetitivo y con decisiones de color tímbrico libres dando lugar a un estilo de canto apagado en expresión. Tal como Gesu no Kiwame Otome suele hacer, el verso que se da después del primer coro es distinto en melodía y ritmo, llegando a ser un rap ligero, a diferencia del primer y segundo verso al inicio de la canción que son más hablados y poéticos. Para la armonía, se usó la escala de Fa sostenido menor. En el compás 6, se usó un bVII^{maj}7(9) de la escala dominante de su relativo mayor, siendo el primer grado de ésta.

Ilustración 11

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

Fuente: Autor

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

Ilustración 12

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

Fuente: Autor

En el compás 31, se usa un bIIImaj7, que si lo vemos con el método de escalas subdominantes, estaría usando el IV grado de la escala subdominante de la relativa mayor de F sostenido menor, o sea Re mayor.

Ilustración 13

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

The image displays a musical score for measures 29 to 32 of the piece "Manzana Envenenada". The score is written for a multi-instrument ensemble, including Clarinet (Cl.), Pad, String (Str.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Double Bass (D.B.), and Saxophone (S.). The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 8/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). Above the staves, a series of chords are listed: Dmaj7, Em7, F#m7, Gmaj7, A7, Bm7, and C#m7b5. Specific measures are marked with measure numbers 8, 20, and 29. The score is presented on a yellowed, aged paper background.

Fuente: Autor

Dulce Grito

El tema “Dulce grito” emula la formación instrumental planteada por Kenshi Yonezu, sin embargo, se omite a nivel de producción el uso de instrumentos de cuerda, así como la implementación de recursos auditivos no melódicos. Pese a la utilización de instrumentos y sonidos mayormente usados en el rock, el tema no se aleja de ser una canción pop enriquecida con sonoridades para apelar a un sentido de explosividad. De igual forma al tema de mi autoría “Manzana envenenada”, esta composición también está en Fa sostenido menor, y contiene en el verso 1 de esta canción el *blImaj7* que se explicó anteriormente, compás.

Ilustración 14

Compás 9 al 13 de “Dulce Grito”

Illustración 14 shows measures 9 to 13 of the piece "Dulce Grito". The score is for two B♭ Clarinets (Cl. 1 and Cl. 2) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a sequence of chords: D, E, F#min, A, G#maj7, and C#min7. The clarinet parts have melodic lines corresponding to these chords. A rehearsal mark 'A' is placed at the beginning of measure 9.

Fuente: Autor

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

Ilustración 15

Compás 17 al 24 de “Dulce Grito”

Illustración 15 shows measures 17 to 24 of the piece "Dulce Grito". The score is for two B♭ Clarinets (Cl. 1 and Cl. 2) and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a sequence of chords: D, E, C#min, A, G#maj7, C#min7, D#maj7, E, F#, A#maj7, and D#maj7. The clarinet parts have melodic lines corresponding to these chords. A rehearsal mark 'B' is placed at the beginning of measure 17, and a final measure mark '3' is at the end of measure 24.

Fuente: Autor

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

CONCLUSIONES

Podemos concluir que este género usa un método novedoso, que se puede ver aplicado en muchas obras más allá de las mencionadas en esta investigación, y que sirve como otra herramienta al momento de re armonizar una obra. Este herramienta podría mejorarse si se logra encontrar un patrón común dentro de las canciones japonesas, y adjuntarlo como recomendaciones para llegar a lograr esa sonoridad oriental.

Las composiciones obtenidas llevan consigo el método de Escalas Disponibles con Base a una Estructura Disminuida como arreglo armónico, que es en si mismo un gran aporte armónico y compositivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Bennett, D. (2022, May 28). *La progresión armónica favorita de Japón y por qué funciona* - YouTube. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=6aezSL_GvZA

Corredor, J. P. (2022). *Toaru toshi no tonari no kyoku* [Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/61190>

CountBlissett. (2021, June 7). *J-pop - Armonía en el Pop Japonés* - YouTube. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tKaUCDHBjPM>

Fernández, P. A. (2022). *Análisis comparativo de las industrias de la animación y la música en Corea y Japón: conexiones, contrastes y problemáticas* [Universidad nacional de Quilmes]. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3870>

Ishida, H. (2020, December 15). *Eve, pop guitar rock que felizmente se fusiona con el anime*. Meetia. https://meetia.net/music/eve_matome_hd/

Kurashiki, T. (2017, December 13). Eve 「文化」インタビュー / 自作曲で表す自身の“文化” - 音楽ナタリー特集・インタビュー. Natalie. <https://natalie.mu/music/pp/eve>

Magdaleno De La Fuente, L., Díaz, M., & Almoguera, E. (2022). *Herencia animada: una breve aproximación a tradiciones y estéticas musicales japonesas a través de Mi vecino Totoro*. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/58702>

Mora, L., & Fernando, J. (2020). *Vías de consumo de música popular japonesa en Estados Unidos y Latinoamérica (2010-2020)*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/658486>

Peres, L., & Ramos, A. (2018). *ANIMES E OTAKUS: UM OLHAR DO AUDIOVISUAL AO GRUPO*. Vivencia52, 1(52), 191–213. <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/13085/11706>

Silva, A. G. F. (2022). *A música do outro lado: produção artística para violão baseada em aberturas de*

Skream. (2018, June 23). *ゲスの極み乙女。、新曲「オンナは変わる」MV公開。ニュー・アル*



バム 『好きなら問わない』 通常盤ジャケット写& 収録曲& 新レーベル"TACO RECORDS"
発足の発表も . Skream.

https://skream.jp/news/2018/06/gesunokiwamiotome_onnawakawaru_mv.php

Tomas, D. A., & Baguena, E. B. (2023). *Japón: Modernidad y vanguardia* (Vol. 11). Prensas de la Universidad de Zaragoza.

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=y3KzEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=mC3%BAAsica+en+el+japon+moderno&ots=BSXzcCZywD&sig=5MAB-zxzWRsgmppW6QbtQwNEB7A#v=onepage&q&f=false>

Tomita, K. (2023, February 3). 『転調』について東京藝大卒が教えます . Kaito

Tomita. https://www.youtube.com/watch?v=hr4XqSe3P_s Xavier.

H. M. (2022). *Sons por detrás dos cortinados: imagens musicais das Narrativas de Genji*.

<https://doi.org/10.11606/D.8.2022.TDE-29112022-200052>

