

*vidal*

ESCUELA DE MÚSICA



DONDE TODO EMPEZÓ: ANÁLISIS DE LOS RECURSOS  
COMPOSITIVOS UTILIZADOS POR MARCOS VIDAL EN 6 TEMAS DE SU  
ÁLBUM 25 Años, APLICADO A UN PORTAFOLIO INÉDITO DE TRES  
COMPOSICIONES.



AUTOR

MYRIAM EVELYN PAREDES ZURITA

AÑO

2107



ESCUELA DE MÚSICA

DONDE TODO EMPEZÓ: ANÁLISIS DE LOS RECURSOS COMPOSITIVOS  
UTILIZADOS POR MARCOS VIDAL EN 6 TEMAS DE SU ÁLBUM *25 Años*,  
APLICADO A UN PORTAFOLIO INÉDITO DE TRES COMPOSICIONES.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos  
establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con énfasis en  
Composición Popular.

Marcos Merino

Evelyn Paredes

2017

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

---

*Máster en jazz performance*

Marcos Merino

1756342638

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

*Máster en Musicología*

Lenin Estrella

1711933695

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

---

Evelyn Paredes

1803787199

## **AGRADECIMIENTOS**

A los ángeles de carne que Dios puso en esta etapa de mi vida:

A Vinnie por traerme a su mundo que ahora también es mío.

A mis tres mosqueteros: Vilson, Mirian y David por su amor, apoyo y sincronía incondicional.

A Lenin, Abner, Pablito, Pancho, Danny, Pato, Willy y Alexis por su aporte en este proyecto.

A mis maestros quienes nunca desistieron al enseñarme, a aquellos que continuaron depositando su esperanza en mí.

## **DEDICATORIA**

A mi motor y fuente  
de inspiración... Dios

## RESUMEN

Marcos Vidal es un cantante y compositor español de amplia trayectoria. Su portafolio incluye 13 producciones discográficas a lo largo de su carrera artística. Además, es ganador de algunos galardones entre ellos: International Award GMA, Premios Arpa, Premios Enlace Musical, y Latin Grammy Awards.

El presente proyecto empieza abordando una pequeña introducción acerca de Marcos Vidal, su biografía, discografía y referencias musicales. Este trabajo buscó identificar los recursos compositivos usados en seis temas de su última producción. Los elementos a considerar dentro del *songwriting* fueron: sus dimensiones, análisis formal, análisis narrativo y análisis literario; al igual que su armonía y melodía.

El principal método utilizado fue la investigación documental que incluyó el uso de libros, páginas web y discografía de Vidal. Para el análisis formal, se utilizó el método de Caplin. Se realizaron seis transcripciones de los temas. Estas se encuentran en la sección de Anexos.

El presente estudio pertenece a la línea de investigación de composición popular, por lo que el producto final es el trabajo escrito, el portafolio de tres temas inspirados en los recursos compositivos obtenidos de este análisis, y sus grabaciones. Esta investigación aporta al conocimiento del estilo de composición de la música de Vidal, como referente del formato de un pianista cantautor.



## **ABSTRACT**

Marcos Vidal is a Spanish singer and songwriter with a successful trajectory. His portfolio includes 13 albums throughout his artistic career. In addition, he has been awarded important recognitions such as: International Award GMA, Premios Arpa, Premios Enlace Musical and Latin Grammy Awards.

This research work begins with a short introduction about Marcos Vidal, his biography, discography and musical references. This project aimed to identify the compositional resources used in six songs of his latest production. Thus, the songwriting elements considered are its dimensions, formal analysis, narrative and literary analysis, as well as its harmony and melody.

The main method employed was documental, which included books, web pages and Vidal's discography. For the formal analysis, Caplin's method was used. The full transcriptions of the songs analyzed can be found in the Appendix section.

This study belongs to the research line of popular composition. The final product is a the academic written piece, a portfolio of three works inspired by the compositional resources obtained through this analysis, and their recordings. This work contributes to the knowledge of the compositional style of Vidal's music, as a reference of the pianist singer-songwriter format.

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo 1: Marcos Vidal.....	2
1.1 Biografía.....	2
1.2 Música Cristiana Contemporánea.....	2
1.3 Discografía.....	3
1.4 Referencias musicales.....	4
Capítulo 2: <i>Songwriting</i> .....	5
2.1 Descripción teórica de los elementos analizar.....	5
2.1.1 Dimensiones.....	5
2.1.2 Análisis narrativo.....	6
2.1.2.1 Narrador.....	6
2.1.2.1.1 Actitud ante la realidad exterior.....	6
2.1.2.1.2 Punto de vista.....	6
2.1.2.2 Personajes.....	8
2.1.2.2.1 La construcción del personaje.....	8
2.1.2.2.2 Rasgos Básicos: Identidad, conducta y relaciones con otros personaje.....	9
2.1.2.3 Ambiente.....	9
2.1.2.4 Tiempo.....	9
2.1.2.4.1 Clasificación de los tiempos verbales.....	10
2.1.3 Análisis literario.....	10
2.1.3.1 Figuras retóricas basadas en el sonido.....	10
2.1.3.2 Figuras de nivel morfosintáctico.....	11
2.1.3.3 Figuras de nivel semántico.....	12
2.1.4 Análisis formal.....	13
2.1.4.1 Formas estándar de las canciones.....	13
2.1.4.2 Análisis Caplin.....	13

2.2	Análisis de los temas investigados .....	14
2.2.1	Tema: <i>La oveja perdida</i> .....	14
2.2.1.1	Dimensiones.....	14
2.2.1.2	Análisis Narrativo.....	15
2.2.1.3	Análisis Literario.....	16
2.2.1.3	Análisis Formal.....	17
2.2.2	Tema: <i>Nadie como tú</i> .....	18
2.2.2.1	Dimensiones.....	18
2.2.2.2	Análisis Narrativo.....	19
2.2.2.3	Análisis Literario.....	21
2.2.2.3	Análisis Formal.....	22
2.2.3	Tema: <i>Libérame</i> .....	23
2.2.3.1	Dimensiones.....	23
2.2.3.2	Análisis Narrativo.....	24
2.2.3.3	Análisis Literario.....	25
2.2.3.3	Análisis Formal.....	26
2.2.4	Tema: <i>El ciego</i> .. .....	27
2.2.4.1	Dimensiones.....	27
2.2.4.2	Análisis Narrativo.....	28
2.2.4.3	Análisis Literario.....	30
2.2.4.3	Análisis Formal.....	31
2.2.4	Tema: <i>El payaso</i> .. .....	32
2.2.4.1	Dimensiones.....	32
2.2.4.2	Análisis Narrativo.....	34
2.2.4.3	Análisis Literario.....	35
2.2.4.3	Análisis Formal.....	36
2.2.5	Tema: <i>Gregarios de lujo</i> .....	37
2.2.5.1	Dimensiones.....	37
2.2.5.2	Análisis Narrativo.....	38
2.2.5.3	Análisis Literario.....	39

2.2.5.3	Análisis Formal.....	41
2.2.6	Tema: <i>Gregarios de lujo</i> .....	37
2.2.5.1	Dimensiones.....	37
2.2.5.2	Análisis Narrativo.....	38
2.2.5.3	Análisis Literario.....	39
2.2.5.3	Análisis Formal.....	41
<b>Capítulo 3: Análisis Musical.....</b>		<b>42</b>
3.1	La Armonía.....	42
3.1.1	Intercambio Modal.....	42
3.1.2	Line Cliché.....	45
3.1.3	Modulación.....	47
3.2	Melodía.....	47
3.2.1	Síncopa.....	47
3.2.2	Anticipaciones.....	49
3.2.3	Melismas.....	52
3.2.4	Contorno Melódico.....	54
<b>Capítulo 4: Composiciones inéditas.....</b>		<b>58</b>
4.1	Composición del tema <i>El jardín</i> .....	58
4.2	Composición del tema <i>Solo tu amor</i> .....	66
4.3	Composición del tema <i>Donde todo empezó</i> .....	75
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>		<b>88</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>		<b>91</b>
<b>ANEXOS.....</b>		<b>93</b>

## Introducción

Marcos Vidal es uno de los compositores de música cristiana contemporánea que ha destacado en las dos últimas décadas. Tiene 13 producciones discográficas, en el 2016 pasado fue galardonado con un Latin Grammy Awards con su última producción *25 años*. Se toma como referencia los seis temas de este álbum para el respectivo análisis en lo que corresponde al *songwriting*, melodía y armonía. Para cumplir con los tres objetivos propuestos, se ha dividido este proyecto en cuatro capítulos. En primer lugar, se describe de manera precisa la biografía, las referencias musicales y la discografía de Vidal.

En segundo lugar, se realiza un análisis de los elementos encontrados en el *songwriting* como son sus dimensiones, análisis narrativo, análisis lírico y análisis formal. Posteriormente, se investiga la armonía y melodía, analizando los recursos compositivos en este aspecto, que corresponden a los seis temas del disco *25 años* que incluyen los mejores éxitos a lo largo de la carrera musical de Vidal, profundizando en las particularidades de su estilo.

Finalmente, en relación al objetivo final de esta investigación que consiste en aplicar todos los recursos compositivos analizados de la lírica, la armonía y la melodía, se desarrolla un portafolio de tres temas. Que incluye un formato de voz, piano, guitarra, batería, bajo y vientos andinos. De esta manera, se espera que las composiciones realizadas cumplan con los objetivos planteados.

## Capítulo 1: Marcos Vidal

Este capítulo trata acerca de la biografía de Vidal, la discografía desde el álbum *Buscadme y viviréis* en el año de 1990 hasta el último álbum *25 años* que contiene los seis temas a investigar. Además, las influencias musicales que vienen de un lenguaje clásico, blues, jazz y pop.

### 1.1. Biografía

Marcos Vidal es uno de los compositores de música cristiana que ha destacado en las dos últimas décadas. Posee 13 producciones discográficas, contando con la participación del multipremiado productor Tom Brooks en esta última. Por otro lado, ha sido premiado en algunas ocasiones con un International Award GMA, Premios Enlace Juvenil, Premios Arpa y el año pasado fue ganador de un Latin Grammy Awards con su última producción (Nuva Music, 2016, párr. 4)

Vidal estudió piano desde los seis años en el “Conservatorio Superior de Música de Madrid” y fue titulado con honores. También, trabajó como docente en el Conservatorio. Posteriormente, se involucró en la composición aprendiendo de su padre y hermana. En el año 1990, el disco *Buscadme y viviréis* es lanzado al mercado, esto convierte a Vidal en el precedente de música cristiana en su país (Cristianos Cantantes 2014, párr. 3).

### 1.2. Música Cristiana Contemporánea

En la actualidad esta denominación no necesariamente es entendida como un estilo musical, sino más como una categoría musical cuya letra incorpora un contenido de fe cristiana. Esta música posee algunos estilos musicales los músicos pertenecientes a esta rama se involucran en diversos géneros musicales contemporáneos como: *jazz*, *pop*, *balada*, *blues*, *soul*, etc. Vidal se encuentra en esta clasificación por el contenido de su lírica, ya que no posee un trabajo discográfico que se enliste en la música contemporánea de adoración, es decir música de iglesia (Parret, 2015)

### 1. 3. Discografía

Tabla 1. Discografía de Marcos Vidal (Nuva Music, 2016)

<b>Álbum</b>	<b>Año</b>	<b>Descripción</b>
<i>Buscadme y viviréis</i>	1990	Esta producción lo llevó al continente americano
<i>Nada especial</i>	1993	Con el sello de <i>Nuevos Medios</i> .
<i>Cara a cara</i>	1996	Supera las 100.000 copias vendidas.
<i>Mi Regalo</i>	1997	Nominado a los <i>Premios Dove</i>
<i>El arca</i>	1998	Álbum para Niños
<i>Por la vida</i>	2001	Recopilación de sus temas exitosos
<i>Pescador</i>	2001	Sello discográfico Colune-Vida Music
<i>Alabanza y adoración en vivo</i>	2003	Su primer disco grabado en vivo
<i>El trío</i>	2003	Estilo de tríos y boleros
<i>Aire acústico</i>	2004	Recopilación de algunos de sus temas
<i>Dedicatoria</i>	2005	Cada una de las canciones de esta producción, fue dedicada a una persona o evento en particular
<i>Tu nombre</i>	2011	Participación especial de Juan Luis Guerra

<i>Sigo esperándote</i>	2013	Sello discográfico de Nuva Music Inc.
<i>25 años</i>	2016	Reúne los temas previamente publicados a lo largo de su carrera artística

#### 1.4. Referencias musicales

Las principales referencias musicales de Marcos Vidal son las del post-romanticismo: Rachmaninoff e impresionismo: Debussy, al igual que el movimiento de jazz de los años 20, el blues y el pop.

Las influencias de Vidal se reflejan en su estilo como por ejemplo, en el post-romanticismo que es una época que resalta la libertad, subjetividad y la sentimentalidad. Además, de la elaboración de canciones donde el piano era el protagonista. Vidal de esta manera consigue un acercamiento a la creación de canciones simples y eficaces, donde la música es un vehículo perfecto para la comunicación, la melodía llega directamente a la emoción de los oyentes y transmite todo el sentimiento; como lo era en aquella época. La lírica de Vidal refleja la influencia de la literatura romántica (Lidemman, 2011, p. 31).

De la misma manera, el impresionismo es otra de las épocas que influyen a Vidal, ya que esta música resalta la línea melódica, destacando combinaciones sonoras para obtener mayor riqueza tímbrica, intensidades y texturas armónicas. Su importancia en el repertorio es el aporte de nuevos colores interpretativos en el que el pianista necesita “pintar” con el piano un paisaje específico (Honegger, 1994, p. 153).

El *jazz* y el *blues* están presentes en el estilo de Vidal, puesto que poseen ciertos elementos que contribuyen como son: canciones de contenido religioso, instrumentación simple progresión armónica básica de 12 compases. Además, posee un contraste entre la sonoridad mayor en su estructura armónica y menor en la línea melódica (Holmes, 2013, párr.2)



## Capítulo 2: *Songwriting*

El *songwriting* es un arte profundamente personal. No hay una forma correcta de hacerlo. Sin embargo, hay algunos principios, estrategias y recomendaciones que pueden ayudar a un desarrollo eficiente de la melodía, armonía y letra. Al hablar de la propuesta lírica, es importante revisar algunos principios de *songwriting* para identificar los elementos característicos del estilo de Marcos Vidal, este capítulo abordará el análisis de las dimensiones siendo estas: externas, internas e híbridas.

Además, el análisis narrativo donde se considera el narrador, personajes, ambiente y tiempo. El análisis literario, que permite conocer los recursos retóricos presentes en la lírica y finalmente el análisis formal para conocer las estructuras usuales de Vidal en sus respectivas composiciones.

A continuación, este capítulo se divide en dos partes: descripción de cada uno de estos elementos de manera general y posterior a esto el análisis de los seis temas propuestos en esta investigación.

### **2.1. Descripción teórica de los elementos a analizar.**

#### **2.1.1. Dimensiones**

Estas se clasifican en tres

- Dimensiones Externas: todo aquello que sucede fuera de la cabeza, las acciones y objetos alrededor del personaje principal. Imágenes concretas, cinemáticas que provocan una imagen en la mente del que escucha.
- Dimensiones Internas: todo aquello que pasa interiormente en la cabeza del personaje. Pensamientos, sentimientos, impresiones del personaje. Son abstractos, no provocan imágenes, casi siempre son expresiones, metafóricas.
- Dimensiones Híbridas: son aquellas que fusionan las dimensiones externas e internas. Normalmente son similitudes o comparaciones, usualmente son detalles externos que expresan un sentimiento interno.

## **2.1.2. Análisis narrativo**

Este análisis permite al autor a través de técnicas que pueda comunicar el mensaje que desea. Es decir, establece los puntos de vista utilizados: el narrador, los personajes, los ambientes, y el tiempo de la historia.

### **2.1.2.1. Narrador**

El narrador aparece como personaje, o como observador; describe lo que mira de manera externa es decir, las conductas de los personajes. De esta manera, al situar y proporcionar características a este texto, es preciso el análisis de su actitud ante la realidad exterior y el punto de vista (Díez, 1996, p. 33).

#### **2.1.2.1.1. Actitud ante la Realidad Exterior**

De manera general Díez establece la actitud del autor según el género literario:

- Épica: el escritor como observador de la realidad, dando cuenta de lo que ocurre fuera de él: actitud externa narrativa- descriptiva.
- Lírica: el autor es protagonista de la realidad que describe. Manifiesta un estado de ánimo, da cuenta de su propia intimidad: actitud interna intimista.
- Dramática: el autor crea una realidad conflictiva, sale de sí mismo y se oculta. Los personajes actúan y dialogan entre sí coherentemente, según su personalidad y el conflicto del que son protagonistas: actitud externa extrañada (Díez, 1996, pp. 34-35).

Además, se encuentran:

- Didáctica Oratoria: domina excesivamente la función ética o pragmática. El escritor se propone enseñar, adoctrinar, corregir, instruir: actitud externa imperativa- exhortativa.
- Periodismo. Historia: pueden participar de las anteriores actitudes según la intención del autor, tema, etc. (Díez, 1996, pp. 34-35).

#### **2.1.2.1.2. Punto de Vista**

Según Díez esta fase exige responder a varias preguntas:

- ¿Desde dónde se relata la historia: desde afuera, desde arriba, desde distintos puntos?
- ¿Aparece el narrador o no aparece?

- ¿Participa el narrador en la acción o no participa?
- ¿Conoce más, menos o igual a sus personajes?
- ¿Se distancia del texto, describe solamente lo que puede verse a simple vista o sabe todo acerca de los personajes y acciones (omnisciente)?
- ¿Interviene el autor como comentarista de los hechos o de las situaciones, juzga los acontecimientos?
- ¿Desde qué persona se narra: yo-tú-él?
- ¿Mantiene un punto de vista fijo o varía y alterna?
- ¿Narra en estilo directo, indirecto o indirecto libre? (1996, pp. 36-37).

Con esta información se establece el siguiente esquema:

- Tercera Persona Limitada: el autor como observador se refiere a todos los personajes en tercera persona, pero describe sólo lo que puede ser visto, pensado u oído por un solo personaje. No tiene un conocimiento omnisciente sino limitado, presenta los hechos por medio de uno de los personajes (Stanton, 1969, p. 55)
- Tercera Persona Omnisciente: el autor presenta a los personajes en tercera persona y describe todo lo que los personajes ven, oyen, sienten y hechos en los que no hay presente ningún personaje, porque el autor actúa simulando que tiene conocimiento completo de todo: sentimientos de los personajes, acontecimientos, pensamiento. Puede tomar una postura subjetiva, objetiva, racional, etc. (Stanton, 1969, p. 56).
- Tercera Persona Observadora: el autor narra como si fuera testigo, como si contemplara los hechos, pero estando cerca a lo que puede conocer. No puede adentrarse en el interior de los personajes (Díaz, 1996, p. 37).
- Primera Persona Central: punto de vista del protagonista, el personaje en primera persona cuenta su propia historia. Pueden coincidir el autor y el personaje, o no (Duque y Cuesta, 1973, p. 129).
- Primera Persona Periférica: un personaje secundario narra en primera persona la historia del protagonista que él conoce por estar envuelto en ella (Duque y Cuesta, 1973, p. 129)

- Primera Persona Testigo: un testigo e la acción que no participa directamente de ella, narra en primera persona los acontecimientos (Díaz, 1996, p. 37).
- Segunda Persona Narrativa: el autor produce un apasionante desdoblamiento o un ficticio diálogo. Monólogo del protagonista consigo mismo y distanciamiento del autor acontecimientos (Díaz, 1996, p. 37).

#### **2.1.2.2. Personajes**

Son las personas, los animales o cosas que actúan en el relato. El texto cuando se desarrolla diferencia a los personajes por el valor de sus actuaciones. Siendo los de mayor importancia los personajes protagonistas y antagonistas. A medida que su papel de actuación se reduce pasan a ser principales, secundarios, colectivos y de ausencia.

De acuerdo a las acciones que realizan pueden ser:

- Personajes Principales: es aquel de quién se cuenta la historia, por lo general es un solo personaje.
- Personajes Secundarios: son distintos al personaje principal y ejecuta acciones alrededor del personaje principal

De acuerdo a las funciones que desempeñan pueden ser:

- Ayudantes: son aquellos que cooperan con el personaje principal u otros y hacen posible que el deseo del protagonista se cumpla.
- Oponentes: enfrentan, agradecen o engañan para impedir la realización de los deseos del protagonista o de otros personajes.
- Referenciales: no participan activamente dentro de la acción, son nombrados solamente (Cruz, 2014, párr. 1).

##### **2.1.2.2.1. La Construcción del Personaje**

La identificación del personaje se realiza poco a poco, hasta cuando la historia se termina. Es importante, tomar en cuenta su conducta, sus cualidades y aquello que lo define. Por ello, es indispensable destacar cómo se diseña o crea un personaje relación al entorno.

Así, para Tomachevsky el personaje funciona como un conector de motivos (unidades mínimas temático- narrativas), facilitando su agrupamiento y coherencia; constituido él mismo por un complejo de motivos, el personaje es poco importante para la trama narrativa, que puede prescindir de él (B. Tomachesvki, 1928, pp. 204-206).

#### **2.1.2.2. Rasgos Básicos: identidad, conducta y relaciones con otros personajes**

En primer lugar, para crear un personaje se tiene en cuenta lo siguiente:

- Especificar sus acciones.
- Proporcionar de importantes elementos que ayuden al desempeño de su papel, pues de esta manera el trabajo de reconocimiento por parte del receptor será más fácil.

Para la creación de los personajes protagonistas es importante pensar en las características que lo diferencian físicamente y psicológicamente, la presencia permanente o en momentos especiales y la autonomía que permite su presencia de manera solitaria o en compañía (Hamon, 1972, págs. 90-94)

#### **2.1.2.3. Ambiente**

Incluye espacio y tiempo. El espacio es el entorno físico donde los hechos se desarrollan. En los temas investigados se identifica estos:

- Ambiente exterior, físico o geográfico: por ejemplo, un circo, un rebaño, espacios exteriores.
- Ambiente interior o psicológico: ocurre en la mente del personaje: un sueño, un recuerdo, etc.

#### **2.1.2.4. Tiempo**

Relata hechos que suceden en diversos momentos. Se distingue:

- Pasado: es la acción que ocurre en el tiempo anterior
- Presente: acción que ocurre en tiempo presente, ocurre en el mismo momento.
- Futuro: acción que ocurre en el tiempo que no ha llegado.
- Circular: el final de la historia se empalma con el principio.

### 2.1.2.4.1. Clasificación de los tiempos verbales

Los tiempos verbales se clasifican de la siguiente manera:

Tabla 2. Tiempos Verbales (Duque y Cuesta, 1973)

Simple	Compuestos	Pretérito	Presentes	Futuros	Perfectos	Imperfectos
Salgo	He salido	Salí	Salgo	Saldré	Acciones acabadas	Acciones inacabadas

### 2.1.3. Análisis Literario

La literatura depende de la creación de las palabras y el idioma por parte del hombre. Se manifiesta artísticamente a través del lenguaje. Este análisis trata acerca de las figuras literarias, también llamadas figuras retóricas, es una disciplina antigua que pretende convencer y persuadir con el lenguaje. Se clasifican en tres grupos: figuras retóricas basadas en el sonido, figuras de nivel morfosintáctico y figuras de nivel semántico.

#### 2.1.3.1. Figuras Retóricas Basadas en el Sonido

Existen algunas figuras retóricas que figuras retóricas fundamentadas en formas fonéticas estas son: aliteración, onomatopeya, asonancia, anagrama, palíndroma.

- Aliteración: repetición de un sonido o de varios próximos o iguales, en un verso, estrofa, etc. Tiene efectos eufónicos o cacofónicos (Diez, 1996, p. 62).
- Onomatopeya: consiste en imitar sonidos reales, ruido de movimientos o de acciones mediante los procedimientos fonéticos de la lengua (Diez, 1996, p. 62).
- Asonancia, Consonancia: la igualdad de los sonidos vocálicos desde la última vocal acentuada (asonancia) y de sonidos vocálicos y consonánticos desde la última vocal acentuada que son característicos del verso (Diez, 1996, p. 62).
- Anagrama: cambio o transposición de letras de una palabra, de suerte que

resulte una palabra con distinto sentido. Una palabra es anagrama de otra si las dos tienen las mismas letras, con el mismo número de apariciones, pero en un orden diferente (Diez, 1996, p. 62).

- Palíndroma: construir una frase o un verso de tal manera que diga lo mismo cuando se lee de izquierda a derecha que en sentido contrario (Díaz, 1996, p. 62-63).

### **2.1.3.2. Figuras de Nivel Morfosintáctico**

Se clasifica en tres: por repetición o adición de términos, por supresión u omisión de términos y por alteración del orden.

Por Repetición o Adición de Términos

- Epíteto: adjetivo calificativo que acompaña a un sustantivo, destacando una cualidad innecesaria, redundando.
- Pleonasma: es una repetición innecesaria de las palabras, para la comprensión del texto (Mayoral, 1994, pg. 2).
- Anáfora: repetición de una o más palabras al principio de varios versos (Mayoral, 1994, pg. 2).
- Anadiplosis: repetición del final del verso al principio del siguiente.
- Polisíndeton: repetición de una misma conjunción, dotando a la frase de mayor solemnidad y lentitud.
- Símbolo: es una figura retórica que consiste utilizar un objeto real para referirse a algo espiritual o imaginario o simplemente para pensar otra realidad (Mayoral, 1994, pg. 2-5).

Por Supresión u Omisión de Términos

- Asíndeton: supresión de conjunciones entre palabras.

Por alteración del orden

- Hipérbaton: inversión del orden gramatical de las palabras, el sujeto se suele colocar al final.
- Paralelismo: repetición de estructuras sintácticas, en dos o más versos (Mayoral, 1994, pg. 2-5).

### 2.1.3.3. Figuras del Nivel Semántico

- Apóstrofe: exclamación o pregunta dirigida a un objeto o persona (Villar, 2015, pg.7).
- Símil o Comparación: comparación de dos términos uno real y otro imaginario, que poseen cualidades semejantes y hace uso de la palabra “como”.
- Metáfora: identificación entre dos elementos, uno real y otro imaginario, entre los que existe una relación de semejanza (Villar, 2015, pg.7).
- Sinécdoque: consiste en sustituir un término de significación más amplia por otro de significación más restringida o viceversa. Se suele entender como: “la parte por el todo” o “el todo por la parte” (Villar, 2015, pg.7).
- Metonimia: sustitución de un término propio por otro con el que guarda una relación de proximidad, de causa-efecto, etc. (Villar, 2015, pg.7).
- Antítesis: es la contraposición de dos ideas opuestas.
- Paradoja u Oxímoron: dos términos contradictorios pero llenos de sentido, es decir, conciliación de dos realidades, aparentemente contrapuestas, de la que resultan matices nuevos (Villar, 2015, pg.7).
- Hipérbole: es una exageración desproporcionada.
- Personificación: consiste en dar una cualidad humana (rasgos, características que sólo nosotros poseemos) a fenómenos, animales o a cosas (Villar, 2015, pg.7).
- Ironía: decir en tono de burla, lo contrario de lo que se piensa (Villar, 2015, pg.7).
- Eufemismo: es evitar las frases mal sonantes, molestas o inoportunas y sustituirlas por otras más agradables (Villar, 2015, pg.7).
- Imagen: radica en identificar o recordar un término real con otro figurado (Villar, 2015, pg.7).



### 2.1.4. Análisis Formal

Permite identificar los componentes de una canción. Según el compositor Pattison (1991) la estructura más típica de la forma de una canción se basa en:

- Verso: introduce, la idea central o la continua. Establecen el equilibrio, el ritmo, el flujo y el cierre.
- Coro: completa comentarios o resume ideas, es la sección más equilibrada en cuanto a la escritura. Fácil de recordar
- Puente: esta sección es el lugar donde añade un nuevo detalle, cambia la lírica establecida. Desarrolla una nueva perspectiva o idea contrastante.
- Estribillo: no es una sección en absoluto. Es sólo un nombre para la parte del verso que contiene la idea central y se repite en los otros versos. Un estribillo es diferente de un coro.
- Gancho: son las declaraciones enfocadas de la idea central. Se lo ubica en el lugar más imponente de la letra. En una posición inesperada; primero y / o último en el estribillo.

De esta forma, los componentes de una canción adquieren significado en conjunto (págs.53, 55-57, 63-64).

#### 2.1.4.1. Formas estándar de la canción

Existen diversas formas de la canción entre ellas:

“AAA: verso, verso, verso

AABA: verso, verso, estribillo, verso

ABAB: verso, estribillo, verso, estribillo

ABAC: verso, estribillo, verso, puente.

ABABCB: verso, estribillo, verso, estribillo, puente, estribillo

BABABB: estribillo, verso, estribillo, verso, estribillo, estribillo” (Perricone, 2000, p. 89).

#### 2.1.4.2. Análisis de Caplin

De acuerdo con el teórico musical William Caplin la forma musical se relaciona con algunos conceptos generales como la organización, estructura, funciones y

jerarquía. Del mismo modo, existen algunas oposiciones binarias que coexisten dentro de la forma, por ejemplo: agrupación vs división, el todo vs las partes, contraste vs similitud. Con el análisis gráfico presentado por el autor (Anexo1) la música se segmenta en partes dentro de una estructura jerárquica (Caplin, 2010, p.p.21-26).

## 2.2. Análisis de los temas investigados

En los seis temas a investigar de Vidal, se analizan las dimensiones: externas, internas e híbridas, que forman parte del *songwriting* que permiten identificar y crear imágenes, expresiones metafóricas o ambas. Por otro lado, se establecen tres tipos de análisis para esta investigación entre los cuales se encuentran: el análisis narrativo, análisis literario y formativo.

El análisis narrativo engloba cuatro aspectos que son el narrador, personajes, ambiente y tiempo. El análisis literario las figuras retóricas y el análisis formal que muestra la estructura de la canción. A continuación, se elabora tres tablas y dos figuras por cada tema que contiene los análisis mencionados anteriormente a realizar.

### 2.2.1. Tema: *La oveja perdida*

#### 2.2.1.1. Dimensiones

La tabla descrita a continuación muestra tres letras que corresponde a la clasificación de las dimensiones tales como I (Interna), E (externa), H (híbrida), en cada uno de los versos.

Tabla 3. Dimensiones del tema *La oveja perdida*

Dimensiones	
Versos	Tipo
Había jurado que jamás te volvería a recordar	I
Y miraría hacia otro lado si te viera	E
Pero el invierno me alcanzo	E

Atormentado y sin paz,	I
Sé que estoy perdido	I
Dudo que me quieras buscar	I
Sobre tus hombros otra vez	E
De vuelta a casa una vez más	E
Y es como si no me dolieran las heridas	H
Tus ojos me hablan del perdón	H
Me curan el corazón	H
Tu bondad me calma	I
y me sana el alma tu amor	I

El tema *La oveja perdida* posee las tres dimensiones, pero se caracteriza por presentar una dimensión interna al principio y al final del tema.

### 2.2.1.2. Análisis Narrativo

Tabla 4. Análisis Narrativo del tema *La oveja perdida*.

	Tipo	Letra
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Actitud ante la realidad exterior: Lírica</li> <li>Punto de Vista: Primera persona central</li> </ul>	<p>Pero el invierno me alcanzo Atormentado y sin paz, Sé que estoy perdido</p> <p>Había creído, que te había perdido para siempre</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Principales: Sujeto-oveja-seguidor</li> <li>Secundarios: Sujeto-pastor-líder</li> </ul>	<p>Llévame de vuelta al redil</p> <p>Tu bondad me calma y me sana el alma tu amor</p>

<b>Ambiente</b>	Ambiente interior o psicológico	Había jurado que jamás te volvía a recordar Y miraría a otro lado si te viera...
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pasado: pretérito imperfecto</li> <li>• Pasado: pretérito perfecto compuesto</li> </ul>	Había jurado... Había creído que te había perdido...  He vuelto a cantar, he vuelto a reír

En el análisis narrativo del tema *La oveja perdida* es notable que cuando la actitud ante la realidad exterior es lírica, su punto de vista es central y el ambiente es interno o psicológico

### 2.2.1.3. Análisis Literario

Tabla 5. Análisis elementos retóricos del tema *La oveja perdida*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Aliteración / Pleonasma	Y miraría hacia otro lado si te viera
Personificación	Tus ojos me hablan del perdón Me curan el corazón
	Pero el invierno me alcanzó

Metáfora	<p>Sobre tus hombros otra vez De vuelta a casa una vez mas Y es como si no me dolieran las heridas</p>
----------	--

La figura literaria que más destaca en este tema es la Metáfora que establece una comparación entre una oveja que se escapa de su rebaño y el pastor que sale a buscarla con un ser humano que se aleja de su lugar de permanencia habitual y Dios.

#### 2.2.1.4. Análisis Formal

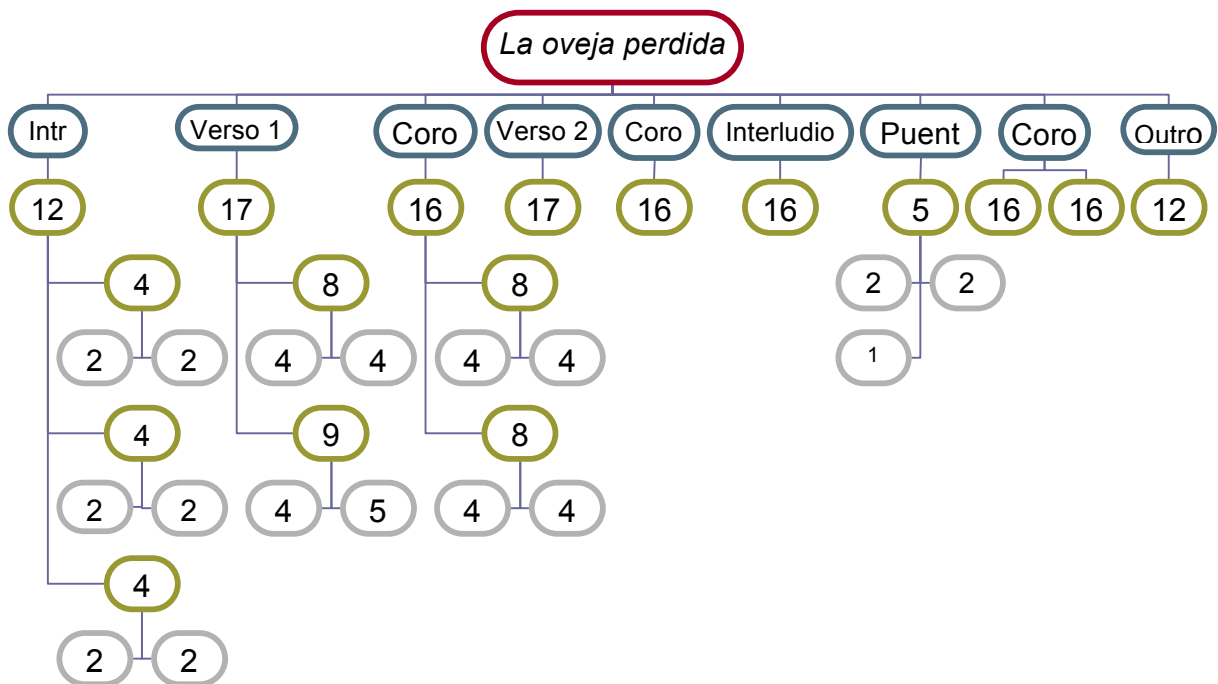


Figura 1. Análisis gráfico estructural del tema: *La oveja perdida*

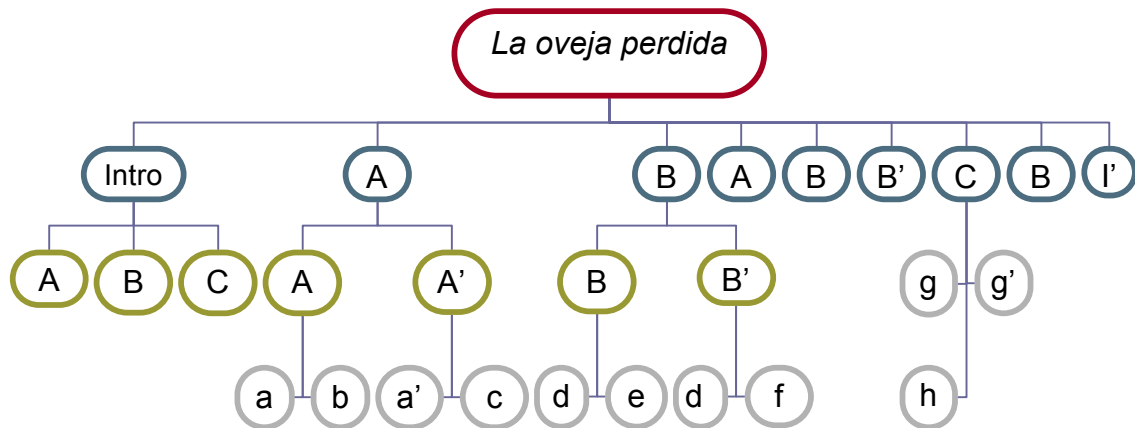


Figura 2. Análisis gráfico de Caplin del tema: *La oveja perdida*.

En el análisis formal del tema *La oveja perdida* destacan los versos que poseen una estructura de 17 compases y el puente de cinco respectivamente. Ninguna frase es similar a la siguiente; sin embargo guarda la debida coherencia melódica, con la excepción de las frases iniciales de los versos uno y dos que diferencian un poco entre sí.

### 2.2.2. Tema: *Nadie como tú*

#### 2.2.2.1. Dimensiones

Las letras que se utilizan para la clasificación de las dimensiones corresponden al siguiente nombre: E (externa), I (Interna), H (híbrida).

Tabla 6. Dimensiones del tema *Nadie como tú*.

Dimensiones	
Versos	Tipo
He visto el coqueteo blanco de la luna bailando a solas con el mar,	E
he visto mil atardeceres de fuego que duelen sólo de mirar,	H
he visto mil criaturas bellas como el sol	H
y cuerpos increíbles, dignos de un pintor,	H
he visto lo que el ser humano puede hacer,	E
si hay fuego en su corazón.	H

<p>He visto la Vía Láctea emblanquecer el cielo,  la noche de verano ideal,  mil elfos y ninfas, Romeo y Julieta, Campanilla y Peter Pan,  he visto el arte puro, lleno de pasión  he visto la inocencia ardiendo de emoción  he visto rostros bellos, muertos de frialdad, que cortan la  respiración.</p> <p>Y si dijera simplemente que te quiero, quizá sería hasta mejor,  yo sé que mis versos no pueden vencerte, prefieres mi corazón.</p> <p>Pero este es mi argumento, esta es mi canción,  se está escribiendo sola, habla el corazón,  y brota como el agua, y sólo es para Ti,  es mi declaración de amor.</p>	<p>E  H  E  H  H  H  H  H  H  H  I</p>
---	--

El tema *Nadie como tú* presenta una dimensión externa al inicio de los dos primeros versos y una híbrida al finalizar los mismos. Para el puente utiliza dimensiones híbridas y al final una interna expresando lo que siente.

### 2.2.2.2. Análisis Narrativo

Tabla 7. Análisis Narrativo del tema *Nadie como tú*.

	Tipo	Letra
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Actitud ante la realidad exterior: Lírica, Didáctica-Oratoria.</li> </ul>	<p>Y si dijera simplemente que te quiero, quizá sería hasta mejor, yo sé que mis versos no pueden vencerte, prefieres mi corazón.</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Punto de Vista: Primera persona testigo.</li> <li>• Punto de Vista: Primera persona central</li> </ul>	<p>He visto el coqueteo blanco de la luna bailando a solas con el mar</p> <p>Pero no he visto a nadie como Tú No he conocido a nadie como Tú</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acción -Principal: Sujeto amado</li> <li>• Función- Ayudante</li> </ul>	<p>Y nunca he visto a nadie como Tú, no he conocido a nadie como Tú,</p> <p>Pero este es mi argumento, esta es mi canción,</p>
<b>Ambiente</b>	Ambiente interior o psicológico	<p>He visto el arte puro, lleno de emoción</p> <p>He visto la inocencia ardiendo de pasión</p>
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pasado: pretérito perfecto</li> <li>• Pasado: pretérito imperfecto</li> <li>• Presente</li> </ul>	<p>He visto la Vía Láctea emblanquecer el cielo,</p> <p>Y si dijera simplemente que te quiero, quizá sería hasta mejor,</p> <p>Yo sé que mis versos no pueden vencerte, prefieres mi corazón.</p>

El análisis narrativo del tema *Nadie como tú* presenta en la actitud ante la realidad exterior: un narrador lírico y dramático con un punto de vista en primera persona



central y testigo. Usa un ambiente interior o psicológico y el tiempo que incluye es el presente.

### 2.2.2.3. Análisis Literario

Tabla 8. Análisis elementos retóricos del tema *Nadie como tú*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Personificación	He visto el coqueteo blanco de la luna bailando a solas con el mar He visto la inocencia ardiendo de pasión Esta es mi canción, Se está escribiendo sola, habla el corazón
Metáfora	Atardeceres de fuego
Símil	Mil criaturas bellas como el sol
Paralelismo	visto rostros bellos, muertos de frialdad
Prosopopeya	Yo sé que mis versos no pueden vencerte,
Epifora	Pero no he visto a nadie como Tú, no he conocido a nadie como Tú,
Onomatopeya	Na na na na na na

En el tema *Nadie como tú* destaca la personificación como figura literaria en la mayor parte del tema, además la epifora que resalta el título del tema al final de cada frase. La onomatopeya es otro recurso importante, está presente en la parte del puente.

#### 2.2.2.4. Análisis Formal

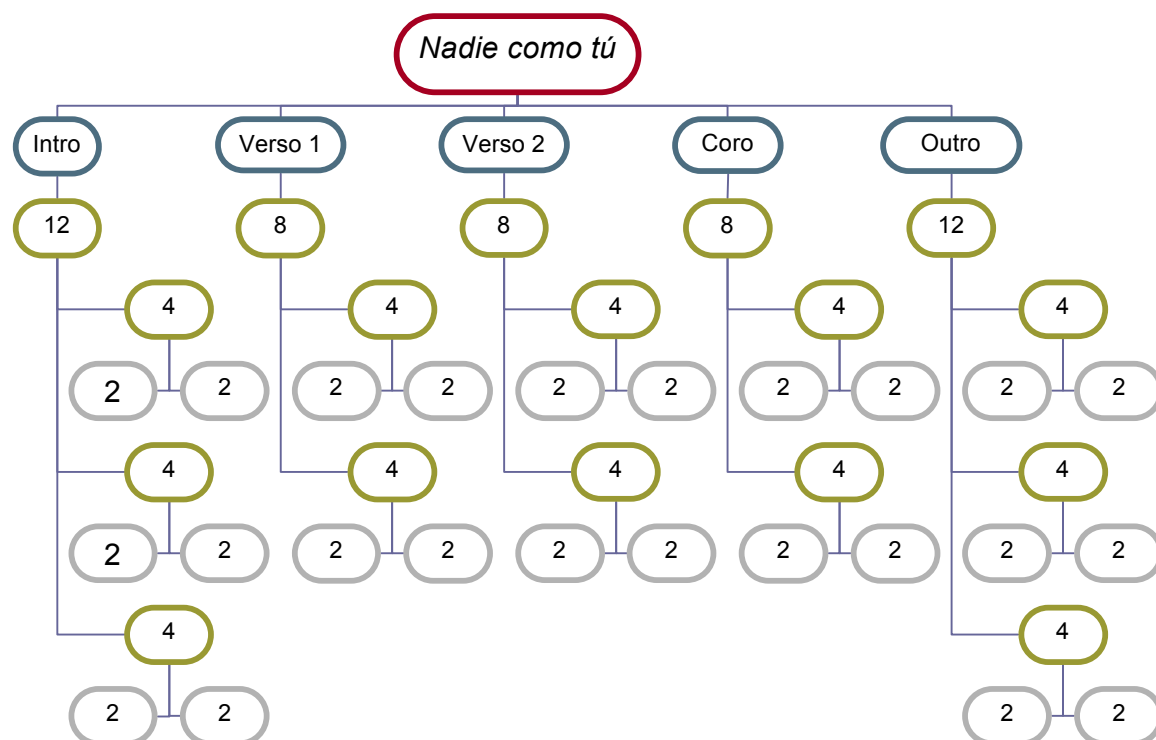


Figura 3. Análisis gráfico estructural del tema *Nadie como tú*.

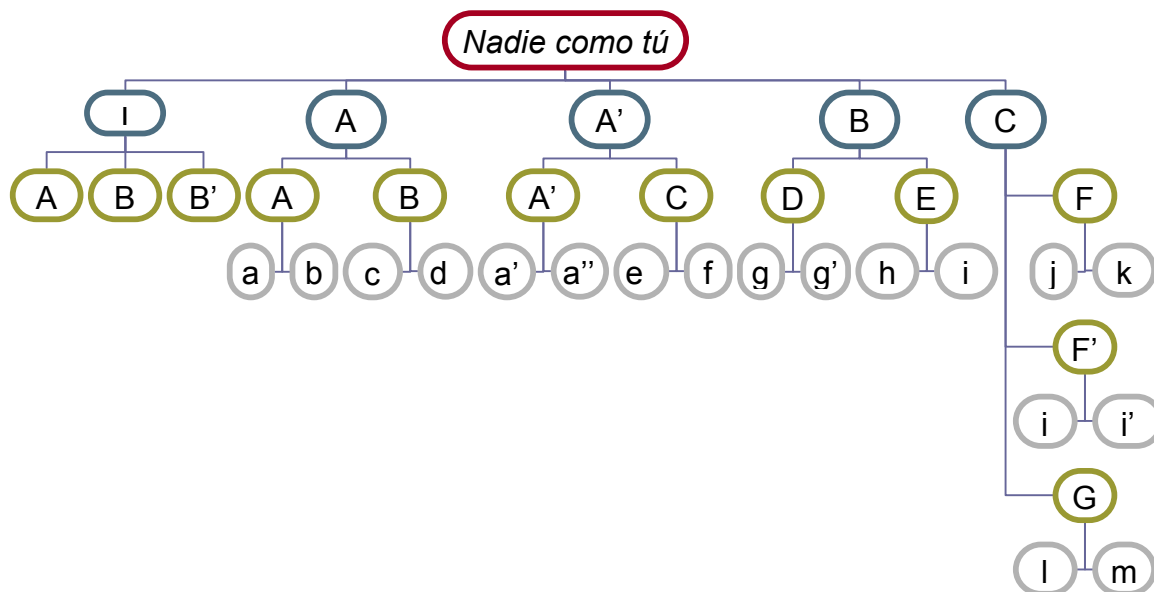


Figura 4. Análisis gráfico de Caplin del tema: *Nadie como tú*.

La estructura formal de este tema es muy convencional, presenta en el Intro 12 compases y termina con la misma cantidad de compases.

### 2.2.3. Tema: *Libérame*

#### 2.2.3.1. Dimensiones

Las dimensiones están representadas por las letras de la siguiente manera: E (externa), I (interna), H (híbrida).

Tabla 9. Dimensiones del tema *Libérame*.

Dimensiones	
Versos	Tipo
Mas allá de la frontera cualquiera puede hallar	E
En el fondo más oscuro del mar	E
Donde nadie ha llegado Jesús ha enterrado mi maldad	H
Y sin embargo cuantas veces yo tropiezo al caminar	E
Por errores del ayer que me atormentan	H

Acude a mí y hazme libre de temor una vez mas	I
Oh que deja que tu soplo caiga suave sobre mí	H
Como lluvia que desciende en la mañana	H

El tema *Libérame* empieza en ambos versos con una dimensión externa genera una imagen al describir lo que sucede en la historia.

### 2.2.3.2. Análisis Narrativo

Tabla 10. Análisis Narrativo del tema *Libérame*

	Tipo	Letra
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Actitud ante la realidad exterior: Lírica</li> <li>Punto de Vista: Primera persona central</li> </ul>	<p>Y sin embargo cuantas veces yo tropiezo al caminar por errores del ayer que me atormentan.</p> <p>Acude a mí y hazme libre del temor una vez mas libérame de estas cadenas que me están atando.</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Principales: Hombre</li> <li>Secundarios: Jesús</li> </ul>	<p>Acude a mí y hazme libre de temor una vez mas</p> <p>Donde nadie ha llegado Jesús ha enterrado mi maldad</p>

<b>Ambiente</b>	Ambiente interior o psicológico	Y que el viento lleve lejos el recuerdo de mi ayer que has borrado con tu sangre por siempre libérame...
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pasado: pretérito perfecto compuesto</li> <li>• Presente</li> </ul>	<p>Donde nadie ha llegado</p> <p>Y hazme volar más alto que la tempestad</p> <p>Y deja que un rayo de luz ilumine mi alma</p>

El tema *Libérame* muestra que existe una relación entre la actitud ante la realidad exterior lírica y el punto de vista en primera persona central, que pertenecen al narrador y el ambiente siendo este interior o psicológico.

### 2.2.3.3. Análisis Literario

Tabla 11. Análisis elementos retóricos del tema *Libérame*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Hipérbole	El fondo más oscuro del mar
Metáfora	Jesús ha enterrado mi maldad Has borrado con tu sangre por siempre
Personificación	Errores del ayer que me atormentan

Pleonasma	Estas cadenas que me están atando Un rayo de luz ilumine mi alma El viento lleve lejos el recuerdo de mi ayer
Símbolo	Volar más alto que la tempestad
Símil	Deja que tu soplo caiga suave sobre mí como lluvia que desciende en la mañana

Las figuras que destacan en el análisis literario son: símbolo y símil, debido a que en los anteriores temas no están presentes.

#### 2.2.3.4. Análisis Formal

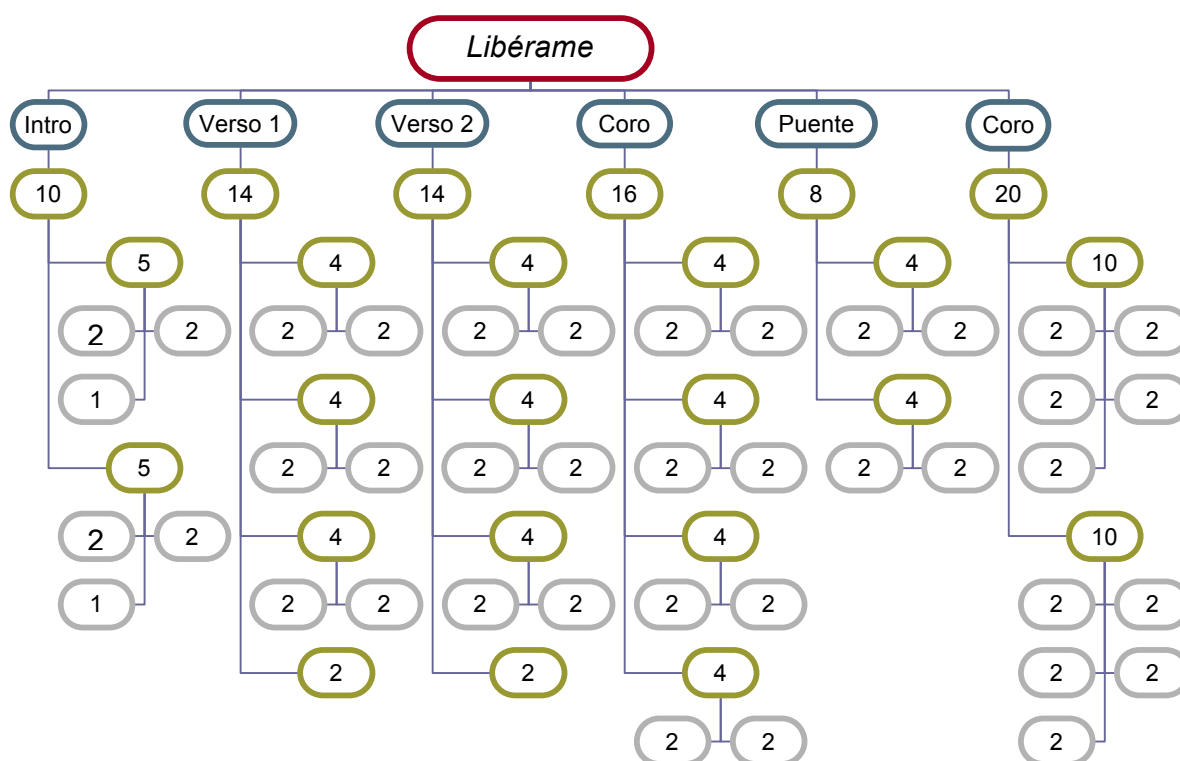


Figura 5. Análisis gráfico estructural del tema *Libérame*

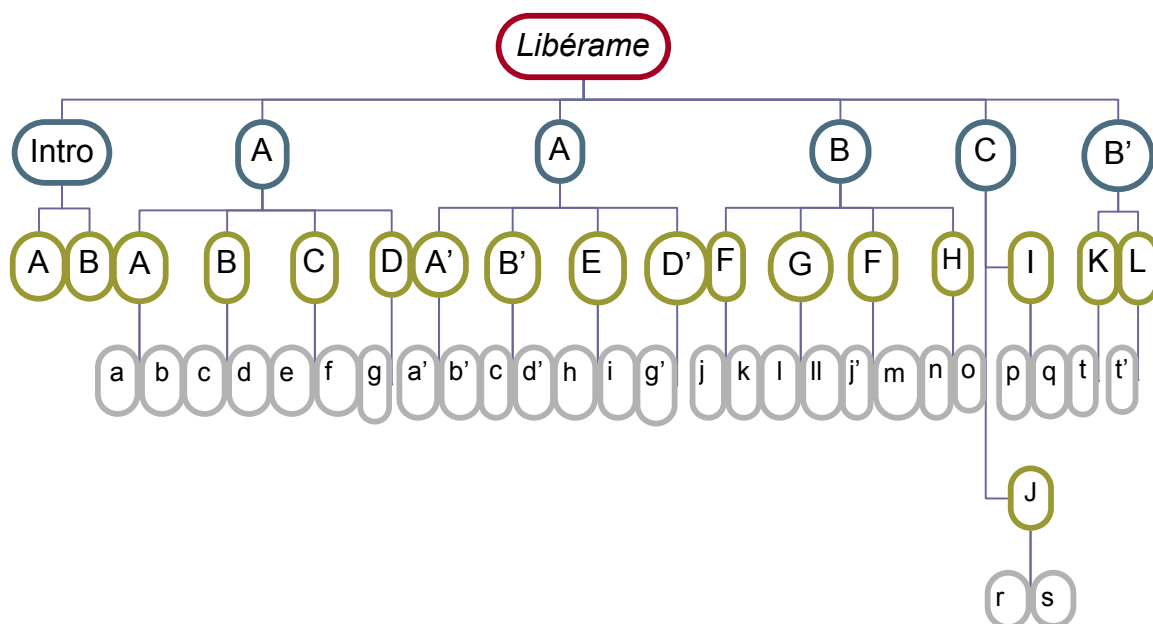


Figura 6. Análisis gráfico estructural del tema *Libérame*

El análisis formal del tema *Libérame* muestra una forma diferente a las presentadas anteriormente. El Intro está formado de 10 compases seguido de dos versos de 14 compases, un coro de 16, un puente de 8 y se expone el coro por segunda vez 20 compases.

## 2.2.4. Tema: *El ciego*.

### 2.2.4.1. Dimensiones

Para el análisis de las dimensiones se utiliza las letras que corresponden al tipo de dimensiones, siendo estas: E (externas), I (internas), H (híbridas) como muestra la tabla 12.

Tabla 12. Dimensiones del tema *El ciego*.

Dimensiones	
Versos	Tipo
No soy Einstein, ni Van Gogh, ni Cervantes, ni Platón; no tengo en mis venas sangre azul, no soy ningún Dios.	E E

Y si me haces mil preguntas, no sabría responder, sólo sé que yo era ciego y ahora puedo ver.	E H
No sé nada de la bolsa, no soy un cerebro gris, nunca fui a la Casa Blanca, la verdad no sé si quiero ir. No poseo grande sumas que pudiera ofrecer, sólo sé que yo era ciego y ahora puedo ver.	E E E H
Y tu amor es un dilema que jamás descifraré, sólo sé que yo era ciego y ahora puedo ver.	I H
No conozco a Leo Messi, ni a Nadal, ni a Federer solo sé que yo era ciego y ahora puedo ver.	E H

Para los versos utiliza el mismo patrón de dimensiones: tres externas y una híbrida. Mostrando una descripción, creando una imagen hasta el último verso que incluye la mezcla de lo abstracto y lo visual.

#### 2.2.4.2. Análisis Narrativo

Tabla 13. Análisis Narrativo del tema *El ciego*.

	Tipo	Letra
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actitud ante la realidad exterior: Lírica</li> </ul>	Y si me haces mil preguntas, no sabría responder, sólo sé que yo era ciego Y ahora puedo ver.
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Didáctica – Oratoria</li> </ul>	Y una cosa es respirar



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Punto de Vista: Primera persona central</li> </ul>	<p>y otra es ver la luz, y hoy te miro y ahora sé Que no han nadie como tú.</p> <p>Mi vida ha cambiado Y es que ya no soy el mismo de ayer, y el que no lo vive, no lo pude entender.</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Principales: Sujeto- Hombre</li> </ul>	<p>No poseo grande sumas que pudiera ofrecer, sólo sé que yo era ciego y ahora puedo ver.</p>
<b>Ambiente</b>	<p>Ambiente interior o psicológico</p>	<p>Y si me haces mil preguntas, no sabría responder, sólo sé que yo era ciego y ahora puedo ver.</p>
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presente</li> <li>• Pretérito perfecto simple</li> </ul>	<p>No conozco a Leo Messi, ni a Nadal, ni a Federer solo sé que yo era ciego y ahora puedo ver.</p> <p>Tú me viste a mí, sin dinero, sin sombrero y me hiciste feliz.</p>

El tema *El ciego* presenta la misma relación que los temas anteriores, es decir la actitud ante la realidad exterior que es lírica; además de esto presenta la didáctica y el punto de vista en primera persona central. Volviendo a presentar un desarrollo en un ambiente interior y psicológico.

### 2.2.4.3. Análisis Literario

Tabla 14. Análisis elementos retóricos del tema *El ciego*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Polisíndeton	No soy Einstein, ni Van Gogh, ni Cervantes, ni Platón;
Paralelismo	No sé nada de la bolsa, no soy un cerebro gris, nunca fui a la Casa Blanca, la verdad no sé si quiero ir
Metonimia	No tengo en mis venas sangre azul No soy un cerebro gris,
Oxímoron	Sólo sé que yo era ciego Y ahora puedo ver.
Símil	Y tu amor es un dilema que jamás descifraré

*El ciego* incluye tres nuevas figuras literarias que no están presentes en los anteriores temas, estas son: polisíndeton, metonimia, oxímoron.

### 2.2.4.4. Análisis Formal



Figura 7. Análisis gráfico estructural del tema *El ciego*.

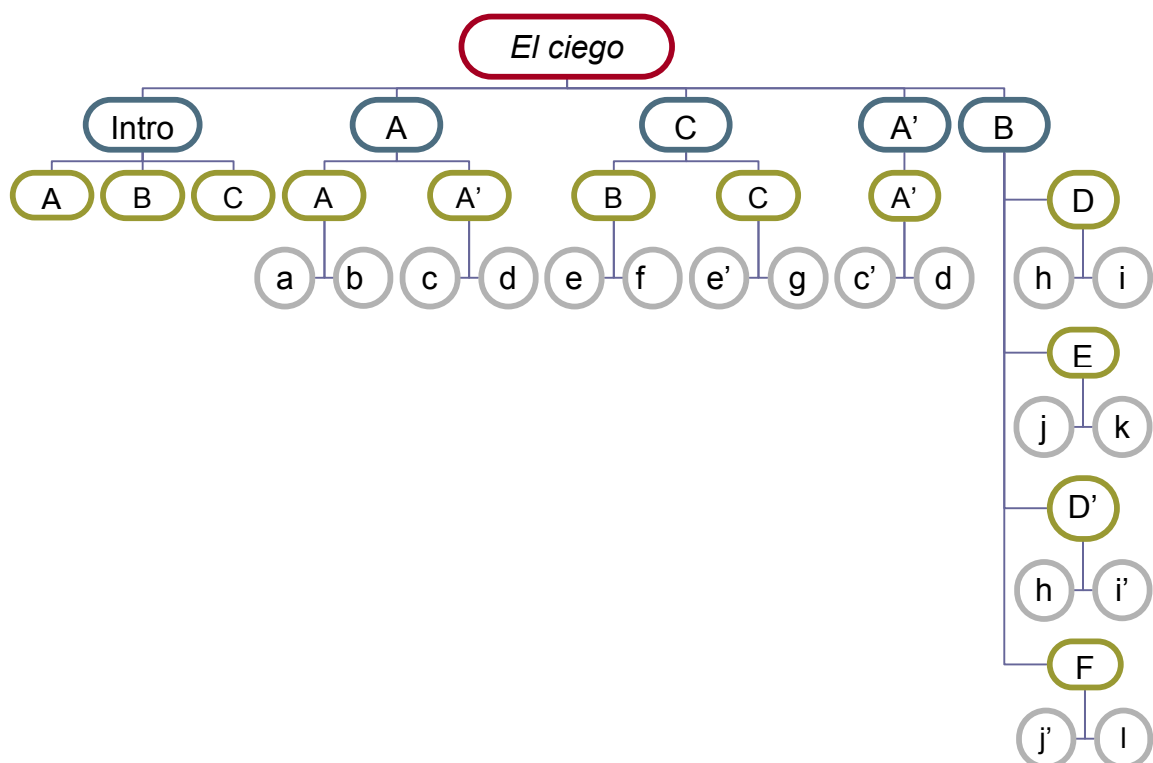


Figura 8. Análisis gráfico de Caplin del tema: *El ciego*.

El tema *El ciego* posee una estructura formal predispuesta de la siguiente manera: un intro de 10 compases, seguida de un verso de 16 y un puente de la 8 al igual que el segundo verso, mantiene solamente la mitad de la estructura del primer verso.

### 2.2.5. Tema: *El payaso*.

#### 2.2.5.1. Dimensiones

Las letras expuestas en la tabla descrita a continuación, muestra el tipo de dimensiones usadas en este análisis siendo las mismas dimensiones híbridas (H), dimensiones externas (E) y las dimensiones internas (I).

Tabla 15. Dimensiones del tema *El payaso*.

Dimensiones	
Versos	Tipo
Era capaz de hacer a un niño reír sin parar,	E
tenía ocurrencias tan geniales, solo él era capaz.	I
La cara pintada de colores y en la mano un violín,	E
que sonaba más o menos pero hacía reír.	E
Y el caso es que en el fondo era un infeliz,	I
le parecía ridículo pintarse la nariz,	H
lucía mucho más un salto mortal	E
y él quería ser equilibrista	H
y oír sobre en la pista ovaciones	E
En vez de tanto reír.	E
Nunca supo asumir su posición, sin darse cuenta	I
que hacía feliz a tantos en su papel de cenicienta.	H
Que si un día faltase en el circo llegaría a su fin	H
que nunca sería el mismo sin su violín.	H
Pero él seguía empeñado en ser infeliz,	I

se veía tan ridículo pintada la nariz,	H
soñaba todavía con el trapecio,	H
pretendía ser equilibrista	H
y oír sobre la pista ovaciones	E
en vez de tanto reír.	E
Fue una mañana blanca, invernal, tras el ensayo,	E
no pudo resistirlo más, se subió en el travesaño,	H
y al verse en la altura	E
sintió subirle el vértigo hasta la nuez,	H
y no habían puesto mallas la ultima vez	E
apenas sintió nada cuando cayó,	H
el domador, que regresaba, fue el primero que le vio.	E
Logro salvar la vida y un mes más tarde le dijeron:	H
"Todo ha terminado, el circo ha cerrado,	H
ya no venían niños a la función."	H
Hoy vive retirado en algún lugar, en las afueras,	E
pegado día y noche a su silla de ruedas,	E
parece que ha terminado aceptándose por fin,	I
que incluso algunas veces toca el violín.	E
Diez niños le visitan y le hacen feliz,	H
cuando les ve llegar a lo lejos, se pinta la nariz.	E
Y cuando alguno se burla con desprecio, él contesta:	H
Sería un miserable, sería yo el culpable,	H
si no cumpliese la misión que recibí.	H
Porque aunque fui un fracaso,	H
soy de profesión payaso,	H
no me juzgues mal, Dios me hizo así.	H

El tema de *El payaso* termina en sus dos primeros versos con dimensiones externas y los dos siguientes versos con dimensiones híbridas. El segundo verso presenta una estructura de una dimensión interna y tres híbridas, repite este patrón una vez más. Las dimensiones más usadas en este tema son las híbridas y externas y solamente en cinco ocasiones las internas.

### 2.2.5.2. Análisis Narrativo.

Tabla 16. Análisis Narrativo del tema *El payaso*.

	<b>Tipo</b>	<b>Letra</b>
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actitud ante la realidad exterior: Épica</li> <li>- Didáctica Oratoria:</li> <li>• Punto de Vista: Tercera persona omnisciente.</li> </ul>	<p>Era capaz de hacer a un niño reír sin parar, tenía ocurrencias tan geniales, solo él era capaz.</p> <p>Sería un miserable, sería yo el culpable, si no cumpliera la misión que recibí.</p> <p>Pero él seguía empeñado en ser infeliz, se veía tan ridículo Pintada la nariz,</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• De acuerdo a las Acciones:</li> <li>- Principales: Payaso</li> <li>• De acuerdo a la función:</li> <li>- Referenciales: el domador</li> </ul>	<p>Porque aunque fui un fracaso, soy de profesión payaso</p> <p>El domador, que regresaba, fue el primero que le vio.</p>

	- Ayudantes: niños	Diez niños le visitan y le hacen feliz
<b>Ambiente</b>	Exterior, físico o geográfico	Todo ha terminado, el circo ha cerrado, ya no venían niños a la función.
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pasado: pretérito imperfecto</li> <li>• Presente</li> </ul>	<p>Era capaz de hacer a un niño reír sin parar, tenía ocurrencias tan geniales, solo él era capaz.</p> <p>Hoy vive retirado en algún lugar, Diez niños le visitan y le hacen feliz, cuando les ve llegar a lo lejos, se pinta la nariz.</p>

El tema *El payaso* presenta un narrador épico en la clasificación de la actitud ante la realidad exterior ya que el escritor, da cuenta de lo que ocurre fuera de él narrando y describiendo la trama que en este caso se desarrolla en un circo. Cuando usa este recurso opta por el uso de tercera persona omnisciente. Es el único tema que presenta un ambiente exterior, físico o geográfico.

### 2.2.5.3. Análisis Literario

Tabla 17. Análisis elementos retóricos del tema *El payaso*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Sinécdoque	Que hacía feliz a tantos

	En su papel de cenicienta.
Metáfora	Fue una mañana blanca, invernal
Metonimia	Sintió subirle el vértigo hasta la nuez

De la misma manera, las figuras literarias usadas en este tema son únicamente tres debido al desarrollo de la historia que es épica y la cantidad de dimensiones externas que posee.

#### 2.2.5.4. Análisis Formal

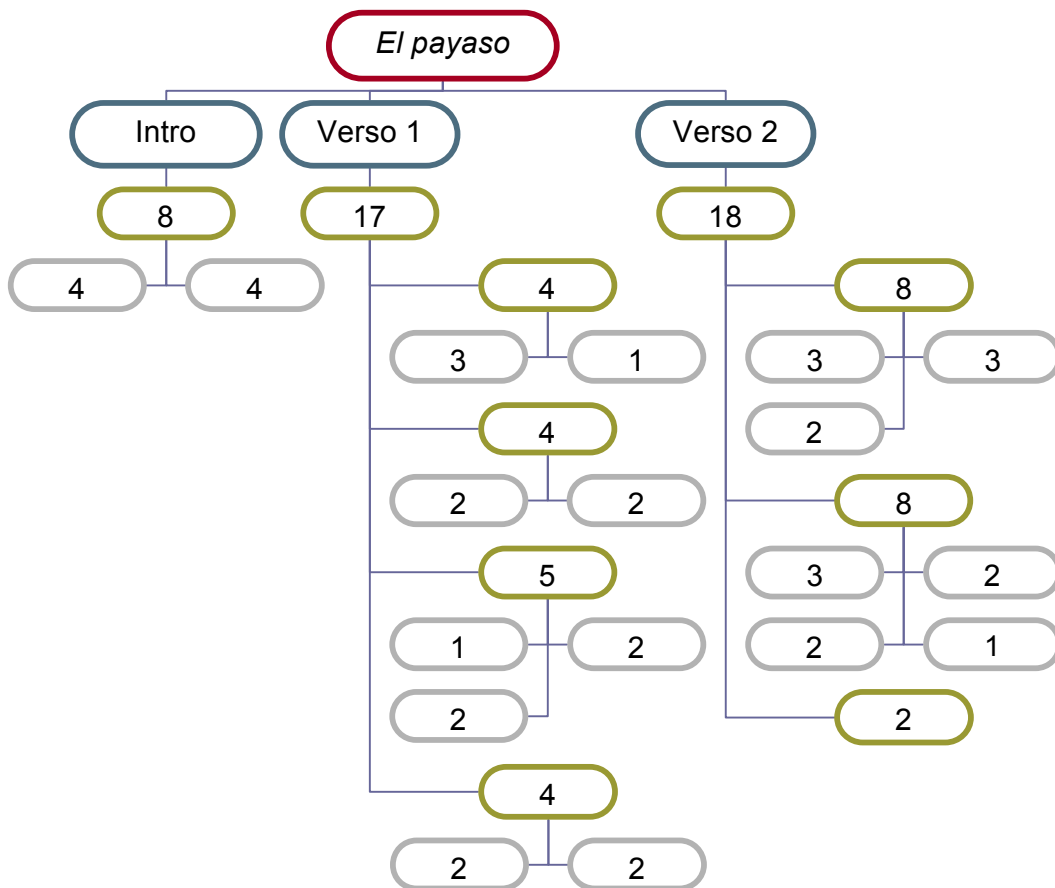


Figura 9. Análisis gráfico estructural del tema *El payaso*.



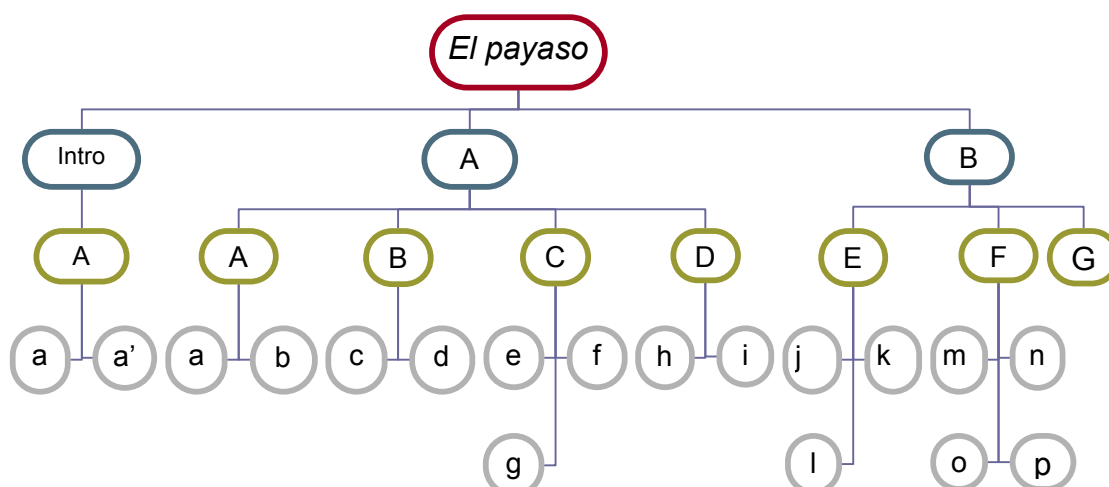


Figura 10.: Análisis gráfico estructural del tema *El payaso*

## 2.2.6. Tema: *Gregarios de lujo.*

### 2.2.6.1. Dimensiones

Las dimensiones están representadas por las letras expuestas en la tabla, de la siguiente manera: (H) dimensión híbrida, (I) dimensión interna, (E) dimensión externa.

Tabla 18. Dimensiones del tema *Gregarios de lujo.*

Dimensiones	
Versos	Tipo
No siempre los veo, pero siempre están aquí	H
flotan en el aire y saben todo sobre mí	H
más bellos que los elfos y mucho mucho más altos que yo.	H
Rara vez se hacen notar o se dejan ver	H
más por sobrios y prudentes que por timidez	I
más fuertes que el acero más puros que el diamante o el cristal.	H
Velan siempre mi sueños no abandonan jamás	I

sus ojos penetran la más negra oscuridad	H
no les afecta el miedo y solamente se inclinan ante el rey.	H
En sus ojos brillan la inocencia y la quietud	H
y la vez son fieros y auténticos guerreros de la luz	H
letales como el fuego más rápido que el viento en huracán.	H

El tema *Gregarios de lujo* presenta una disposición extensa de dimensiones híbridas y solamente dos dimensiones internas, este tema carece de dimensiones externas.

### 2.2.6.2. Análisis Narrativo

Tabla 19. Análisis Narrativo del tema *Gregarios de lujo*.

	Tipo	Letra
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Actitud ante la realidad exterior: Épica</li> </ul>	<p>No siempre los veo pero siempre están aquí flotan en el aire y saben todo sobre mí</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Punto de Vista: - Tercera persona omnisciente</li> </ul>	<p>Velan siempre mi sueños no abandonan jamás sus ojos penetran la más negra oscuridad no les afecta el miedo y solamente se inclinan ante el rey.</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Primera persona periférica</li> </ul>	<p>Gregarios de Lujo a mi servicio porque acampan en silencio</p>

<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Principales: Gregarios de Lujo- Amigos</li> <li>• Secundarios: Hombre</li> </ul>	<p>Gregarios de Lujo a mi servicio</p> <p>Y sólo la eternidad revelará los golpes que han parado a mi favor</p>
<b>Ambiente</b>	Interior o psicológico	Velan siempre mi sueños no abandonan jamás
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presente</li> <li>• Futuro</li> </ul>	<p>Rara vez se hacen notar o se dejan ver más por sobrios y prudentes que por timidez</p> <p>Y sólo la eternidad revelará</p>

El tema *Gregarios de lujo*, presenta un narrador épico cuando habla de la actitud ante la realidad exterior relacionado con el punto de vista en tercera persona omnisciente. Además, cuenta con la presencia de una primera persona periférica ya que un personaje secundario narra en primera persona la historia del protagonista que él conoce por estar envuelto en ella. Se desarrolla en un ambiente interior o psicológico.

### 2.2.6.3. Análisis Literario

Tabla 20. Análisis elementos retóricos del tema *Gregarios de lujo*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
--------------------------	--------------

Símil	Más bellos que los elfos
	Letales como el fuego
	Gregarios de Lujo
Hipérbole	Más fuertes que el acero
	Más puros que el diamante o el cristal.
Metáfora	Cuántas arrugas en sus faldas Por cubrirme a mí la espalda sin temor
Pleonasmo	Sus ojos penetran la más negra oscuridad
Sinécdoque	Y solamente se inclinan ante el rey.
Personificación	En sus ojos brillan la inocencia y la quietud
Epíteto	Más rápidos que el viento en huracán.
Onomatopeya	Oh oh oh oh oh

Por otro lado, los recursos literarios que destacan en este tema son: Metáfora por la manera en la que compara a los amigos con unos *gregarios de lujo*. También, el símil ya que constantemente comprara a los amigos con ciertos elementos.

### 2.2.6.4. Análisis Formal

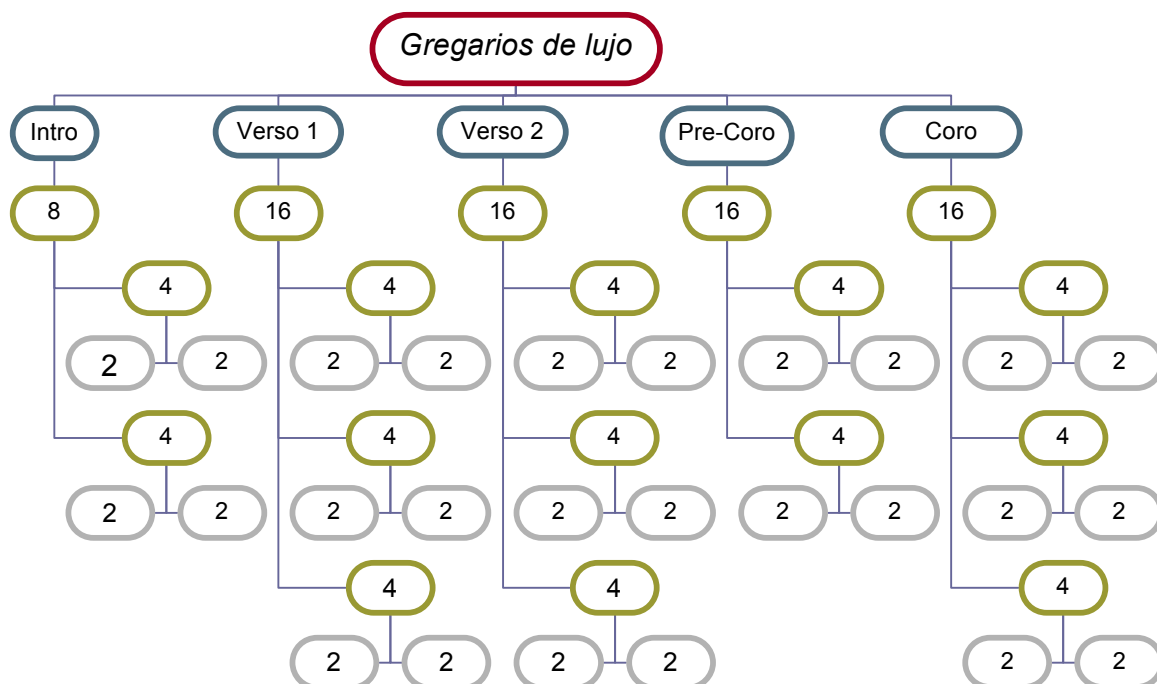


Figura 11. Análisis gráfico estructural del tema *Gregarios de Lujo*.

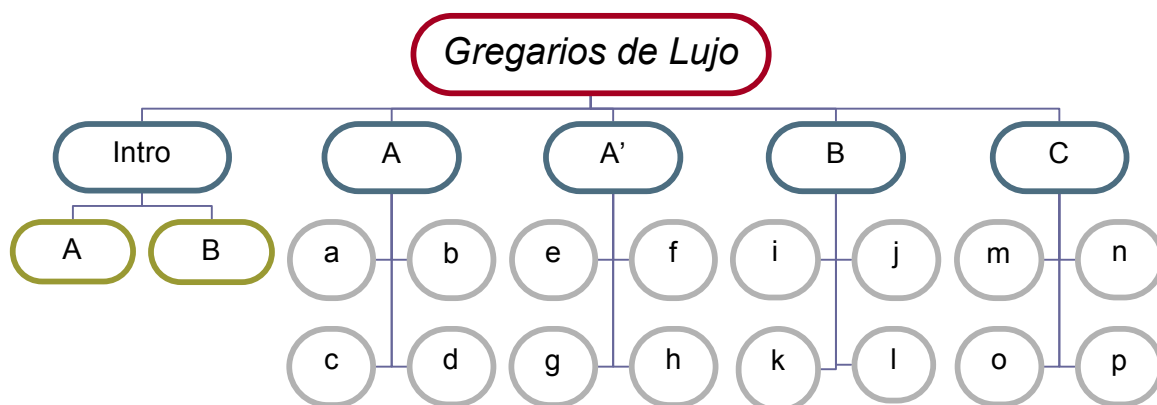


Figura 12. Análisis gráfico de Caplin del tema: *Gregarios de Lujo*.

La forma estructural que presenta el tema *Gregarios de Lujo* es convencional ya que posee 16 compases para el verso uno y dos, puente y coro.

### Capítulo 3: Análisis Musical

Este capítulo trata acerca de las propuestas armónicas y melódicas que posee Vidal en los seis temas a investigar. Los recursos obtenidos en el análisis, permiten establecer algunos patrones en las composiciones a presentar. En lo que corresponde a la armonía se analiza el intercambio modal, line cliché y modulación. En su melodía se analiza las síncopas, anticipaciones, melismas y contorno melódico.

#### 3.1. La Armonía

Esta investigación toma en cuenta el intercambio modal, los line cliché, las modulaciones, que se efectúan en los 6 temas a analizar.

##### 3.1.1. Intercambio modal

Vidal utiliza este recurso como un mecanismo para expandir su campo armónico. En primer lugar, la armonía que acompaña es relativamente sencilla, en general posee acordes característicos de la armonía mayor y menor. Al iniciar una sección usualmente, comienza con el primer grado de la tonalidad y finaliza con el mismo o un dominante del primer grado.

Además, se encuentra algunos pasajes que presentan cierta complejidad armónica, modulando en ocasiones, proporcionando a su armonía un color distinto. Por ejemplo, en el tema *La oveja perdida*, que está en la tonalidad de Dm, tiene un pasaje, que utiliza un pasaje modal como el eólico con un Vm7 y el locrio porque tiene como acorde un bVmaj9 como muestra en la figura 13.

Figura 13: Ejemplificación del pasaje modal en el tema *La oveja perdida*.

Otro ejemplo, se encuentra en el tema *Nadie como tú* que está en la tonalidad de Cm, en su segundo verso realiza un intercambio modal de la escala lidia con un #IV, durante un compás como se ejemplifica en la figura 14.

22

F#m7(b5) Cm/F Gm7 Eb(b13)/G

Figura14: Ejemplificación del intercambio modal del tema *Nadie como tú*.

En el tema *El Payaso* en tonalidad de Fmaj7 se observa un intercambio modal con lidio con un #IV en el compás 21, uno mixolidio con un bVII en el compás 25 y en el 31 como muestra la figura 15.

21 E/D B $\flat$  F Gm Fmaj9 Eb6 D7

que so - na - ba más o me - nos pe - ro ha - cía re - ir... Yel

26 Gm7 C F F/E F/D F/C

ca - soes - que en - el fon - doe - ra un in - fe - liz... le

30 B $\flat$ ° Eb7(9) Dm/F Dm/A D7

pa - re - cía ri - dí - cu - lo pin - tar - se la - na - riz... Lu -

Figura 15: Ejemplificación del intercambio modal en el tema *El Payaso*.

En el tema *El Ciego* con tonalidad de G mayor, en el coro se escucha un intercambio modal con lidio b7, como lo ejemplifica la figura 16.

Figura 16: Ejemplificación del intercambio modal en el tema *El ciego*.

En el tema *Libérame* con tonalidad de Cm hay un intercambio modal en locrio porque tiene un bII y bV en el compás 57, la figura 17 lo ejemplifica.

Figura 17: Ejemplificación de un intercambio modal en el tema *Libérame*.

Por último, el tema *Gregarios de lujo* que está en Eb mayor, al final de la primera A presenta un intercambio modal en frigido porque tiene un bII, como muestra la figura 18.

Figura 18: Ejemplificación de un intercambio modal en frigido en el tema *Gregarios de lujo*.



### 3.1.2. Line cliché

Se presenta una línea melódica que se mueve sobre un acorde. Y lo efectúa de manera cromática. En el tema *El payaso* durante cuatro compases a partir de 17 se nota un line cliché que va desde D, como muestra la figura 19.

The figure shows a musical score for four measures starting at measure 17. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The chords are Dm, Dm/C#, Dm/C, and Dm/B. The melody consists of a series of eighth notes moving chromatically upwards: D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, A4, Bb4. The first two measures have a quarter rest in the first half and a quarter note in the second half. The last two measures have eighth notes in the first half and a triplet of eighth notes in the second half.

Figura 19: Ejemplificación de un *Line cliché* en el tema *El payaso*.

En el tema *Gregarios de lujo*, al final de la segunda A, existe un line cliché en el bajo que para ser respetado, forma superestructuras en los acordes como lo muestra la figura 20.

The figure shows a musical score for two systems of four measures each, starting at measure 34. The melody is in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The first system has chords Bb and Eb. The lyrics are: "más fuer - tes queel a - ce-ro más fuer - tes queel día - man - te oel cris - tal". The second system has chords C/D, Eb(#5)/C#, and Gm/C. The melody consists of a series of eighth notes moving chromatically upwards: Bb3, B3, C4, D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, A4, Bb4, Bb4. The first two measures of the second system have a quarter rest in the first half and a quarter note in the second half. The last two measures have eighth notes in the first half and a triplet of eighth notes in the second half.

Figura 20: Ejemplificación de line cliché con superestructuras en el tema *Gregarios de lujo*.

### 3.1.3. Modulaci3n

Vidal utiliza el cambio de una tonalidad a otra, usualmente cuando se expone por segunda vez la forma. Siendo estas despu3s del coro o en los puentes, con una modulaci3n de medio tono hacia arriba. Por ejemplo, en el tema *La oveja perdida* que est3 en tonalidad de Dm sube medio tono a Ebm, cuando expone por segunda vez el coro, despu3s del puente como muestra la figura 21.

**C** 95 Dm Am9 Gsus(b13) Gm7 Asus4

95 Ha-bía cre - í - do que teha-bía per - di - do pa-ra siemp - pre

**B** 100 Ebm Abm7 Db Db/B Bbm7

100 En mios-cu - ri - dad tehe vuel-toa sen - tir

Figura 21: Ejemplificación de una modulación de medio tono en el tema *La oveja perdida*.

El tema *El ciego* existe una modulación de medio tono que va de G a Ab cuando se expone por segunda vez el coro como muestra la figura 22.

55 F C G/D Ab/Eb

55 di-gan lo que di - gan los de - más

Figura 22: Ejemplificación de una modulación de medio tono en el tema *El ciego*.

El tema *Nadie como tú* presenta una modulación de medio tono en su puente de C a C# como lo indica la figura 23.

**Puente** A $\flat$  F $\sharp$  Gm C

35 na na na na na na na na na na na na na

Figura 23: Ejemplificación de una modulación de medio tono en el tema *Nadie como tú*.

El tema *Libérame* modula de otra manera, utilizando un dominante o un acorde pivó, figura 24.

83 B $\flat$ m7 G7

há - ra - me D.S. al Coda

77 B $\flat$ m7 E $\flat$ m7 E $\flat$ m7/F E $\flat$ m7/G $\flat$  E $\flat$ m7/A A $\flat$ sus To Coda

Figura 24: Ejemplificación de la modulación y utilización de un acorde pivó en el tema *Libérame*.

## 3.2. La Melodía

Para este análisis se tomará en cuenta las síncopas, anticipaciones, melismas y la curva melódica de los seis temas a investigar.

### 3.2.1. Síncopa

Siendo esta un efecto rítmico que tiene lugar cuando el sonido de una nota empieza dentro de un tiempo débil y se amplía hasta uno fuerte (Kennedy, 2006).

Los temas a investigar poseen este recurso en su melodía. Por ejemplo, están presentes en el coro de *La oveja perdida*: figura 31, y el coro de *El ciego*: figura 32; al igual que en el tema de *El payaso*, *Libérame* y *Nadie como tú*, como lo muestran las figuras 33, 34 y 35.

**B**

30 En la os-cu-ri-dad te he vuel-to a sen-tir

Figura 31. Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *La oveja perdida*

51 No hay un so-lo di-a que no tea-gra-dez-caes-ta li-ber-tad

55 di-gan lo que di-gan los de-más

Figura 32. Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *El ciego*.

38 ser e-qui-li-bris-tay o-ír so-bre la pis-ta o-va-cio-

Figura 33. Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *El payaso*.

67 - do del a-yer que has bo-rra-do con tu san-gre por siem-pre li-

Figura 34. Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *Libérame*

Figura 35. Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *Nadie como tú*.

### 3.2.2. Anticipaciones

Existen notas de adorno que forman parte de las notas que pertenecen al acorde posterior como muestra Vidal en sus composiciones. A continuación, citaremos algunos de estos ejemplos.

En el tema de *El payaso* en el compás 22 anticipa la tercera menor del siguiente acorde al igual que en el 27 su tercera mayor como muestra la figura 36.

Figura 36. Ejemplificación del uso de anticipaciones en el tema *El payaso*.

De la misma manera en el tema *Libérame* se encuentran anticipaciones en el compás 43 de una quinta para el siguiente acorde, al igual que en el compás 75 que anticipa la raíz del siguiente acorde como muestra la figura 37.

**B**

73  $Ebm7$   $B7(\#11)$   $E7/C$

bé - ra - me y en - sé - ña - me ol - vi - dar tal co - mo

Figura 37: Ejemplificación del uso de anticipaciones en el tema *Libérame*.

El tema *Nadie como tú* en el compás 28 anticipa la tercera mayor del siguiente acorde, en el puente en el compás 36 anticipa la quinta al igual que en compás 40, del siguiente acorde como muestra la figura 37.

**B**

25  $Eb(b13)/G$   $Fm/Ab$   $Eb$   $Dm7(b5)$   $Eb$   $Fm$

— Pe-ro nohe vis-toa na-die co-mo tú nohe co-no - ci-doa na-die co-mo tú que sa - bien

**Puente**

35  $Ab$   $F\#^o$   $Gm$   $C$

na na na na na na na na na na na na

39  $A$   $F\#7$   $G\#m$

na na na na na na na na na na

Figura 37. Ejemplificación del uso de anticipaciones en el tema *Nadie como tú*.

También en el tema *La oveja perdida* en el compás 75 que muestra una anticipación del siguiente acorde usando la raíz, al igual que el compás 104 y el 128 que anticipa la tercera menor del siguiente acorde como muestra la figura 38.

75  $D7$   $Gm7$   $Gm/E$

75 llé - va - me de vuel - ta al re - dil

Figure 38 shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 104 with a treble clef and a key signature of three flats. The melody consists of eighth notes. Above the staff, the chords B and Abm7(b13) are indicated. An orange box highlights the notes G4 and F4 in the second measure, which are anticipations of the next chord, Abm7(b13). The lyrics below the staff are "mehehar-tao de llo - rar".

The second staff starts at measure 128 with the same clef and key signature. The melody continues with eighth notes. Above the staff, the chords Eb7, Abm7, Abm/F, and Bb7 are indicated. An orange box highlights the notes G4 and F4 in the second measure, which are anticipations of the next chord, Abm7. The lyrics below the staff are "llé-va-me de vuel - ta al re-dil".

Figura 38. Ejemplificación del uso de anticipaciones en el tema *La oveja perdida*.

En el tema *Gregarios de lujo* en el intro, que anticipa la quinta del siguiente acorde en el compás uno y dos como muestra la figura 39.

Figure 39 shows the intro of a piece in 6/8 time. The key signature has three flats. Above the staff, the chords Eb, Bb, and Ab are indicated. The melody consists of eighth notes. Two orange boxes highlight the notes G4 and F4 in the first and second measures, which are anticipations of the next chord, Ab. The word "Intro" is written in a box above the first measure.

Figura 39. Ejemplificación del uso de anticipaciones en el tema *Gregarios de lujo*.

Finalmente, en el tema *El ciego*, en el compás 19 anticipa la tercera del siguiente acorde, en el compás 33 anticipa la quinta del siguiente acorde y en el 41 anticipa la raíz como muestra la figura 40.

Figure 40 shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 19 with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth notes. Above the staff, the chords G, Am/G, and G are indicated. An orange box highlights the notes G4 and F4 in the second measure, which are anticipations of the next chord, Am/G. The lyrics below the staff are "y si meha - ces mil pre-gun - tas no sa-bría que".

The second staff starts at measure 31 with the same clef and key signature. The melody continues with eighth notes. Above the staff, the chords Em, D, C, and D7 are indicated. An orange box highlights the notes G4 and F4 in the fourth measure, which are anticipations of the next chord, D7. The lyrics below the staff are "yhoy te mi - ro yaho-ra sé que nohay na - die co - mo tú".

39 Em G C D7 G

so-lo sé que yoe - ra cie - go yaho-ra pue - do ver

Figura 40. Ejemplificación del uso de anticipaciones en el tema *El ciego*.

### 3.2.3. Melismas

Entre los elementos compositivos de Vidal, también se escucha comúnmente el uso de melismas que adornan el fraseo de su melodía. Por ejemplo, en el tema *La oveja perdida* inicia un melisma en el compás 28 y se extiende durante un compás; de la misma manera sucede en el compás 43 extendiéndose durante dos compases, al final de su coro en la palabra redil como lo muestra la figura 41.

25 Ab° Am7 Abmaj9 Gm Asus4 A7

sé que estov ner di - do du-do que me auie - ras bus - car

42 D7 Gm7 Gm/E A7

llé - va - me de vuel - ta al re - dil

Figura 41: Ejemplificación gráfica del melisma en el tema *La oveja perdida*.

En el tema *Libérame* en la parte B en el compás 73 en la palabra libérame y se extiende durante la mitad del siguiente como indica la figura 42.

73 Ebm7 B7(#11) F7/C

bé - ra - me y en - sé - ña - meaol - vi - dar tal co - mo

Figura 42: Ejemplificación gráfica del melisma en el tema *Libérame*.

En el tema *Gregarios de lujo* se presenta en el compás 48 extendiéndose durante un compás y medio en la palabra yo. De la misma manera otro ejemplo se nota en



el compás 54 que se extiende durante dos compases y medio. Otro ejemplo de melisma en este tema se encuentra en el compás 70 y se extiende durante dos compases completos como lo indica la figura 43.

The figure shows three staves of music from the piece *Gregarios de lujo*. The first staff starts at measure 46 with chords Cm, Cm9/B, Cm/Bb, and Cm/A. A blue oval highlights a melisma over the lyrics 'yo' and 'cuán-tas a -'. The second staff starts at measure 54 with a G7 chord. A blue oval highlights a melisma over the lyrics 'te - mor' and 'Gre -'. The third staff starts at measure 70 with chords Eb, Bb, Ab, and Bb. A blue oval highlights a melisma over the lyrics 'sol' and 'Oh'. The piece ends with 'D.S. al Fine'.

Figura 43: Ejemplificación gráfica de melismas en el tema *Gregarios de lujo*.

En el tema *El ciego* encontramos un melisma en el compás 38 que inicia en el segundo tiempo y se extiende hasta finalizar el mismo como muestra la figura 44.

The figure shows a single staff of music from the piece *El ciego* starting at measure 35. Chords G, Am/G, G, G, and B7 are indicated above the staff. A blue oval highlights a melisma over the lyrics 'ci - fra - ré' in measure 38.

Figura 44: Ejemplificación gráfica del melisma en el tema *El ciego*.

Finalmente, en el tema *Nadie como tú* en el compás 26 se presenta un melisma en la corchea del último beat y se extiende durante los dos primeros tiempos del siguiente como muestra la figura 45.

The figure shows a single staff of music from the piece *Nadie como tú* starting at measure 25. Chords Eb(b13)/G, Fm/Ab, Eb, Dm7(b5), Eb, and Fm are indicated above the staff. A blue oval highlights a melisma over the lyrics 'nohe co - no - ci - doa na - die co - mo tú' in measure 26.

Figura 45: Ejemplificación gráfica del melisma en el tema *Nadie como tú*.

### 3.2.4. Contorno melódico

Otro recurso a considerar es el contorno melódico que muestra las notas más importantes de su melodía, siendo esta la más alta o baja de una frase, que embellecen musicalmente de manera satisfactoria e interesante. En los temas a investigar se encuentran cinco contornos melódicos básicos que son: ascendente, descendente, arco, arco invertido y estacionario (Perricone, 2000, pg.46-47). Se muestra a continuación, citando algunos ejemplos.

En el tema *El ciego* en la parte A posee el contorno melódico en arco, descendente y estacionario como muestra la figura 46.

15 G D/F# Em D7  
no ten-go en mis ve - nas san - grea - zul no soy nin-gún Dios

18 A  
11 G Am G Am  
No soy Eins - tein ni Van Gogh ni Fer - ban - tes ni Pla - tón

Figura 46: Ejemplificación gráfica del contorno melódico en el tema *El ciego*.

En el tema *Gregarios de lujo* en la A' desde el compás 26 hasta el 37 posee un contorno melódico ascendente, descendente, en arco descendente y arco como muestra la figura 47.

A'  
26 Eb Bb/D Fm7  
Ra - ra vez seha - cen no-tar o se de - jan ver

30 Gm Cm Fm C/E Cm  
más por so - brios y pru - den - tes que por ti - mi - dez

34  $B\flat$  más fuer - tes que el a - ce - ro más fuer - tes que el día - man - te o el cris - tal

38  $C/D$   $E\flat(\#5)/C\#$   $Gm/C$

Figura 47: Ejemplificación del contorno melódico del tema *Gregarios de Lujo*.

En el coro del tema *La oveja perdida* de la misma forma la curva melódica ascendente, descendente, estacionaria, arco y arco invertido está presente como lo indica la figura 48.

**B**

63  $Dm$   $Gm7$   $C$   $C/B\flat$   $Am7$

63 En la os - cu - ri - dad te he vuel - to a sen - tir

67  $B\flat$   $Gm7(b13)$   $Asus9$   $Dm7$

67 me he har - tao de llo - rar me he que - rio mo - rir

71  $Dm$   $Gm7$   $C$   $C/B\flat$   $Am7$

71 di - me si es - ver - dad vie - nes tú por mí?

75  $D7$   $Gm7$   $Gm/E$   $Asus4$

75 llé - va - me de vuel - ta al re - dil

Figura 48: Ejemplificación de la contorno melódico del coro del tema de la *Oveja perdida*.

También, en el tema *El payaso*, en la primera A, la curva melódica es ascendente, descendente, arco, estacionaria y arco invertido como lo indica la figura 49.

**A**  
9 Fmaj7 C9/E B $\flat$  C F  
E - ra ca - paz de ha - cer \_\_\_ aun ni - ño re - ir \_\_\_ sin pa - rar  
13 Em7( $\flat$ 5) A7 Dm Dm/C# Dm7/C A7(9)  
te - niao - cu - rren - cias tan ge - nia - les so - lo el e - ra ca - paz \_\_\_  
17 Dm Dm/C# Dm/C Bm7( $\flat$ 5)  
la ca - ra pin - ta - da de \_\_\_ co - lo - res yen la ma - non vio - lín  
21 E/D B $\flat$  F Gm Fmaj9  
\_\_\_ que so - na - ba más o me - nos pe - ro ha - cía re - ir \_\_\_

Figura 49: Ejemplificación del contorno melódico del coro del tema de la *El payaso*.

En el coro del tema *Libérame* se miran las curvas melódicas descendentes, ascendentes, arco invertido y arco como lo indica la figura 50.

**B**  
39 Cm7 Em7  
de es - tas ca - de - nas que me es - tán a - tan - do y haz - me vo -

43 *G7* *A7* *G7*  
 lar más al - to que la tem - pes - tad y de - ja que un

47 *Cm7* *Fm7*  
 ra - yo de luz i - lu - mi - ne mi al - ma es - toy can -

51 *A7* *G7*

Detailed description: This figure shows three staves of musical notation for the song 'Libérame'. The first staff (measures 43-46) features a melodic line with a blue contour line above it, starting on a dotted quarter note, moving up to a quarter note, then down to a half note, and ending on a dotted quarter note. The second staff (measures 47-50) continues the melody with a blue contour line showing a series of eighth notes and quarter notes, ending on a dotted quarter note. The third staff (measures 51-54) shows a similar melodic pattern with a blue contour line. Chord symbols G7, A7, Cm7, and Fm7 are placed above the staves. The lyrics are written below the notes.

Figura 50: Ejemplificación del contorno melódico del coro del tema *Libérame*.

Finalmente en el tema *Nadie como tú* en la parte del intro se nota la presencia de la siguiente curva melódica como muestra la figura 51.

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation for the song 'Nadie como tú'. The first staff (measures 1-4) is in 4/4 time and features a melodic line with a blue contour line above it. The second staff (measures 5-8) continues the melody with a blue contour line. The music is in a minor key, indicated by the key signature of two flats.

Figura 51: Ejemplificación de la curva melódica del coro del tema *Nadie como tú*.

## Capítulo 4: Composiciones Inéditas

Este capítulo trata acerca de la utilización de los diferentes recursos compositivos, obtenidos, en el análisis del *songwriting*, melodía y armonía de Vidal de sus seis temas investigados aplicados en tres temas inéditos. Dentro de la aplicación en lo que corresponde al *songwriting* tenemos las dimensiones: externa, interna e híbrida, análisis narrativo que incluye el tipo de narrador, personajes, ambiente y tiempo.

Además, incluye la aplicación de los recursos literarios y del análisis formal. La armonía, aplicará los recursos encontrados como intercambio modal, line chiché. Finalmente, en la melodía aplicará los recursos encontrados como son: melismas, síncopas, anticipaciones y contorno melódico.

### 4.1. Composición del tema *El jardín*.

En el tema *El jardín* están presentes algunos recursos obtenidos durante esta investigación en el aspecto del *songwriting* tales como sus dimensiones externas, internas e híbridas y los elementos que conforman el análisis narrativo, literario y formal. De la misma manera, sus recursos armónicos y melódicos. A continuación se detallan estos aspectos:

La forma del tema *El jardín* es similar al de *Gregarios de lujo*, con la excepción que el tema compuesto posee un puente musical de ocho compases, antes de regresar a los versos. Además, posee un outro de ocho compases como muestra la figura 52.

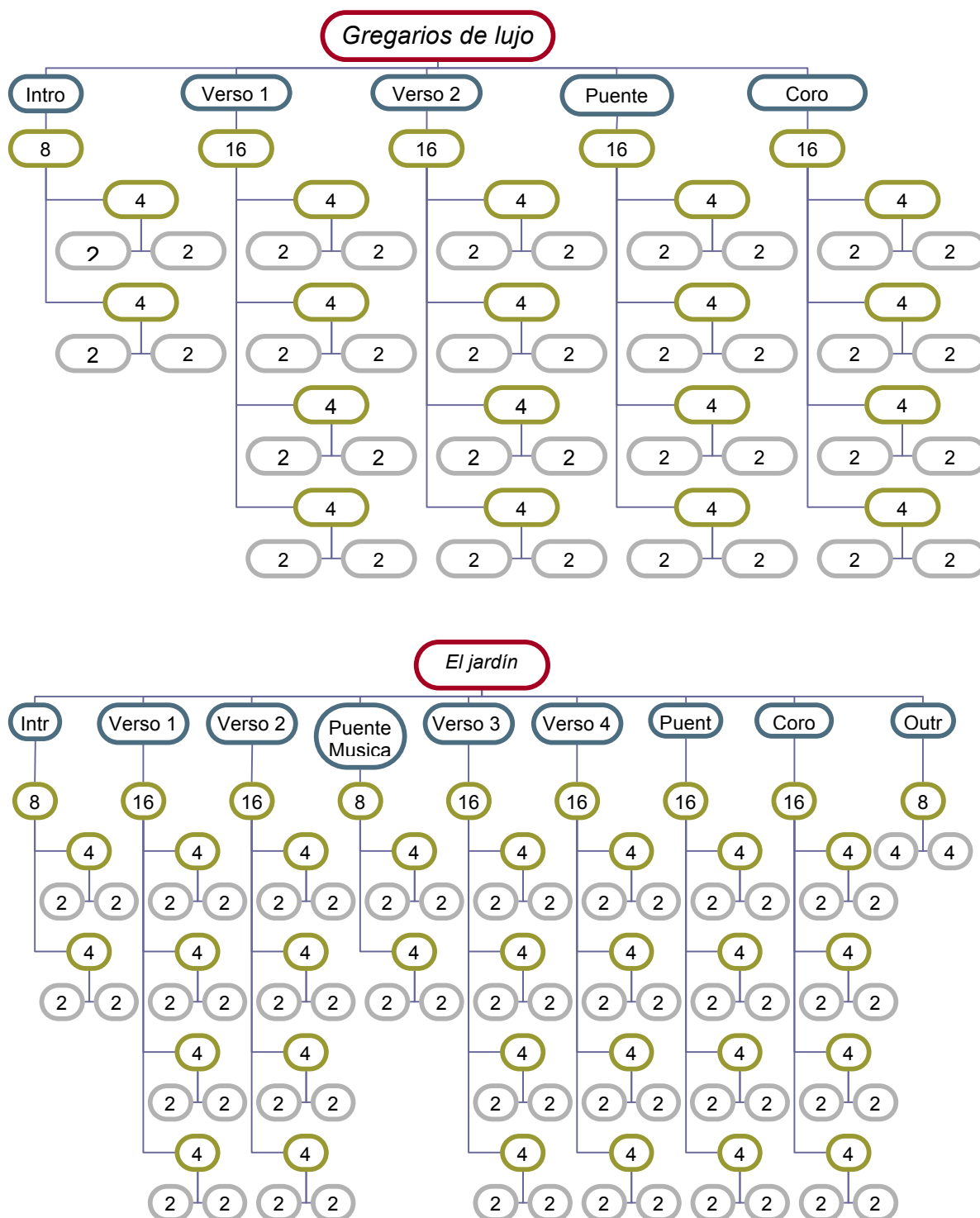


Figura 52: Ejemplificación de los recursos obtenidos del análisis formal del tema *Gregarios de lujo* y aplicación en la composición *El jardín*.

Las dimensiones son otro recurso utilizado, la referencia usada es la del tema *Libérame* que posee tres dimensiones externas y una híbrida en su primer verso y la aplicación en el tema *El jardín* dispuestas de la siguiente manera, como muestra la *tabla 21*.

*Tabla 21:* Ejemplificación de los tipos de dimensiones del tema *El ciego* en su primer verso y aplicación en la composición *El jardín*.

<b>Dimensiones del tema <i>Libérame</i></b>	
<b>Versos</b>	<b>Tipo</b>
Más allá de la frontera cualquiera puede hallar	E
En el fondo más oscuro del mar	E
Donde nadie ha llegado Jesús ha enterrado mi maldad	H
Y sin embargo cuantas veces yo tropiezo al caminar	E

<b>Dimensiones del tema <i>El jardín</i></b>	
<b>Versos</b>	<b>Tipo</b>
Ella salió como de costumbre al jardín de su casa	E
Sentada en el balcón que estaba aun florido	E
Se detuvo a mirar lo que había perdido	H
Y sus pies descalzos tocaban pétalos dormidos	E

Por otro lado, los recursos obtenidos del análisis narrativo como el tipo de narrador, su actitud ante la realidad exterior y el punto de vista son obtenidos de los temas: *Gregarios de lujo* y *El payaso* . De la misma manera, el uso de personajes principales y secundarios que están presentes en los seis temas; y el uso de los personajes de acuerdo a la función como son los ayudantes, tomado del tema *El payaso*.



También, el tipo de ambiente interior o psicológico usado en los cinco temas a excepción del tema *El payaso*. El tiempo: pretérito perfecto compuesto tomado del tema: *La oveja perdida*, pretérito imperfecto del tema *Nadie como tú*, *La oveja perdida* y *El payaso* y el tiempo presente que se encuentra en los cinco temas a investigar a excepción del tema *La oveja perdida*; son aplicados en el tema *El jardín* como muestra la tabla 22.

Tabla 22: Análisis narrativo del tema *El jardín*

	<b>Tipo</b>	<b>Letra</b>
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Actitud ante la realidad exterior: Épica.</li> </ul>	<p>Y solo la fuente cantaba La primavera de su alma volvía</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Punto de Vista: Tercera Persona omnisciente</li> </ul>	<p>Ella salió como de costumbre al jardín de su casa Sentada en el balcón que estaba aun florido</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Acción: <ul style="list-style-type: none"> <li>Principales: Mujer</li> <li>Secundarios: Dios</li> </ul> </li> <li>Función- Ayudante: hadas</li> </ul>	<p>Ella salió como de costumbre al jardín de su casa</p> <p>Riega mi jardín con tu presencia</p> <p>Su jardín bostezaba y unas hadas silenciosas</p>

<b>Ambiente</b>	Ambiente interior o psicológico	Se detuvo a mirar lo que había perdido
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pasado: pretérito perfecto simple</li> <li>• Pasado: pretérito imperfecto</li> <li>• Presente</li> </ul>	<p>Ella salió como de costumbre</p> <p>Le susurraban que aun hay esperanza</p> <p>Riega mi jardín con tu presencia</p>

Las figuras retóricas que se obtienen de los temas investigados son: metáfora y personificación. También se incluyen la imagen figurada y la alegoría como muestra la tabla 23.

Tabla 23: Análisis literario del tema *El jardín*

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Imagen figurada	Unas hadas silenciosas
Metáfora	Que regara las semillas de luz Y sus pies descalzos tocaban pétalos dormidos.
Personificación	Su jardín bostezaba Un limonero suspiraba La menta saltaba y los girasoles cantaban

Alegoría	Riega mi jardín con tu presencia Pinta de colores mis mañanas Tú fragancia me inunde con calma Trae la primavera a mi alma
----------	---

*El jardín* es un tema que basa su composición en algunos recursos armónicos obtenidos dentro de esta investigación tales como: intercambio modal, line cliché, con respecto a su armonía. Presenta una tonalidad de Bm y en su puente desarrolla un intercambio modal locrio bVmaj7 durante los compases 43, 47 y 50.

Este recurso se obtiene del tema *La oveja perdida* con tonalidad de Dm que presenta este intercambio modal en locrio durante un compás. La figura 53 ejemplifica ambos casos.

*La oveja perdida:*

25

A<sup>b</sup>°                      Am7                      **A<sup>b</sup>maj9**                      Gm                      Asus4                      A7

The image shows a musical staff in A-flat major. The notes are A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat. Above the staff, the chords are indicated as A<sup>b</sup>°, Am7, **A<sup>b</sup>maj9** (highlighted with an orange box), Gm, Asus4, and A7.

*El jardín:*

45

GMAJ<sup>7</sup>                      FMAJ<sup>7</sup>

49 EL GO RRION RE VO LAN DO

53 GMAJ<sup>7</sup>                      FMAJ<sup>7</sup>

57 FMAJ<sup>7</sup>                      FMAJ<sup>7</sup>

LA MEN TA SAL TAN DO

The image shows three staves of musical notation in G major. Each staff features a chromatic scale passage (G, A, B, C, D, E, F, G) with an F major 7 chord (FMAJ<sup>7</sup>) highlighted by an orange box. The lyrics are: 49 EL GO RRION RE VO LAN DO, 53 EL LI MO NE RO SUS PI RAN DO, 57 F... LA MEN TA SAL TAN DO.

Figura 53: Ejemplificación del intercambio modal en el tema *La oveja perdida* y aplicación en el puente del tema *El jardín*.

El tema el jardín presenta un line cliché en su cuarto verso en la parte A que se extiende desde un Bm hasta un F# en el compás 21 al 24, recurso tomado del análisis del tema *El payaso* que está en tonalidad de Dm y se extiende hasta B, como ejemplifica la figura 54.

*El payaso:*

*El jardín:*

En la aplicación de los recursos que corresponden a la melodía incluye: síncopas, anticipaciones, que están presentes en todos los temas investigados; al igual que los melismas que se encuentra en los cinco temas a excepción del tema *El payaso*. La figura 54 muestra el ejemplo de síncopas analizado en el tema *Nadie como tú* y su aplicación en el tema *El jardín*.

*Nadie como tú:*

*El jardín:*

Figura 54. Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *Nadie como tú* y aplicación en el tema *El jardín*.

Otro recurso melódico que posee este tema son los melismas. La figura 55 ejemplifica este recurso obtenido del tema Gregarios de lujo que se extiende durante un compás y medio en el compás 47. Otro ejemplo tomado del mismo tema se encuentra en el compás 70 y se extiende durante dos compases completos. La aplicación en el tema *El jardín* se encuentra en la parte final de la primera A y se extiende durante dos compases al igual que en el puente en el compás 63.

### Gregarios de lujo:

Musical score for "Gregarios de lujo" showing melismas in measures 46 and 70. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (Bb and Eb).

Measure 46: Chords are Cm, Cm9/B, Cm/Bb, and Cm/A. The melisma is circled in blue and spans from the end of measure 46 to the middle of measure 47. The lyrics are: "fa - vor A - un sin sa - ber - lo yo \_\_\_\_\_ cuán - tas a -".

Measure 70: Chords are Eb, Bb, Ab, and Bb. The melisma is circled in blue and spans two full measures. The lyrics are: "sol Oh \_\_\_\_\_". The piece ends with "D.S. al Fine".

### El jardín:

Musical score for "El jardín" showing melismas in measures 21 and 61. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#).

Measure 21: Chords are BMIN7, BMIN/A, BMIN/Ab, and BMIN/G BMIN/F#. The melisma is circled in blue and spans from the end of measure 21 to the middle of measure 22. The lyrics are: "DO \_\_\_\_\_ DES \_\_\_\_\_".

Measure 61: Chords are Emin7 and F#7. The melisma is circled in blue and spans two full measures. The lyrics are: "61 LOS GI - RA - SO - LES CAN - TAN - DO \_\_\_\_\_".

Figura 54. Ejemplificación del análisis de melismas en el tema *Gregarios de lujo* y aplicación en el tema *El jardín*.

Finalmente, presenta el uso de un contorno melódico que enriquece la melodía, recurso tomado de los seis temas investigados siendo estos ascendente, descendente, arco, arco invertido y estacionario como muestra la figura 56.

**B**

58 RIE GA MI JAR DIN CON TU PRE SEN CIA

62 PIN TA DE CO LO RES MIS MA NA NAS

66 TU FRA GAN CIA ME INUN DE CON CAL MA

Figura 56: Ejemplificación del análisis del contorno melódico en el tema *El jardín*.

#### 4.2. Composición del tema: *Solo tú amor*

El tema *Solo tu amor* posee una estructura formal similar a la del tema *Nadie como tú* en los versos uno y dos. A excepción del intro que posee ocho compases, el solo instrumental de 6 compases y el puente de 8 con doble repetición, antes que el coro se exponga por segunda vez como indica la figura 56.

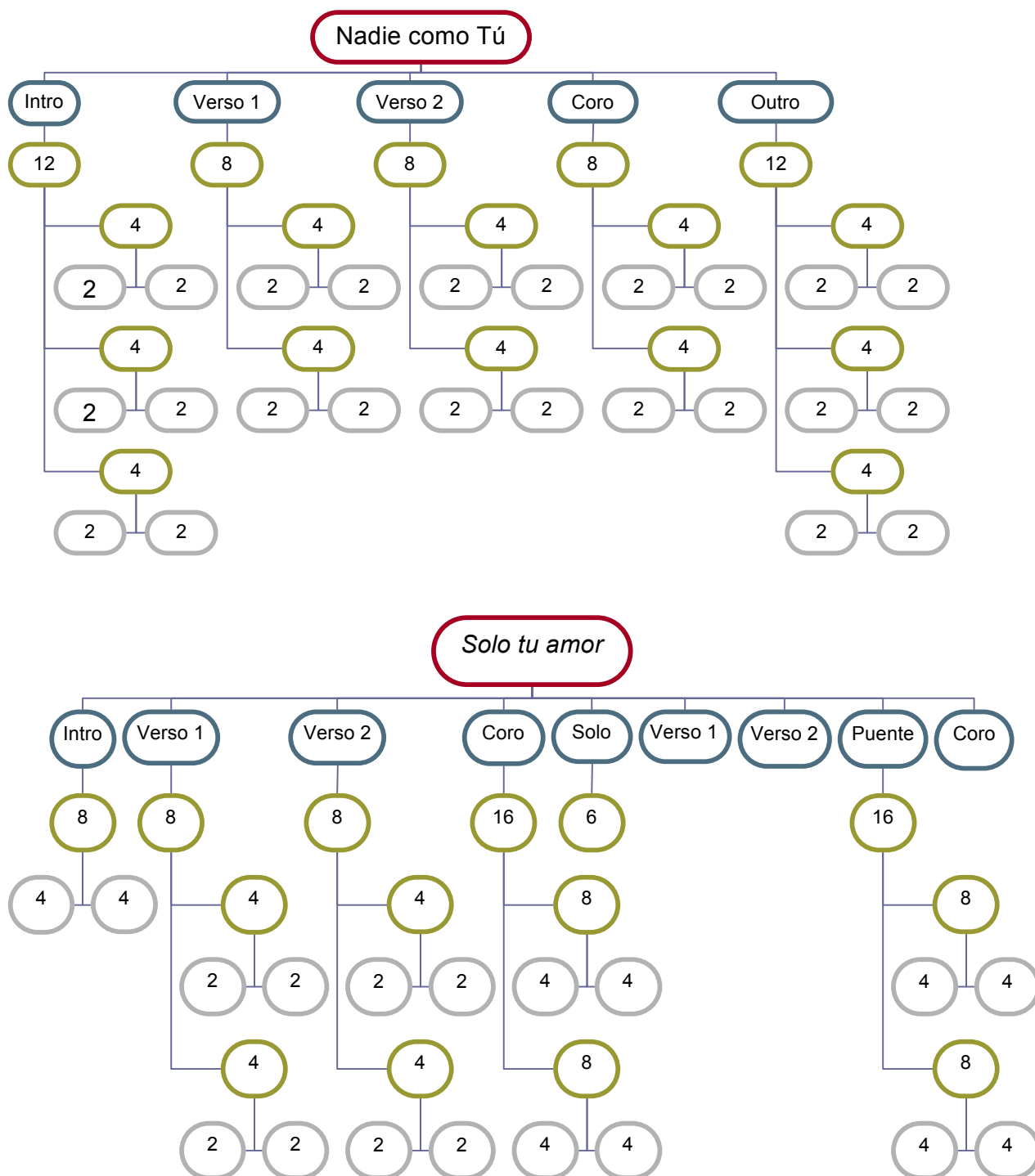


Figura 56: Ejemplificación de los recursos obtenidos en el análisis formal del tema *Nadie como tú* y aplicación en la composición *Solo tu amor*.

Igualmente, el tema *Solo tu amor* utiliza la disposición de las dimensiones establecido por Vidal en el tema *La oveja perdida*, en el primer verso cuenta con dos dimensiones híbridas y dos internas. *Solo tú amor* en su tercer verso cambia una dimensión interna por una externa como lo indica la tabla 24.

Tabla 24: Ejemplificación de los tipos de dimensiones del tema *La oveja perdida* y aplicación en la composición *Solo tu amor*.

<b>Dimensiones del tema <i>La oveja perdida</i></b>	
<b>Versos</b>	<b>Tipo</b>
Tus ojos me hablan del perdón	H
Me curan el corazón	H
Tu bondad me calma	I
y me sana el alma tu amor	I

<b>Dimensiones del tema <i>Solo tu amor</i></b>	
<b>Versos</b>	<b>Tipo</b>
Mentiría si dijera que el vivir lejos de casa	H
No ha traído algunos ríos de amarga incertidumbre	H
Una noche de invierno el portón estaba abierto	E
Y él sin reclamos me invitó con mucho acierto	I

El tema *Solo tu amor* usa los recursos tomados del análisis narrativo como el tipo de narrador que incluye su actitud ante la realidad exterior: lírica y el punto de vista: primera persona, que están presentes en los cuatro temas con la excepción de *Gregarios de lujo* y *El payaso*. De la misma manera, el uso de personajes principales y secundarios que están presentes en los seis temas.

Además, el tipo de ambiente interior o psicológico usado en los cinco temas a excepción del tema *El payaso*. El tiempo: pretérito imperfecto del tema *Nadie*



como tú, *La oveja perdida* y *El payaso*, el tiempo presente que se encuentra en los cinco temas a investigar a excepción del tema *La oveja perdida* y el condicional que no está presente en ninguno; son aplicados en el tema *El jardín* como muestra la tabla 25.

Tabla 25: Análisis narrativo del tema *Solo tu amor*.

	<b>Tipo</b>	<b>Letra</b>
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actitud ante la realidad exterior: Lírica</li> </ul>	<p>Mentiría si dijera que el vivir lejos de casa No ha traído algunos ríos de amarga incertidumbre</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Punto de Vista: Primera persona testigo</li> </ul>	<p>El lavó mis heridas que el camino había dejado Arrojé mi corazón qué triste y frío andaba</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acción -Principales: Dios</li> <li>- Secundarios: Sujeto-Hombre</li> </ul>	<p>Tu amor sin preceptos ni condiciones Tu amor no necesita partida ni regreso</p> <p>El lavó mis heridas que el camino había dejado</p>
<b>Ambiente</b>	Interior o psicológico	Y él sin reclamos me invitó con mucho acierto

<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Condicional:</li> <li>• Pasado: pretérito imperfecto</li> <li>• Presente</li> </ul>	<p style="text-align: center;">Mentiría si dijera que el vivir lejos de casa</p> <p style="text-align: center;">Una noche de invierno el portón estaba abierto</p> <p style="text-align: center;">Tu amor que me libera aún estando preso</p>
---------------	--	---

Los recursos literarios obtenidos en los temas investigados son hipérbole, oxímoron, metáfora, onomatopeya, adicional a esto se encuentra una anáfora. La tabla 26 lo ejemplifica:

Tabla 26: Análisis literario del tema *Solo tu amor*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Hipérbole	Ríos de amarga incertidumbre
Oxímoron	Tu amor que me libera aún estando preso
Metáfora	Arropó mi corazón qué triste y frío andaba
Anáfora	Tu amor sin preceptos... Tu amor no necesita partida... Tu amor que me libera...
Onomatopeya	Oh oh oh oh oh

*Solo tu amor* es un tema que basa sus composiciones en algunos recursos como el intercambio modal, que es analizado en esta investigación y aplicado en ciertos

compases. La tonalidad está en Fm y presenta en el compás 16 en su A' un intercambio dórico con un VI natural y en el 24 que corresponde a la parte B un frigio con un acorde bII. Este recurso se lo obtiene del tema *Libérame* con tonalidad de Cm, que presenta un intercambio modal en locrio porque tiene un bII y bV en el compás 57.

Además, el modo frigio se lo obtiene del tema *Gregarios de Lujo* que está en Eb mayor, al final de la primera A presenta un intercambio modal en frigio porque tiene un bII. La figura 57 ejemplifica lo mencionado.

*Libérame:*

55 Eb13/Bb Gbmaj7(9)

*Gregarios de Lujo:*

22 Gb/Bb Gb/E Ab Gb

yo

A' 26 Eb Bb/D Fm7

*Solo tu amor:*

A' 13 CMIN7 FMIN7 AbMAJ7 Eb

U NA NO CHE DE IN VIER NO EL POR TON ESTA BA A BIER TO

B 22 FMIN/Ab GbMAJ7(9)

A MOR SIN PRE CEP TOS NI CON DI CIO NES

Figura 57: Ejemplificación del intercambio modal en el tema *Libérame* y *Gregarios de Lujo* y la aplicación en el tema *Solo tu amor*.

Otros recursos aplicados en la melodía incluyen: sincopas y anticipaciones que están presentes en todos los temas analizados; al igual que los melismas. La figura 58 muestra el ejemplo de anticipaciones en el tema analizado *Libérame* que se encuentra en el compás 43 de una quinta para el siguiente acorde, al igual que en el compás 75 que anticipa la raíz del siguiente acorde y su aplicación en el tema compuesto *Solo tu amor* que realiza una anticipación de quinta en el compás siete y 17 y en el 29 anticipa la raíz del siguiente acorde.

*Libérame:*

43 G7 A<sup>b</sup>7 G7  
lar más al - to que la tem - pes - tad

B  
73 E<sup>b</sup>m7 B7(#11) E7/C  
bé - ra - me y en - sé - ña - me al - vi - dar tal co - mo

*Solo tu amor:*

A  
5 C<sup>MIN</sup>7 F<sup>MIN</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7 E<sup>b</sup>  
MEN TI DI A SI DI E DA A HIE RI MI VIR LE IAS DE CA SA

17 G<sup>b</sup>MAJ7 C<sup>MIN</sup>7 G<sup>MIN</sup>7/F C<sup>MIN</sup>7  
Y EL SIN RE CLAMOS ME IN VI TO CON MU CHO ACIER TO TU

26 E<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> C<sup>MIN</sup>7 D<sup>b</sup>DIM  
TUA MOR NO NE CE SI TA PAR TI DA NI RE GRE SO

Figura 58: Ejemplificación de las anticipaciones analizadas en el tema *Libérame* y su aplicación en el tema compuesto *Solo tu amor*.

Asimismo, el uso de síncopas está presente en el tema Solo tu amor, recurso obtenido de los seis temas investigados. La figura 59 muestra un ejemplo de síncopas en el tema analizado de *El ciego* y aplicación en el tema compuesto *Solo tu amor*.

*El ciego:*

51 F C D7  
Nohay un so-lo dí - a que no tea - gra-dez - caes - ta li-ber - tad \_\_\_\_

55 F C G/D  
di - gan lo que di - gan \_\_\_\_ los de - más \_\_\_\_

*Solo tu amor:*

17 G<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> CMIN<sup>7</sup> GMIN<sup>7</sup>/F CMIN<sup>7</sup>  
YEL SIN RE CLAMOS ME IN VI TO CON MU CHO ACIER TO TU

22 B FMIN/A<sup>b</sup> G<sup>b</sup>MAJ<sup>7(9)</sup>  
A MOR SIN PRE CEP TOS NI CON DI CIO NES

Figura 59: Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *El ciego* y aplicación en el tema *Solo tu amor*.

Además, los melismas son otro recurso melódico aplicado en el tema *Solo tu amor* que está presente en los cinco temas analizados. La figura 60 ejemplifica este recurso obtenido del tema *Nadie como tú* en la parte B que se extiende durante un tiempo y su aplicación en el tema *Solo tu amor* que se encuentra en la parte final de la A' y se extiende durante dos tiempos.

De la misma manera, de el tema *La oveja perdida* se obtiene este recurso, que se extiende dos compases a partir de 43. El tema *Solo tu amor* presenta este

recurso al final de su coro, extendiéndose durante un compás.

*Nadie como tú:*

25

**B**

E $\flat$ (b13)/G Fm/A $\flat$  E $\flat$  Dm7(b5) E $\flat$  Fm

Pe-ro nohe vis-toa na-die co-mo tú nohe co-no - ci-doa na-die co-mo tú que sa - bien

*La oveja perdida:*

42

D7 Gm7 Gm/E A7

llé - va - me de vuel - ta al re - dil

*Solo tu amor:*

**A'**

C $\text{MIN}^7$  F $\text{MIN}^7$  A $\flat$ MAJ $^7$  E $\flat$

13 U NA NO CHE DE IN VIER NO EL POR TON ESTA BA A BIER TO

E $\flat$  C $^7$ ALT

34 SO LO TUA MOR SO LO TUA MOR

Figura 60. Ejemplificación del análisis de melismas en el tema *Nadie como tú* y aplicación en el tema *Solo tu amor*.

Por último, en el tema *Solo tu amor* se utiliza el contorno melódico: ascendente, descendente, arco, arco invertido y estacionario que está presente en los seis temas analizados. A continuación, la figura 61 ejemplifica esto.

**A'**

13 U NA NO CHE DE IN VIER NO EL POR TON ESTA BA A BIER TO  
 DI CIEN DO ME AL O I DO QUE SUA MOR NO HABIA CAM BIA DO

17 YEL SIN RE CLAMOS ME IN VI TO CON MU CHO ACIER TO  
 QUE ME O FRE CE SU PER DON AUNQUE ESTABA E QUIVO CA DO

Figura 61: Ejemplificación del análisis del contorno melódico en el tema *Solo tu amor*.

### 4.3. Composición Tercer tema: *Donde todo empezó*

En la composición de este tema se aplican algunos recursos compositivos analizados durante esta investigación en lo que corresponde a su armonía, melodía y letra. El tema *Donde todo empezó* obtuvo el recurso de la estructura formal del Intro de 10 compases, los versos y el coro de 16 compases de el tema *El ciego* con la excepción que posee el doble de compases en el puente. La figura 62 muestra el ejemplo de ambas formas presentes en los temas.





Asimismo, el tema *Donde todo empezó* utiliza la disposición de las dimensiones establecido por Vidal en el tema *Gregarios de lujo*, en el segundo verso cuenta con tres dimensiones híbridas y una interna. Asimismo, el primer verso del tema *Donde todo empezó* dispuestas de la siguiente manera como lo ejemplifica la tabla 27.

Tabla 27: Ejemplificación de los tipos de dimensiones del tema *Gregarios de lujo* y su aplicación en la composición *Donde todo empezó*.

<b>Dimensiones del tema <i>Gregarios de lujo</i></b>	
<b>Versos</b>	<b>Tipo</b>
Más fuertes que el acero más puro que el diamante o el cristal.	H
Velan siempre mi sueños no abandonan jamás	I
sus ojos penetran la más negra oscuridad	H
no les afecta el miedo y solamente se inclinan ante el rey.	H

<b>Dimensiones del tema <i>Donde todo empezó</i></b>	
<b>Versos</b>	<b>Tipo</b>
Como el sol que entra en una casa vacía	H
Quitando la penumbra que en ella había	I
Así llegas tú, alegrar mis días y reanimar	H
El gozo que dormía triste en una esquina fría	H

El tema *Donde todo empezó* usa los recursos tomados del análisis narrativo como el tipo de narrador que incluye su actitud ante la realidad exterior y el punto de vista que están presentes en los cuatro temas con la excepción de *Gregarios de lujo* y *El payaso*. De la misma manera, el uso de personajes principales y secundarios que están presentes en los seis temas; al igual que el tipo de ambiente interior o psicológico usado en los cinco temas a excepción del tema *El payaso*.

El tiempo: pretérito imperfecto del tema *Nadie como tú*, *La oveja perdida* y *El payaso*, el tiempo presente que se encuentra en los cinco temas a investigar a excepción del tema *La oveja perdida*; son aplicados en el tema *Donde todo empezó* como muestra la tabla 28.

Tabla 28: Análisis narrativo del tema *Donde todo comenzó*.

	<b>Tipo</b>	<b>Letra</b>
<b>Narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Actitud ante la realidad exterior: Lírica</li> </ul>	<p>Así llegas tú, alegrar mis días y reanimar el gozo que dormía triste en una esquina fría</p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Punto de Vista: Primera persona central</li> </ul>	<p>Cuando la realidad me alcanza sin piedad y alma Tú vuelves a empezar donde yo termino</p>
<b>Personajes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Acción: <ul style="list-style-type: none"> <li>Principales: Dios</li> </ul> </li> </ul>	<p>Quitando la penumbra que en ella había Así llegas tú,</p>

	- Secundarios: hombre	Donde mis brazos cuelgan los sueños rotos
<b>Ambiente</b>	Ambiente interior o psicológico	Y puedo ser yo sin máscaras que me dañan Y mi conciencia se silencia y se calma
<b>Tiempo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pasado: pretérito imperfecto</li> <li>• Presente</li> </ul>	Quitando la penumbra que en ella había Cuando la realidad me alcanza sin piedad y alma

Por otro lado, es notable la presencia y el uso de algunas figuras literarias recurso encontrado en el análisis, como lo ejemplifica la tabla 29.

Tabla 29: Análisis literario del tema *Donde todo empezó*.

<b>Figuras retóricas</b>	<b>Letra</b>
Metáfora	Como el sol que entra en una casa vacía
Personificación	El gozo que dormía triste en una esquina fría Y mi conciencia se silencia y se calma El cielo miel que viste elegante

Imagen	Donde mis brazos cuelgan los sueños rotos
Pleonasma	Tú coces unas alas para que vuelen libremente
Hipérbole	Y son tus pensamientos los que me destierran
Símil	A lugares dulces como un campo verde de caña
Sinécdoque	Y puedo ser yo sin máscaras que me dañan
Oxímoron	Tú vuelves a empezar donde yo termino  Cuando yo no encuentro nada pero tú hallas todo

*Donde todo empezó* es un tema que basa sus composiciones en algunos recursos como el intercambio modal, que es analizado en esta investigación y aplicado en ciertos compases. La tonalidad está en F y presenta en su coro un intercambio modal mixolidio con un bVII. Recurso obtenido del tema *El Payaso* en tonalidad de Fmaj7 que posee un intercambio modal mixolidio con un bVII en el compás 25 y en el 31. La figura 62 ejemplifica ambos casos:

*El payaso:*

21 E/D B $\flat$  F Gm F maj9 E $\flat$ 6 D7  
 que so - na - ba más o me - nos pe - ro ha - cía re - ir Yel

26 Gm7 C F F/E F/D F/C  
 ca - soes - queen - el fon - doe - raun in - fe - liz le

30 B $\flat$ ° E $\flat$ 7(9) Dm/F Dm/A D7  
 pa - re - cía ri - dí - cu - lo pin - tar - se la - na - riz Lu -

*Donde todo empezó:*

43 E $\flat$ MAJ7 B $\flat$  C7  
 CUAN DO LA REA LI DAD ME ALO CAN ZA SIN PIE DAD Y AL MA

47 E $\flat$ MAJ7 B $\flat$  C7  
 TU VUEL VES A EM PEZAR DON DE YO TERMI NO

51 E $\flat$ MAJ7 B $\flat$  F/C G $\flat$   
 CUAN DO YO NO ENCUEN TRO NA DA PERO TU HA LLAS TO DO

55 TU VUEL VES AEM PE ZAR DON DE YOTER MI NO

Figura 62. Ejemplificación del intercambio modal en el tema *El payaso* y su aplicación en el tema compuesto *Donde todo empezó*.

La modulación es otro recurso obtenido del tema *La oveja perdida* que está en tonalidad de Dm sube medio tono a Ebm, cuando expone por segunda vez el coro, después del puente. Este recurso es aplicado al tema compuesto *Donde todo empezó* en el coro que modula medio tono es decir empieza en el acorde de E. De la misma manera, la modulación del tema *Nadie como tú* de medio tono en su puente que va de C a C# es aplicado en el tema compuesto *Donde todo empezó* que está en tonalidad de F y modula medio tono en su puente, es decir a Gb como indica la figura 63.

*La oveja perdida* modulación coro:

**C** 95 Dm Am9 Gsus(b13) Gm7 Asus4

95 Ha-bía cre - í - do que teha-bía per - di - do pa-ra siemp - pre

**B** 100 Ebm Abm7 D $\flat$  D $\flat$ /B B $\flat$ m7

100 En mios-cu - ri - dad tehe vuel-toa sen - tir

*Nadie como tú* modulación puente:

**Puente** 35 Ab F $\sharp$  Gm C

35 na na na na na na na na na na na

Donde todo empezó modulación coro:

43 CUAN DO LA REA LI DAD ME ALO CAN ZA SIN PIE DAD Y AL MA

47 TU VUEL VES A EM PEZAR DON DE YO TER MI NO

51 CUAN DO LA REA LI DAD ME ALO CAN ZA SIN PIE DAD Y AL MA

55 TU VUEL VES A EM PEZAR DON DE YO TER MI NO

Donde todo empezó modulación puente

59 CUAN DO LA REA LI DAD ME ALO CAN ZA SIN PIE DAD Y AL MA

63 TU VUEL VES A EM PEZAR DON DE YO TER MI NO

Figura 63. Ejemplificación de la modulación en el coro del tema *La oveja perdida* y el puente del tema *Nadie como tú* y su aplicación en el tema compuesto *Donde todo empezó*.

Además, la presencia de los recursos aplicados en la melodía incluyen: síncopas y anticipaciones que están presentes en todos los temas analizados; al igual que los melismas. La figura 63 muestra el ejemplo de anticipaciones en el tema analizado *El payaso* que se encuentra en el compás 22 y 27 anticipa una tercera para el

siguiente acorde y su aplicación en el tema compuesto *Donde todo empezó* que realiza una anticipación de tercera en el compás 11, la raíz del acorde está anticipado en el compás 13, 21 y 17 y en el 17 y el 21 anticipa la raíz del siguiente acorde.

*El payaso:*

21 E/D B $\flat$  F G $\flat$ m Fmaj9 E $\flat$ 6 D7  
 que so - na - ba más o me - nos pe - ro ha - cía re - ir Yel

26 Gm7 C F F/E F/D F/C  
 ca - soes - queen - el fon - doe - raun in - fe - liz le

*Donde todo empezó:*

5 F GMIN F GMIN  
 CO MOEL SOL EN TRA ENU NA CA SA VA CI A

11 F C $^7$  DMIN C $^7$   
 QUI TAN DO LA PE NUN BRA QUEEN ELLA HABI A

15 F GMIN F B $\flat$  F  
 A SI LLE GAS TU A LE GRAR MIS DI AS Y REA NI MAR EL GO

Figura 64: Ejemplificación de las anticipaciones analizadas en el tema *El payaso* y su aplicación en el tema compuesto *Donde todo empezó*.

Igualmente, el uso de síncopas está presente en el tema *Donde todo empezó*, recurso obtenido de los seis temas investigados. La figura 64 muestra un ejemplo



de síncopas en el tema analizado de *Nadie como tú* y aplicación en el tema compuesto *Donde todo empezó*.

*Nadie como tú:*

Musical notation for the theme *Nadie como tú*. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. Above the staff, four chords are indicated: A, A#<sup>tr</sup>, G#m, and C#. The melody consists of eighth and quarter notes. Four groups of notes are highlighted with orange boxes, indicating syncopation. Below the staff, the lyrics are: "— nana — na — na — na na na — na — na — na na na na na —". The measure number 43 is written above the first measure, and 42 is written below the first measure.

*Donde todo empezó:*

Musical notation for the theme *Donde todo empezó*. The score is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is written on a single staff. Above the staff, three chords are indicated: E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, and C<sup>7</sup>. The melody consists of quarter and eighth notes. Three groups of notes are highlighted with orange boxes, indicating syncopation. Below the staff, the lyrics are: "51 CUAN DO YO NO ENCUEN TRO NA DA PERO TUHA LLAS — TO DO —". The measure number 51 is written below the first measure.

Figura 65: Ejemplificación del uso de síncopas en el tema *Nadie como tú* y aplicación en el tema *Donde todo empezó*.

Además, los melismas son otro recurso melódico aplicado en el tema *Donde todo empezó* que están presentes en los cinco temas analizados. La figura 65 ejemplifica este recurso obtenido del tema *El ciego* que se extiende durante dos tiempos y su aplicación en el tema *Donde todo empezó* que se extiende desde el último tiempo del compás 13 durante dos tiempos del siguiente compás. De la misma manera, en el coro del tema *Donde todo empezó* aplica este recurso al final de cada verso.

*El ciego:*

Musical notation for the theme *El ciego*. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Above the staff, five chords are indicated: G, Am/G, G, G, and B7. The melody consists of quarter and eighth notes. Two groups of notes are highlighted with blue circles, indicating melisma. Below the staff, the lyrics are: "35 Y tua-mor es un — di - le — ma que ja-más de ci-rra-ré —". The measure number 35 is written above the first measure.

Donde todo empezó:

5 F G MIN F G MIN

11 CO MOEL SOL EN TRA ENU NA CA SA VA CI A

43 E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

CUAN DO LA REA LI DAD ME ALO CAN ZA SIN PIE DAD Y AL MA

47 E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

TU VUEL VES A EM PEZAR DON DE YO TER MI NO

51 E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

CUAN DO YO NO ENCUEN TRO NA DA PE RO TUHA LLAS TO DO

Figura 66. Ejemplificación del análisis de melismas en el tema *Nadie como tú le* y aplicación en el tema *Donde todo empezó*.

Finalmente, en el tema *Donde todo empezó* utiliza el contorno melódico: ascendente, descendente, arco, arco invertido y estacionario que está presente en los seis temas analizados. A continuación, la figura 65 ejemplifica esto.

PUENTE

27 Y SON TUS PENSA MIEN TOS... LOS QUE ME DES TIE RRAN...

31 A LU GA RES DUL CES... CO MO UN CAM... PO VER DE DE CA NA...

35 Y PUE DO SER YO SIN MAS CA RAS QUE MEDA NAN

Figura 67: Ejemplificación del análisis del contorno melódico en el tema *Donde todo empezó*.

Las tres composiciones poseen algunos de los recursos compositivos analizados en capítulos anteriores en los seis temas propuestos a investigar en lo que corresponde al *songwriting*: dimensiones, narrativa, formal y líricamente. Además, el uso de los recursos melódicos y armónicos.

#### 4.4. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El estilo de Marcos Vidal se caracteriza por la presencia de algunos recursos compositivos que permiten identificarlo como un cantautor pianista que posee un estilo musical distintivo dentro de la categoría musical cristiana.

La propuesta lírica de Vidal permite encontrar en su análisis de songwriting dimensiones externas al inicio de cada primer verso e híbridas al final del mismo, establece un patrón usado que corresponden a mostrar detalles que crean una imagen que introduce al receptor en la historia y al final mezcla esta característica con la expresión de sentimientos internos.

De la misma manera, cuando la lírica muestra una metáfora en su narración como es el caso de dos de sus temas utiliza una dimensión interna al inicio y al final del verso, al igual que una híbrida al inicio y al final del verso. De esta manera, es notorio que su uso ayuda a comunicar de mejor manera el mensaje lírico propuesto.

En el análisis narrativo Vidal utiliza un narrador lírico y épico. Cuando es lírico lo maneja para mostrar la realidad del autor, contar su propia intimidad y presentar cómo se siente, usando siempre la primera persona. Cuando es épico lo utiliza para describir de manera narrativa la actitud del personaje y maneja siempre la tercera persona omnisciente para describir lo que siente, escucha y mira. Así Vidal es objetivo y subjetivo en transmitir su letra con contenido de fe cristiana.

Vidal crea los personajes que se desarrollan a lo largo de la historia estableciendo una conducta y cualidades que lo definen, además de su entorno; siendo estos: principales y secundarios y su representación Dios /Hombre. Muestra habilidad en esto, por la conexión de motivos que ofrece, es decir un hilo

conductor entre el tema y la narración, que proporcionan momentos especiales y autonomía, permitiendo así que el personaje se desarrolle solo o en compañía.

En su propuesta literaria Vidal, utiliza algunas figuras retóricas que se basan en su sonido, figuras de nivel morfosintáctico y figuras de nivel semántico. Estos elementos ayudan a que la lírica con el enfoque que posee no se torne en música de adoración, es decir, que sea cantada dentro de una congregación. Además, la estructura formal de las canciones de Vidal no se da de manera convencional ya que en algunas formas utiliza versos de 17, 14, 18, 16, compases y en alguno de sus coros 20 compases, esto ayuda al desarrollo de sus melodías sincopadas.

La propuesta musical de Vidal permite encontrar elementos que enriquecen la armonía tales como: intercambios modales usados durante uno o dos compases. Desarrolla sus temas alrededor de los modos: locrio presente en dos ocasiones cuando su tonalidad es menor, lidio en tonalidad menor y mayor, presente en tres de los temas. El modo frigio y mixolidio en dos temas con tonalidad mayor.

Además, cuando presenta tonalidades mayores como es el caso de dos temas analizados su narrador es épico; relacionando de esta manera lo literario y musical. También, otra elemento es la modulación que se encuentra no sólo en coros sino en los puentes; Vidal utiliza solamente la modulación de medio tono ascendente.

La melodía utiliza anticipaciones, síncopas y melismas siendo estos, recursos muy usuales de su estilo. Además, tenemos la presencia de un contorno melódico que es ascendente, descendente, en arco, arco invertido que lo enriquece.

Las composiciones utilizan todos estos recursos tanto del songwriting que incluyen las dimensiones, narrativa, la estructura formal, los diferentes recursos retóricos y su armonía, al igual que los elementos que más destacan en su melodía y armonía. Por lo tanto, es posible realizar un proyecto que utilice estos recursos en el mismo formato y estilo o en uno diferente.

Se recomienda que en futuras investigaciones mantener un orden específico al momento de analizar los temas, en lo que corresponde a su *songwriting*, especialmente en el análisis formal. Además, se debe considerar no solamente la impresión de las partituras, sino de las tablas de los respectivos análisis líricos, de esta manera se optimizará el tiempo para su análisis y respectiva aplicación en los temas a crear.

#### 4.5. REFERENCIAS

Berendt, Joachim E. (1988). *El Jazz. Su origen y desarrollo. De Nueva Orleans al Jazz Rock* (3ª edición). Fondo de Cultura Económica.

Burrows, J. (2010). *Música Clásica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial el Ateneo.

Brisson, Eric (2007). *Rachmaninov – Moments musicaux*. Pianopedia.  
Recuperado de [http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Apr05/Rachmaninov\\_ashkenazy\\_4756198.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Apr05/Rachmaninov_ashkenazy_4756198.htm)

Cruz, M. *Análisis del Texto Narrativo*, 2014. Recuperado de <https://es.slideshare.net/angelitacferrer/analisis-de-texto-narrativo>

Gonzalo, J. *Claude Debussy e Impresionismo*. Recuperado de <http://www.blockflote.com/escritos/debussy.pdf>

Honegger, M. *Diccionario Biográfico de los Grandes Compositores de la Música*. España.

Heine, H. (2010). *La escuela romántica*. Edición y estudio introductorio.  
Recuperado de <https://digital.csic.es/handle/10261/24509>

Parret, A. (2005). *Theses on Worship: A disputation on the role of music” Christianity Today*. Recuperado el 28 de mayo de 2017 de <http://www.christianitytoday.com/ct/2005/february/24.38.html>

Pérez, J. *Definición de Impresionismo*. Recuperado de <http://definicion.de/impresionismo/>

Lindemann, H. (2011). *Breve Historia de la Música*. Barcelona, España: Robinbook.

Mayoral, J. *Figuras retóricas*. Madrid, Editorial Síntesis, 1994. Recuperado de <https://marantoi.files.wordpress.com/2011/04/figuras-literarias.pdf>

Villar, P. *Figuras Retóricas*. 2015, Málaga. Recuperado de <http://www.iessanfernando.com/wp-content/uploads/2015/11/Figuras-literarias.pdf>



## **ANEXOS**



Transcripción del tema *La Oveja perdida*

# La oveja perdida

Marcos Vidal

**Intro** ♩=100

Dm B $\flat$  C C/B $\flat$  C/A

Acoustic Guitar

F7 Gm7 A7 ♩=125

5

Ac. Gtr.

9 Dm

9 Ha-bía ju -

**A** Dm9 F

13 ra - do que ja - más — te vol - ve - rí - aa re - cor - dar — y mi - ra -

Ac. Gtr.

17 F Gm A7(#11)

17 rí - a ha - ciao - tro la - do si te vie - ra — Pe-roel in -

Ac. Gtr.

2

## La oveja perdida

21 Dm Bb7

21 vier - no meal - can - zó a - tor - men - ta - doy sin paz \_\_\_\_\_

Ac.Gtr.

25 Ab° Am7 Abmaj9 Gm Asus4 A7

25 sé que estoy per di - do - du - do que me quie - ras - bus - car \_\_\_\_\_

Ac.Gtr.

**B** Dm Gm7 C C/Bb Am7

30 En laos - cu - ri - dad - tehe vuel - toa - sen - tir - \_\_\_\_\_

Ac.Gtr.

34 Bb Gm7(b13) Asusb9 Dm7

34 mehehar - tao de - llo - rar - mehe que - rio - mo - rir - \_\_\_\_\_

Ac.Gtr.

38 Dm Gm7 C C/Bb Am7

38 di - me sies - ver - dad - vie - nes tú - por - mí? - \_\_\_\_\_

Ac.Gtr.

42 D7 Gm7 Gm/E A7

llé - va - me de vuel - ta al re - dil So - bre tus

Ac. Gtr.

46 **A** Dm9 Fmaj7

hom - bros o - tra vez de vuel - taa ca - sau - na vez más es co - mo

Ac. Gtr.

50 Fmaj7 Gm A7(#11)

si no me do - lie - ran las he - ri - das Tus o - jos

Ac. Gtr.

54 Dm Bb7

meha - blan del per - dón nohay cu - raen el co - ra - zón

Ac. Gtr.

58 Ab° Am7 Abmaj9 Gm Asus4 A7

tu bon - dad me cal - ma y me sa - nael al - ma tua - mor

Ac. Gtr.

4

# La oveja perdida

**B**

Dm Gm7 C C/B $\flat$  Am7

63

63 En la os-cu-ri-dad te he vuel-toa sen-tir

Ac.Gtr.

B $\flat$  Gm7(b13) Asusb9 Dm7

67

67 me he har-tao de llo-rar me he que-rio mo-rir

Ac.Gtr.

Dm Gm7 C C/B $\flat$  Am7

71

71 di-me sies-ver-dad vie-nes tú por mi?

Ac.Gtr.

D7 Gm7 Gm/E Asus4

75

75 llé-va-me de vuel-ta al re-dil

Ac.Gtr.

## Interludio

Dm Gm7 C C/B $\flat$  C/A

79

79

Ac.Gtr.

La oveja perdida

83 B $\flat$ 9 Gm7(b13) A7(b9) Dm7

Ac. Gtr.

87 Dm Gm7 C C/B $\flat$  Am7(b5)

Ac. Gtr.

91 D7 Gm7 Gmb13 A7

Ac. Gtr.

**C** 95 Dm Am9 Gsus(b13) Gm7 Asus4

Ha-bía cre - í - do que te ha-bía per - di - do pa-ra siemp - re

Ac. Gtr.

**B** 100 E $\flat$ m A $\flat$ m7 D $\flat$  D $\flat$ /B B $\flat$ m7

En mios-cu - ri - dad te he vuel-to a sen - tir

Ac. Gtr.

## La oveja perdida

104

B A $\flat$ m7(b13) A $\sharp$ sus(b9) B $\flat$ m7

mehehar-tao de llo - rar mehe que-ri - o mo - rir

Ac. Gtr.

108

E $\flat$ m A $\flat$ m7 D $\flat$  D $\flat$ /B B $\flat$ m7(b5)

Di - me sies ver - dad vie - nes tú por mí

Ac. Gtr.

112

E $\flat$ 7 A $\flat$ m7 A $\flat$ m/F B $\flat$ sus4 B $\flat$ 7

llé - va - me de vuel - ta al re - dil

Ac. Gtr.

**B**

116

E $\flat$ m A $\flat$ m7 D $\flat$  D $\flat$ /B B $\flat$ m7

En mios-cu - ri - dad tehe vuel-toa sen - tir

Ac. Gtr.

120

B A $\flat$ m7(b13) A $\sharp$ sus(b9) B $\flat$ m7

mehehar-tao de llo - rar mehe que-ri - o mo - rir

Ac. Gtr.



La oveja perdida

7

124 E<sup>b</sup>m A<sup>b</sup>m7 D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/B B<sup>b</sup>m7(♭5)

Ac. Gtr.

128 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>m7 A<sup>b</sup>m/F B<sup>b</sup>7

Ac. Gtr.

**Outro** ♩=100 E<sup>b</sup>m D<sup>b</sup>

Ac. Gtr.

138 A<sup>b</sup>m G<sup>b</sup>9 A<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>m A<sup>b</sup>m E<sup>b</sup>

Ac. Gtr.

Anexo 2. Transcripción del tema la *Oveja perdida*

Transcripción del tema *Nadie como tú*

# Nadie como tú

Marcos Vidal

**Intro**  $\text{♩} = 80$   
Cm7 Gm7 A♭maj7 Cm7

$\text{♩} = 120$   
Cm7 Gm7 A♭maj7 Cm7 Cm7

5 1. 2. He

**A** Cm7 Gm7 A♭maj7 B♭ B♭11

10 vis-toel co-que-te-o blan - co de la lu - na bai - lan-doa-so-las con el mar he vis -

2

## Nadie como tú

Fm Bm7(b5) Eb D7(b9) G

14

- to mil a-tar-de - ce - res de fue-go que due-len so-lo de mi - rar \_\_\_ He

**A'** Cm7 Gm7 Abmaj7 Bb Bb11

18

vis-to mil cria-tu-ras be - llas co-moel sol y cuer-pos in-cre-ê-bles dig - nos deun-pin-tor he

F#m7(b5) Cm/F Gm7

22

vis - to lo queel ser hu - ma - no pue-deha - cer sihay fue - go en su co - ra - zón

**B**

E $\flat$ (b13)/G      Fm/A $\flat$       E $\flat$       Dm7(b5)      E $\flat$       Fm

25

— Pe-ro nohe vis-toa na-die co-mo tú — nohe co-no - ci-doa na-die co-mo tú — que sa - bien

E $\flat$       D $\flat$       Cm      B $\flat$       A $\flat$

30

— do que soy co-mo soy — me qui-sie-ra sal - var — por a - mor — He

**Puente**      A $\flat$       F $\sharp$       Gm      C

35

na na na na — na — na na na na na — na — na

4 Nadie como tú

A F#7 G#m C#

39

na na na na na na na na na na na na na

39

A A#° G#m C#

43

— nana — na na na na na na na na na na na na

43

The image shows a musical score for the song 'Nadie como tú'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 39 and features a vocal line with lyrics 'na na na na na na na na na na na na na' and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 43 and features a vocal line with lyrics '— nana — na na na na na na na na na na na na' and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score includes chord symbols (A, F#7, G#m, C#, A, A#°, G#m, C#) and measure numbers (4, 39, 43).

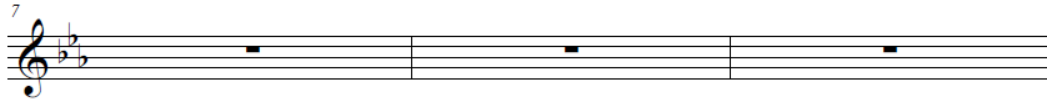
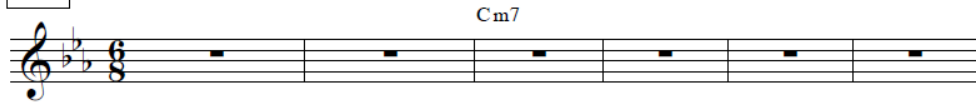
Anexo 3. Transcripción del tema la *Nadie como tú*.

# Libérame

♩ = 75

Marcos Vidal

## Intro



## A



Más a - llá de la fon - te - ra cual - quie - ra pue - de ha - llar en el



fon - do más os - cu - ro del mar don - de



na - die ha lle - ga - do Je - sús ha en - te - rra - do mi mal - dad y sin em -



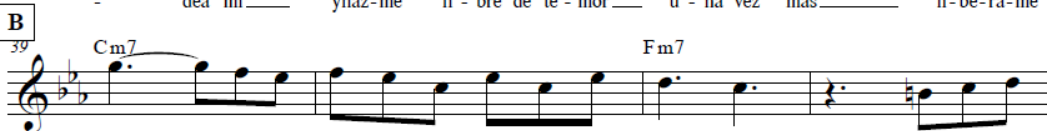
bar - go cuán - tas ve - ces yo tro pie - zoal ca - mi - nar por er -



ro - res del a - yer que mea - tor - men - tan a cú -



- dea mí y haz - me li - bre de te - mor u - na vez más li - bé - ra - me



de es - tas ca - de - nas que mees - tán a - tan - do y haz - me vo -

## Libérame

43 G7 A<sup>b</sup>7 G7

lar más al - to que la tem - pes - tad y de - ja que un

47 Cm7 Fm7

ra - yo de luz i - lu - mi - ne mi al - ma es - toy can -

51 A<sup>b</sup>7 G7

**A** sa - do ya — de tan - ta os - cu - ri - dad Oh de -

55 E<sup>b</sup>13/B<sup>b</sup> G<sup>b</sup>maj7(9)

- ja que tu so - plo cai - ga sua - ve so - bre mí — co - mo

59 Fm7 Cm7/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7

llu - via que des - cien - deen la ma - ña - na li - bé

**B** 63 E<sup>b</sup>m7 B7(#11) F7/C

— ra - me — y que el vien - to lle - ve le - jos el re - cuer -

67 B<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>m7/F E<sup>b</sup>m7/G<sup>b</sup> E<sup>b</sup>m7/A A<sup>b</sup>sus

- do del a - yer — que has bo - rra - do con tu san - gre por siem - pre — li -

**B** 73 E<sup>b</sup>m7 B7(#11) F7/C

bé - ra - me — y en - sé - ña - mea ol - vi - dar — tal — co - mo

77 B<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>m7/F E<sup>b</sup>m7/G<sup>b</sup> E<sup>b</sup>m7/A A<sup>b</sup>sus **To Coda**

tú lo has hecho ya — por tu paz y tu per - dón — en mí — li -

Libérame

3

83 Bbm7 G7  
bé - ra - me **D.S. al Coda**

89 Bbm7  
bé ra - me

93 Gbmaj7

The musical score consists of three staves of music in a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The first staff (measures 83-88) features a melody starting with a dotted quarter note on G4, followed by quarter notes on A4 and Bb4, and a half note on C5. The lyrics 'bé - ra - me' are written below. Above the staff, the chords Bbm7 and G7 are indicated. The instruction 'D.S. al Coda' is placed at the end of the staff. The second staff (measures 89-92) begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The melody continues with a dotted quarter note on G4, a quarter note on A4, and a half note on Bb4. The lyrics 'bé ra - me' are written below. The chord Bbm7 is indicated above the staff. The third staff (measures 93-96) consists of four whole rests, with the chord Gbmaj7 indicated above the first measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Anexo 4. Transcripción del tema la *Libérame*.



Transcripción del tema *El ciego*

# El ciego

Marcos Vidal

Swing!  $\text{♩} = \text{♩}^3$

**Intro** G7 F maj7

Piano

5 G7 C6 G7 F maj7

9 straight =  $\text{♩}$  G7 C

2  
**A** El ciego  
 G Am G Am

11  
 No soy Eins - tein ni Van Gogh ni Fer - ban - tes ni Pla - tón

Pno.

G D/F# Em D7

15  
 no ten - goen mis ve - nas san - grea - zul no soy nin - gún Dios

Pno.

G Am/G G D G

19  
 y si meha - ces mil pre - gun - tas no sa - bría que res - pon - der

Pno.

El ciego

23 Em G C G

so-lo sé que yoe - ra cie - go yaho-ra pue - do ver\_\_\_

Pno.

**Puente** 27 Em D Em D

Yu - na co-saes res - pi-rar yo-traes ver\_\_\_ la luz\_\_\_

Pno.

31 Em D C D7

yhoy te mi - ro yaho-ra sé\_\_\_ que\_\_\_ nohay na - die co - mo\_\_\_ tú\_\_\_

Pno.

4

# El ciego

35 G Am/G G G B7

Y tua-mor es un di-le ma que ja-más de ci-rra-ré

Pno.

39 Em G C D7 G

so-lo sé que yoe - ra cie - go yaho-ra pue - do ver

Pno.

43 F C D7

Mi vi-daha cam-bia - do yes-que ya no soy el mis - mo dea-yer

Pno.

47 F C D7

Yel que no lo vi - ve no lo pue-deen - ten - der \_\_\_\_\_

Pno.

51 F C D7

Nohay un so-lo dí - a que no tea - gra-dez - caes - ta li - ber - tad \_\_\_\_\_

Pno.

55 F C G/D Ab/Eb

di - gan lo que di - gan \_\_\_\_\_ los de - más \_\_\_\_\_

Pno.

Transcripción del tema *Gregarios de lujo*

# Gregarios de lujo

Marcos Vidal

**Intro** Eb Bb Ab

6 Eb Bb Ab

**A** Eb Bb/D Ab/C Bb

No sé si los ve - o pe - ro siem - pres - tán a - hí

14 Eb Cm Fm Cm Ab/Eb

flo - tan en el ai - re y sa - ben to - do so - bre mí

18 Bb Bbm Bbm9

más be - llos que los el - fos y mu - cho mu - cho más al - tos que

22 Gb/Bb Gb/E Ab Gb

yo \_\_\_\_\_

**A'** Eb Bb/D Fm7

Ra - ra vez se ha - cen no - tar o se de - jan ver

30 Gm Cm Fm C/E Cm

más por so - brios y pru - den - tes que por ti - mi - dez

Gregarios de lujo 3

70 Eb Bb Ab Bb

sol Oh \_\_\_\_\_

**D.S. al Fine**  
**Fine**

## Gregarios de lujo

34  $B\flat$   $E\flat$

más fuer - tes que el a - ce - ro más fuer - tes que el día - man - te o el cris - tal

38  $C/D$   $E\flat(\#5)/C\sharp$   $Gm/C$

---

**B**

41  $G9/B$   $B\flat m$   $G7(11)$

Y so - lo lae - ter - ni - dad re - ve - la - rá lo gol - pes que han pa - ra - do a mi

46  $Cm$   $Cm9/B$   $Cm/B\flat$   $Cm/A$

fa - vor A - un sin sa - ber - lo yo \_\_\_\_\_ cuán - tas a -

50  $B\flat m11/E\flat$   $B\flat m7/A\flat$   $D\flat/A\flat$

rru - gas en sus fal - das por cu - brir - mea mí \_\_\_\_\_ lae - pal - da sin \_\_\_\_\_

54  $G7$

te - mor \_\_\_\_\_ Gre -

**C**

$E\flat6$   $A\flat$   $Gm7$

ga - rios de lu - jo a \_\_\_\_\_ mi ser vic - cio por - quea - cam - pan en sí -

62  $Cm$   $G7/F$

len - cio a mi al - re - de - dor \_\_\_\_\_ los a - bra - za -

66  $E\flat9/F$   $A\flat9$

rè en la ma - ña - na cuan - do nun - ca nun - ca más se pon - gael

Anexo 6. Transcripción del tema la *Gregarios de lujo*.

Transcripción del tema *El payaso*

# El payaso

Marcos Vidal

**Intro** F maj9 B♭7(13)

Flute

5 F maj9 B♭7(13)

Fl.

**A** 9 F maj7 C9/E B♭ C F

Fl.

13 Em7(♯5) A Dm Dm/C♯ Dm7/C A7(9)

Fl.

17 Dm Dm/C♯ Dm/C Dm/B

Fl.

The musical score is written for a flute in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system is an 'Intro' section with two staves: a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with a melodic line. Chords F maj9 and B♭7(13) are indicated above the first two measures. The second system is a repeat of the first system, starting at measure 5. The third system is marked 'A' and starts at measure 9. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the bass clef staff has whole rests. Chords F maj7, C9/E, B♭, C, and F are indicated above the measures. The fourth system starts at measure 13. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the bass clef staff has whole rests. Chords Em7(♯5), A, Dm, Dm/C♯, Dm7/C, and A7(9) are indicated above the measures. The fifth system starts at measure 17. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the bass clef staff has whole rests. Chords Dm, Dm/C♯, Dm/C, and Dm/B are indicated above the measures. The final measure of the fifth system contains two triplet markings over the eighth notes in the treble clef staff.



2 El payaso

21 E B $\flat$  F Gm Fmaj9 Cm/E $\flat$ Dm(b9)

26 Gm7 C F F/E F/D F/C

30 E $\flat$ /B $\flat$  Eb7(9) Dm/F Dm/A D7

34 Gm7 C F E7

38 B $\flat$  F Gm Dm/F Dm/F $\sharp$

42 Gm C F

Fl.

Anexo 7. Transcripción del tema la *El payaso*.

Transcripciones temas inéditos:

# EL JARDIN

EVELYN P1

INTRO

B<sup>MIN</sup>7 E<sup>MIN</sup>7

A

B<sup>MIN</sup>7 E<sup>MIN</sup>7 F<sup>♯</sup>MIN7

9 E LLA SA LIO CO MO DE COS TUM BRE E AL JAR DIN DE SU CA  
SU JAR DIN BOS TE ZA BA A Y UNAS HA DAS SI LEN CIO

B<sup>MIN</sup>7 B<sup>MIN</sup>/A B<sup>MIN</sup>/A<sup>b</sup> B<sup>MIN</sup>/G

13 SA  
DAS

B<sup>MIN</sup>7 E<sup>MIN</sup>7 F<sup>♯</sup>MIN7

17 SENTA DA EN EL BAL CON QUE ESTA BA AUN FLO RI  
EN TRE LAS RA MAS NU DO DAS DE LAS VI

B<sup>MIN</sup>7 B<sup>MIN</sup>/A B<sup>MIN</sup>/A<sup>b</sup> B<sup>MIN</sup>/G B<sup>MIN</sup>/F<sup>♯</sup>

21 DO  
DES

A'

E<sup>MIN</sup>7 G<sup>MAJ</sup>7

25 SE DE TU VO AL MI RAR LO QUE HA BI A PER  
LE SU SU FRA BAN QUE AUN HAY ES PE RAN

B<sup>MIN</sup>7 C<sup>7</sup> B<sup>MIN</sup>7 C<sup>7</sup>

29 DI DO  
ZA

EL JARDIN

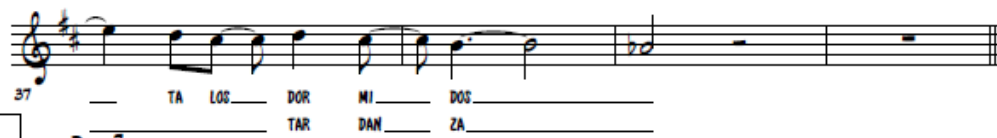
2

**B<sup>MIN</sup>7** **E<sup>MIN</sup>7** **F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>**



33 Y SUS PIES DES CAL ZOS TO CA BAN LOS PE  
QUE REGA RA LAS SE MI LLAS DE LUZ SIN

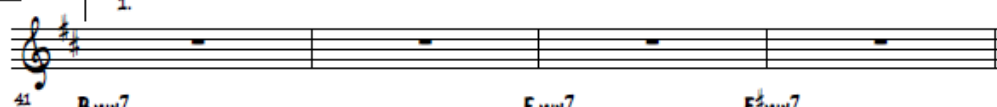
**B<sup>MIN</sup>7** **B<sup>MIN</sup>/A** **B<sup>MIN</sup>/A<sup>b</sup>** **B<sup>MIN</sup>/G**



37 TA LOS DOR MI DOS  
TAR DAN ZA

PUENTE

**B<sup>MIN</sup>7** **E<sup>MIN</sup>7** **F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>**



41

**B<sup>MIN</sup>7** **E<sup>MIN</sup>7** **F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>**




45

**G<sup>MAJ</sup>7** **F<sup>MAJ</sup>7**




49 EL GO RRION RE VO LAN DO

**G<sup>MAJ</sup>7** **F<sup>MAJ</sup>7**



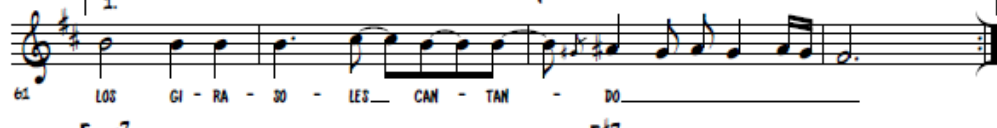
53 EL LI MO NE RO SUS PI RAN DO

**G<sup>MAJ</sup>7** **F<sup>MAJ</sup>7**



57 LA MEN TA SAL TAN DO

**E<sup>MIN</sup>7** **F<sup>♯</sup>7**



61 LOS GI RA DO LES CAN TAN DO

**E<sup>MIN</sup>7** **F<sup>♯</sup>7**



65 LOS GI RA DO LES CAN TAN DO

**B**

69 **B<sup>MIN7</sup>** **F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>** **E<sup>MIN7</sup>**  
RIE GA MI JAR DIN CON TU PRE SEN CIA

73 **G** **E<sup>MIN7</sup>** **F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>**  
PIN TA DE CO LO RES MIS MA NA NAS

77 **B<sup>MIN7</sup>** **F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>** **E<sup>MIN7</sup>**  
TU FRA GAN CIA ME INUN DE CON CAL MA

81 **G** **E<sup>MIN7</sup>** **F<sup>7</sup>**  
TRA E LA PRI MA VE RA MI AL MA

**OUTRO**

85 **G<sup>MAJ7</sup>** **B<sup>MIN7</sup>**  
UNA CUI TA RRA A PA GO SU ME LO DI A

89 **F<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>** **B<sup>MIN7</sup>**  
V30 LO LA FUEN TE SE O I A

# SOLO TU AMOR

EVELYN PAREDES

INTRO

C<sup>MIN</sup>7 F<sup>MIN</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7 G<sup>MIN</sup>7



A

C<sup>MIN</sup>7 F<sup>MIN</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7 E<sup>b</sup>



F<sup>MIN</sup>7 B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F<sup>MIN</sup>7 D<sup>b</sup>7



A'

C<sup>MIN</sup>7 F<sup>MIN</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7 E<sup>b</sup>



G<sup>b</sup>MAJ7 C<sup>MIN</sup>7 G<sup>MIN</sup>7/F C<sup>MIN</sup>7



B

F<sup>MIN</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>b</sup>MAJ7(9)



E<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> C<sup>MIN</sup>7 D<sup>b</sup>DIM



2

SOLO TU AMOR

F<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MAJ<sup>7(9)</sup>

30 TUA MOR QUE ME LI BE RA A UN ES TAN DO PRE SO

E<sup>b</sup> C<sup>7ALT</sup>

34 SO LO TUA MOR SO LO TUA MOR

F<sup>MIN7</sup><sub>1.</sub> A<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> G<sup>7ALT</sup>

38

E<sup>b/A<sup>b</sup></sup> F<sup>MIN7/A<sup>b</sup></sup> A<sup>b</sup> C<sup>7/E</sup>

42

**B** F<sup>MIN/A<sup>b</sup></sup> G<sup>b</sup>MAJ<sup>7(9)</sup>

44

52 TU A MOR SIN PRE CEP TOS NI CON DI CIO NES

E<sup>b/A<sup>b</sup></sup> C<sup>MIN7</sup> D<sup>b</sup>DIM

56 TUA MOR NO NE CE SI TA PAR TI DA NI RE GRE SO

F<sup>7</sup> G<sup>b</sup>MAJ<sup>7(9)</sup>

60 TUA MOR QUE ME LI BE RA A UN ES TAN DO PRE SO

E<sup>b</sup> C<sup>7ALT</sup>

64 SO LO TUA MOR SO LO TUA MOR FINE

Aneo 9: Composición por el autor de la tesis

# DONDE TODO EMPEZO

EVELYN PAREDES

INTRO

SWING  $\text{♩}$ 's  $F^7$

$F$   $G^{MIN}$   $F$   $C^7$   $D^{MIN}$   $C^7$

A

5  $F$   $G^{MIN}$   $F$   $G^{MIN}$

11  $F$   $C^7$   $D^{MIN}$   $C^7$

CO MOEL SOL EN TRA ENU NA CA SA VA CI A  
DONDE MIS BRAZOS CUEL GAN LOS QUE NOS RO TOS

15  $F$   $G^{MIN}$   $F$   $B^b$   $F$

QUI TAN DO LA PE NUN BRA QUEEN ELLA HABI A  
POR EL PRE SENTE QUE LOS IN QUIETA A DES HI LAR SE

19  $D^{MIN}$   $C$   $G^{MIN}$   $F$

A SI LLE GAS TU A LE GRAR MIS DI AS Y REA NI MAR EL GO  
TU CES UNAS A LAS PA RA QUE VUE LEN LI BRE MEN TE SUR CAN

23  $D^{MIN}$   $C$   $D^{MIN}$   $C$

ZO QUE DOR MI A TRU TE ENU NAES QUI NA FRI A  
DO EL CIE LO MIEL QUE VIS TE E LE GAN TE

PUNTE

27  $D^{MIN}$   $C$   $B^b$   $C^7$

Y SON TUS PEN SA MIEN TOS LOS QUE ME DES TIE RAN

31  $F$   $G^{MIN}$   $F$   $C^7$

A LU GA RES DUL CES CO MO UNCAM PO VER DE DE CA NA

2

DONDE TODO EMPEZO

D MIN C D MIN C

35 Y PUE DO SER YO SIN MAS CA RAS QUE MEDA NAN

D MIN C B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

B

39 Y MI CON CIEN CIA SE SI LEN CIA Y SE CAL MA

E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

43 CUAN DO LA REA LI DAD ME ALO CAN ZA SIN PIE DAD Y AL MA

E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

47 TU VUEL VES A EM PEZAR DON DE YO TER MI NO

E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> C<sup>7</sup>

51 CUAN DO YO NO ENCUEN TRO NA DA PE RO TUHA LLAS TO DO

E<sup>b</sup> MAJ<sup>7</sup> B<sup>b</sup> F/C

C

55 TU VUEL VES AEM PE ZAR DON DE YOTER MI NO

F G MIN F G MIN<sup>7</sup> F C<sup>7</sup> D MIN<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

59 G<sup>b</sup> A<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup> A<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup> G<sup>b</sup> D<sup>b7</sup> E<sup>b</sup> MIN<sup>7</sup> D<sup>b7</sup>

E MAJ<sup>7</sup> B D<sup>b7</sup>

75 CUAN DO LA REA LI DAD ME ALO CAN ZA SIN PIE DAD Y AL MA



DONDE TODO EMPEZO 3

79 TU \_\_\_\_\_ VUEL VES A EM PEZAR DON DE YO \_\_\_\_\_ TER MI \_\_\_\_\_ NO \_\_\_\_\_

83 CUAN DO YO NO ENCUEN TRO NA DA PE RO TUHA LLAS TO \_\_\_\_\_ DO \_\_\_\_\_

87 TU \_\_\_\_\_ VUEL VES AEM PE ZAR DON DE YOTER \_\_\_\_\_ MI NO \_\_\_\_\_

x3

Anexo 10: Composición autor tesis.

