

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La música de los *opening* de *Shingeki No Kyojin* y su relación con la narrativa, trama e historia desde un enfoque analítico músico-estructural, compositivo y emocional

Tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Música
que presenta:

Eduardo Alonso Fernandez Flores

Asesor:

Alvaro Luis Zuñiga Roncal


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Alvaro Luis Zuñiga Roncal**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *La música de los opening de Shingeki No Kyojin y su relación con la narrativa, trama e historia desde un enfoque analítico músico-estructural, compositivo y emocional*, del autor **Eduardo Alonso Fernandez Flores** de constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **8%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21-mar-2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 28 de agosto de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Alvaro Luis Zuñiga Roncal	
DNI: 80466295	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1056-4048	

Resumen

El animé y la música son campos que han sido investigados de manera independiente, pero son muy pocos los estudios que hablan de su relación y diálogo como artes complementarios. Es por ello que esta investigación desarrolla un análisis musical y audiovisual desde la óptica de los siete *opening* de *Shingeki No Kyojin*, enfocándose en tres aspectos primordiales: en primer lugar, el concepto audiovisual de la narrativa, los planos y el texto de cada *opening*; en segundo lugar, el trasfondo musical liderado por la armonía y la melodía; y, en tercer lugar, la relación musical, narrativa y audiovisual de los dos aspectos anteriormente mencionados. Por ello, temáticas como la del análisis musical funcional moderno, la retórica musical – desde la perspectiva de López-Cano y su investigación de cómo la música cuenta y comunica –, las funciones comunicativas y emocionales de los medios audiovisuales, y las funciones estructurales de la música en el sistema de lo diegético y lo no diegético, permiten profundizar en el presente análisis que busca demostrar y sostener que la elaboración de la música para animé no es solo el resultado de un *background* ambiental, sino que, es la consecuencia de la realización de la música pensada desde un enfoque comunicativo y emocional.

Palabras clave: animé, *Shingeki No Kyojin*, retórica musical, planos, emociones, funciones.

Índice

Resumen	ii
Índice de Tablas	vii
Índice de Figuras.....	viii
Índice de Anexos	xiv
Introducción.....	1
Estado del Arte	3
Marco Teórico	9
Metodología.....	13
Capítulo 1. Opening de <i>Shingeki No Kyojin</i>	14
1.1. Guren No Yumiya.....	15
1.1.1. <i>Contexto narrativo</i>	15
1.1.2. <i>Estructura musical y contexto narrativo</i>	16
1.1.3. <i>Letra y definición</i>	18
1.2. Jiyuu No Tsubasa.....	19
1.2.1. <i>Contexto narrativo</i>	19
1.2.2. <i>Estructura musical y contexto visual</i>	20
1.2.3. <i>Letra y definición</i>	21
1.3. Shinzou Wo Sasageyo.....	23
1.3.1. <i>Contexto narrativo</i>	23
1.3.2. <i>Estructura musical y contexto visual</i>	24
1.3.3. <i>Letra y definición</i>	26
1.4. Red Swan.....	28
1.4.1. <i>Contexto narrativo</i>	28
1.4.2. <i>Estructura musical y contexto visual</i>	29

1.4.3.	<i>Letra y definición</i>	30
1.5.	Shoukei To Shikabane No Michi	32
1.5.1.	<i>Contexto narrativo</i>	32
1.5.2.	<i>Estructura musical y contexto visual</i>	33
1.5.3.	<i>Letra y definición</i>	34
1.6.	My War	36
1.6.1.	<i>Contexto narrativo</i>	36
1.6.2.	<i>Estructura musical y contexto visual</i>	38
1.6.3.	<i>Letra y definición</i>	39
1.7.	The Rumbling	41
1.7.1.	<i>Contexto narrativo</i>	41
1.7.2.	<i>Estructura musical y contexto visual</i>	42
1.7.3.	<i>Letra y definición</i>	43
Capítulo 2.	Análisis musical de los openings de <i>Shingeki No Kyojin</i>	46
2.1.	Guren No Yumiya	46
2.1.1.	<i>Datos generales</i>	46
2.1.2.	<i>Análisis armónico funcional</i>	47
2.1.3.	<i>Análisis melódico funcional</i>	51
2.2.	Jiyuu No Tsubasa	56
2.2.1.	<i>Datos generales</i>	56
2.2.2.	<i>Análisis armónico funcional</i>	57
2.2.3.	<i>Análisis melódico funcional</i>	60
2.3.	Shinzou Wo Sasageyo	65
2.3.1.	<i>Datos generales</i>	65
2.3.2.	<i>Análisis armónico funcional</i>	65

2.3.3. <i>Análisis melódico funcional</i>	69
2.4. Red Swan	75
2.4.1. <i>Datos generales</i>	75
2.4.2. <i>Análisis armónico funcional</i>	75
2.4.2. <i>Análisis melódico funcional</i>	77
2.5. Shoukei To Shikabane No Michi	80
2.5.1. <i>Datos generales</i>	80
2.5.2. <i>Análisis armónico funcional</i>	81
2.5.3. <i>Análisis melódico funcional</i>	84
2.6. My War	89
2.6.1. <i>Datos generales</i>	89
2.6.2. <i>Análisis armónico funcional</i>	89
2.6.3. <i>Análisis melódico funcional</i>	91
2.7. The Rumbling.....	94
2.7.1. <i>Datos generales</i>	94
2.7.2. <i>Análisis armónica funcional</i>	94
2.7.3. <i>Análisis melódico funcional</i>	97
2.8. Conclusión.....	100
Capítulo 3. La relación entre la música y la narrativa en los openings de <i>Shingeki No</i>	
<i>Kyojin</i>	102
3.1. Guren No Yumiya	102
3.1.1. <i>Elementos musicales de significación narrativa</i>	102
3.1.2. <i>Análisis narrativo-audiovisual de la música</i>	107
3.2. Jiyuu No Tsubasa	110
3.2.1. <i>Elementos musicales de significación narrativa</i>	110

3.2.2. <i>Análisis narrativo-audiovisual de la música</i>	113
3.3. Shinzou Wo Sasageyo	115
3.3.1. <i>Elementos musicales de significación narrativa</i>	115
3.3.2. <i>Análisis narrativo-audiovisual de la música</i>	120
3.4. Red Swan	122
3.4.1. Elementos Musicales de Significación Narrativa.....	122
3.4.2. <i>Análisis narrativo-audiovisual de la música</i>	125
3.5. Shoukei To Shikabane No Michi	126
3.5.1. <i>Elementos musicales de significación narrativa</i>	126
3.5.2. <i>Análisis narrativo-audiovisual de la música</i>	131
3.6. My War	133
3.6.1. <i>Elementos musicales de significación narrativa</i>	133
3.6.2. <i>Análisis narrativo-audiovisual de la música</i>	137
3.7. The Rumbling.....	138
3.7.1. <i>Elementos musicales de significación narrativa</i>	138
3.7.2. <i>Análisis narrativo-audiovisual de la música</i>	141
3.8. Conclusión.....	143
Conclusiones.....	145
Referencias Bibliográficas	150
Glosario	153
Anexos.....	155

Índice de Tablas

Tabla 1.....	18
Tabla 2.....	22
Tabla 3.....	27
Tabla 4.....	31
Tabla 5.....	35
Tabla 6.....	40
Tabla 7.....	44
Tabla 8.....	47
Tabla 9.....	57
Tabla 10.....	65
Tabla 11.....	75
Tabla 12.....	80
Tabla 13.....	89
Tabla 14.....	94

Índice de Figuras

Figura 1	47
Figura 2	48
Figura 3	49
Figura 4	49
Figura 5	50
Figura 6	50
Figura 7	52
Figura 8	53
Figura 9	53
Figura 10	54
Figura 11	55
Figura 12	58
Figura 13	59
Figura 14	57
Figura 15	58
Figura 16	59
Figura 17	59
Figura 18	60
Figura 19	61
Figura 20	62
Figura 21	62
Figura 22	63
Figura 23	64
Figura 24	69

Figura 25	69
Figura 26	69
Figura 27	67
Figura 28	67
Figura 29	68
Figura 30	68
Figura 31	68
Figura 32	69
Figura 33	70
Figura 34	70
Figura 35	71
Figura 36	71
Figura 37	72
Figura 38	73
Figura 39	73
Figura 40	74
Figura 41	79
Figura 42	76
Figura 43	76
Figura 44	76
Figura 45	76
Figura 46	77
Figura 47	77
Figura 48	78
Figura 49	78

Figura 50	79
Figura 51	79
Figura 52	81
Figura 53	81
Figura 54	81
Figura 55	88
Figura 56	88
Figura 57	89
Figura 58	89
Figura 59	84
Figura 60	85
Figura 61	85
Figura 62	86
Figura 63	86
Figura 64	87
Figura 65	88
Figura 66	89
Figura 67	90
Figura 68	90
Figura 69	90
Figura 70	98
Figura 71	98
Figura 72	99
Figura 73	93
Figura 74	94

Figura 75	95
Figura 76	95
Figura 77	96
Figura 78	96
Figura 79	97
Figura 80	98
Figura 81	98
Figura 82	99
Figura 83	99
Figura 84	104
Figura 85	104
Figura 86	105
Figura 87	105
Figura 88	106
Figura 89	106
Figura 90	106
Figura 91	111
Figura 92	111
Figura 93	112
Figura 94	112
Figura 95	112
Figura 96	113
Figura 97	116
Figura 98	116
Figura 99	117

Figura 100.....	117
Figura 101.....	117
Figura 102.....	118
Figura 103.....	118
Figura 104.....	119
Figura 105.....	119
Figura 106.....	119
Figura 107.....	123
Figura 108.....	123
Figura 109.....	123
Figura 110.....	124
Figura 111.....	124
Figura 112.....	125
Figura 113.....	127
Figura 114.....	127
Figura 115.....	127
Figura 116.....	128
Figura 117.....	128
Figura 118.....	128
Figura 119.....	129
Figura 120.....	130
Figura 121.....	130
Figura 122.....	130
Figura 123.....	130
Figura 124.....	138

Figura 125.....	134
Figura 126.....	134
Figura 127.....	135
Figura 128.....	136
Figura 129.....	136
Figura 130.....	136
Figura 131.....	139
Figura 132.....	139
Figura 133.....	139
Figura 134.....	139
Figura 135.....	140
Figura 136.....	148
Figura 137.....	141

Índice de Anexos

Anexo 1. Partitura de Guren No Yumiya (opening 1).....	155
Anexo 2. Partitura de Jiyuu No Tsubasa (opening 2).....	157
Anexo 3. Partitura de Shinzou Wo Sasageyo (opening 3).....	159
Anexo 4. Partitura de Red Swan (opening 4).....	161
Anexo 5. Partitura de Shoukei To Shikabane No Michi (opening 5).....	162
Anexo 6. Partitura de My War (opening 6).....	164
Anexo 7. Partitura de The Rumbling (opening 7).....	165

Introducción

Desarrollar una investigación musical implica en muchas ocasiones adentrarse en un campo de recursos y elementos académicos limitados en donde la información es insuficiente o escasa.

La música es un fenómeno artístico que va más allá de lo puramente sensitivo y emocional. Es ampliamente compleja y no se desarrolla de manera individual, sino que en ella habitan micro-artes que la complementan y definen, de modo que es capaz de establecer convergencia con otras disciplinas artísticas (teatro, cine, danza, pintura, etc.) que la enriquecen, fortalecen y dotan de una identidad singular.

Por esta razón, investigar en música resulta una labor de suma complejidad al momento de realizar una respectiva búsqueda de información, pues ya no será única y condicionalmente necesario acceder a contenido demarcado a la música en sí misma, sino a múltiples aspectos que la complementan y definen de manera más delimitada en relación a la perspectiva y enfoque que se le quiera dar.

Esta tesis tiene como objetivo estudiar, analizar y explicar la música más allá de lo que es en sí misma, debido a que la finalidad de esta investigación es entender la importante y relevante relación que tiene la música con uno de los fenómenos artístico-audiovisuales más populares de los últimos años: el *animé*. Sin embargo, el fin no reside únicamente en la relación de la música con el *animé*, sino que va más allá y se sitúa en un espacio en donde comprender dicha relación es el primer paso para entender la importante conexión que hay entre la música, el *animé* y la narrativa presente en los *opening*.

Actualmente la industria del *animé* es exponencialmente grande, pues desemboca en cientos y cientos de series creadas (y que están por crearse); por lo que resultaría extremadamente amplio –e interminable– hablar de cada una de ellas. Es por

eso que esta tesis delimita la intención anteriormente mencionada sobre uno de los *animé* más populares de los últimos años: *Shingeki No Kyojin*.

Por lo tanto, la finalidad de esta investigación va a estar orientada en el estudio, análisis explicación de la relación música-*animé* y la narrativa de los *opening* de *Shingeki No Kyojin*; con el objetivo de entender la coherencia, lógica, emotividad y conexión entre la música y la historia de este *animé* plasmado en sus canciones de entrada.

Estado del Arte

El análisis musical enfocado en el *animé* y su relación directa con la *narrativa* es un tema del cual se ha hablado muy poco, casi nada. *Shingeki No Kyojin* o *Ataque a los Titanes* es una obra audiovisual que nos ofrece una música e historia magistral, elementos que –no solo en *Shingeki*, sino en diversas obras del *animé*– son muchas veces investigados de manera independiente y desde perspectivas alejadas entre sí. Es por ello que la información presentada por diversos autores está más enfocada en la independencia conceptual del *animé* y la música en el *animé* sin el adentramiento y análisis comparativo con la trama y narrativa que estas obras nos brindan.

García (2022) define al *animé* como una forma genérica de nombrar a la animación japonesa y cuyo nombre proviene de simplificar la palabra *animation*. Sin embargo, agrega que en Occidente solo definen como *animé* a todas aquellas animaciones japonesas producidas después de la Segunda Guerra Mundial; ya que, fue después de esta etapa que surgió la industria del *animé* (dibujos animados japoneses que están basados en historietas y se producen en formato de series).

Por otro lado, Vidal (2010) da un breve acercamiento al eje central de este tema y nos dice, por medio de *Naruto* –uno de los *animé* más famosos del mundo –, que la banda sonora debe su función atractiva a la mezcla entre la música japonesa, la música moderna y los ritmos occidentales. De esta manera, establece una evidente particularidad cultural que conecta y relaciona a la música con el *animé*.

Cano (2023), habla acerca de las bandas sonoras en los primeros *animés* desde una perspectiva analítica en función a la expresión artística y narrativa en donde se entiende a la música como aquel elemento complementario al arte audiovisual del *animé* que genera una importante conjunción, y una muy relevante sincronía visual y sonora.

Bort (2008), si bien no realiza un análisis desde la perspectiva del *animé*, sí esclarece el concepto de *opening* desde la perspectiva de la televisión dramática norteamericana contemporánea, definiéndolo como un elemento estructural que cumple una función informativa de apertura y que está constituida por imágenes, fragmentos, referentes visuales, y más, que tienen como finalidad generar una atracción en el espectador.

Además, Bort (2008) menciona que los *opening* están ocasionalmente complementados por dos elementos antecesores que tienen una finalidad no informativa, sino recapituladora u honorífica: el *teaser* y el *previously o recap*.

López (2018), por su lado, entiende la música como una temática narrativa en el *animé* y explica que su funcionalidad diegética y no diegética sirve para determinar de manera directa o indirecta el argumento del contenido audiovisual. Además, establece que la música es el complemento ideal de los elementos fílmicos, tales como los planos, puesto que, al vincular un elemento visual con la música, su relación con esta determinará el nivel de presencia e impacto visual correlacionado con la música.

De modo que, para López (2018), la música en el *animé* (y en el medio audiovisual) cumple un rol muy relevante de identidad, en donde por medio de la música se puede determinar y diferenciar a los personajes protagonistas de los secundarios.

Fernández (2022) presenta un poco de contexto histórico respecto a la transformación de la animación en Japón y Corea, y explica brevemente que la música para *animé* cumple un rol fundamental en el ámbito de identidad dentro del espectro y contexto sobre el cual se desarrolla la animación japonesa. Pues, en los 70's la industria de la animación entró en una recesión que los obligó a replantear todo el desarrollo que involucraba al *animé* (doblaje de voz, escenas, diseños de los personajes, nombre de los

personajes, etc.) y entre esos cambios se encontraba la música, pues en el proceso de renovación se reescribieron muchas letras de *opening* y *ending* de animaciones estadounidenses adaptadas al japonés para que tuviesen una identidad, trama y mensaje coherente con la cultura japonesa.

Seva (2015) analiza el “fenómeno audiovisual” denominado *Shingeki No Kyojin* presentando un resumen consistente de la trama central, los pilares creadores y desarrolladores detrás de este *animé* (el director Tetsuro Araki, el guionista Yasuko Kobayashi y el compositor musical Hiroyuki Sawano), una descripción importante del sentido lógico-narrativo de la historia, la renovación y tendencia relevante dentro del contexto del *animé* en general y de la estética de la animación mundial, y la percepción y valoración objetiva de *Shingeki* como un “fenómeno social” por parte del público y de los analistas.

Seva (2015) contextualiza el mundo de *Shingeki* como el conflicto social sobre el cual se desarrolla la narrativa de la historia, la manera en la cual la perspectiva del discurso es innovador y original, y la enorme influencia e importancia dentro del desarrollo del *animé* en general desde una perspectiva narratológica.

Baena (2020) analiza de manera musical y breve los tres primeros *opening* de *Shingeki No Kyojin* en los cuales menciona aspectos como tonalidad y modulaciones de manera muy fugaz, eso con la finalidad de presentar una deducción lógica de las emociones y sensaciones que cada uno de los tres primeros *opening* puede generar. Por esta razón, para Baena (2020), el primer *opening* de *Shingeki No Kyojin* posee un carácter melancólico, fantástico, épico, siniestro y apocalíptico; el segundo posee un carácter tenso, épico y patriótico; y el tercero posee un carácter melancólico, oscuro, épico y apoteósico; conclusión a la que llega debido a la armonía, modulaciones y variaciones rítmicas desarrolladas en los *opening*.

Ardila (2011) reflexiona acerca de la relación de la música con la narrativa audiovisual y determina que la música sí genera un tipo de mensaje sonoro, el cual está basado en la estructuración de funciones que establecen el principio narrativo de esta. Tales funciones, Ardila (2011) las define en un orden jerárquico, teniendo en primer lugar a la función introductoria, después a la función temática, la función de desarrollo y desenvolvimiento, la función recapitulativa, y finalmente la función conclusiva.

Magro-Vela, Puebla-Martínez y Baraybar (2020), analizan la relación entre la música y la narrativa por medio de tres enfoques fundamentales: análisis formal, análisis narrativo y análisis de elementos textuales; lo que determina que cada uno de ellos componen y conforman la funcionalidad de la música en el arte audiovisual. Por ello, el análisis formal comprende la estructuración cronológica de los planos de un *opening* en coordinación con la música; el análisis narrativo comprende la razón de ser de la aparición de diversos elementos y personajes en el *opening* que remarcan su valor con el sentido narrativo que tienen dentro de la trama; y el análisis de los elementos textuales comprende el sentido de la aparición de los títulos, créditos, frases y de más que también cumplen una función relevante y comunicadora.

Finalmente, Herrera (2020) analiza la música como un conjunto de sonidos que cumple un rol comunicativo dentro del contexto del desarrollo audiovisual, lo cual da como resultado una identidad lógica y coherente reflejada en la trama e historia. Para explicar esto, Herrera (2020), presenta diversos ejemplos, de los cuales uno de los más interesantes es el de la película *Star Wars*.

Herrera (2020) empieza estableciendo que el mundo de *Star Wars* se desarrolla sobre un marco espectral denominado “la fuerza”, la cual está originalmente musicalizada. Dentro de ese espectro, se distinguen dos bandos importantes: el bien y el mal (lo luminoso y lo oscuro). Dichos bandos están sonoramente condicionados para

poder diferenciarlos y de esa manera cada uno pueda tener una identidad propia. Una muestra de ellos, para Herrera (2020) es el sonido que emiten los zumbidos de los sables cuando son desenfundadas o chocan entre sí; por ejemplo, el sable de Darth Vader (lado oscuro) presenta sonidos en tonalidades menores; mientras que el sable de Obi-Wan Kenobi (lado luminoso) presenta sonidos en tonalidades mayores. Cuando ambos bandos pelean el uno con el otro, los sables chocan entre sí; ese enfrentamiento entre el bien y mal hace que sonoramente ambas tonalidades se mezclen, lo cual genera un conflicto disonante que fortalece la intención narrativa de la historia desde una perspectiva musical (Herrera, 2020).

En conclusión, la información encontrada respecto a diversos enfoques de conceptualización, análisis y descripción del *animé*, la música en los *opening* y su relación con la narrativa, muestran ideas claras respecto a los elementos y aspectos básicos que se han estudiado acerca del tema; aspectos tales como qué es el *animé*, cuáles son las funciones básicas del *opening* en el *animé* y qué tipo de relación narrativa y musical existe en los *opening*”, y la funcionalidad de la música dentro de los medios audiovisuales. Sin embargo, esta información no responde de manera directa a la interrogante principal de esta investigación y su enfoque elemental: *Shingeki No Kyojin*; pues la finalidad de esta investigación es el análisis músico-narrativo de los *opening* de dicho *animé*, un análisis que va más allá de lo básicamente conceptual, pues tiene como objetivo entender la lógica compositiva en relación a la trama e historia presente en cada uno de los temas de entrada.

Marco Teórico

Diversos recursos académicos pueden ser aplicables en esta investigación y cada uno de ellos aportaría elementos clave para su entendimiento y desarrollo. No obstante, es importante delimitar la información y conducirla hacia contenidos enfocados estrictamente en aquellos aspectos concretos que se desarrollarán, analizarán y explicarán en este trabajo.

Tizón (2015) habla acerca de la influencia del estilo musical en la emoción percibida, estableciendo que efectivamente la música condiciona las emociones y sensaciones en la medida en la que su correspondencia está sujeta a una función específica.

Es así que, se logra determinar que para el campo de los modos, la armonía y las emociones existen dos grandes grupos condicionantes: el grupo de lo simple o consonante, al cual se le atribuyen emociones de felicidad, serenidad (como se citó en Hevner, 1936), seriedad o solemnidad (como se citó en Watson, 1942; Rigg, 1939), o ternura y agrado (como se citó en Lindstrom, 2006; Wedin, 1972): y el grupo de lo complejo y disonante, al cual se le atribuyen emociones de excitación y agitación (como se citó en Hevner, 1936; Rigg, 1939) o miedo y enojo (como se citó en Krumhansl, 1997; Lindstrom, 2006).

Es por ello que la información presentada por Tizón (2015) aporta enormemente a la finalidad académica de esta investigación, pues permite comprender desde una perspectiva teórica el sentido de las emociones en la música conectadas con las funciones básicas que la representan; brindando un amplio sentido de delimitación a cada uno de los elementos específicos que componen la relación música-emociones.

Adicional a ello, Tizón (2018) esclarece el concepto de las emociones percibidas dentro de la música desde la perspectiva de los intervalos, lo que genera una

significación específica para cada uno de los tipos de intervalos existentes y sus tipos de movimientos (ascendentes y descendentes), contextualizándolo dentro de un marco en donde diversos autores presentan sus perspectivas acerca de las emociones que cada uno de los intervalos genera.

Schubart (1806) también presenta un glosario enfocado en delimitar las diversas significaciones emotivas que para él reflejan cada una de las tonalidades en sus dos calidades: mayores y menores, lo que otorga más de un tipo de emoción y sensación.

Gabis (2006) explica diversos conceptos de la armonía funcional, de los cuales (para los fines de esta investigación) se hará énfasis en los siguientes: acordes dominantes secundarios, dominantes sustitutas y de intercambio modal, escalas menores naturales y armónicas, tonalidades, y modos de la escala menor natural y armónica.

López-Cano (2020) explica que en la música existe la “retórica musical”, la cual se encarga de dar significado a cada una de las decisiones teórico-académicas tomadas por los compositores, arreglistas y ejecutantes dentro de un determinado contexto. La retórica musical es la forma de verbalizar aquellos aspectos musicales tan comunes dentro del entorno de un músico; aspectos tales como polyphoton (repetición de una determinada melodía en otra voz), metabasis (cruzamiento de voces), fuga imaginaria (canon), synonymia (repetición transportada), mutatio toni (cambio de modo), y muchas más (López-Cano, 2020).

Esto muy útil para los fines de este trabajo, ya que permitirá conducir el análisis musical hacia una relación con la narrativa muy precisa y delimitada, y permitirá usar la terminología correcta al momento de nombrar los diversos momentos discursivos y retóricos que suceden en la música de los *opening* de *Shingeki*.

De igual manera, López-Cano (2020) aborda el concepto de las remisiones sígnicas, las cuales son momentos específicos que remiten a la música a un determinado

momento y pueden ser de tres tipos: intramusicales, “cuando un signo musical me remite de un momento específico de una pieza a otro momento de la misma pieza” (López-Cano, 2020, p. 50); intermusicales, “cuando un signo musical me remite de una pieza a otra pieza” (López-Cano, 2020, p. 50); y extramusicales, “cuando un signo musical me remite a entidades del mundo exterior: ambientes (ej. Pájaros, etc.)” (López-Cano, 2020, p. 51).

Del mismo modo, Aldwell, Schachter y Cadwallader (2011) se enfocan en el estudio de la música desde la armonía y las conducciones de voces, lo que genera diversos enfoques, de los cuales uno de ellos resulta altamente relevante para los fines analíticos de esta investigación: las figuraciones melódicas (saltos acordales, notas de paso y notas vecinas o cercanas).

Finalmente, Fraile (2004) y Radigales (2008) hablan acerca de las funciones que cumple la música en la narrativa audiovisual y de las cuales, una se usará en esta investigación: la función expresiva, aquella que evoca emotividad y que puede ser de tipo anímica (cuando la música evoca un sentimiento), y de tipo imitativa (cuando la música sugiere imágenes mentales).

Asimismo, Fraile (2004) explica que también existen funciones de articulación entre la música y la imagen. Estas pueden ser de tipo sincrónica (cuando hay una dependencia entre la imagen y la música, es decir que suceden al mismo tiempo) o asincrónica (cuando la música y la imagen van en paralelo y no suceden al mismo tiempo).

En conclusión, cada uno de los autores escogidos para desarrollar esta investigación son de gran aporte para los tres pilares fundamentales de esta investigación: análisis musical, análisis narrativo y análisis audiovisual. Por ello, cada uno de los capítulos que se desarrollarán está dividido en función de dichos pilares,

pues es importante conocer cada uno de ellos en esencia para poder llegar al objetivo final de esta investigación que busca esclarecer la relación que hay entre la música y la narrativa audiovisual de *Shingeki No Kyojin*.

Metodología

Esta investigación tiene como finalidad demostrar la relación músico – narrativa existente en los siete *opening* de *Shingeki No Kyojin*, para lo cual es necesario entender lo que sucede en cada uno de ellos desde una perspectiva técnico-audiovisual y musical. Por eso, el presente trabajo se desarrolla en tres partes.

En primer lugar, se explica el contexto narrativo sobre el cual se desarrolla cada uno de los *opening* de *Shingeki*; asimismo, se presenta la estructura musical desde el enfoque del contenido audiovisual que también está sujeto a la letra y al mensaje de cada uno de los temas. Esto con la finalidad de comprender el criterio narratológico al cual está sujeta la música.

En segundo lugar, se presentan datos generales de cada uno de los *opening* que permiten contextualizar –ya no audiovisualmente; sino, musicalmente– los aspectos técnicos de las composiciones tales como: compositor, indicador de compás, tonalidad, estilo, instrumentación y estructura. Además, se elaboran dos tipos de análisis breves: primeramente, un análisis armónico; y posteriormente, un análisis melódico, los cuales cumplen la función de otorgar una perspectiva macro específica de lo que sucede internamente con la música de los *opening* de *Shingeki*.

Finalmente, se hace uso de todo lo explicado en el primer punto y todo lo analizado en el segundo punto para determinar la relación músico-narrativa que se aborda desde la perspectiva de la retórica musical, las funciones audiovisuales independientes, las funciones musicales en relación al contenido audiovisual, y el criterio emocional basado en teorías de autores como Mattheson, Schubart, que mencionan las emociones que evocan las tonalidades y los intervalos.

Capítulo 1. Opening de *Shingeki No Kyojin*

Shingeki No Kyojin es actualmente una de las series de *animé* más famosas a nivel mundial: “goza de una popularidad tanto en oriente como en occidente, consiguiendo grandes ventas en *streaming*, mercancía y eventos en Latinoamérica y Estados Unidos” (Bompadre, 2022, p. 18).

Fue escrita e ilustrada en formato *manga*¹ por Hajime Isayama en 2009, animada por Witt Studio (del 2012 al 2019) y MAPPA Studio (del 2020 al 2023), y emitida por primera vez en el 2013.

Shingeki No Kyojin presenta una historia en la cual los habitantes de la isla Paradis están en peligro de extinción debido a la inexplicable aparición de titanes que poseen características humanoides y cuyo accionar e instinto son de depredadores que comen humanos, por lo que para sobrevivir y estar a salvo las personas de la isla deben refugiarse en pueblos y ciudades que se encuentran protegidas por tres murallas gigantes (Seva, 2015).

La historia de *Shingeki* se desarrolla por medio de elementos vinculados al odio, el amor, la amistad, la venganza, la demagogia, los intereses político-religiosos, guerras, etc., que le otorgan un trasfondo discursivo complejo, profundo y de alto valor comunicativo.

Es por ello que la música cumple un rol fundamental dentro del proceso narrativo de *Shingeki No Kyojin*, pues conforme la trama se va desarrollando, cada uno de los elementos comienza a tomar mayor fortaleza dentro de la coherencia discursiva de la historia. Por ello, la música contextualiza cada uno de los momentos de desarrollo emocional, pues como sostiene Senosain (2022): “la música y los sonidos que

¹ Palabra designada a las historietas o comics japoneses.

acompañan a toda la ficción brindan una experiencia más enriquecedora, conmoviendo y motivando a la gente, aún si las escenas no cuentan con ningún tipo de diálogo” (p. 9 – 10).

En este capítulo se busca dar una contextualización narrativa-visual de cada uno de los *opening* de *Shingeki No Kyojin*, de modo que quede clara la intención discursiva del autor en cada una de las temporadas, los elementos visuales que usa para representar los respectivos discursos, y la letra que define la trama en la música.

1.1. Guren No Yumiya

1.1.1. Contexto narrativo

Guren No Yumiya –“Arco y Flecha Rojo Carmesí” en español– es el título del primer *opening* de *Shingeki No Kyojin*, el cual abarca la primera mitad de la primera temporada que comprende desde el capítulo n°1 al n° 13. Este *opening* se desarrolla sobre un contexto narrativo de una sociedad del año 724 que vive en una isla conocida como la isla Paradis y que está al borde de la extinción debido a la inexplicable aparición de unas criaturas enormes con apariencia humanoide e instintos y actitudes de depredadores que comen humanos. Entonces, para garantizar la supervivencia de la humanidad, los habitantes de isla Paradis habitan en un espacio protegido por tres murallas gigantes que los protegen de ser comidos por los titanes.

Durante muchos años, y gracias a la protección de las murallas, los habitantes de la isla Paradis vivieron en completa paz y armonía a salvo del ataque de los titanes; sin embargo, en el año 845 aparecieron dos titanes con características nunca antes vistas: uno de ellos – denominado como el Titán Colosal– medía más de 60 metros (era mucho más grande que las murallas); y el otro –denominado como el Titán Acorazado– poseía una armadura blindada en todo su cuerpo. Ambos titanes logran destruir una parte de la

muralla principal –la muralla María– infiltrándose dentro de la isla Paradis y permitiendo que los titanes comunes que se encontraban fuera ingresen.

Esta acción ocasionó que muchas personas en la isla fallecieran, entre ellas algunos de los familiares de los protagonistas (Eren, Mikasa y Armin), lo cual marcará un punto de inicio en sus vidas que los motivará e impulsará a tomar la decisión de adentrarse en un grupo de combate encargado de la expedición, investigación y eliminación de titanes: la Legión de Reconocimiento o Cuerpo de Exploración. Esto con la finalidad de vengar a sus seres queridos, ser de apoyo para la supervivencia y supremacía de la humanidad sobre los titanes, y descubrir todos los secretos que hay detrás de la existencia de los titanes.

1.1.2. Estructura musical y contexto narrativo

Guren No Yumiya está compuesta por una estructura musical que presenta: introducción, verso, pre-coro, coro y cierre. Es importante delimitar la estructura musical –y lo será a lo largo de toda esta investigación– para poder comprender cómo están organizados cada uno de los elementos usados en cada uno de las partes de la estructura que –para este capítulo– se empezará describiendo desde un enfoque visual, pero que a lo largo de la investigación se irá abordando sobre enfoques musicales y narrativos correspondientemente.

La introducción (c. 1 – c. 11) comienza con un primer plano² (Laiz, 2023) de la muralla María destruyéndose y mostrando el título de *Shingeki No Kyojin* en japonés rodeado de cadenas que dan pase a la sección del verso por medio de un *travelling* (Laiz, 2023) vertical³ (Punpun, 2013, 0m0s).

² Tipo de encuadre que tiene como finalidad centrar la atención del espectador en un personaje o momento importante y no en su entorno.

³ Movimiento de cámara que se desplaza de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba.

El verso (c.12 – c. 27) muestra –por medio de un *travelling* lateral⁴ (Laiz, 2023) y un plano general⁵ (Laiz, 2023– a varios de los personajes principales de pie, meditados, sobre los cuerpos y restos caídos de sus compañeros asesinados por los titanes. Se observa después a una gran cantidad de titanes destruyendo todo a su paso y a los soldados de la Legión de Reconocimiento preparándose para el momento de la batalla –acción representada por medio de diversos primeros planos (Laiz, 2023)– contra los titanes (Punpun, 2013, 0m15s).

El pre-coro (c. 28 – c. 35) refleja diversos simbolismos relacionados con la destrucción de la muralla María y lo hace por medio de planos detalle⁶ (Laiz, 2023) de titanes y partes del muro rompiéndose (Punpun, 2013, 0m36s).

El coro (c. 36 – c. 46) presenta el inicio de la batalla entre los soldados de la Legión contra los titanes. Este enfrentamiento se muestra por medio de *travelling* lateral y *travelling* vertical (Laiz, 2023) de los personajes haciendo uso del equipo de maniobras tridimensional –herramienta de combate que les permite volar y atacar a los titanes desde el cielo para poder cortarles la nuca (punto débil de los titanes) con espadas muy bien afiladas–, mientras a su vez, se muestra diversos primeros planos de las diversas estrategias que usan los soldados para acabar con los titanes, el cual finaliza con un primer plano (Laiz, 2023) del protagonista intentando atacar al Titán Colosal (Punpun, 2013, 0m47s).

El cierre (c. 47 – c. 55) muestra diversos primeros planos, planos generales y planos detalle⁷ (Laiz, 2023) de los soldados de la Legión levantándose en el cielo listos para seguir batallando y se muestra también –por medio de un *travelling* lateral– a la

⁴ Movimiento de cámara que se desplaza hacia los lados.

⁵ Tipo de encuadre que muestra un escenario amplio con la finalidad de describir al personaje (o personajes) en un ambiente o solo el ambiente.

⁶ Tipo de encuadre en donde un objeto pequeño abarca toda la pantalla.

⁷ Tipo de encuadre meticuloso que busca destacar algún elemento de alta relevancia.

enorme cantidad de titanes que deben enfrentar. El *opening* finaliza con un plano medio en un ángulo contrapicado⁸ (Laiz, 2023) de algunos de los personajes principales mirando hacia el cielo (Punpun, 2013, 1m07s).

1.1.3. Letra y definición

Tabla 1

Letra y traducción de la canción Guren no Yumiya

Guren No Yumiya	
Idioma Original	Español (Traducido por Wiki Shingeki)
Seid ihr das Essen? Nein, wir sind die Jäger!	¿Eres la comida? ¡No, somos el cazador!
Fumareta hana no namae mo shirazu ni. Chi ni ochita tori wa kaze o machiwabiru. Inotta tokoro de nani mo kawaranai. Ima o kaeru no wa tatakau kakugo da	No sabemos los nombres de las flores pisoteadas. Las aves que caen al suelo esperan con ansias el viento. El haber recién rezado no irá a cambiar nada. Lo que alterará el ahora es la voluntad de pelear
Shikabane fumikoete susumu ishi o warau buta yo. Kachiku no anei kyogi no hanei shiseru garou no jiyuu o	Pasen sobre mi cadáver, cerdos que se ríen de mi voluntad de avanzar ¡Ten paz como ganado, vive en falsa prosperidad y sé tan libre como los lobos hambrientos!
Torawareta kutsujoku wa hangeki no koushi da. Jouheki no sono kanata emono o hofuru jäger. Hotobashiru shoudou ni sono mi o yaki nagara. Tasogare ni hi o ugatsu. Guren no yumiya	La humillación de haber sido atrapado será el inicio de mi contraataque. Al otro lado de los muros, caza a sus presas el cazador. Con ganas de elevarse, se enciende ese cuerpo. En el ocaso perfora la sangre ¡Arco y flecha Rojo Carmesí!

La letra de *Guren No Yumiya* está desarrollada en segunda persona y posee un carácter protestante y reflexivo. Se establece desde una posición en donde el mensaje proviene de aquellos que son oprimidos, atacados, asesinados, humillados, hacia quienes los atacan, asesinan, humillan y oprimen.

El mensaje refleja una fuerte intención de declaración de guerra y de la necesidad y compromiso de entregar todo por la obtención de la libertad que tanto anhelan y les ha sido arrebatada.

⁸ Ángulo de cámara que presenta un encuadre en dirección diagonal y que apunta desde abajo.

1.2. Jiyuu No Tsubasa

1.2.1. Contexto narrativo

Jiyuu No Tsubasa –“Alas de Libertad” en español– es el título del segundo *opening* de *Shingeki No Kyojin*, el cual abarca la segunda mitad de la primera temporada de la serie que comprende desde el capítulo n°14 a la n° 25. Este *opening* se desarrolla sobre un contexto narrativo de muchos misterios, sorpresas y giros dramáticos.

Los habitantes de la isla Paradis se llevan una enorme sorpresa cuando se dan cuenta que Eren, el protagonista de *Shingeki*, puede convertirse en titán. Esta inesperada revelación genera diferentes reacciones y múltiples controversias, pues para algunos dicho descubrimiento debe ser severamente castigado con la muerte bajo el argumento de que los titanes solo han traído caos y sufrimiento a los habitantes de la isla, mientras que otros lo consideran una importante y provechosa oportunidad, ya que por fin podrán combatir al mismo nivel que los titanes, por fin podrán estudiarlos desde cerca y a su vez podrán develar todos los misterios que hay detrás de ellos.

Con el pasar el tiempo comienzan a elaborarse diversas deducciones y teorías respecto a la diferencia entre los titanes convencionales que han observado durante años y el titán del protagonista (denominado Titán de Ataque), pues los primeros actúan únicamente por instinto, mientras que en el caso del segundo sus acciones están dirigidas por su consciencia y voluntad humana que le permite razonar y actuar con inteligencia y control.

Es así que llegan a la conclusión de que, al igual que Eren, debe haber otros humanos que puedan convertirse en titanes y que de hecho lo más seguro es que los titanes que atacaron y destruyeron la muralla María también sean humanos que poseen

la habilidad de convertirse en titanes, pues sus rasgos físicos eran muy diferentes comparado con los titanes convencionales.

Sin embargo, a diferencia de Eren, las intenciones de los otros humanos que pueden convertirse en titanes no son en beneficio o apoyo a las personas de Paradis, por lo que se deduce que los titanes convencionales no son los únicos enemigos de los habitantes de la isla, sino que también hay otros humanos que desean acabar con ellos. La gran pregunta es: ¿Por qué?

1.2.2. Estructura musical y contexto visual

Jiyuu No Tsubasa está compuesta por una estructura musical que presenta: introducción, verso, pre-coro, coro y cierre.

La introducción (c.1 – c. 13) inicia con un *travelling* vertical (Laiz, 2023) que muestra de manera breve un primer plano del Muro María y posterior a ello vemos un *travelling* aéreo⁹ (Laiz, 2023) sobre la zona en la cual se llevará a cabo gran parte de los enfrentamientos contra los titanes en esta segunda parte de la primera temporada (Crunchyroll Dubs, 2013, 0m0s).

Esta sección del *opening* concluye con diversos primeros planos (Laiz, 2023) de muchos de los personajes principales con rostros y miradas de convicción –y a la vez de incertidumbre– por las nuevas batallas que deberán enfrentar contra los titanes.

El verso (c. 14 – c. 21) presenta diversos primeros planos (Laiz, 2023) de algunos personajes y sus diversas batallas internas que afrontan: algunos con apariencias que reflejan duda o temor, otros inmersos en un trance motivado por el miedo, el dolor y el sacrificio de muchas vidas (Crunchyroll Dubs, 2013, 0m27).

⁹ Movimiento de cámara que se hace únicamente desde un punto de vista muy elevado con la finalidad de mostrar un plano amplio y completo.

El pre-coro (c. 22 – c. 25) muestra tomas superpuestas unas de las otras, ya que se puede apreciar diversos planos generales (Laiz, 2023) de los titanes y los soldados de la Legión combatiendo mientras que al mismo tiempo y –en un segundo plano (Laiz, 2023)– se puede visualizar un *travelling lateral* (Laiz, 2023) de soldados ubicados de espaldas a la toma, pero que dan la impresión de estar observando de frente la batalla que sus compañeros están librando contra los titanes (Crunchyroll Dubs, 2013, 0m39s).

El coro (c. 26 – c. 35) presenta un *travelling lateral* (Laiz, 2023) de un grupo de soldados – pertenecientes a una división de élite– que están dirigiéndose hacia el campo de batalla y se complementan dichas tomas con algunos planos detalle del Equipo de Maniobras Tridimensional en el cual se enfatizan las diversas piezas que conforman dicha herramienta y que les permite cumplir todas las funcionalidades necesarias para poder acabar con los titanes (Crunchyroll Dubs, 2013, 0m45s).

Finalmente, el cierre (c. 36 – c. 44) se desarrolla por medio de múltiples planos detalle (Laiz, 2023) de los protagonistas y su lucha con los titanes, la destrucción que el enfrentamiento va dejando consigo, y algunos simbolismos que forman parte del trasfondo de la trama (Crunchyroll Dubs, 2013, 1m13s).

1.2.3. Letra y definición

Tabla 2*Letra y traducción de la canción Jiyuu No Tsubasa*

Jiyuu No Tsubasa	
Idioma Original	Español (Traducido por Wiki Shingeki)
<p>O, mein Freund! Jetzt hier ist ein Sieg Dies ist der erste Gloria O, mein Freund Feiern wir diesen Sieg, für den nächsten Kampf</p> <p>Muimi na shi de atta To Iwasenai Saigo no hitori ni naru made Der Feind ist grausam, Wir bringen Der Feind ist riesig, Wir springen</p> <p>Ryoute ni wa Gloria, Utau no wa Sieg Senaka ni wa die Flügel der Freiheit (Diese elenden Biester) Nigirishimeta ketsui o hidarimune ni Kirisaku no wa Ringe der Torheit (Werden vernichtet!) Soukyuu o mau, Flügel der Freiheit!</p>	<p>¡Oh, amigo mío! Aquí hay una victoria Esta es la primera gloria ¡Oh, amigo mío! ¡Celebremos esta victoria para la próxima pelea!</p> <p>Murieron en vano, y no lo diré Hasta que sea la última flecha</p> <p>El enemigo es cruel, lo llevaremos El enemigo es enorme, lo saltaremos</p> <p>Las cuchillas de acero en mis manos Y en mi espalda las alas de la libertad Cantando la canción de la victoria Los pájaros rompieron sus conchas para volar Para no arrastrase torpemente, ¿verdad? Para que son las alas que tienes El cielo en tu jaula es muy estrecho, ¿verdad?</p>

En comparación con la letra de *Guren No Yumiya –opening* de la primera parte de la primera temporada– *Jiyuu No Tsubasa* nos muestra una definición más orientada a la libertad, a la esperanza de por fin, después de muchos años, poder tener a su favor una herramienta que es capaz de combatir al mismo nivel que los titanes y aprender más de ellos: el poder titánico del protagonista.

A pesar de ello, no definen dicho beneficio como una victoria absoluta, sino como una victoria momentánea, una victoria de la cual aún no vale la pena celebrar, pues aún no han ganado la guerra, sino una simple parte de ella.

Es por ello que la letra refleja un sentido de orgullo y esperanza que no tenían en la primera parte de la primera temporada, pues ahora son capaces de demostrarle a los titanes que la humanidad también tiene un titán que –a diferencia de ellos– lucha en beneficio y a favor de la población de la isla Paradis; lucha por la libertad con la que tanto sueñan.

1.3. Shinzou Wo Sasageyo

1.3.1. Contexto narrativo

Shinzou Wo Sasageyo –“Entrega tu Corazón” en español– es el título del tercer *opening* de *Shingeki No Kyojin*, el cual abarca toda la segunda temporada que comprende desde el capítulo n°26 al n° 37. Este *opening* se desarrolla sobre un contexto narrativo en donde los valores morales y éticos, la lealtad y compromiso para con los habitantes de la isla Paradis, y el conocimiento de la realidad de los titanes cobrará un rol fundamental en la trama.

La batalla campal que se desató en el final de la segunda temporada generó muchos daños dentro y fuera de las murallas, lo cual ocasionó que una de las partes de la pared de las murallas quedara levemente destruida. En ella se podía apreciar el rostro de un Titán Colosal; un hallazgo completamente increíble e inesperado, pues los soldados de la Legión jamás imaginaron que las murallas que fueron construidas para protegerlos de los ataques de los titanes estuviesen hechas de titanes. Esto genera muchas más intrigas respecto al misterio de los titanes y ahora se suma a eso el hecho de lo poco que saben respecto a su existencia misma, pues tal parece que la historia con la que han vivido tantos años no ha sido del todo cierta.

Es mediante estas revelaciones que la trama comienza a develar aspectos de mayor profundidad narrativa y discursiva que involucran: intereses políticos y religiosos –pues, tal parece que los altos mandos y los sacerdotes tenían conocimiento de los titanes que hay dentro de las murallas–, intereses personales y económicos, e intereses que van más allá de la comprensión actual de lo acontecido en *Shingeki No Kyojin*, ya que es en esta temporada donde se descubrirá que los otros titanes especiales –como el Titán Colosal o el Titán Acorazado– son humanos dentro de las murallas y que forman parte de la Legión de Reconocimiento.

Por esta razón, a todos los conflictos, cuestionamientos, reflexiones y problemas anteriormente mencionados se le suma el concepto de la lealtad y la traición, pues descubrir que los responsables de la destrucción de la muralla María –acto que ocasionó la muerte de muchas personas y la destrucción de un porcentaje de la vida dentro de las murallas– son personas que forman parte de una organización encargada de luchar por libertad de los habitantes de la isla Paradis, una organización que –basada en sus formas y métodos de trabajo– ha hecho que los soldados convivan entre sí por largos períodos de trabajo (convivencias que técnicamente generaron lazos fuerte de respeto, amistad y fidelidad).

1.3.2. Estructura musical y contexto visual

Shinzou Wo Sasageyo está compuesta por una estructura musical que presenta: introducción, verso, pre-coro, coro y cierre.

La introducción (c. 1 – c. 4) inicia con un primer plano (Laiz, 2023) que muestra una escultura de una mujer sosteniendo a un bebé en brazos; encuadre que progresivamente se va ampliando hasta llegar a un plano general (Laiz, 2023) en donde se aprecia que la escultura pertenece a los restos de la muralla María –el cual fue destruido en la primera temporada– y alrededor de ella se encuentran muchos titanes destruyendo todo a su paso (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m0s).

El verso (c. 5 – c. 20) presenta diversos planos generales, primeros planos y muchos *travelling* aéreos¹⁰ (Laiz, 2023) de los soldados de la Legión del Reconocimiento alistándose para una vez más salir a combatir a los titanes que –debido a las múltiples destrucciones dentro de las murallas por parte de los reclutas traidores–

¹⁰ Movimiento de cámara realizado desde un punto de vista muy alto que busca mostrar un espacio completo o seguir al personaje.

se han apoderado del sector de la isla dentro de las murallas (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m6s).

En el pre-coro (c. 21 – c. 34), por un lado, se muestra múltiples planos en los cuales se visualiza simbolismos muy característicos y representantes como el enfoque de los protagonistas en actitudes de capitanía y liderazgo, las actitudes de doble moralidad por parte de los traidores –representado en momento de trabajo en equipo–. Por otro lado, se muestran planos generales (Laiz, 2023) de enormes cantidades de titanes frente a los soldados de la Legión con una coloración rojiza, el rostro del Titán Colosal dentro de las murallas, y los rostros de esperanza y confianza depositada en los soldados por parte de los habitantes de la isla Paradis (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m30s).

Esta sección finaliza con un imponente *travelling* circular¹¹ (Laiz, 2023) que resuelven en un primer plano (Laiz, 2023), donde se muestra a los personajes de la Legión –que no son traidores y que más relevancia tomarán en esta temporada– observando detenidamente desde lo más alto de las murallas a los titanes que desean ingresar para continuar con la destrucción de los habitantes de la isla.

El coro (c. 35 – c. 49) presenta en un primer momento diversos planos generales por medio del *travelling* lateral (Laiz, 2023) en donde se puede apreciar numerosas banderas con el símbolo (y/o escudo) de la Legión del Reconocimiento, y a muchos soldados en un encuadre superpuesto. Esto otorga una perspectiva en segunda persona de los soldados mirando hacia la bandera con la posición características de los reclutas – la cual define el título *Shinzou Wo Sasageyo*– en señal de respeto y entrega por la lucha que libran y la causa que defienden (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m51s).

¹¹ Movimiento de cámara en forma de simulación circular media o entera (360 grados).

Posterior a ello, se observa por medio de un *travelling* lateral (Laiz, 2023) a todos los soldados de la Legión puestos en marcha y combatiendo contra el Titán Colosal y el Titán Acorazado quienes –por lo que ya sabemos gracias al contexto narrativo– ya no son un completo misterio para los reclutas.

El cierre (c. 50 – c. 58) muestra diversas tomas de planos detalle (Laiz, 2023) en las cuales se observan diferentes tipos de animales, entre ellos: osos, dinosaurios, ballenas, águilas, búhos e insectos. Además, se muestra –por medio de un ángulo en picado¹² (Laiz, 2023)– a una criatura titánica con apariencia similar a la de un mono o gorila, aspecto que puede generar un indicio o sospecha de que aparecerá un nuevo tipo de titán (Crunchyroll Dubs, 2017, 1m14s).

1.3.3. Letra y definición

¹² Ángulo de cámara que presenta un encuadre en dirección diagonal y que apunta desde arriba.

Tabla 3

Letra y traducción de la canción Shinzou Wo Sasageyo

Shinzou Wo Sasageyo	
Idioma Original	Español (Traducido por Wiki Shingeki)
<p>Kore ijou no jigoku wa nai darou to shinjitakatta Saredo jinrui saiaku no hi wa itsumo toutotsu ni</p> <p>Tobira wo tatau oto wa taezu hidoku busahou de Manekarezaru saiaku no hi wa akumu no you ni</p> <p>Sugishi hi wo uragiru mono Yatsura wa kuchiku subeki teki da Ano hi donna kao de hitomi de Oretachi wo mitsumeteita?</p> <p>Nani wo sutereba akuma wo mo shinogeru Nnochi sae tamashii sae Nesshite oshiku nado wa nai</p> <p>Sasageyo sasageyo shinzou wo Sasageyo subete no gisei wa Ima kono toki no tame ni</p> <p>Sasageyo sasageyo Shinzou wo sasageyo Susumu beki mirai wo Sono te de kirihirake</p>	<p>Queríamos creer que no podría haber un infierno peor que esto, pero los peores días que la humanidad enfrentará nunca viene tan repentinamente</p> <p>El sonido de los golpes</p> <p>en nuestras puertas era grosero Ese signo desagradable de la calamidad que había de venir era como una pesadilla</p> <p>Oh, ustedes que han abandonado los días pasados El enemigo merece ser exterminado Me pregunto qué expresión tenían sus rostros ¿Qué transmitían nuestros ojos al mirarnos ese día?</p> <p>¿Qué necesitamos hacer para superar incluso el poder de los demonios? No queremos proteger Nuestras vidas ni nuestras almas</p> <p>¡Entréguenlos! ¡Entréguenlos! ¡Entreguen sus corazones! Todos los sacrificios fueron por este momento</p> <p>¡Entréguenlos! ¡Entréguenlos! ¡Entreguen sus corazones! Con sus propias manos, abran el camino a nuestro bien merecido futuro</p>

Shinzou Wo Sasageyo presenta una letra muy enfocada en la reflexión interna

que tiene cada uno de los personajes al momento de salir a combatir a los titanes.

Cuestionamientos e interrogantes naturales de la situación están plasmadas en la letra a modo de preguntarse a sí mismos qué deben hacer sobre el infierno que viven, qué fuerza será necesaria para superar el poder de aquellos a quienes ellos ven cómo demonios.

Sin importar cuál fuese la respuesta, algo siempre debe estar claro, es la convicción y determinación de no rendirse, de no doblegarse ante el miedo y el dolor. Para ello, será necesario que salgan a librar una batalla entregando el corazón en ella,

dejándolo todo y dando todo lo que sea necesario para –por medio de su sacrificio y combate– lograr la libertad que tanto desean, hacer realidad ese futuro soñado por el cual tanto luchan.

1.4. Red Swan

1.4.1. Contexto narrativo

Red Swan –“Cisne Rojo” en español– es el título del cuarto *opening* de *Shingeki No Kyojin*, el cual abarca toda la primera mitad de la tercera temporada que comprende desde el capítulo n°38 al n° 49. Este *opening* se desarrolla sobre un contexto narrativo en donde la verdad relacionada con el origen de los titanes, la vida en la isla Paradis y los secretos escondidos por el gobierno comienzan a esclarecerse.

Los intereses políticos de los altos mandos y los poderes religiosos comienzan a hacerse cada vez más notorios, pues ahora ya es más que evidente que algo ocultan. Los soldados de la Legión del Reconocimiento cada vez están más cerca de descubrir toda la verdad, por lo cual comienzan a convertirse en una amenaza para el gobierno y sus intereses; es por ello que se determina la orden de exterminar a los principales responsables de dirigir a la Legión.

Dicha medida genera mucho desconcierto, intriga y confusión en los protagonistas y en los soldados de la Legión del Reconocimiento, pues en un inicio sus únicos enemigos eran los titanes y su único propósito era descubrir un medio que les permita poder acabar con ellos y vivir en paz. Sin embargo, ahora las cosas han cambiado, su lucha por la supervivencia ya no es solo contra los titanes, sino también contra los humanos dentro de las murallas y contra aquellos poderes gubernamentales que no desean que las personas sepan la verdad relacionada con el origen de los titanes, la historia de la vida en la isla y el motivo por el cual hay humanos que pueden convertirse en titanes y son traidores de la humanidad.

Aspectos tan cuestionables y de mucha conflictividad interna genera que los protagonistas y soldados de la Legión se cuestionen acerca de su pasado, de todo lo que han vivido, de todo lo que han aprendido. Comienzan a surgir dudas y preguntas orientadas hacia ¿a quiénes verdaderamente protegemos? ¿cuál es el verdadero sentido de la lucha? ¿son realmente los titanes los verdaderos enemigos o hay poderes e influencias que controlan a tales seres para destruir el mundo que conocemos?

Son más grandes y predominantes las dudas respecto al objetivo y la finalidad de las acciones y decisiones que toman los protagonistas y los soldados de la legión que los lleva a tener que decidir las medidas que deberán tomar para preservar sus motivaciones direccionadas hacia el futuro que tanto anhelan.

1.4.2. Estructura musical y contexto visual

Red Swan está compuesta por una estructura musical que presenta: introducción, verso, interludio, coro.

La introducción (c. 1 – c. 8) inicia con un *travelling* paralelo (Laiz, 2023) del protagonista haciendo uso del Equipo de Maniobras Tridimensional con destino hacia un tejado en donde se encuentran sus mejores amigos. Dicha transición se establece por medio paralelismo temporales de los personajes en su etapa de infantes y finaliza en un plano medio (Laiz, 2023) –por medio de un *travelling* circular y *travelling* vertical (Laiz, 2023)– de los protagonistas (Eren, Mikasa y Armin) observando el cielo (Zed Astaroth, 2018, 0m0s).

El verso (c. 9 – c. 24) presenta diversos planos que mantienen el recurso del paralelismo temporal de la etapa de infantes de muchos de los personajes, elementos y recursos mostrados por medio de primeros planos y planos medios¹³ (Laiz, 2023) en los

¹³ Tipo de encuadre con una distancia suficiente para mostrar al personaje y un poco de su alrededor.

que se aprecia un poco del pasado de cada uno de los protagonistas (Levi, Erwin, Eren, Mikasa y Armin) (Zed Astaroth, 2018, 0m15s).

El interludio (c. 25 – c. 32) muestra un *travelling* vertical (Laiz, 2023) de Eren y sus mejores amigos, seguido de tomas en primer plano (Laiz, 2023) de los familiares de Eren y la casa en la que vivían (Zed Astaroth, 2018, 0m44s).

En el coro (c. 33 – c. 49) se observa un gran plano general (Laiz, 2023) de Eren observando el cielo –en su versión joven actual– y a su versión de infante corriendo, jugando e intentado llamar su atención alrededor de él. Posterior a ello nos muestran diversos planos generales por medio de *travelling* paralelo (Laiz, 2023) en donde se aprecia a los diversos personajes protagónicos (Eren, Armin y Mikasa) en sus respectivas etapas de infantes, momento que finaliza con un primer plano (Laiz, 2023) de Eren, Armin y Mikasa en su niñez (Zed Astaroth, 2018, 0m58s).

1.4.3. Letra y definición

Tabla 4*Letra y traducción de la canción Red Swan*

Red Swan	
Idioma Original	Español (Traducido por Wiki Shingeki)
Like the scarlet night Veiling the dark You can hide your fear Can lie, my dear Kono mama Yume wo mite Chidarake no tsubasa Hirogete What's the lie? What's the truth? What to believe? Like a fallen angel Toki no kaze ni Nagasarete ochite yuku Into the starry night Megami no yō ni Dakishimete eien wo Fly into heaven	Como el cielo en la noche En la oscuridad Podrás esconder tu miedo Puedes mentir querida Sigue tu camino Visualiza tus sueños Abre tus alas Que empapadas están de sangre ¿Cuál es la mentira? ¿Cuál es la verdad? ¿Qué debó creer? Cómo un ángel caído Impulsado por los vientos del tiempo Mientras este desciende En esta noche estrellada Abrázame como una diosa Y llévame contigo a la eternidad Para volar al cielo

Red Swan es –hasta ahora– el *opening* que mayor carácter reflexivo posee y que lo presenta de manera más evidente y textual, pues explícitamente se observa que usa frases como “¿cuál es la mentira?”, “¿cuál es la verdad?”, “¿qué debo creer?” para reflejar la inquietante y preocupante realidad de no tener la certeza de descubrir el motivo que conduce las consecuencias trágicas y destructivas que afrontan los personajes. Además, es una forma de expresar el conflicto emocional y mental por el cual pasan los personajes que luchan por la libertad y la subsistencia de la humanidad que tanto desean salvar.

Asimismo, la letra de *Red Swan* refleja la enorme carga emocional que llevan Eren, Levi, Erwin, y otros personajes más, mostrando que aún aquellos que poseen una gran voluntad y determinación pueden llegar a cuestionarse si todos los sacrificios realizados valen la pena.

1.5. Shoukei To Shikabane No Michi

1.5.1. Contexto narrativo

Shoukei To Shikabane No Michi –“La Sucesión y El Camino de los Muertos” en español– es el título del quinto *opening* de *Shingeki No Kyojin*, el cual abarca toda la segunda mitad de la tercera temporada que comprende desde el capítulo n° 50 al n° 59. Este *opening* se desarrolla sobre un contexto narrativo en donde será completamente necesario hacer grandes sacrificios para acceder a la completa y absoluta verdad relacionada con el origen de los titanes, la vida en la isla y los enemigos humanos de los habitantes de Paradis.

Los protagonistas (Eren, Mikasa y Armin) junto a los soldados de la Legión del Reconocimiento, deciden volver al lugar en donde comenzó todo, el lugar que dio origen a eventos de constante sufrimiento y sacrificio: la muralla María.

La finalidad de volver al lugar en donde comenzó todo es porque Eren recuerda que en su casa hay un sótano en el cual su papá guarda unos libros que contienen información muy importante. En algún determinado momento Grisha (el papá de Eren) tenía planeado mostrarle esos libros; sin embargo, nunca pudo concretar dicha finalidad porque falleció antes del respectivo encuentro.

Entonces, Eren y los soldados de la Legión deciden emprender un viaje a aquella zona que está habitada de titanes y que, en primera instancia, puede parecer un acto suicida, pero deciden tomar el riesgo para acceder a aquella información que les puede dar la verdad que necesitan para acercarse cada vez más al futuro que tanto anhelan.

No obstante, la labor de acceder a esos libros no resulta ser tan fácil, pues en el camino se toparán una vez más con el Titán Colosal y el Titán Acorazado. Además, un nuevo enemigo se suma a ellos: el Titán Bestia.

La lucha por descubrir la verdad y otorgarle un voto de esperanza a la humanidad de Paradis cobra la vida de muchos personajes que fueron muy relevantes y cruciales en la historia de *Shingeki No Kyojin*. Sin embargo, sus sacrificios sirvieron de manera satisfactoria al propósito de la Legión de Reconocimiento, ya que lograron acceder al sótano de Eren y ahí encontraron tres libros en los cuales se muestra toda la información relacionada con los titanes, la isla Paradis, los enemigos humanos fuera de las murallas y el mundo en general.

1.5.2. Estructura musical y contexto visual

Shoukei To Shikabane No Michi está compuesta por una estructura musical que presenta: introducción, verso 1, pre-coro, verso 2, coro y cierre.

La introducción (c. 1 – c. 2) inicia con una gran explosión –semejante a la de una bomba atómica– que se presenta, primero, por medio de un plano general con un ángulo contrapicado, y luego por medio de un *travelling* aéreo (Laiz, 2023) en donde se puede apreciar que la detonación sucede en la muralla María (Towzeur, 2019, 0m0s).

El verso (c. 3 – c. 23) muestra de manera imponente al Titán Colosal a través de un plano general en un ángulo contrapicado, seguido de diversos planos medios (Laiz, 2023) de los soldados de Legión del Reconocimiento realizando movimientos de combate (alzar espadas, saltar de tejados) en cámara lenta (Towzeur, 2019, 0m3s).

En el pre-coro (c. 24 – c. 39) se observa planos detalle y planos generales (Laiz, 2023) de la masiva destrucción originada por el Titán Colosal en el área dentro de la muralla María. Además, se introduce por medio de planos medios (Laiz, 2023) la actividad del Titán Bestia, el cual parece tener la habilidad de poder lanzar enormes trozos de rocas –similar a los lanzamientos en el baseball– con mucha potencia y precisión (Towzeur, 2019, 0m25s).

Además, se presenta un *travelling* lateral (Laiz, 2023) de las rocas lanzadas por el Titán Bestia impactando en casas, edificios, y en los soldados de la Legión. También, se muestra un pequeño enfrentamiento entre el Titán de Ataque (titán del protagonista) y el Titán Acorazado por medio de un plano general y un plano detalle. Asimismo, por medio de un *travelling* lateral (Laiz, 2023), se muestra a los soldados de la Legión portando y haciendo uso de una nueva arma: Lanza Relámpago, una herramienta de combate creada para poder hacerle frente al Titán Acorazado y a su armadura blindada.

En el coro (c. 40 – c. 51) se observa diversos planos medios –por medio de *travelling* lateral y *travelling* horizontal (Laiz, 2023)– que nos muestra a los soldados de la Legión combatiendo a muerte por lograr su objetivo. El aspecto más relevante de esta sección del tema son los planos detalle que diversos simbolismos relacionados con los misterios ocurridos en esta temporada: secretos, nuevos personajes, visualizaciones del futuro, etc. (Towzeur, 2019, 0m58s).

El cierre (c. 52 – c. 60) presenta un plano general de todos aquellos espacios que acontecen los misterios que hay más allá de las murallas –un mundo exterior, un mundo desconocido– por medio de un *travelling in*¹⁴ (Laiz, 2023) que finaliza con un primer plano del sótano de la casa de Eren (Towzeur, 2019, 1m15s).

1.5.3. Letra y definición

¹⁴ Movimiento de cámara – también conocido como Dolly – usado para describir espacios por medio de una trayectoria.

Tabla 5

Letra y traducción de la canción *Shoukei To Shikabane No Michi*

Shoukei To Shikabane No Michi	
Idioma Original	Español (Traducido por Wiki Shingeki)
<p>Ano hi jinrui wa omoidashita</p> <p>Usuyami no naka susumu kage wa Daremo kokoro yurusanaku Futashika na mirai wa itsu datte Shirokōri no ue ni saku</p> <p>Yoru ga otozureru tabi ni hito o Tsumetai te de oretachi no kubisuji o Yasashiku nadeta</p> <p>Tasogare o uragitte Kōkishin no se ni suri Oikaketa jigoku e to Mukatte iru to shitte mo</p> <p>Yume no tsuzuki ga mitai nara Omae wa nani o sashidaseru Akuma wa amaku sasayaita Shikabane de michi o tsukure</p> <p>Kono kabe no mukō ni nani ga aru Osanaki hibi ni akogareta Shinjitsu wa sugu soko ni aru Shikabane no michi no saki ni</p> <p>Yumiya ga kakenuketa kiseki Tsubasa o chirashite Shinzō o tabete mo REKUIEMU ni wa hayasugiru Taiyō wa mada shizunde inai no dakara Susumi tsuzukeru Nami no kanata e</p>	<p>Ese día la humanidad recordó</p> <p>Las sombras que avanzan En la luz son inquietas El futuro incierto siempre Florece en hielo delgado</p> <p>Cada vez que caía la noche Nuestros cuellos fueron gentilmente acariciados Muchas veces por manos frías</p> <p>Traicionando al anochecer Nos aferramos a la parte posterior del amanecer Lo perseguimos Ya sabíamos, que íbamos directo a nuestro infierno</p> <p>Si quieres ver el resto de tu sueño ¿Qué es lo que me puedes ofrecer? El diablo susurró dulcemente Haz un camino con cadáveres</p> <p>¿Qué hay detrás de esta pared? Admiré mi infancia La verdad está ahí Al final del cadáver</p> <p>El milagro del impulso del Arco y Flecha Volar con las Alas Incluso si aferras tu corazón Es muy temprano para el Réquiem Ya que el Sol aún no ha muerto del otro lado del mar Más allá de las olas Que continúan avanzando</p>

La letra de *Shoukei* claramente expresa el dolor de la traición, la angustia por develar y conocer los secretos que están más allá del conocimiento y entendimiento de los soldados de *Paradis*.

Además, –como se ha visto a lo largo de las letras de los *opening* de *Shingeki*–, muy es recurrente el uso de frases metafóricas para hacer alusión a los diversos aspectos que se abordan en la correspondiente temporada: la lucha continua, la búsqueda de la supervivencia, la defensa de una causa y el fin de esta.

Asimismo, es repetitivo el uso del simbolismo relacionado con “entregar el corazón” para dejar clara la importancia de los sacrificios por conseguir y lograr el futuro que tanto desean.

1.6. My War

1.6.1. Contexto narrativo

Boku No Sensou (My War) –“Mi Guerra” en español– es el título del sexto *opening* de *Shingeki No Kyojin*, el cual abarca toda la primera parte de la cuarta temporada que comprende desde el capítulo n° 60 a la n° 75.

Este *opening* se desarrolla sobre un contexto narrativo en donde por fin se sabe gran parte de la verdad del origen de los titanes, la historia de los habitantes de Paradis y la vida en las murallas, y quiénes son aquellos humanos traidores que desean acabar con ellos.

Todo se remonta al año 1003 en donde una niña llamada Ymir Fritz recibe –por medio de un parásito– el poder de convertirse en un titán gigantesco (conocido como el Titán Fundador) con el objetivo de asesinar a aquellos que deseaban eliminarla. Una vez llegada su muerte, decidió que sus hijas comieran sus restos, de manera que el poder titánico no se pierda y se preserve de generación en generación. De este modo, nacieron nueve tipos de titanes denominados Los Titanes Cambiantes conocidos como: el Titán Fundador, el Titán de Ataque, el Titán Colosal, el Titán Acorazado, el Titán Mandíbula, el Titán Martillo, la Titán Hembra, el Titán Bestia y el Titán Carguero.

El poseer el poder titánico de los nueve titanes cambiantes le otorga al portador un poder específico dependiendo el tipo de titán que herede; sin embargo, carga consigo una maldición conocida como la maldición de Ymir, la cual ocasiona que la vida del portador dure trece años desde el momento en el que adquiere su poder de titán cambiante.

Ymir pertenecía a una nación y etnia conocida como los eldianos, los cuales eran los únicos capaces de poder heredar el poder titánico, debido a la sangre Eldiana que poseían. No obstante, los eldianos no son la única etnia que habita en el mundo, pues habitan naciones como Marley o los Azumabito.

Estas otras naciones deseaban tener un poder similar al de los eldianos, pero al no poder adquirirlo de manera pura por no poseer su tipo de sangre, deciden optar por opciones bélicas para poder arrebatárselos y dominar a las personas capaces de controlar dichos poderes.

Para evitar dichos encuentros, el rey de los eldianos –conocido como el rey Fritz– decide tomar a gran parte de los pobladores de Eldia hacia un lugar alejado del mundo en donde puedan vivir en paz sin nadie que desee controlarlos u oprimirlos por su poder y capacidades titánicas. Por eso, junto a un enorme grupo de eldianos, deciden ir hacia la isla Paradis y por medio del poder titán erigir tres grandes murallas que los mantengan alejados y a salvo del mundo exterior. Lamentablemente, no todos los eldianos pudieron huir a la isla Paradis, por lo cual los pocos que quedaron fueron sometidos a las órdenes de los marleyenses.

En la actualidad, la nación de Marley sigue deseando poder conseguir todos los poderes de los nueve titanes cambiantes y es por ello que a lo largo de la historia se han encargado de adoctrinar a su población mediante la consigna de hacerles ver y creer a los habitantes de la isla Paradis son demonios, personas de sangre sucia, seres que no pertenecen a su élite étnica por la sangre maldita que corre por sus venas.

Con la finalidad de lograr su cometido, los marleyenses lograron infiltrar a niños dentro de las murallas de Paradis y fueron esos mismos niños los que en la primera temporada generaron todo el caos y destrucción dentro de la muralla María, desencadenando todo lo acontecido hasta la temporada actual.

Toda esta revelación ocasiona que Eren tome la decisión de actuar por sí solo e idear un plan que le permita salvar a los habitantes de Paradis, pues sabe que los marleyenses no se detendrán hasta someterlos por completo de modo que ahora la finalidad de Eren no será la de eliminar titanes, sino la de acabar con todos aquellos que le impiden –a él, a sus colegas, amigos y a su pueblo– ser libres.

1.6.2. Estructura musical y contexto visual

My War está compuesta por una estructura musical que presenta: introducción, verso, coro y cierre.

La introducción (c. 1 – c. 16) inicia con un *travelling* vertical (Laiz, 2023) de un movimiento descendente de las nubes; posterior a ello, se puede visualizar planos generales de enormes cantidad de bombas impactando en campos de batalla y navíos; y finaliza con otro *travelling* vertical (Laiz, 2023) en el cual se puede observar muchas aves muertas, teñidas de diversos colores, cayendo: un aspecto simbólico que puede significar la muerte de aquellos inocentes que sufren las consecuencias inminentes de la guerra (Crunchyroll, 2022, 0m0s).

El verso (c. 17 – c. 24) tan solo presenta una toma estática de un plano general (Laiz, 2023) de una cortina de humo multicolor que se esparce por todo el espacio. Probablemente sea un recurso visual que busque representar el enorme caos y destrucción que produce la guerra reducido a simple humo y polvo (Crunchyroll, 2022, 0m28s).

El coro (c. 25 – c. 37) muestra un plano general –por medio de un *travelling* lateral (Laiz, 2023)– de un grupo de soldados y dirigibles rodeados de palomas que se movilizan hacia la guerra; seguido de primeros planos de cuerpos destruyéndose y otros cuerpos cayendo del cielo, y múltiples planos generales (Laiz, 2023) de más explosiones originadas por la guerra (Crunchyroll, 2022, 0m41s).

El cierre nos muestra un plano general (Laiz, 2023) estático de lluvia que cae. Posterior a ello, se muestra el mismo plano, pero ahora con una mano en la que se ve caer las gotas de la lluvia; y finaliza con un plano general (Laiz, 2023) –en donde se muestra al Titán de Ataque rodeado de otros titanes– que poco a poco se va reduciendo a un plano detalle (Laiz, 2023) del rostro de dicho titán (Crunchyroll, 2022, 1m8s).

1.6.3. Letra y definición

Tabla 6

Letra y traducción de la canción My War

My War	
Idioma Original	Español (Traducido por Wiki Shingeki)
<p>La-La-La-La Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ta Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti Rastis! Rastis! Ra-ti-ti-la</p> <p>Let's start a new life from the darkness Until the light reveals the end Sinister faces, growing curses This is my last war</p> <p>La-la-la-la Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti (angels playing disguised) Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti (with devil's faces) Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti (children cling to their coins) Rastis! Rastis! Ra-ti-ti-la (squeezing out their wisdom)</p> <p>La-la-la-la Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti (angels playing disguised) Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti (with devil's faces) Ba-ba-ri-as-ras-ti-ti-ti-ras-ti-ti (children cling to their coins) Rastis! Rastis! Ra-ti-ti-la (squeezing out their wisdom)</p> <p>Destruction and regeneration You are the real enemy</p> <p>War! (My) War! (My) War! Rastis! Rastis! Rastis! Rastis!</p>	<p>La-La-La-La-La La Vida Sola Vi-Vivirás La Vida Sola Vi-Vivirás La Vida Sola Vi-Vivirás ¡Justicia! ¡Justicia! ¡La vida!</p> <p>Renaceremos en tinieblas Hacia el final de aquella luz Rostros siniestros y blasfemias Esta es mi última guerra</p> <p>La-La-La-La-La La Vida Sola Vi-Vivirás (Ángeles que juegan) La Vida Sola Vi-Vivirás (Con rostros demoníacos) La Vida Sola Vi-Vivirás (Niños aferrándose) ¡Justicia! ¡Justicia! ¡La vida! (Exprimiendo su sabiduría)</p> <p>La-La-La-La-La La Vida Sola Vi-Vivirás (Ángeles que juegan) La Vida Sola Vi-Vivirás (Con rostros demoníacos) La Vida Sola Vi-Vivirás (Niños aferrándose) ¡Justicia! ¡Justicia! ¡La vida! (Exprimiendo su sabiduría) Destrucción y regeneración Tu eres el real enemigo</p> <p>¡Guerra! (Mi) ¡Guerra! (Mi) ¡Guerra! Monstruos, monstruos, monstruos, monstruos</p>

My War es una canción que posee una letra muy diferente a las anteriormente presentadas. Está más enfocada en delimitar el aspecto relacionado con la guerra y la finalidad de obtener la justicia que –como bien sabemos por el contenido de la trama– desean recibir por parte de las naciones que quieren destruirlos.

Además, desarrollan un rol de protesta desde una perspectiva en donde los monstruos, los enemigos, los personajes siniestros, son aquellos que comparten la misma raza que los ciudadanos de Paradis (a diferencia de antes cuando su lucha era contra los titanes). Sin embargo, a pesar de ser todos humanos, hay una predominancia en el sentido del odio, el racismo, la diferenciación, la desigualdad de condiciones étnicas y sociales, lo cual los lleva a tomar la decisión de encontrar en la guerra el único medio por el cual conseguir aquel fin que vienen persiguiendo desde sus inicios: la libertad.

1.7. The Rumbling

1.7.1. Contexto narrativo

The Rumbling –“El Retumbar” en español– es el título del séptimo *opening* de *Shingeki No Kyojin*, el cual abarca toda la segunda parte de la cuarta temporada que comprende desde el capítulo n° 76 al n° 87.

Este *opening* se desarrolla sobre un contexto narrativo en donde la guerra entre los eldianos y los marleyenses es un hecho inevitable. Sin embargo, el verdadero conflicto en esta parte de la cuarta temporada no radica en las diferencias entre los eldianos y los marleyenses, la historia que los llevo a la situación actual, o los motivos que tiene cada uno para luchar desde su esquina hasta someter al otro.

El verdadero caos y suceso sorpresivo subyace en el conocimiento de las intenciones y planes del protagonista, pues resulta que –sin que nadie se entere– estuvo reuniéndose con diversas personas, recaudando información y evaluando diversas posibilidades para acabar con todos aquellos que no fueran las personas de Paradis. Dicha finalidad nace de la postura del protagonista de determinar que será capaz de eliminar a cualquier persona que ose privar a sus seres queridos –y a él– de su libertad.

Es por ello que el protagonista logra acceder a un secreto que corresponde a un poder titánico inimaginable e imparabile, el cual radica en acceder al poder absoluto del Titán Fundador que le permite controlar a los miles de Titanes Colosales que conforman las murallas de Paradis para por medio de ellos arrasar y destruir a toda la vida existente en el mundo que no sean habitantes de la isla. Este poder es conocido como el Retumbar.

Entonces, la lucha que comenzó siendo una disputa por la vida o la muerte entre los humanos y los titanes fuera de las murallas, pasó a convertirse en un conflicto interno vinculado con la supervivencia del pueblo de Paradis a costa del genocidio de personas a las cuales el protagonista considera enemigos por haberlos privado de su libertad por tantos años.

1.7.2. Estructura musical y contexto visual

The Rumbling está compuesta por una estructura musical que presenta: introducción, verso, pre-coro, coro y cierre.

La introducción (c. 1 – c. 10) inicia con múltiples planos detalle (Laiz, 2023) de diversos aspectos simbólicos que tomarán mucho sentido y relevancia en la trama de la temporada: los ojos del protagonista, una bufanda, sangre, elementos de ADN, las pisadas de los Titanes Colosales y la movilización del Retumbar en todo el mundo (Crunchyroll, 2022, 0m0s).

El verso (c. 11 – c. 20) presenta diversos *travelling* laterales en planos generales y planos medios (Laiz, 2023) de Eren caminando con un rostro pensativo y meditabundo, seguido de planos detalle de los rostros de sus amigos y los enemigos a los que desea eliminar (Crunchyroll, 2022, 0m20s).

El pre-coro (c. 21 – c. 27) muestra planos medios (Laiz, 2023) de los diferentes combates que se están librando en la guerra de los eldianos contra los marleyenses:

batalla entre titanes cambiantes y combates entre soldados de la Legión contra los soldados de Marley (Crunchyroll, 2022, 0m40s).

El coro (c. 28 – c. 43) presenta diversos *travelling* aéreos (Laiz, 2023) de los navíos, las bombas y fusiles que estallan en el mar y en las ciudades, los rostros asombrados de las personas que ven el Retumbar llegar a ellos y la magnificencia e imponencia que desbordan. También, se puede observar algunos planos medios de los amigos del protagonista sobre las murallas, corriendo en su edad de infantes –una especie de simbolismo que alude a su vida antes de que se supiera toda la verdad y el caos iniciada– y el reflejo del Retumbar en el ojo de uno de ellos (Crunchyroll, 2022, 0m56s).

El cierre (c. 44 – c. 47) se desarrolla por medio de un primer plano (Laiz, 2023) del protagonista gritando enardecido, molesto, frustrado. La letra de The Rumbling nos explicará la dualidad conflictiva interna con la cual lucha el protagonista respecto a los medios que está usando para lograr su fin. Finalmente, se observa la pisada de uno de los Titanes Colosales que –por medio de un plano detalle (Laiz, 2023)– se puede apreciar la enorme marca que deja en el suelo (símbolo de su enorme poder destructivo) (Crunchyroll, 2022, 1m23s).

1.7.3. Letra y definición

Tabla 7*Letra y traducción de la canción The Rumbling*

The Rumbling	
Idioma Original	Español (Traducido por Wiki Shingeki)
(Rumbling, rumbling!) (It's coming!) (Rumbling, rumbling!) Beware! Coming for you! All I ever wanted to do was do right things I never wanted to be the king I swear! All I ever wanted to do was save your life I never wanted to grab a knife I swear! (Swear) (I'm) tearless, (I'm) fearless! (I'm) burning, (I'm) burning! You tell me, what have I missed? Still wandering in the deep mist If I lose it all, slip and fall. I will never look away. If I lose it all, lose it all Lose it all If I lose it all outside the wall. Live to die another day. I don't want anything I'm just here to. Beware! (Rumbling, rumbling!) (It's coming!) (Rumbling, Rumbling!)	(¡El Retumbar, el Retumbar!) (¡Está llegando!) (¡El Retumbar, el Retumbar!) ¡Ten cuidado! ¡Viene por ti! Todo lo que siempre quise hacer fue hacer las cosas bien Nunca quise ser el rey ¡Lo juro! Todo lo que siempre quise fue salvar tu vida. Nunca quise agarrar un cuchillo ¡Lo juro! (Juro) (Estoy) sin lágrimas, (estoy) sin miedo (Estoy) ardiendo, (Estoy) ardiendo Dime, ¿qué me perdí? Aún estoy vagando en la niebla profunda Si lo pierdo todo, resbalo y caigo. Nunca voy a mirar hacia otro lado. Si lo pierdo todo, lo pierdo todo. Lo pierdo todo Si lo pierdo todo más allá del muro Vivo para morir otro día. No quiero nada Solo estoy aquí para ¡Ten cuidado! (¡El Retumbar, el Retumbar!) (¡Está llegando!) (¡El Retumbar, el Retumbar!)

La letra de *The Rumbling* muestra un mensaje claro respecto al conflicto interno por el cual pasa el protagonista. Es evidente el cuestionamiento personal que realiza con relación a sus acciones, pues sabe que por medio de la acción del Retumbar muchas personas inocentes morirán. Sin embargo, también es consciente de que las personas afuera de las murallas no cambiarán su manera de pensar acerca de los eldianos. Siempre serán vistos como demonios, por lo cual Eren se encuentra en una dicotomía sobre la búsqueda de la libertad y la preservación de la vida de sus seres queridos a costa de la muerte de miles de personas.

Eren no se percibe así mismo como una persona que busca el control absoluto, solo se define como una persona que está dispuesto a todo por salvar la vida de aquellos que ama. Está dispuesto a sacrificar todo y a mostrarse al mundo como el enemigo, el monstruo que acabará con un gran porcentaje de la humanidad por medio de un acto genocida.

Capítulo 2. Análisis musical de los openings de *Shingeki No Kyojin*

Entender la relación de la música de los *opening* de *Shingeki No Kyojin* con la narrativa de la trama no debe detenerse únicamente en la explicación de los contextos narrativos, visuales y descriptivos de las letras. Es necesario generar una delimitación enfocada en el análisis musical de cada uno de los *opening* para conocer la manera en la cual se van desarrollando los elementos armónicos, melódicos, tonales, modales, etc., que los conforman.

Por ello, este capítulo tiene como objetivo sentar las bases analíticas que, en palabras de López-Cano (2020), permitan comprender que “la música tiene la capacidad de contar historias o realizar remisiones extramusicales desplegadas a la manera de un relato” (p. 60); para que así sirva como herramienta para la relación músico-narrativa que se busca desarrollar y explicar en el capítulo 03.

2.1. Guren No Yumiya

2.1.1. Datos generales

Guren No Yumiya fue compuesta por la banda japonesa Hiroyuki Sawano y es una composición de estilo J – Pop/Rock Sinfónico. Está constituida por instrumentos de viento metal, viento madera, violines, violas, violonchelos, contrabajos, batería, voces, guitarra eléctrica, piano, bajo y sintetizadores. Su indicador de compás es de 4/4 y su tonalidad es do# menor.

Está conformada por una estructura musical que consta de: introducción, verso 1, verso 2, pre-coro, coro y cierre.

Tabla 8

Datos generales de la canción de Guren No Yumiya

Guren No Yumiya	
Compositor	Hiroyuki Sawano
Género/Estilo	J – Pop/Rock Sinfónico
Instrumentación	Metales, Maderas, Violines, Violas, Violonchelos, Contrabajos, Batería, Voces, Guitarra Eléctrica, Piano, Bajo y Sintetizadores
Indicador de Compás	4/4
Tonalidad	Do# menor
Estructura	Introducción, Verso 1, Verso 2, Pre-Coro, Coro y Cierre

2.1.2. Análisis armónico funcional

La elaboración del análisis armónico del primer *opening* –y de los otros seis– estará ordenado y organizado en base a la estructura presentada en los datos generales. Entonces, para este *opening* se dará de la siguiente manera: introducción, verso 1, verso 2, pre-coro, coro y cierre.

Figura 1

Guren no Yumiya

The figure shows the musical notation for the introduction of 'Guren no Yumiya'. It consists of three staves of music in 4/4 time, starting with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 1-3) is labeled 'Introducción' and contains the following chords and functional analysis: C#m7 (I m7), Amaj7 (bVI maj7), and B7 (bVII7). The second staff (measures 4-6) contains C#m7 (I m7) and Amaj7 (bVI maj7). The third staff (measures 7-11) contains Em7 (T: Mi Menor), Im7 (I m7), Cmaj7 (bVI maj7), and B7 (V7). The key signature changes to two sharps (F#, C#) at the end of the third staff.

La introducción (figura 1) se desarrolla en la tonalidad de Do# menor (c. 1 – c. 6) y en la tonalidad de Mi menor (c. 7 – c. 11).

En muchos de los *opening* de *Shingeki*, se observará el constante uso de la modulación dentro de una misma sección o para pasar de una a otra, aspecto que se dará

en su mayoría por medio de sucesiones interválicas de terceras (mayores o menores), y en un caso, de segunda menor. En este caso (figura 1), se observa que la modulación se da en una misma sección y por medio de una sucesión interválica de tercera menor ascendente.

Además, la armonía es diatónica y está conformada por grados característicos del modo eólico (Gabis, 2006).

Figura 2

Guren No Yumiya

Verso 1

12 $G\#m7$ $F\#7$ $E\text{maj}7$ $F\#7$

T: Sol# Menor $Im7$ $bVII7$ $bVIImaj7$ $bVII7$

16 $G\#m7$ $F\#7$ $E\text{maj}7$ $F\#7$

$Im7$ $bVII7$ $bVIImaj7$ $bVII7$

El verso 1 (figura 2) se desarrolla en la tonalidad de Sol# menor (modulación directa por sucesión interválica de tercera mayor) y se observa que la armonía predomina sobre el modo eólico en su totalidad (Gabis, 2006).

Figura 3

Guren No Yumiya

Verso 2

20 $G\#m7$ $F\#7$ $E\text{maj}7$ $F\#7$

$Im7$ $bVII7$ $bVIImaj7$ $bVII7$

24 $G\#m7$ $F\#7$ $E\text{maj}7$ $D\#$

$Im7$ $bVII7$ $bVIImaj7$ $V7$

El verso 2 (figura 3) se mantiene en la tonalidad de Sol# menor, y su armonía sigue siendo en su mayoría propia del modo eólico (Gabis, 2006), salvo por el acorde dominante del final (c.27).

Figura 4

Guren No Yumiya

Pre - Coro

29 E_{maj7} $D\#7$ $G\#m7$ $F\#7$ B_{maj7} $G\#7$ $C\#m7$

T: Sol# Menor bVI_{maj7} $V7$ I_{m7} $bVII7$ III_{maj7} $V7/IV$ IV_{m7}

32 B_{maj7} A_{maj7} $G\#7_{sus^4}$ $G\#7$

III_{maj7} $bII_{maj7}(I.M)$ $V7/IV$ $V7/IV$

El pre-coro (figura 4) continúa desarrollándose en la tonalidad de Sol# menor, aunque, a diferencia de las secciones anteriores, este presenta un cambio en el ritmo armónico, lo cual genera una mayor variedad de acordes y rompe con la convención armónica del modo eólico que se venía observando, dando como resultado un acorde de séptima de dominante (c. 29), dominantes secundarios (c. 31, c. 35), y un acorde de intercambio modal tomado del modo frigio (c.34) (Gabis, 2006).

Figura 5

Guren No Yumiya

The image shows three staves of musical notation for the Coro section. The first staff starts at measure 36 and contains five measures with chords: C#m7, Amaj7, B7, Amaj7, and G#m7. The second staff starts at measure 40 and contains five measures with chords: C#m7, Amaj7, B7, Amaj7, and G#7. The third staff starts at measure 44 and contains three measures with chords: C#m7, Amaj7, and B7. Below each staff, Roman numerals are provided: T: Do# Menor, Im7, bVIImaj7, bVII7, bVIImaj7, Vm7 for the first staff; Im7, bVIImaj7, bVII7, bVIImaj7, V7 for the second staff; and Im7, bVIImaj7, bVII7 for the third staff.

El coro (figura 5) retorna a la tonalidad principal: Do# menor –apoyándose del acorde de séptima de dominante del pre-coro (figura 4, c. 35)–, y una vez más se desarrolla armónicamente sobre el modo eólico (Gabis, 2006), salvo por el acorde de séptima de dominante que aparece una sola vez (c. 43).

Figura 6

Guren No Yumiya

The image shows two staves of musical notation for the Cierre section. The first staff starts at measure 47 and contains two measures with chords: C#m7 and Amaj7. The second staff starts at measure 51 and contains five measures with chords: Em7, Cmaj7, Cmaj7, B7, and Em7. Below each staff, Roman numerals are provided: T: Mi Menor, Im7, bVIImaj7 for the first staff; Im7, bVIImaj7, V7, Im7 for the second staff.

El cierre (figura 6) se mantiene en la tonalidad de Do# menor por un momento (c. 47 – c. 50) y después cambia a la tonalidad de Mi menor (c. 51 – c. 55) por medio de una modulación directa por sucesión interválica de tercera menor. Esto al ser una

repetición de lo presentado en la introducción (figura 1), la armonía sigue siendo propia del modo eólico, a excepción del penúltimo acorde de séptima de dominante (c. 54) que tiene la función de generar una cadencia perfecta (Gabis, 2006) para finalizar el tema.

En conclusión, *Guren No Yumiya* ha presentado una elaboración armónica (en su mayoría) característica del modo eólico (Gabis, 2006); sin embargo, se ha valido también de diversos elementos como los acordes de séptima de dominante, dominantes secundarios e intercambio modal (Gabis, 2006) para aumentar el ritmo armónico, generar variantes modular y cadenciar.

2.1.3. Análisis melódico funcional

Ahora que se ha determinado y establecido el análisis armónico funcional de *Guren No Yumiya*, se desarrollará el análisis melódico de la composición. Por ello, se establecerá una muestra de la relación escala-acorde, la cual ha sido posible determinar gracias al análisis armónico previamente realizado.

Cabe precisar que, ahora –y en lo que resta de esta investigación–, el análisis de la función melódica de las notas se trabajará en base al concepto de escalas de Gabis (2006), el concepto de notas de paso y notas vecinas de Adwell (2011) y el concepto de retórica musical de Lopez-Cano (2020).

Figura 7

Guren No Yumiya

The musical score for the introduction of 'Guren No Yumiya' is presented in three staves. The first staff, labeled 'Introducción', shows measures 1-6 with chords C#m7, Amaj7, and B7, and modes Eólico, Lidio, and Mixolidio. The second staff shows measures 7-11 with chords C#m7, Amaj7, Em7, Cmaj7, and B7, and modes Eólico, Lidio, and Mixolidio. The third staff shows measures 12-15 with chords Em7, Cmaj7, and B7, and modes Eólico, Lidio, and Mixolidio. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

La introducción (figura 7) presenta una relación escala-acorde en donde resaltan los modos pertenecientes a la escala de Do# menor natural (c. 1 – c. 6) y a la escala de Mi menor armónica (c. 7 – c. 11).

También se observa que la melodía presenta notas vecinas –aquellas notas que ornamentan una nota del acorde de manera diatónica o cromática– (Adwell, 2011), como en el caso de las notas fa# y re# que ornamentan a la nota mi en el c. 3 (figura 7).

Es importante mencionar que Adwell (2011) distingue tres tipos de notas vecinas: las notas vecinas comunes (cuyo movimiento es por grado conjunto); las vecinas incompletas (cuyo movimiento es por salto); y las dobles vecinas (dos notas vecinas sucedidas la una de la otra de manera consecutiva por grado conjunto o por salto). Entonces, en el caso del ejemplo anteriormente mencionado (figura 7, c. 3), se observan dobles vecinas.

Por otro lado, la introducción desarrolla tres tipos de figuras retóricas: la palilogia –“repetición literal de un fragmento o nota”– (López-Cano, 2020, p. 408). Por ejemplo, del c. 1 al c. 2 (figura 7) en donde se repiten exactamente las mismas notas sobre distintos acordes; la mutatio toni –“cambio súbito de modo o tonalidad”– (López-

Cano, 2020, p. 408), como en el caso del c. 3 al c. 11 (figura 7) que se cambia de manera súbita de la tonalidad de Do# menor a Mi menor; y la sinonimia –“repetición transportada de un fragmento”– (López-Cano, 2020, p. 410), que sucede del c. 3 al c. 10 (figura 7) en donde el fragmento en la tonalidad de Do# menor se repite de manera transportada en la tonalidad de Mi menor.

Figura 8

Guren No Yumiya

Verso 1

12 $G\#m^7$ $F\#^7$ $Emaj^7$ $F\#^7$

T: Sol# Menor Eólico Mixolidio Lidio Mixolidio

16 $G\#m^7$ $F\#^7$ $Emaj^7$ $F\#^7$

Eólico Mixolidio Lidio Mixolidio

Figura 9

Guren No Yumiya

Verso 2

20 $G\#m^7$ $F\#^7$ $Emaj^7$ $F\#^7$

Eólico Mixolidio Lidio Mixolidio

24 $G\#m^7$ $F\#^7$ $Emaj^7$ $D\#$

Eólico Mixolidio Lidio Mixolidiob2b6

El verso 1 y 2 (figura 8 y 9) muestran una relación escala-acorde en donde predominan los modos pertenecientes a la escala de Sol# menor natural, a excepción del último acorde (figura 9, c. 27) en donde el modo que predomina pertenece a la escala de Sol# menor armónica (Adwell, 2011).

Al igual que en la introducción, en el verso 1 y 2 se hace uso de notas de paso – aquellas notas ajenas al acorde que se mueven por grado conjunto de manera ascendente o descendente– (Adwell, 2011) –por ejemplo, la nota la en el c. 15 (figura 8)–, y dobles vecinas (Adwell, 2011) –las notas do# y la en el c. 12 o c. 14 (figura 9)– que, al ser constantes repeticiones, cumplen la misma función melódica tanto en el verso 1 como en el verso 2.

En esta sección, en los versos (figura 8 y 9) predominan el uso de la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2020), ya que todo el fragmento presentado del c. 12 al c. 15 se repite del c. 16 al c. 19 (figura 8), luego se repite del c. 20 al c. 23, y se repite por última vez del c. 24 al c. 27 (figura 9).

Figura 10

Guren No Yumiya

El pre-coro (figura 10) continúa desarrollando una relación escala-acorde en donde se observan los modos pertenecientes a la escala de Sol# menor armónica; y un modo derivado de la función de dominante secundario que cumple el acorde del c. 35 (Gabis, 2006). Como se mencionó antes, el pre-coro es la sección en la que más varía el ritmo armónico, y con el ritmo melódico sucede lo mismo, ya que, además de presentar notas de paso y notas vecinas, muestra por primera vez un desarrollo de notas cromáticas – notas que se mueven por grado conjunto a una distancia interválica de

segunda menor (Adwell, 2011)– que se puede observar desde el pulso tres del c. 30 al c. 31.

En sí mismo, no hay una figura retórica predominante, pues la melodía se desarrolla de manera independiente dentro de toda esta sección.

Figura 11

Guren No Yumiya

Coro

T: Do# Menor

C#m7 Amaj7 B7 Amaj7 G#m7

Eólico Lidio Mixolidio Lidio Frigio

C#m7 Amaj7 B7 Amaj7 G#7

Eólico Lidio Mixolidio Lidio Mixolidiob2b6

C#m7 Amaj7 B7

Eólico Lidio Mixolidio

El coro (figura 11) presenta una relación escala-acorde donde los modos predominantes son propios de la escala de Do# menor armónica, salvo por el último acorde (c. 46) al cual se le ha asignado un modo específico, debido a su función de dominante secundario (Gabis, 2006). Al ser una elaboración melódica que repite elementos de la introducción, es evidente observar notas de paso y dobles vecinas (Adwell, 2011); además, hay una clara repetición de fragmentos, como por ejemplo del c. 36 al c. 42. Por lo tanto, hay un claro uso de la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2020).

Figura 12

Guren No Yumiya

The image shows a musical score for the piece 'Guren No Yumiya'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 47 and is labeled 'Cierre' in a blue box. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. The first two measures are marked with the chord C#m7 and the mode Eólico. The next two measures are marked with the chord Amaj7 and the mode Lidio. The second staff starts at measure 51 and is labeled 'T: Mi Menor' in red. It features a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first two measures are marked with the chord Em7 and the mode Eólico. The next two measures are marked with the chord Cmaj7 and the mode Lidio. The final two measures are marked with the chords Cmaj7, B7, and Em7, with the mode Mixolidiob2b6 for the Cmaj7 and B7 measures, and Eólico for the final Em7 measure.

El cierre (figura 12) presenta una relación escala-acorde en donde se muestran modos pertenecientes a la escala de Do# menor natural (c. 47 – c. 50) y a la escala de Mi menor armónica (c. 51 – c. 55). Nuevamente, es una clara repetición de los elementos presentado en la introducción, por lo cual se observan las características notas de paso y dobles vecinas ya mencionadas (Adwell, 2011). Además, las figuras retóricas predominantes son las de mutatio toni (c. 47 – c. 55) y la de sinonimia (c. 47 – c. 54).

En conclusión, *Guren* presenta un desarrollo melódico muy orientado a la repetición de fragmentos y elementos dentro de una misma sección, y son pocos los momentos en donde la melodía presenta funciones diferentes apartes de las de nota de paso o de notas vecinas.

2.2. Jiyuu No Tsubasa

2.2.1. Datos generales

Jiyuu No Tsubasa fue compuesta por la banda japonesa Hiroyuki Sawano y es una composición de estilo J – Pop/Rock Sinfónico. Está constituida por instrumentos de viento metal, viento madera, violines, violas, violonchelos, contrabajos, batería, voces, guitarra eléctrica, piano, bajo y sintetizadores. Su indicador de compás es de 4/4 y su tonalidad es do mayor.

Está conformada por una estructura musical que consta de: introducción, verso 1, pre-coro, coro y cierre.

Tabla 9

Datos generales de Jiyuu No Tsubasa

Jiyuu No Tsubasa	
Compositor	Hiroyuki Sawano
Género/Estilo	J – Pop/Rock Sinfónico
Instrumentación	Metales, Maderas, Violines, Violas, Violonchelos, Contrabajos, Batería, Voces, Guitarra Eléctrica, Piano, Bajo y Sintetizadores
Indicador de Compás	4/4
Tonalidad	Do Mayor
Estructura	Introducción, Verso 1, Pre-Coro, Coro y Cierre

2.2.2. Análisis armónico funcional

Figura 13

Jiyuu No Tsubasa

Figura 14

Jiyuu No Tsubasa

La introducción (figura 13 y 14) se desarrolla en dos tonalidades: por un lado, en la tonalidad de Do mayor (c. 1 – c. 7); y, por otro lado, en la tonalidad de La menor (c. 8 – c. 13) por medio de una modulación directa por sucesión interválica de tercera menor, aunque (esta vez) de manera diatónica.

En la tonalidad de Do mayor (c. 1 c. 7) predomina una armonía diatónica, a excepción de tres acordes: dos dominantes secundarios (Gabis, 2006) –uno en el c. 3 y otro en el c. 6– y un intercambio modal tomado del modo mixolidio (c. 6) (Gabis, 2006). Mientras que en la tonalidad de La menor se desarrolla una armonía propia del modo eólico, salvo por el acorde de intercambio modal tomado del modo frigio (c. 12) (Igoa, 2023) y el acorde de séptima de dominante (c. 12) (Gabis, 2006).

Figura 15

Jiyuu No Tsubasa

El verso (figura 15) se encuentra en la tonalidad de Fa# menor, haciendo uso una vez más de la modulación directa por sucesión interválica de tercera menor. En ella se observa una armonía característica del modo eólico, pero con dos acordes ajenos a este modo, los cuales son intercambios modales tomados del modo frigio (c. 15 – c. 16) (Igoa, 2023).

Figura 16

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for the Pre-Coro of 'Jiyuu No Tsubasa'. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score starts at measure 22. Above the staff, the following chords are written: C#5, D5, B5, C#5, G#5, A5, B5, C#5, D5, B5, C#5, G#5, A5, B5. Below the staff, Roman numerals are written in red: V, bVI, IV, V, II, bIII, VI, V, bVI, IV, V, II, bIII, VI. The melody consists of eighth and quarter notes.

El pre-coro (figura 16) continúa desarrollándose en la tonalidad de Fa# menor con un predominio armónico diatónico y con la particularidad de que la armonía está entrelazada con la melodía, ya que el ritmo armónico cambia conforme la melodía cambia (c. 22 – c. 25).

Figura 17

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for the Coro of 'Jiyuu No Tsubasa'. It consists of three staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score starts at measure 26. Above the first staff, the following chords are written: F#m7, Dmaj7, Aadd9, E7. Below the first staff, Roman numerals are written in red: Im7, bVIImaj7, bIII, bVII7. Above the second staff, the following chords are written: F#m7, Dmaj7, Aadd9, C#5, D5, B5, C#5. Below the second staff, Roman numerals are written in red: Im7, bVIImaj7, bIII, V, bVI, IV, V. Above the third staff, the following chords are written: Dmaj7, E7. Below the third staff, Roman numerals are written in red: bVIImaj7, bVII7. The melody consists of quarter and eighth notes.

El coro (figura 17) aún se mantiene en la tonalidad de Fa# menor y se observa el predominio armónico del modo eólico (Gabis, 2006), exceptuando lo que sucede en el c. 33 en donde la fundamental de los acordes coincide con las notas de la melodía.

Figura 18

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for a piece titled 'Cierre'. It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff (measures 36-39) is labeled 'Cierre' in a blue box. Above the staff, the chords F#m7, F#m7, Dmaj7, and E7 are written. Below the staff, the corresponding functional analysis is given as Im7, bVIImaj7, and bVII7. The second staff (measures 40-44) is labeled 'T: La Menor' in red. Above the staff, the chords Am7, Am7, Fadd9, G7, A5, F5, D5, and A5 are written. Below the staff, the functional analysis is given as Im7, bIV, bV7, I, bVI, IV, and I. The third staff (measures 42-44) continues the chord analysis with Am7, Fadd9, G7, A5, F5, D5, and A5, with functional analysis Im7, bIV, bV7, I, bVI, IV, and I.

El cierre (figura 18), en un principio, se mantiene en la tonalidad de Fa# menor (c. 36 – c. 39), pero luego, cambia a la tonalidad de La menor (c. 40 – c. 44) y finaliza en ella. Asimismo, una vez más se vuelve a mostrar una armonía predominante del modo eólico tanto al inicio como al final de este cierre.

En conclusión, el *opening* n° 2 está armónicamente caracterizado por presentar de manera recurrente una armonía liderada por el modo eólico, aunque en ciertos momentos presenta diversos recursos tales como los dominantes secundarios e intercambio modal. Además, este es el primer *opening* en que se observa que el ritmo armónico cambia en simultáneo con la melodía dentro del desarrollo de todo un fragmento.

2.2.3. Análisis melódico funcional

Figura 19

Jiyuu No Tsubasa

La introducción (figura 19) presenta una relación escala-acorde en donde predominan los modos de la escala de Do mayor (c. 1 – c. 7) (Peñalver, 2010) y de la escala de La menor armónica (c. 8 – c. 13), pero con algunos acordes ajenos a la tonalidad a los cuales les corresponden modos en relación a su función: dominantes secundarios (c. 3 y c. 6) e intercambios modales (c. 6, c. 12).

La función melódica más resaltante en esa sección es la de nota de paso (Adwell, 2011) que sucede en el c. 12 (figura 19) en donde se hace uso de la misma secuencia para conectar, por medio de la nota do, notas del acorde predominante a la melodía (Sib mayor y Mi séptima de dominante). Además, se utiliza de manera recurrente la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2002): por un lado, el fragmento del c. 1 al c. 3 (figura 19) se repite desde el c. 5 al c. 7 (figura 19). Por otro lado, el fragmento del c. 8 al c. 9 (figura 19) se repite desde el c. 10 al c. 11 (figura 19); también, se usa la mutatio toni, ya que del c. 7 al c. 8 (figura 19) se genera un cambio súbito de tonalidad.

Figura 20

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for the Verse of 'Jiyuu No Tsubasa'. It consists of two staves of music in the key of F# minor (three sharps). The top staff is labeled 'Verso' and contains measures 14, 15, 16, and 17. The chords above the notes are F#m7, Em7/G, and Gmaj7. Below the notes, the modes are labeled as Eólico, Dórico, and Lidio. The bottom staff is labeled 'T: Fa# Menor' and contains measures 18 and 19. The chords above the notes are F#m7 and E7. Below the notes, the modes are labeled as Eólico and Mixolidio.

El verso (figura 20) desarrolla una relación escala-acorde en donde predominan los modos de la escala de Fa# menor natural, salvo los dos acordes de intercambio modal (c. 16 y c. 17) a los cuales les corresponden modos en relación a la función que cumplen.

En la melodía se observa que predominan los saltos por sobre el movimiento conjunto, además de las notas cordales; a excepción de la nota re# que cumple función de nota vecina (Adwell, 2011) en el c. 18 y el c. 19 (figura 20).

Figura 21

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for the Pre-Coro of 'Jiyuu No Tsubasa'. It consists of two staves of music in the key of F# minor (three sharps). The top staff is labeled 'Pre - Coro' and contains measures 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28. The chords above the notes are C#5, D5, B5, C#5, G#5, A5, and B5. Below the notes, the modes are labeled as Frigio, Lidio, Dórico, Frigio, Locrio, Jónico, and Dórico. The bottom staff contains the same sequence of chords and modes as the top staff.

El pre-coro (figura 21) presenta una relación escala-acorde únicamente compuesta por modos propios de la escala de Fa# menor natural. Este aspecto resulta muy coherente, ya que el ritmo armónico y el ritmo melódico están unificados; es decir, se mueven de manera simultánea, lo cual ocasiona que por primera vez las notas solo

cumplan función de notas del acorde (Adwell, 2011), no hay notas de paso ni notas vecinas.

Asimismo, se hace uso de dos figuras retóricas: la palilogia (López-Cano, 2020), la cual sucede al momento en el que el fragmento del c. 22 al c. 23 se repite del c. 24 al c. 25; y la distributio recapitulativa –“repetición breve, a manera de sinopsis condensada, de fragmentos musicales expuestos o desarrollados con anterioridad”– (López-Cano, 2020, p. 405) que se evidencia con la similitud que tiene todo el pre-coro (c. 22 – c. 25) con un momento de la introducción de *Guren No Yumiya* (figura 1, c. 1 – c. 2).

Figura 22

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for the chorus of 'Jiyuu No Tsubasa'. It consists of four staves of music in the key of F# minor (three sharps). The score is labeled 'Coro' and starts at measure 26. The chords and modes are as follows:

- Staff 1 (measures 26-29): F#m7 (Eólico), Dmaj7 (Lidio), Aadd9 (Jónico), E7 (Mixolidio).
- Staff 2 (measures 30-31): F#m7 (Eólico), Dmaj7 (Lidio).
- Staff 3 (measures 32-35): Aadd9 (Jónico), C#5 (Frigio), D5 (Lidio), B5 (Dórico), C#5 (Frigio).
- Staff 4 (measures 36-37): Dmaj7 (Lidio), E7 (Mixolidio).

El coro (figura 22) muestra una relación escala-acorde que también está únicamente conformada por modos de la escala de Fa# menor natural y la melodía no presenta ningún aspecto nuevo en cuanto a la función de las notas, pero sí en cuanto a su

función retórica. La figura retórica más clara es la de palilogia (López-Cano, 2020), la cual (a diferencia de otros momentos de este y otros *opening*) se usa únicamente para repetir un fragmento inicial (una frase antecedente) como sucede en el c. 26, c. 30 y c. 34, en donde se observa que todo lo que precede a esos compases (por ejemplo, del c. 27 al c. 29, o del c. 31 al c. 33) es diferente.

Figura 23

Jiyuu No Tsubasa

El cierre (figura 23) presenta una relación escala-acorde en donde se observan modos pertenecientes a la escala de Fa# menor natural (c. 36 – c. 39) y a la escala de La menor natural (c. 40 – c. 44).

El desarrollo melódico de esta sección es una repetición de lo visto en la introducción (figura 19), pero también es una repetición que pasa por un cambio de tonalidad, por lo que se hace uso de tres figuras retóricas: la palilogia (López-Cano, 2020) que se aprecia del c. 36 al c. 39 (figura 23) y del c. 40 al c. 43 (figura 23) en grupos de dos compases; la mutatio toni (López-Cano, 2020) presente del c. 39 al c. 40 (figura 23); y la sinonimia, la cual se observa al ver como todo el fragmento del c. 36 al c. 39 se repite transportado desde el c. 40 al c. 43 (figura 23).

En conclusión, *Jiyuu* (al igual que *Guren*) presenta elementos asociados, en su mayoría, con la escala menor natural en la tonalidad correspondiente en la que se

encuentre; también, hace recurrente uso de las figuras retóricas de palilogia y mutatio toni. Además, es hasta ahora el primer *opening* el que genera una simultaneidad en el ritmo armónico y melódico de una sección, lo que resulta en que solo haya notas del acorde en la melodía.

2.3. Shinzou Wo Sasageyo

2.3.1. Datos generales

Shinzou Wo Sasageyo fue compuesta por la banda japonesa Hiroyuki Sawano y es una composición de estilo J – Pop/Rock Sinfónico. Está constituida por instrumentos de viento metal, viento madera, violines, violas, violonchelos, contrabajos, batería, voces, guitarra eléctrica, piano, bajo y sintetizadores. Su indicador de compás es de 4/4 y su tonalidad es la menor.

Está conformada por una estructura musical que consta de: introducción, verso 1, verso 2, pre-coro 1, pre-coro 2, pre-coro 3, coro 1, coro 2, y cierre.

Tabla 10

Datos generales de Shinzou Wo Sasageyo

Shinzou Wo Sasageyo	
Compositor	Hiroyuki Sawano
Género/Estilo	J – Pop/Rock Sinfónico
Instrumentación	Metales, Maderas, Violines, Violas, Violonchelos, Contrabajos, Batería, Voces, Guitarra Eléctrica, Piano, Bajo y Sintetizadores
Indicador de Compás	4/4
Tonalidad	La Menor
Estructura	Introducción, Verso 1, Verso 2, Pre – coro 1, Pre – coro 2, Pre – coro 3, Coro 1, Coro 2, y Cierre

2.3.2. Análisis armónico funcional

Figura 24

Shinzou Wo Sasageyo

Introducción Am⁷ Am⁷ Fmaj⁷ E⁷
T: La Menor Im⁷ bVIImaj⁷ V⁷

La introducción (figura 24) se desarrolla en la tonalidad de La menor y presenta una armonía diatónica bastante breve.

Figura 25

Shinzou Wo Sasageyo

Verso 1 F#m Dmaj⁷
T: Fa# Menor Im⁷ bVIImaj⁷
Bm⁷ Amaj⁷ Gmaj⁷ C#⁷_{sus⁴} C#⁷
IVm⁷ bIIIImaj⁷ bIIImaj⁷ (I.M) V⁷

Figura 26

Shinzou Wo Sasageyo

Verso 2 Am Fmaj⁷
T: La Menor Im⁷ bVIImaj⁷
Dm⁷ Cmaj⁷ Bbmaj⁷ E⁷_{sus⁴} E⁷
IVm⁷ bIIIImaj⁷ bIIImaj⁷ (I.M) V⁷

El verso 1 (figura 25) se desarrolla en la tonalidad de Fa# menor y el verso 2 (figura 26) en la tonalidad de La menor modulación a la que llegan de manera directa y por medio de una sucesión interválica de tercera menor. El verso 1 (figura 25) presenta una armonía diatónica en su mayoría, salvo por el acorde de intercambio modal tomado

del modo frigio (c. 11) (Igoa, 2023), cuyo aspecto, en el verso 2 (figura 26) se repite; es decir, los mismos grados armónicos del verso 1 aparecen en el verso 2, incluido el acorde de intercambio modal (c. 19).

Figura 27

Shinzou Wo Sasageyo

Pre - Coro 1
 21 F#m Dmaj7 E7 A E F#m Dmaj7 E7 A E
 T: Fa# Menor Im7 bVIImaj7 bVII7 bIII bVII7 Im7 bVIImaj7 bVII7 bIII bVII7

Pre - Coro 2
 25 Am Fmaj7 G7 C G Am Fmaj7 Bm7(b5) E7
 T: La Menor Im7 bVIImaj7 bVII7 bIII bVII7 Im7 bVIImaj7 IIIm7(b5) V7

El pre-coro 1 (figura 27) está en la tonalidad de Fa# menor (c. 21 – c. 24), y el pre-coro 2 (figura 27) está en la tonalidad de La menor (c. 25 – c. 28) por medio, una vez más, de una modulación directa por sucesión interválica de tercera menor. Tanto el pre-coro 1 como el 2 presentan una armonía diatónica, y es que en ambas secciones los grados armónicos son iguales, a excepción del c. 28 en donde la armonía es distinta, pero no cambia su función diatónica.

Figura 28

Shinzou Wo Sasageyo

Pre - Coro 3
 29 Fmaj7 E7 Am G7
 bVIImaj7 V7 Im7 bVII7

32 Cmaj7 A7 Dm7 B7 E7sus4 E7
 bIIIImaj7 V7/bVI bVIIm7 V7/V V7

El pre-coro 3 (figura 28), por otro lado, permanece en la tonalidad de La menor y presenta una armonía más variada; manteniéndose en un principio con acordes

diatónicos (c. 29 – c. 32), pero después hace uso de un acorde con función de dominante secundario (c. 33).

Figura 29

Shinzou Wo Sasageyo

Figura 30

Shinzou Wo Sasageyo

El coro 1 (figura 29) se elabora aún sobre la tonalidad de La menor y en su mayoría hace uso de acordes propios del modo eólico (Gabis, 2006); sin embargo, al final ese aspecto se rompe porque aparece un acorde de séptima de dominante (c. 42).

El coro 2 (figura 30), por su lado, cambia de tonalidad a Do menor (por medio de una modulación directa por sucesión interválica de tercera menor) y replica los mismos grados armónicos que el coro 1 (figura 29) con la diferencia de que al final no hace uso de un acorde de séptima de dominante, lo que significa que la armonía desarrollada en el coro 2 es únicamente propia del modo eólico (Gabis, 2006).

Figura 31

The image shows a musical score for 'Cierre 1' consisting of two staves. The first staff starts at measure 50 and ends at measure 53. The second staff starts at measure 54 and ends at measure 58. The music is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The chords and modes are labeled as follows:

- Staff 1 (measures 50-53):
 - Measure 50: Cm7 (I m7)
 - Measure 51: Cm7
 - Measure 52: Cm7
 - Measure 53: Abmaj7 (bVI maj7) and Bb7 (bVII7)
- Staff 2 (measures 54-58):
 - Measure 54: Ebm7 (I m7)
 - Measure 55: Ebm7
 - Measure 56: Ebm7
 - Measure 57: Ebm7
 - Measure 58: Ebm7

El cierre (figura 31) está en la tonalidad de Do menor (c. 50 – c. 53) y en la tonalidad de Mib menor (c. 54 – c. 58), modulación que se realiza por medio de una sucesión interválica de tercera menor. La armonía en ambas tonalidades es breve y es propia del modo eólico (Gabis, 2006).

En conclusión, *Shinzou Wo Sasageyo* presenta una armonía muy sujeta al modo y a la tonalidad en la que se encuentra, por lo que han sido muy pocos los momentos en los cuales se ha encontrado variaciones armónicas ajenas a la tonalidad; asimismo, el ritmo armónico no es muy variado, y además se encuentra un recurrente uso de la modulación por medio de sucesión interválica de tercera menor.

2.3.3. Análisis melódico funcional

Figura 32

The image shows a musical score for 'Introducción' consisting of a single staff of music. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). The chords and modes are labeled as follows:

- Measure 1: Am7 (Eólico)
- Measure 2: Am7
- Measure 3: Fmaj7 (Lidio)
- Measure 4: E7 (Mixolidio b2 b6)

La introducción (figura 32) muestra una relación escala-acorde que presenta modos propios de la escala de La menor armónica. La manera en la que la melodía se desarrolla por constantes saltos hace que sea inevitable la existencia de dobles vecinas (Adwell, 2011) como en el caso de las notas fa y re del c. 1, c. 2 y c. 3.

Además, al haber una evidente repetición de un determinado fragmento, queda claro el uso de la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2020) que se encuentra presente en el c.1, c.2 y c. 3.

Figura 33

Shinzou Wo Sasageyo

Figura 34

Shinzou Wo Sasageyo

El verso 1 (figura 33) y el verso 2 (figura 34) presentan una relación escala-acorde con modos propios de la escala de Fa# menor armónica (c. 5 – c. 12) y de la escala de La menor armónica (c. 13 – c. 20). En ambas secciones, se sigue desarrollando el mismo elemento melódico (caracterizado por un salto inicial de quinta ascendente). Por lo tanto, además de presentar notas dobles vecinas, también presenta notas vecinas incompletas (Adwell, 2011); por ejemplo, la nota re del c. 15, o la nota mi del c. 17.

Además, es evidente la repetición de los elementos presentados en la introducción (figura 32), por lo cual tanto en el verso 1 como en el verso 2, se desarrollan tres tipos de figuras retóricas: la palilogía (López-Cano, 2020), como en el caso del elemento presente del c. 5 al c. 6 que se repite del c. 7 al c. 8; la mutatio toni (López-Cano, 2020), que se da del c. 12 (figura 33) al c. 13 (figura 34); y la sinonimia (López-Cano, 2020) en donde todo lo presentado del c. 5 al c. 10 (figura 33) se repite transportado del c. 13 al c. 18 (figura 34).

Figura 35

Shinzou Wo Sasageyo

Pre - Coro 1

21 F#m Dmaj7 E7 A E
 T: Fa# Menor Eólico Lidio Mixolidio Jónico Mixolidio

23 F#m Dmaj7 E7 A E
 Eólico Lidio Mixolidio Jónico Mixolidio

Figura 36

Shinzou Wo Sasageyo

Pre - Coro 2

25 Am Fmaj7 G7 C G
 T: La Menor Eólico Lidio Mixolidio Jónico Mixolidio

27 Am Fmaj7 Bm7(b5) E7
 Eólico Lidio Locrio Mixolidio b2 b6

Figura 37

Shinzou Wo Sasageyo

The image shows a musical score for 'Pre - Coro 3' in G major. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 29 and contains four measures with the following chord symbols and mode labels: Fmaj7 (Lidio), E7 (Mixolidio b2 b6), Am (Eólico), and G7 (Mixolidio). The second staff starts at measure 32 and contains five measures with the following chord symbols and mode labels: Cmaj7 (Jónico), A7 (Mixolidio b6), Dm7 (Dórico), B7 (Mixolidio b2 b6), and E7sus4 (Mixolidio b2 b6). The mode labels are written in green text below the notes.

El pre-coro 1, 2 y 3 (figura 35, 36 y 37) están elaborados bajo una relación escala-acorde en donde se observan modos correspondientes a la escala de Fa# menor natural (c. 21 – c. 24) y a la escala de La menor armónica (c. 25 – c. 34); además del uso de dos modos ajenos a la tonalidad (mixolidio b6 y mixolidio b2 b6), los cuales han sido asignados en relación a la función que cumplen los acordes (c. 32 y c. 33).

Asimismo, toda la sección del pre-coro presenta tres tipos de figuras retóricas: en primer lugar, la mutatio toni (López-Cano, 2020) que se da del c. 24 al c. 25; en segundo lugar, la sinonimia (López-Cano, 2020) que aparece en el momento en el que se repiten el fragmento del c. 21 transportado en el c. 25 y en el c. 27; en tercer lugar, la paranomasia –“repetición de un fragmento musical con una fuerte adición, variación o desarrollo”– (López-Cano, 2020), lo cual sucede en el pre-coro 3 (c. 29 – c. 34) en donde se muestra claramente la repetición de lo presentado en los pre-coros anteriores, pero de una manera melódicamente más desarrollada.

Cabe mencionar que un aspecto interesante de esta sección es que el pre-coro 2 (figura 36) hace un tipo de retrogradación rítmica en relación al pre-coro 1 (figura 35), donde los dos compases iniciales del pre-coro 2 (figura 36, c. 25 – c. 26) imitan al ritmo de los dos compases finales del pre-coro 1 (figura 35, c. 23 – c. 24); y viceversa, los dos

compases finales del pre-coro 2 (figura 36, c.27 – c. 28) imitan al ritmo de los dos compases iniciales del pre-coro 1 (figura 35, c. 21 – c. 22).

Figura 38

Shinzou Wo Sasageyo

Figura 39

Shinzou Wo Sasageyo

El coro 1 (figura 38) y el coro 2 (figura 39) muestran una relación escala-acorde que presenta modos de la escala de La menor natural (c. 35 – c. 39) y de la escala de Do menor natural (c. 43 – c. 47). Los aspectos más importantes estarán en la función retórica que cumple la melodía. Por un lado, se hace uso de la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2020) que se establece en los inicios de frase, como en el caso del c. 35 que se repite en el c. 39, o del c. 43 que se repite en el c. 47. Por otro lado, se encuentra la mutatio toni (López-Cano, 2020) que se da del c. 42 al c. 43; la sinonimia (López-Cano, 2020) que se observa al momento en el que los elementos del c. 35 al c. 38 se repiten de manera transportada del c. 43 al c. 46.

Figura 40

Shinzou Wo Sasageyo

The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Cierre 1', begins at measure 50 with a Cm7 chord and is identified as 'Eólico' mode. It continues through measures 51 and 52, then measure 53 with Cm7, Abmaj7, and Bb7 chords, with 'Lidio' and 'Mixolidio' modes indicated. The bottom staff, labeled 'Cierre 2', begins at measure 54 with an Ebm7 chord and is also identified as 'Eólico' mode. It continues through measures 55, 56, 57, and 58 with Ebm7, Cbmaj7, and Db7 chords, with 'Lidio' and 'Mixolidio' modes indicated. The key signature is Eb Menor.

El cierre (figura 40) presenta una relación escala-acorde en donde se observan los modos característicos de la escala de Do menor natural (c. 50 – c. 53) y de la escala de Mib menor natural (c. 54 – c. 58). Esta sección es una clara repetición de lo que se vio en la introducción, por lo cual está claro que el desarrollo melódico por saltos genera que haya una inevitable presencia de notas dobles vecinas (Adwell, 2011), como en el c. 50, c. 51 y c. 52. Por otro lado, es claro también que se hace uso de la figura retórica de palilogía (López-Cano, 2020) que observa en el c. 50, c. 51 y c. 52; la sinonimia (López-Cano, 2020) que es apreciable al momento en el que se repite de manera transportada del c. 54 al c.57 lo visto del c. 50 al c. 53; y la mutatio toni (López-Cano, 2020) que se da del c. 53 al c. 54.

En conclusión, el *opening* n° 3 de *Shingeki* es uno de los que mayores figuras retóricas ha presentado; asimismo, es el que más se ha valido del recurso de la repetición para generar el desarrollo melódico en cada una de las secciones, siendo la sección de la introducción, el verso y el cierre los que más repiten el mismo elemento. Además, casi en toda la parte de su desarrollo ha hecho uso de modos propios de las escalas tonales establecidas, presentado muy poco uso de modos ajenos a la tonalidad.

2.4. Red Swan

2.4.1. Datos generales

Red Swan fue compuesta por Yoshiki Hayashi y es una composición de estilo Rock-Ballad. Está constituida por una instrumentación compuesta por guitarras, bajo, batería, piano, voces y sintetizadores. Su indicador de compás es de 4/4, su tonalidad es fa mayor y está conformada por una estructura musical que consta de: introducción, verso, pre-coro, y coro.

Tabla 11

Datos generales de Red Swan

Red Swan	
Compositor	Yoshiki Hayashi
Género/Estilo	Rock – Ballad
Instrumentación	Batería, Voces, Guitarra Eléctrica, Piano, Bajo y Sintetizadores
Indicador de Compás	4/4
Tonalidad	Fa Mayor
Estructura	Introducción, Verso , Pre – Coro, y Coro

2.4.2. Análisis armónico funcional

Figura 41

Red Swan

The figure shows the harmonic analysis of the introduction of 'Red Swan'. It consists of two staves of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The first staff is labeled 'Introducción' in a blue box. The chords and their functional analysis are as follows:

- Measure 1: F^{maj7} (T: Fa Mayor), I^{maj7}
- Measure 2: A^{m7} (III^{m7})
- Measure 3: B^{\flat}^{maj7} (IV^{maj7})
- Measure 4: B^{\flat}^{m7} ($IV^{m7}(I.M)$)

The notation includes a '5' above the first measure of the second staff, indicating a fifth fret position on the guitar.

Figura 42

Red Swan

Musical notation for the Verso section of 'Red Swan'. It consists of two staves of music in G minor. The first staff starts at measure 9 and contains two measures of music. The second staff starts at measure 13 and also contains two measures of music. Chord symbols are written above and below the notes. The first staff has $Fmaj7$ and $Am7$ above, and $I\text{maj}7$ and $III\text{Im}7$ below. The second staff has $Bbmaj7$ and Bbm above, and $IV\text{maj}7$ and $IVm7(I.M)$ below. A blue box labeled 'Verso' is at the top left.

Figura 43

Red Swan

Musical notation for the continuation of 'Red Swan'. It consists of two staves of music in G minor. The first staff starts at measure 17 and contains two measures of music. The second staff starts at measure 21 and contains two measures of music. Chord symbols are written above and below the notes. The first staff has $Fmaj7$ and $Am7$ above, and $I\text{maj}7$ and $III\text{Im}7$ below. The second staff has $Bbmaj7$ and $Bbm7$ above, and $IV\text{maj}7$ and $IVm7(I.M)$ below.

Figura 44

Red Swan

Musical notation for the Interludio section of 'Red Swan'. It consists of one staff of music in G minor, starting at measure 25. The staff contains four measures of music. Chord symbols are written above and below the notes. The chords are $Fmaj7$, $Am7$, $Bbmaj7$, and $Bbm7$ above, and $I\text{maj}7$, $III\text{Im}7$, $IV\text{maj}7$, and $IVm7(I.M)$ below. A blue box labeled 'Interludio' is at the top left.

Figura 45

Red Swan

Musical notation for the Coro section of 'Red Swan'. It consists of two staves of music in G minor. The first staff starts at measure 33 and contains two measures of music. The second staff starts at measure 37 and contains two measures of music. Chord symbols are written above and below the notes. The first staff has $Fmaj7$ and $Am7$ above, and $I\text{maj}7$ and $III\text{Im}7$ below. The second staff has $Bbmaj7$ and $Bbm7$ above, and $IV\text{maj}7$ and $IVm7(I.M)$ below. A blue box labeled 'Coro' is at the top left.

Figura 46

Red Swan

41 F_{maj7} A_{m7}
 I_{maj7} $IIIIm7$

45 B^b_{maj7} B^bm F_{maj7}
 IV_{maj7} $IVm7(I.M)$ I_{maj7}

Red Swan es el primer *opening* de *Shingeki* que se desarrolla sobre una única tonalidad y en donde la armonía es cíclica, ya que los mismos cuatro acordes se repiten durante toda la canción. Entonces, la introducción (figura 41), el verso (figura 42 y 43), el pre-coro (figura 44) y el coro (figura 45 y 46) se desarrollan en la tonalidad de Fa mayor y la armonía es, en su mayoría, diatónica; salvo por un acorde (ubicado en el c. 7, c. 15, c. 23, c. 31, c. 39 y c. 47) que cumple función de intercambio modal prestado del modo eólico (Gabis, 2006).

2.4.2. Análisis melódico funcional

Figura 47

Red Swan

Introducción F_{maj7} A_{m7}
 $T: Fa Mayor$ $Jónico$ $Eólico$

5 B^b_{maj7} B^bm7
 $Lidio$ $Dórico$

La introducción (figura 47) presenta una relación escala-acorde que muestra modos correspondientes a la escala de Fa mayor (Peñalver, 2010), lo cual (al ser una

composición que repite los mismos cuatro acordes sobre la misma tonalidad) cumplirá la misma relación escala-acorde en todas las secciones, por lo que no será necesario mencionarlo en los análisis de las siguientes partes de este tema.

El desarrollo melódico es bastante repetitivo, lo que genera (como se ha visto anteriormente) que sea inevitable la aparición de notas vecinas incompletas (como en el c.1,) y dobles vecinas (c. 5), por lo que será recurrente el uso de la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2020) en donde se aprecia que lo presentando desde el c. 1 al c. 2 se repite desde el c. 3 al c. 7.

Figura 48

Red Swan

Figura 49

Red Swan

El verso (figura 48 y 49) elabora dos tipos de figuras retóricas: la palilogia (López-Cano, 2020) que se observa cuando el fragmento presentado en el c. 9 se repite en el c. 13, y en el c. 21; y la paranomasia (López-Cano, 2020) que se evidencia cuando

todo el fragmento que se presenta desde el c. 9 al c. 12 se repite de manera variada del c. 13 al c.16, del c. 17 al c. 20, y del c. 21 al c. 24.

Figura 50

Red Swan

El interludio (figura 50) es una clara repetición de lo presentado en la introducción; por lo tanto, presentará exactamente la misma relación escala-acorde, función de las notas y figuras retóricas que dicha sección.

Figura 51

Red Swan

El coro (figura 51) presenta elementos similares a los del verso; por lo cual, también hará uso de los mismos tipos de figura retórica: la palilogia (López-Cano, 2020) que se muestra al ver que el fragmento desarrollado en el c. 33 se repite en el c.

37; la paranomasia (López-Cano, 2020) que esta vez se presentará de dos modos. Por un lado, como una variación del fragmento pequeño del c. 33 que se presenta variado en el c. 41. Por otro lado, todo lo presentado desde el c. 33 al c. 36 repetido de manera modificada desde el c. 37 al c. 40, del c. 41 al c. 44, y del c. 45 al c. 48.

En conclusión, *Red Swan* es una composición que aprovecha la armonía cíclica sobre la cual se desarrolla, por medio de la repetición melódica, para generar secuencias variadas, desarrolladas y repetidas; siendo el primer *opening* que presenta poca elaboración en el uso de las figuras retóricas.

2.5. Shoukei To Shikabane No Michi

2.5.1. Datos generales

Shoukei To Shikabane No Michi fue compuesta por la banda japonesa Hiroyuki Sawano y es una composición de estilo J – Pop/Rock Sinfónico. Está constituida por instrumentos de viento metal, viento madera, violines, violas, violonchelos, contrabajos, batería, voces, guitarra eléctrica, piano, bajo y sintetizadores. Su indicador de compás es de 4/4 y su tonalidad es do menor.

Está conformada por una estructura musical que consta de: introducción, verso 1, verso 2, pre – coro 1, pre-coro 2, coro y cierre.

Tabla 12

Datos generales de Shoukei To Shikabane No Michi

Shoukei To Shikabane No Michi	
Compositor	Hiroyuki Sawano
Género/Estilo	J – Pop/Rock Sinfónico
Instrumentación	Vientos metal, vientos madera, violines, violas, violonchelos, contrabajos, batería, voces, guitarra eléctrica, piano, bajo y sintetizadores
Indicador de Compás	4/4
Tonalidad	Do Menor
Estructura	Introducción, Verso 1 , Verso 2, Pre – Coro 1, Pre – Coro 2 y Coro

2.5.2. Análisis armónico funcional

Figura 52

Shoukei To Shikabane No Michi

Introducción

T: Do Menor

Cm7 Im7 Bb7 bVII7

La introducción (figura 52) está en la tonalidad de Do menor y presenta

únicamente dos acordes.

Figura 53

Shoukei To Shikabane No Michi

Verso 1

Cm7 Im7 Abmaj7 bVIImaj7

Fm7 IVm7 Bb7 bVII7 Ebmaj7 bIIIImaj7 Abmaj7 bVIImaj7

Dm7(b5) IIIm7(b5) Fm7 IVm7 G7 V7

Figura 54

Shoukei To Shikabane No Michi

Verso 2

T: La Menor

Am7 Im7 Fmaj7 bVIImaj7 G7 bVII7 Cmaj7 bIIIImaj7 G7 bVII7

Fmaj7 bVIImaj7 D7/F# V65/bVII G7 bVII7 E7/G# V65

El verso 1 (figura 53) se desarrolla en la tonalidad de Do menor (c. 3 – c. 14) y el verso 2 (figura 54) se desarrolla en la tonalidad de La menor (c. 15 – c. 23), modulación que se da de manera directa por medio de una sucesión interválica de tercera menor. La armonía del verso 1 (figura 53) presenta en su mayoría acordes propios del modo eólico (Gabis, 2006), a excepción del penúltimo acorde (c. 13) que cumple función de séptima de dominante (Gabis, 2006), mientras que el verso 2 (figura 58) también presenta una armonía predominante del modo eólico (Gabis, 2006), pero con dos acordes diferentes: uno que cumple función de dominante secundario (c. 20), y otro que cumple función de séptima de dominante (c. 22).

Figura 55

Shoukei To Shikabane No Michi

Pre - Coro 1

Am⁷ Fmaj⁷ C^{add9} E⁷/G[#]
 Im⁷ bVIImaj⁷ bIIIImaj⁷ V⁶⁵

Am⁷ G⁷ Fmaj⁷ Cmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Am⁷
 Im⁷ bVII⁷ bVIImaj⁷ bIIIImaj⁷ IVm⁷ bVII⁷ Im⁷

Figura 56

Shoukei To Shikabane No Michi

Pre - Coro 2

Cm⁷ B^b7 A^bmaj⁷ E^bmaj⁷ Fm⁷ B^b7 E^b^{add9} G⁷/B
 T: Do Menor Im⁷ bVII⁷ bVIImaj⁷ bIIIImaj⁷ IVm⁷ bVII⁷ bIIIImaj⁷ V⁶⁵

Cm⁷ B^b7 A^bmaj⁷ E^bmaj⁷ Fm⁷ B^b7 Cm⁷
 Im⁷ bVII⁷ bVIImaj⁷ bIIIImaj⁷ IVm⁷ bVII⁷ bIIIImaj⁷

El pre-coro 1 (figura 55) se mantiene en la tonalidad de La menor y presenta una armonía bastante sujeta al modo eólico (Gabis, 2006), salvo por un acorde que cumple función de séptima de dominante (c. 27). Por otro lado, el pre-coro 2 (figura 56) modula (de manera directa y por medio de una sucesión interválica de tercera menor) y se desarrolla en la tonalidad de Mib menor presentando también una sucesión armónica propia del modo eólico (Gabis, 2006), bajo la excepción de un acorde de séptima de dominante (c. 35).

Figura 57

Shoukei To Shikabane No Michi

El coro (figura 57) continúa desarrollándose sobre la tonalidad de Do menor y muestra una gran predominancia armónica sobre el modo eólico (Gabis, 2006); sin embargo, hay tres acordes que escapan de esa relación: dos acordes que cumplen función de dominantes secundarios (c. 42 y c. 46) y un acorde que cumple función de séptima de dominante (c. 47).

Figura 58

Shoukei To Shikabane No Michi

52 **Cierre** $A^b\text{maj}7$ B^b7 $C\text{m}7$ B^b7
 $b\text{VIImaj}7$ $b\text{VII}7$ $\text{I}\text{m}7$ $b\text{VII}7$

56 $A^b\text{maj}7$ B^b7 $C\text{m}7$
 $b\text{VIImaj}7$ $b\text{VII}7$ $\text{I}\text{m}7$

El cierre (figura 58) aún se mantiene en la tonalidad de Do menor y presenta una armonía únicamente característica del modo eólico (Gabis, 2006).

En conclusión, *Shoukei* desarrolla una armonía propia del modo eólico en casi toda su elaboración, ya que en algunos casos hará uso de los dominantes secundarios para generar un poco de variabilidad. Es importante resaltar que este *opening* es uno de los que tiene mayor actividad en cuanto al ritmo armónico, pues hay momentos en donde, en toda una sección, cada compás está conformado por dos acordes.

2.5.3. Análisis melódico funcional

Figura 59

Shoukei To Shikabane No Michi

Introducción $C\text{m}7$ B^b7
 $T: \text{Do Menor}$ Eólico Mixolidio

La introducción (figura 59) presenta una relación escala-acorde donde se muestran modos propios de la escala de Do menor natural. El desarrollo melódico de la introducción puede resultar conocido, y eso es porque es el mismo fragmento presentado en la introducción de *Guren No Yumiya* (figura 1, c. 1 – c. 2), con la

diferencia de que en *Shoukei* está en la tonalidad de Do menor y en *Guren* está en la tonalidad de Do# menor.

Es por ello que, evidentemente, las funciones de las notas serán de paso y doubles vecinas (Adwell, 2011); sin embargo, lo más relevante es que tan solo en lo poco que dura la introducción se hace uso de la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2020) por medio de la repetición del c.1 en el c.2.

Figura 60

Shoukei To Shikabane No Michi

Figura 61

Shoukei To Shikabane No Michi

El verso 1 (figura 60) muestra una relación escala-acorde que presenta modos de la escala de Do menor armónica (c. 3 – c. 14). El ritmo melódico es bastante acelerado, por lo cual es posible encontrar notas de paso (Adwell, 2011) (c. 11 – c. 12) y notas

dobles vecinas (Adwell, 2011) (c. 8). Asimismo, se hace uso de la figura retórica de palilogia (López-Cano, 2020) cuando se repite lo presentado desde el c. 3 al c.4 en los grupos de compases del c. 7 al c. 8, y del c. 9 al c. 10.

El verso 2 (figura 61) presenta una relación escala-acorde donde se muestra una predominancia del modo eólico (Gabis, 2006) y un modo ajeno a la tonalidad (c. 20) establecido en relación a la función de dominante secundario del acorde de ese compás. El desarrollo melódico, en esta sección, es mucho más elaborado y eso se debe a que se hace uso de la figura retórica de paranomasia (López-Cano, 2020), donde todo lo presentado del c. 15 al c. 18 es una variación desarrollada de lo visto en el verso 1 (figura 64), lo presentado del c. 20 al c. 22 es una variación del c. 19. Asimismo, se hace uso de la figura retórica de mutatio toni (López-Cano, 2020) que se da del c. 14 al c. 15.

Figura 62

Shoukei To Shikabane No Michi

Pre - Coro 1

24 Am⁷ Eólico Fmaj⁷ Lidio C^{add9} Jónico E⁷/G[#] Mixolidio

28 Am⁷ Eólico G⁷ Mixolidio Fmaj⁷ Lidio Cmaj⁷ Jónico Dm⁷ Dórico G⁷ Mixolidio Am⁷ Eólico

Figura 63

Shoukei To Shikabane No Michi

2 Pre - Coro 2

32 T: Do Menor Cm⁷ Eólico Bb⁷ Mixolidio Abmaj⁷ Lidio Ebmaj⁷ Jónico Fm⁷ Dórico Bb⁷ Mixolidio Eb^{add9} Jónico G⁷/B Mixolidio b2 b6

36 Cm⁷ Eólico Bb⁷ Mixolidio Abmaj⁷ Lidio Ebmaj⁷ Jónico Fm⁷ Dórico Bb⁷ Mixolidio Cm⁷ Eólico

El pre-coro 1 (figura 62) desarrolla una relación escala-acorde predominante del modo eólico (Gabis, 2006); al igual que en el pre-coro 2 (figura 63). Lo particular de esta sección es que presenta una elaboración melódica independiente a lo que se había venido desarrollando; es decir, el pre-coro no está repitiendo elementos ni de la introducción ni del verso. Al ser ese el caso, significa que el fragmento principal está presentado desde el c. 24 al c. 27. Por lo tanto, lo que sucede después responderá a dos tipos de figura retórica: en primer lugar, la paranomasia (López-Cano, 2020) porque lo que sucede desde el c. 28 al c. 31 es una repetición variada del fragmento principal, y lo mismo sucede del c. 32 al c. 39; en segundo lugar, la mutatio toni (López-Cano) que se da del c. 31 al c. 32.

Figura 64

Shoukei To Shikabane No Michi

El coro (figura 64) presenta una relación escala-acorde donde se observan modos propios de la escala de Do menor armónica (c. 43 y c. 47), y también, un modo ajeno a la tonalidad (c. 42, c. 46) debido a la función de dominante secundario que cumple el acorde. Es clara la presencia de una nota de paso (c. 47) y notas vecinas comunes (c. 45) (Adwell, 2011).

El desarrollo melódico del coro es bastante independiente, lo cual permite identificar la figura retórica de paranomasia (López-Cano, 2020) que ocurre cuando el fragmento del c. 44 al c. 45 se repite variado desde el c. 46 al c. 47.

Figura 65

Shoukei To Shikabane No Michi

The image shows a musical score for 'Shoukei To Shikabane No Michi'. It consists of two staves of music in G minor (one flat). The first staff, labeled 'Cierre', contains measures 52, 53, 54, and 55. The second staff contains measures 56, 57, and 58. Chords and modes are indicated below the notes.

Measure	Chord	Mode
52	A ^b maj ⁷	Lidio
53	B ^b 7	Mixolidio
54	C ^m 7	Eólico
55	B ^b 7	Mixolidio
56	A ^b maj ⁷	Lidio
57	B ^b 7	Mixolidio
58	C ^m 7	Eólico

El cierre (figura 65) desarrolla una relación escala-acorde que presenta modos propios de la escala de Do menor natural. La elaboración melódica de esta sección tampoco se parece a nada de lo que hayamos visto con anterioridad. Aun así, es posible percibir dos tipos de figura retórica: en primer lugar, la palilogia (López-Cano, 2020) presente al momento en el que se repite el fragmento del c. 52 en el c. 53 y c. 56; en segundo lugar, la paranomasia (López-Cano, 2020) que se observa en el c. 55, ya que es una clara repetición variada del fragmento del c. 52.

En conclusión, el *opening* n° 5 genera una fuerte relación de ambigüedad, pues hace una clara referencia del primer *opening*, por medio de una evidente repetición de fragmentos presentados con anterioridad, pero a su vez, genera diversos desarrollos melódicos autónomos que no se parecen en nada a algo que se haya visto en los otros *opening*. Si bien no es el tema con mayor tipo de figuras retóricas, sí es el más versátil en cuanto al desarrollo melódico de cada una de las secciones que lo conforman.

2.6. My War

2.6.1. Datos generales

My War fue compuesta por la banda japonesa Shinsei Kamattechan y es una composición de estilo J – Pop/Rock. Está constituida por una instrumentación conformada por piano, batería, bajo, guitarra, voces, sintetizadores, percusión sintetizada y violines. Su indicador de compás es de 4/4, su tonalidad es do# menor y está conformada por una estructura musical que consta de: introducción, verso y coro.

Tabla 13

Datos generales de My War

My War	
Compositor	Shinsei Kamattechan
Género/Estilo	J – Pop/Rock
Instrumentación	Piano, batería, bajo, guitarra, voces, sintetizadores, percusión sintetizada y violines
Indicador de Compás	4/4
Tonalidad	Do# Menor
Estructura	Introducción, Verso y Coro

2.6.2. Análisis armónico funcional

Figura 66

My War

Introducción $\text{♩} = 145$

T: Do# Menor

5

C#m7 G#7 C#m7 G#7 C#m7 G#7 C#m7 G#7

Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7

Figura 67

My War

9
C#m7 G#7 C#m7 G#7 Amaj7 B7 C#m7
Im7 V7 Im7 V7 bVImaj7 bVII7 Im7
15
C#m7 G#7 C#m7 G#7 C#m7 G#7 C#m7 G#7
Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7

Figura 68

My War

17 Verso
C#m7 G#7 C#m7 G#7 C#m7 G#7 C#m7 G#7
Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7
21
C#m7 G#7 C#m7 G#7 C#m7 A7
Im7 V7 Im7 V7 Im7 bVI7

Figura 69

My War

25 Coro
Dm7 A7 Dm7 A7 Dm7 A7 Dm7 A7
T: Re Menor Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7
29
Dm7 A7 Dm7 A7 Bbmaj7 C7 Dm7
Im7 V7 Im7 V7 bVImaj7 bVII7 Im7
33
Dm7 A7 Dm7 A7 Dm7 A7 Dm7 A7 Dm7
Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7 Im7 V7 Im7

My War, al igual que *Red Swan*, se desarrolla sobre una armonía bastante simple y cíclica en la cual se repiten los mismos dos acordes y, ocasionalmente, aparecen otros dos acordes cuya duración es muy corta. Entonces, la introducción (figura 66 y 67) y el verso (figura 68) se desarrollan en la tonalidad de Do# menor y presentan una armonía propiamente diatónica. Por otro lado, el coro (figura 69) si bien también presenta la misma progresión armónica diatónica, este lo hará en la tonalidad de Re menor, lo cual es interesante, ya que es la primera vez que se observa una modulación directa por sucesión interválica de segunda menor.

2.6.3. Análisis melódico funcional

Figura 70

My War

Introducción $\text{♩} = 145$
T: Do# Menor

5 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$

Eólico Mixolidio Eólico Mixolidio Eólico Mixolidio Eólico Mixolidio

$b2$ $b6$ $b2$ $b6$ $b2$ $b6$ $b2$ $b6$

Figura 71

My War

9 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $Amaj7$ $B7$ $C\#m7$

Eólico Mixolidio Eólico Mixolidio Lidio Mixolidio Eólico

$b2$ $b6$ $b2$ $b6$

13 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$

Eólico Mixolidio Eólico Mixolidio Eólico Mixolidio Eólico Mixolidio

$b2$ $b6$ $b2$ $b6$ $b2$ $b6$ $b2$ $b6$

La introducción (figura 70 y 71) presenta una relación escala-acorde en donde se observan los modos característicos de la escala de Do# menor armónica, lo cual, dicho sea de paso, al ser una característica que va a repetir en toda la sección, no será necesario volver a mencionarla en el transcurso del análisis de este tema. Esta composición tiene un desarrollo melódico que se mueve mucho por saltos, por lo cual no es sorpresa que haya muchas notas que cumplen función de notas vecinas incompletas (c. 10) y notas dobles vecinas (c. 13) (Adwell, 2011).

Además, se hace uso de dos tipos de figuras retóricas: la palilogia (López-Cano, 2020) que aparece cuando el fragmento que va desde el c. 5 al c. 6 se repite del c. 9 al c. 10; la paranomasia (López-Cano, 2020) que se da cuando el fragmento de c. 13 se comienza a repetir de forma variada en el c. 14, c. 15 y c. 16.

Figura 72

My War

The image shows a musical score for the 'Verso' section of 'My War'. It consists of two staves of music in the key of D major (indicated by two sharps). The first staff starts at measure 17 and ends at measure 20. The second staff starts at measure 21 and ends at measure 24. Above the first staff, the chords C#m7 and G#7 are written above measures 17-18, 19-20, 21-22, and 23-24. Below the first staff, the modes Eólico and Mixolidio are written below measures 17-18, 19-20, 21-22, and 23-24. The interval b2 b6 is written below the Mixolidio modes. Above the second staff, the chords C#m7 and G#7 are written above measures 21-22, 23-24, and A7 above measure 24. Below the second staff, the modes Eólico and Mixolidio are written below measures 21-22, 23-24, and Mixolidio below measure 24. The interval b2 b6 is written below the Mixolidio modes.

El verso (figura 72) desarrolla una relación escala-acorde que presenta modos de la escala de Do# menor armónica. Nuevamente, se observa que la melodía se desarrolla por medio de constantes saltos, por lo cual se puede apreciar notas con funciones de dobles vecinas (c. 17, c. 18 y c. 21) (Adwell, 2011). Además, se puede identificar dos tipos de figuras retóricas: la palilogia (López-Cano, 2020) que se observa cuando el

fragmento del c. 17 se repite en el c. 19 y en el c. 21; y la paranomasia (López-Cano, 2020) debido a que en el c. 20 y en el c. 22 se observan repeticiones variadas.

Figura 73

My War

The musical score for the chorus of 'My War' is presented in three systems of music. The first system (measures 25-28) shows a Dm7 A7 chord progression. The second system (measures 29-32) shows a Dm7 A7 progression followed by a Bbmaj7 C7 progression. The third system (measures 33-36) shows a Dm7 A7 progression with first endings. The modes and chords are labeled as follows:

Measure	Mode	Chord
25	Eólico	Dm7
26	Mixolidio	A7
27	Eólico	Dm7
28	Mixolidio	A7
29	Eólico	Dm7
30	Mixolidio	A7
31	Eólico	Bbmaj7
32	Lidio	C7
33	Eólico	Dm7
34	Eólico	Dm7
35	Mixolidio	A7
36	Eólico	Dm7

El coro (figura 73) muestra una relación escala-acorde donde se observan modos de la escala de Re menor armónica. Al ser esta sección, una repetición de lo observado en la introducción, las funciones de las notas siguen siendo las mismas: notas vecinas incompletas (c. 30) y dobles vecinas (c. 33) (Adwell, 2011). Asimismo, las figuras retóricas también serán las mismas identificadas en la introducción: palilogia (López-Cano, 2020) cuando el fragmento del c. 25 al c. 26 se repite desde el c. 29 al c. 30; y paranomasia (López-Cano, 2020) porque el fragmento del c. 33 se repite de manera variada en el c. 34, c. 35 c. 36.

En conclusión, *My War* desarrolla una melodía basada en la repetición de fragmentos ya expuestos, lo que genera una relación de concordancia con lo que se había observado en el análisis armónico y la progresión cíclica de dos acordes y otros

dos esporádicos. Por lo tanto, no se realiza propiamente un desarrollo melódico, pero se aprovecha la repetición para hacer uso de diversos tipos de figuras retóricas musicales.

2.7. The Rumbling

2.7.1. Datos generales

The Rumbling fue compuesta por la banda japonesa SiM y es una composición de estilo Rock - Metalcore. Está constituida por una instrumentación conformada por batería, guitarras, voces, violines, piano, bajo y sintetizadores de efectos. Su indicador de compás es de 4/4 y su tonalidad es do menor.

Está conformada por una estructura musical que consta de: introducción, verso 1, verso 2, pre-coro y cierre.

Tabla 14

Datos generales de The Rumbling

The Rumbling	
Compositor	SiM
Género/Estilo	Rock - Metalcore
Instrumentación	Batería, guitarras, voces, violines, piano, bajo y sintetizadores de efectos
Indicador de Compás	4/4
Tonalidad	Do Menor
Estructura	Introducción, Verso y Coro

2.7.2. Análisis armónica funcional

Figura 74

The Rumbling

Introducción

T: Do Menor I $C5^{(9)}$ $A\flat5$ $B\flat5$ bVI $bVII$

$C5^{(9)}$ $C5^{(9)}$ $C5^{(9)}$ $A\flat5$ $G5/B$ I bVI $V6$

La introducción (figura 74) se desarrolla en la tonalidad de Do menor y presenta una armonía propia del modo eólico (Gabis, 2006), salvo por el último compás (c. 10), donde se aprecia un acorde con función de dominante (Gabis, 2006).

Figura 75

The Rumbling

El verso 1 y 2 (figura 75) se mantiene en la tonalidad de Do menor y ambos presentan únicamente tres acordes, de los cuales uno de ellos (c. 15, c. 20) es ajeno a la tonalidad y puede cumplir función de intercambio modal tomado del modo frigio (Igoa, 2023), o función de dominante sustituto (Gabis, 2006).

Figura 76

The Rumbling

El pre-coro (figura 76) se sigue desarrollando en la tonalidad de Do menor y, al igual que el verso 1 y 2, presenta únicamente tres acordes diatónicos.

Figura 77

The Rumbling

Figura 77 shows two staves of music for 'The Rumbling'. The first staff, labeled 'Coro', starts at measure 28 and contains three measures with chords $A^{\flat}maj7$, $Gm7$, and $C5^{(9)}$. Below these are the Roman numerals $bVI maj7$, $V m7$, and I . The second staff starts at measure 32 and contains three measures with chords $A^{\flat}maj7$, $G7$, and $C5^{(9)}$. Below these are the Roman numerals $bVI maj7$, $V7$, and I .

Figura 78

The Rumbling

Figura 78 shows three staves of music for 'The Rumbling'. The first staff starts at measure 36 and contains three measures with chords $A^{\flat}maj7$, $Gm7$, and $C5^{(9)}$. Below these are the Roman numerals $bVI maj7$, $V m7$, and I . The second staff starts at measure 40 and contains two measures with chords $B7$ and $B^{\flat}7$. Below these are the Roman numerals $subV7/bVII$ and $bVII7$. The third staff, labeled 'Cierre', starts at measure 44 and contains four measures with chords $C5^{(9)}$, $C5^{(9)}$, $C5^{(9)}$, and $C5^{(9)}$. Below the first measure is the Roman numeral I .

El coro (figura 77) aún está en la tonalidad de Do menor y presenta una armonía diatónica; además es la primera vez que una de las secciones de este *opening* no inicia con el acorde de tónica, sino con uno diferente (c. 28).

Por otro lado, se presenta un acorde ajeno a la tonalidad (c. 40) que cumple función de dominante sustituto (Gabis, 2006) y el cierre (figura 78) finaliza haciendo uso únicamente del acorde de tónica (Gabis, 2006).

En conclusión, *The Rumbling* también presenta una armonía simple que se desarrolla sobre cinco acordes, los cuales (a diferencia de otros *opening*) no giran en torno a ellos únicamente, sino que van variando, dependiendo la sección sobre la cual se desarrollen. Además, es la primera vez –en relación a todos los *opening*– que se hace uso predominante de los acordes en disposición de *power chords*, lo que genera que se encuentre un acorde cuya funcionalidad es ambigua (figura 79, c. 15 y c. 20), pues podía cumplir bien función de intercambio modal o función de dominante sustituto.

2.7.3. Análisis melódico funcional

Figura 79

The Rumbling

The image shows a musical score for the introduction of 'The Rumbling'. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff is labeled 'Introducción' and contains measures 1 through 10. The second staff starts at measure 5 and contains measures 5 through 10. Chord and mode annotations are provided for each measure:

- Measure 1: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 2: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 3: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 4: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 5: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 6: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 7: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 8: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 9: C⁵⁽⁹⁾ (Eólico)
- Measure 10: A^{b5} (Lidio) and B^{b5} (Mixolidio)

La introducción (figura 79) presenta una relación escala-acorde en la que predomina el modo eólico (Gabis, 2006). Después de muchos *opening*, se vuelve a ver una elaboración melódica por medio de cromatismos (c. 5 – c. 6) (Adwell, 2011) y se hace uso de dos tipos de figuras retóricas: la palilogia (López-Cano, 2020), la cual se da cuando el fragmento del c. 1 se repite en el c. 3, y el fragmento del c. 7 se repite en el c. 9; y la paranomasia (López-Cano, 2020), que se observa cuando en el c. 10 se repite de manera invertida lo presentado en el c. 8.

Figura 80

The Rumbling

The image shows two staves of music for 'The Rumbling'. The first staff is labeled 'Verso 1' and the second 'Verso 2'. Both staves start with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the first staff, the chord progression is C5(9), C5(9), C5(9) G5, and Db5. Below the first staff, the modes are labeled Eólico, Mixolídio, and Lidio b7. Above the second staff, the chord progression is C5(9), C5(9), C5(9) G5, and Db5. Below the second staff, the modes are labeled Eólico, Mixolídio, and Lidio b7. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a repeat sign at the end of each staff.

El verso 1 y 2 (figura 80) muestra una relación escala-acorde donde se presentan modos de la escala de Do menor armónica, pero también presenta un modo ajeno a la tonalidad (c. 15, c. 20) el cual se ha determinado con relación a la función de dominante sustituto (Gabis, 2006) que cumple el acorde. El desarrollo melódico de esta sección muestra claramente un tipo de figura retórica: la palilogia (López-Cano, 2020) que se observa cuando el fragmento que va desde el c. 11 al c. 14 se repite desde el c. 16 al c. 19, y también cuando el fragmento del c. 15 se repite en el c. 20.

Figura 81

The Rumbling

The image shows a musical score for 'The Rumbling' labeled 'Pre - Coro'. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the first staff, the chord progression is C5(9), C5(9), C5(9), and then a first ending (1.) with Ab5 and G5/B. Below the first staff, the modes are labeled Eólico, Lidio, and Mixolídio b2 b6. The second staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the second staff, the chord progression is C5(9). Below the second staff, the mode is labeled Eólico. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a repeat sign at the end of the first staff.

El pre-coro (figura 81) presenta una relación escala-acorde que desarrolla modos característicos de la escala de Do menor armónica. La elaboración melódica es repetitiva, por lo cual es posible determinar que se hace uso de dos figuras retóricas: la palilogia (López-Cano, 2020) que sucede cuando el fragmento que va desde el c. 21 al

c. 22 se repite desde el c. 23 al c. 24; y la paranomasia (López-Cano, 2020) que se da cuando el fragmento del c. 25 repite de manera invertida el fragmento del c. 22.

Figura 82

The Rumbling

Coro
 25 $A\flat maj7$ $Gm7$ $C5^{(9)}$
 Lidio Frigio Eólico
 32 $A\flat maj7$ $G7$ $C5^{(9)}$
 Lidio Mixolidio $b2 b6$ Eólico

Figura 83

The Rumbling

2 $A\flat maj7$ $Gm7$ $C5^{(9)}$
 Lidio Frigio Eólico
 40 $B7$ $B\flat7$
 Lidio $b7$ Mixolidio
Cierre
 44 $C5^{(9)}$ $C5^{(9)}$
 Eólico

El coro (figura 82 y 83) desarrolla una relación escala-acorde donde predomina el modo eólico (Gabis, 2006); sin embargo, también presenta un modo que no pertenece a la tonalidad (c. 41) y que ha sido asignado en relación a la función de dominante sustituto (Gabis, 2006) que cumple el acorde en ese compás. El coro de este *opening* es muy interesante, ya que, por medio de dos figuras retóricas, se logra desarrollar la melodía en su gran mayoría: por un lado, mediante el uso de la palilogia (López-Cano,

2020) se toma el fragmento del c. 28 y se repite en el c. 36 como un modo de reafirmación; y en medio y después de eso, se hace uso de la paranomasia (López-Cano, 2020), lo que genera diversas repeticiones variadas (c. 32, c. 33, c. 34, c. 37) del fragmento del c. 28.

En conclusión, el *opening* n° 7 también presenta elementos simples como *Red Swan* y *My War*, lo que genera que se haga un constante uso de la figura retórica de la repetición literal, variada o desarrollada con la finalidad de darle a ese desarrollo melódico simple una mayor variedad que no se aleje tanto de la esencia de fragmento inicial presentado.

2.8. Conclusión

Cada uno de los *opening* de *Shingeki* ha dejado muy esclarecido que los elementos más recurrentes en el desarrollo de su música son la composición en tonalidad menor, las modulaciones directas por sucesiones interválicas de terceras, el uso de acordes dominantes secundarios, sustitutos o de intercambio modal ocasionales, las repeticiones melódicas dentro de un mismo tema y entre secciones, o tomadas de temas externos e incorporadas en uno nuevo, el desarrollo de un ritmo armónico y melódico variable, la elaboración melódica constituida por movimientos en grados conjuntos o por múltiples saltos, y la predominancia por el uso de progresiones propias del modo eólico.

Todos estos elementos definen la música de los *opening* de *Shingeki No Kyojin* y de manera independiente pueden ser entendidos de múltiples formas, según el enfoque con el que se estudien. Bajo los criterios de esta investigación, es importante comprender que estos aspectos definen el sentido narrativo de la trama, comunican el mensaje que la historia audiovisual busca contar, porque detrás de esos elementos musicales hay un criterio narratológico que está vinculado con la intención

comunicativa de este *animé*. Por ejemplo, el caso de *Shoukei To Shikabane No Michi* que recurre a la repetición de elementos que ya se habían mostrado en *Guren No Yumiya* y que claramente han sido usados para poder generar una sensación de recuerdo o memoria de aquello que sucedió en la primera temporada; y que quizás puede volver a suceder, o ya está sucediendo.

Capítulo 3. La relación entre la música y la narrativa en los openings de *Shingeki*

No Kyojin

En un inicio se contextualizó la trama de *Shingeki* por medio de elementos audiovisuales y explicaciones generales que permiten conocer el espacio narrativo sobre el cual se desarrolla este *animé*. Posterior a ello, se analizó la música desde un enfoque armónico y melódico que permite conocer (de manera macro – específica) lo que sucede en cada uno de los *opening* de *Shingeki*.

Por esta razón, en este capítulo se va a analizar y explicar la relación existente entre cada uno de los aspectos anteriormente mencionados. Es decir, se busca presentar el vínculo coherente entre la música y la narrativa de cada uno de los *opening*, de modo que se pueda entender la conexión que hay entre ambos elementos que componen el resultado final de *Shingeki No Kyojin*; para lo cual se hará uso de elementos gráficos, teorías emotivas de las tonalidades de Schubart o Mattheson, tipos de remisiones sígnicas (López-Cano, 2020) y las funciones de la música en lo audiovisual (Fraile, 2004).

3.1. Guren No Yumiya

3.1.1. Elementos musicales de significación narrativa

Para el análisis de cada uno de los *opening* de *Shingeki* (en este nuevo capítulo) se tendrán en cuenta dos elementos fundamentales: la tonalidad y el desarrollo melódico. *Guren No Yumiya* se desarrolla en tres tonalidades: Do# menor (tonalidad principal), Mi menor (tonalidad secundaria) y Sol# menor (tonalidad secundaria).

Estas tres tonalidades guardan una gran relación significativa entre sí, ya que para autores como Schubart (1806), la tonalidad de Do# menor refleja sentimientos de angustia, miedo y dolor, mientras que la tonalidad de Sol# menor refleja lamentos y

dificultades (Schubart, 1806). Por otro lado, Mattheson sostiene que la tonalidad de Mi menor refleja tristeza y dolor (como se citó en Tizón, 2018, p. 75).

Guren No Yumiya es una composición que se desarrolla sobre un contexto narrativo en donde una sociedad es sorpresivamente atacada por titanes y las personas deben adoptar diversas medidas y soluciones para combatir a estos monstruos; sin embargo, en el proceso se dan cuenta que mayor es su desventaja que las posibilidades de ganar.

Bajo ese contexto, cobra mucho sentido las definiciones emotivas de las tonalidades en este *opening*, pues para los personajes de *Shingeki*, estar frente a seres que cuadruplican su tamaño genera mucha angustia, miedo y dolor; mucho más cuando se desconoce el origen de su creación, y las herramientas y capacidades son insuficientes para acabar con todos. He ahí el sentido de la letra del *opening* cuando dice “El haber recién rezado no irá a cambiar nada; lo que alterará el ahora es la voluntad de pelear” (Wiki Shingeki, 2022).

Es importante recordar que Hiroyuki Sawano hace uso constante de la modulación directa por sucesión interválica de terceras en sus composiciones de *Shingeki*. Dicho aspecto, está relacionado a un concepto de emotividad –dependiendo la calidad de los intervalos de tercera–. En el caso de *Guren*, las sucesiones de tercera son de calidad menor (de Do# menor a Mi menor) y de calidad mayor (de Mi menor a Sol# menor), por lo cual, según Tizón (2015), son intervalos de consonancia imperfecta, lo que significa que el intervalo de tercera menor evoca dolor, mientras que el intervalo de tercera mayor, furia (Tizón, 2015).

Asimismo, el desarrollo melódico de *Guren No Yumiya* (y de todos los *opening* de *Shingeki*) es semióticamente analizable; es decir, que la melodía presenta un

significado musical (o varios) por medio de remisiones sígnicas que delimitan una definición expresiva (López-Cano, 2020).

A lo largo de todo el análisis de este capítulo se trabajar  con tres tipos de remisiones sígnicas: “intramusicales¹⁵, intermusicales¹⁶ y extramusicales¹⁷” (López-Cano, 2020, p. 50).

Guren No Yumiya desarrolla una construcción melódica con una semiótica de remisión sígnica intramusical, ya que la introducción (figura 84) presenta un fragmento principal que se elabora en otras secciones del *opening*: el verso (figura 85) –el fragmento se replica de manera variada y transportada–; y el coro (figura 86) –el fragmento es el mismo–.

Figura 84

Guren No Yumiya

Figura 85

Guren No Yumiya

¹⁵ Cuando un signo musical me remite de un momento específico de una pieza a otro momento de la misma pieza.

¹⁶ Cuando un signo musical me remite de una pieza a otra pieza.

¹⁷ Cuando un signo musical me remite a entidades del mundo exterior: ambientes (ej. p jaros, etc.).

Figura 86

Guren No Yumiya

The image shows a musical score for the chorus of 'Guren No Yumiya'. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score starts at measure 36. The first three measures are circled in red and labeled 'Fragmento Variado' below them. The first measure has a C#m7 chord, the second an Amaj7, and the third a B7. The following two measures have Amaj7 and G#m7 chords respectively. The circled fragments consist of eighth-note patterns: the first is a descending eighth-note scale (D5, C#5, B4, A4), the second is a descending eighth-note scale (E5, D#5, C#5, B4), and the third is a descending eighth-note scale (F#5, E5, D#5, C#5).

El uso de esta remisión sígnica tiene un valor de repetici3n intencionada, es decir que se hace uso de distintos tipos de repeticiones con la finalidad de que al oyente le quede claro cuál es el motivo principal y el aspecto mel3dico más importante (L3pez-Cano, 2020).

Asímismo, la melodía respeta una l3gica de movimiento o direcci3n (Tiz3n, 2015), la cual tambi3n posee un significado emotivo. En el caso de *Guren*, la direcci3n mel3dica tiende a ser descendente (como se aprecia en la figura 87, 88, 89 y 90) y para autores como Hevner (1936), una direcci3n mel3dica descendente está asociada a lo excitante, o a la tristeza (Gerardi y Gerken, 1995) –emociones coherentemente relacionadas con el sentir de los personajes en el contexto de la trama de esta temporada–.

Figura 87

Guren No Yumiya

The image shows a musical score for 'Guren No Yumiya' with two staves. The first staff starts at measure 3 and has a C#m7 chord. The second staff starts at measure 7 and has an Em7 chord. Green lines with arrows pointing downwards are drawn under the melodic lines of the first four measures of each staff, labeled 'Mov. Descendente'. The chords for the second staff are Cmaj7 and B7. The melody consists of eighth-note patterns that generally move downwards in pitch.

Figura 88

Guren No Yumiya

Verso 1

12 $G\#m7$ $F\#7$ $Emaj7$ $F\#7$

Mov. Descendente Mov. Descendente

16 $G\#m7$ $F\#7$ $Emaj7$ $F\#7$

Mov. Descendente Mov. Descendente

Figura 89

Guren No Yumiya

Coro

36 $C\#m7$ $Amaj7$ $B7$ $Amaj7$ $G\#m7$

Mov. Descendente Mov. Descendente Mov. Descendente Mov. Descendente

40 $C\#m7$ $Amaj7$ $B7$ $Amaj7$ $G\#7$

Mov. Descendente Mov. Descendente Mov. Descendente Mov. Descendente

Figura 90

Guren No Yumiya

Cierre

47 $C\#m7$ $Amaj7$

Mov. Descendente Mov. Descendente

51 $Em7$ $Cmaj7$ $Cmaj7$ $B7$ $Em7$

Mov. Descendente Mov. Descendente

3.1.2. Análisis narrativo-audiovisual de la música

Comúnmente se suele definir y posicionar a la música para medios audiovisuales dentro de dos funciones básicas: función diegética –“la música se desarrolla en el mismo tiempo y lugar de la acción, y pertenece a los diálogos”– (Fraile, 2004, p. 4); y función extradiegética –“la música se desarrolla en el mismo espacio sonoro que el sonido en off”– (Fraile, 2004, p. 4). Sin embargo, la idea de esta investigación es entender la música desde un enfoque que vaya más allá de esas funciones básicas, es por ello que este análisis estará orientado a dos tipos de funciones: funciones de articulación –sincrónica y asincrónica– (Fraile, 2004), y funciones expresivas –ánímica e imitativa– (Fraile, 2004).

En primer lugar, una función sincrónica se da cuando “la música y la imagen guardan una relación de dependencia en la articulación de los acentos musicales y visuales” (Fraile, 2004, p. 5), mientras que una función asincrónica sucede cuando “la música corre paralela a la imagen, sin articulación dinámica” (Fraile, 2004, p. 5). *Guren* presenta dos funciones de articulación sincrónica claras: la primera sucede cuando visualmente la muralla María se rompe y al mismo tiempo, musicalmente, se elabora un *tutti* instrumental con mucha densidad (PunPun, 2013, 0m3s); y la segunda aparece cuando la muralla María se vuelve a romper en el preciso momento en que la música realiza un obligado en contratiempo (PunPun, 2013, 0m42s). Exceptuando esos dos ejemplos, el resto del *opening* presenta una función asincrónica.

La conexión narrativa de la música con la función de articulación no es casual, pues esos dos momentos de articulación sincrónica representan el contexto más relevante de la trama de este primer *opening*: la caída de la muralla María, elemento que desencadena todo lo que acontece a la trama principal.

En segundo lugar, una función expresiva anímica se da cuando “la música afecta emocionalmente y evoca sentimientos” (Fraile, 2004, p. 10), mientras que una función expresiva imitativa sucede cuando “la música sugiere imágenes mentales, sobre todo para fenómenos de la naturaleza: el viento, la lluvia, la noche” (Fraile, 2004, p. 10). *Guren* presenta claramente una función expresiva anímica, ya que las imágenes contribuyen a reforzar las emociones (angustia, tristeza, dolor, dificultades) definidas por las tonalidades. Por ejemplo, cuando se observan los rostros pensativos y meditabundos de los soldados de la legión al ver los cuerpos sin vida de sus compañeros (PunPun, 2013, 0m17s); o cuando se muestra el rostro de Eren sorprendido y preocupado por la ruptura de la muralla María (PunPun, 2013, 0m45s).

Como bien se sabe, *Guren* se desarrolla en tres tonalidades, por lo que es importante mencionar la narrativa musical y audiovisual que sucede en esos momentos, sobre todo en aquellos en donde la relación audio-imagen genera un mayor contraste y dinamismo. Por ejemplo, toda la sección del verso (PunPun, 2013, 0m15s) se desarrolla sobre la misma tonalidad (Sol# menor) y en dicho aspecto se puede decir que es estática. Sin embargo, en cuanto a la relación música e imagen no lo es, pues en los primeros ocho compases del verso se muestra un desarrollo visual con poco movimiento en donde los personajes solo están mirando hacia el suelo y la música acompaña dicha acción reduciendo la densidad instrumental pesada con la que venía de la introducción, a una más ligera. (PunPun, 2013, 0m15s).

No obstante, no es necesario que haya un cambio de secciones para generar contraste, ya que en los siguientes ocho compases del verso la densidad instrumental aumenta (la sección de cuerdas cambia su dinámica, hay mayor presencia de *background* instrumental y adornos, la melodía es reforzada por más voces, etc.) y la imagen comienza a mostrar un mayor movimiento con titanes desplazándose por

diverso lados y unos cuantos encuadres de los soldados de la legión alistándose para la batalla (PunPun, 2013, 0m26s).

Asimismo, el pre-coro y el coro son las secciones que mayor relación de continuidad guardan al momento de presentar la relación música-imagen: por un lado, el pre-coro no cambia la tonalidad con la que venía del verso, pero sí su acompañamiento instrumental, ya que hay un mayor predominio rítmico (la batería comienza a tener mayor protagonismo, la guitarra eléctrica distorsionada pasa a un plano casi protagónico y se comienzan a enfatizar algunos acentos reforzados por la voz y los instrumentos de percusión) al mismo tiempo que la imagen comienza a realizar un mayor juego visual cambiando imágenes de manera rápida, enfatizando los acentos musicales con momentos visuales de destrucción o batalla (PunPun, 2013, 0m39s).

Todos estos aspectos funcionan perfectamente como un modo de preparación para la llegada hacia el coro, pues es el momento en donde toda la densidad musical, que desde el verso venía en aumento, llega a su punto climático y lo hace en primer lugar, cambiando de tonalidad (pasa de Sol# menor a Do# menor); en segundo lugar, la música comienza a tener un mayor desarrollo conductivo. Es decir, las secciones de cuerdas refuerzan a la voz, la sección de vientos desarrollan contrapunto, la batería establece una base sólida y continua reforzada por el bajo y la guitarra; además, la imagen corresponde a estos cambios pues pasa de mostrar planos y encuadres en transiciones interrumpidas, a mostrar a los personajes movilizándose a la batalla contra los titanes por medio de transiciones secuenciadas en donde la cámara sigue la acción del personaje de manera corrida e ininterrumpida (PunPun, 2013, 0sm47).

3.2. Jiyuu No Tsubasa

3.2.1. Elementos musicales de significación narrativa

Jiyuu No Tsubasa se desarrolla en tres tonalidades: Do mayor (tonalidad principal), La menor (tonalidad secundaria) y Fa# menor (tonalidad secundaria). Schubart (1806) sostiene que la tonalidad de Do mayor evoca alegría, mientras que la tonalidad de Fa# menor evoca emociones de resentimiento (Schubart, 1806). Por otro lado, Mattheson piensa que la tonalidad de La menor define la dignidad (como se citó en Tizón, 2018).

El *opening* n° 2 de *Shingeki* se sitúa dentro de un contexto en donde los humanos y habitantes de la isla Paradis han encontrado una pequeña luz y esperanza en el combate contra los titanes, pues Eren (el protagonista) tiene la habilidad de poder convertirse en titán y luchar a favor (y a voluntad) de la humanidad. Por ello, las interpretaciones emotivas de Schubart y Mattheson son pertinentes para el escenario en el cual se desarrolla *Jiyuu*. Este aspecto se ve reflejado en las primeras frases de la letra del *opening* cuando dice “¡Oh, amigo mío! Aquí hay una victoria, esta es la primera gloria” (Wiki Shingeki, 2022).

Por otro lado, este tema es el primero que presenta una remisión sígnica de tipo intermusical y esto sucede porque el fragmento que aparece en el pre-coro (figura 91) es una variación del motivo principal observado en la introducción del *opening* n° 1 (figura 92); es decir que se está haciendo uso de un elemento musical externo dentro de un tema nuevo.

Figura 91

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for the 'Pre-Coro' section of 'Jiyuu No Tsubasa'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Above the staff, a series of chords are listed: C#5, D5, B5, C#5, G#5, A5, B5, C#5, D5, B5, C#5, G#5, A5, B5. The melody consists of eighth and quarter notes. Four specific melodic fragments are circled in red. Each circled fragment is labeled with a red line pointing to it and the text 'Fragmento Externo Variado'.

Figura 92

Guren No Yumiya

The image shows a musical score for the 'Introducción' section of 'Guren No Yumiya'. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Above the staff, three chords are listed: C#m7, Amaj7, and B7. The melody consists of quarter and eighth notes. Two specific melodic fragments are circled in red. Each circled fragment is labeled with a red line pointing to it and the text 'Fragmento Externo Principal'.

Esta remisión signfica busca comunicar la relación que hay en la narrativa de dos contextos distintos, pero que están motivados por una misma circunstancia. Dicho de otro modo, esta intermusicalidad establece que si bien *Jiyuu* es un nuevo *opening* que se está desarrollado en una historia que ha sufrido cambios en comparación con el primero, aún hay una relación de similitud entre ambos: la lucha contra los titanes.

Jiyuu No Tsubasa es una composición en la que también se hace uso de las modulaciones directas por sucesión de terceras, ambas en calidad de terceras menores (de Do mayor a La menor, y de La menor a Fa# menor), de modo que, desde el enfoque de Tizón (2015), evocan una función expresiva de sometimientos, aspecto coherente con la trama, pues la humanidad debe someterse y aceptar que el único camino a la victoria es por medio del poder titánico de Eren.

La dirección melódica (Tizón, 2015) tiene una tendencia descendente (figura 93, 94, 95, 96 y 97), y para autores como Gerardi y Gerken (1995), una dirección melódica descendente está asociada a la tristeza: una emoción coherente con el contenido

narratológico, ya que los personajes pasan por múltiples momentos de dolor antes de llegar al momento de esperanza.

Figura 93

Jiyuu No Tsubasa

Introducción C^{add9} G/B Am⁷ C/G F^{add9} D/F# G^{7sus4} G⁷

Figura 94

Jiyuu No Tsubasa

8 Am⁷ Am⁷

11. 1. F^{maj7} G⁷ 2. B^b E⁷/G# Am⁷

Figura 95

Jiyuu No Tsubasa

Coro 26 F^{#m7} D^{maj7} A^{add9} E⁷

Figura 96

Jiyuu No Tsubasa

The image shows a musical score for a piece titled "Cierre". It consists of two staves of music in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts at measure 36 and contains six measures of music. The second staff starts at measure 40 and contains four measures of music. The score is annotated with chord symbols and movement labels. The first staff has chord symbols F#m7, F#m7, Dmaj7, and E7. The second staff has a chord symbol Am7. Green lines with the label "Mov. Desc." are drawn under the notes in several measures, indicating descending movements. The first staff has "Mov. Desc." labels under measures 37, 38, 39, 41, 42, and 43. The second staff has "Mov. Desc." labels under measures 40 and 41.

3.2.2. Análisis narrativo-audiovisual de la música

Jiyuu cumple dos claras funciones sincrónicas: la primera sucede cuando visualmente comienzan a proyectarse múltiples imágenes de muy corta duración sobre el rostro de Eren, mientras que musicalmente se desarrolla una alta densidad instrumental guiada por un *tapping* de guitarra eléctrica (Crunchyroll Dubs, 2013, 0m14s); y la segunda se da cuando nuevamente el rostro de Eren es el foco principal de atención y se le da protagonismo por medio de diversas tomas en primer plano, mientras se vuelve a desarrollar la misma densidad instrumental guiada por el *tapping* de guitarra eléctrica anteriormente mencionado (Crunchyroll Dubs, 2013, 1m15s). Salvo esos dos ejemplos, el resto del desarrollo audiovisual cumple una función asincrónica. De esta forma, se entiende que la relación narrativa de la música con la función de articulación refleja el evidente punto de importancia de este *opening*: el sentido de esperanza que han encontrado en Eren y su poder titánico.

Asimismo, este *opening* presenta una clara función expresiva de tipo anímica, ya que los diversos elementos visuales aportan mucho a las definiciones emocionales presentadas acerca de las tonalidades de *Jiyuu* (alegría, determinación y dignidad),

como la puesta en marcha del grupo del comandante Levi hacia la batalla contra los titanes conformado por los mejores cazadores de la Legión (Crunchyroll, 2013, 0m46s).

Particularmente, los tres cambios de tonalidad de *Jiyuu* están estrictamente relacionados con la función música-imagen desarrollada en este *opening*, ya que cada transición representa un cambio importante. En primer lugar, la primera tonalidad (Do Mayor) sucede en la introducción, una sección en donde la música se muestra bastante solemne, patriótica (como si de un himno nacional se estuviese hablando) caracterizada por una voz principal que es reforzada y armonizada por coros, y platillos e instrumentos de viento que marcan cada uno de los pulsos del compás, mientras que visualmente se observa un plano secuencia del cielo claro, despejado y con palomas volando alrededor (Crunchyroll, 2013, 0m0s). Sobre la misma introducción, y de manera abrupta, se desarrolla la segunda tonalidad (La menor) y todo cambia rotundamente. La música comienza a presentar mayor movimiento e intensidad por medio de una guitarra eléctrica distorsionada haciendo *tapping*, un platillo *ride* con mayor variación rítmica, coros que desarrollan líneas melódicas menos prolongadas y en ocasiones en *staccato*, e incluso la velocidad del tema aumenta; y una secuencia de imágenes que corresponden a la música en el cambio por medio de la aparición de distintos rostros que cambian continua y rápidamente, y el seguimiento de la cámara en el movimiento de algunos personajes que se deslizan sobre su equipo de maniobras tridimensional (Crunchyroll, 2013, 0m13s).

Finalmente, la tercera tonalidad (Fa# menor) se da en el verso (y en lo que sigue de todo el tema) generando nuevamente un cambio que unifica las densidades musicales anteriormente mencionadas, pues la densidad disminuye considerablemente, pero no llega a ser semejante a la de la introducción. En esta tonalidad, la guitarra deja de tener un rol protagónico, al igual que los coros; sin embargo, los instrumentos de percusión

(sobre todo la batería) siguen desempeñando una función predominante como parte de una base que ha disminuido su dinámica, más no su velocidad, y que al mismo tiempo es acompañada por un conjunto de imágenes que en sí mismas no reflejan aspectos concretos (rostros cabizbajos, sangre cayendo del cielo, Armin con el rostro bañado en sangre, etc.), pero sí corresponden a la intención de comunicar el caos que está sucediendo en dicho momento (Crunchyroll, 2013, 0m28s).

3.3. Shinzou Wo Sasageyo

3.3.1. Elementos musicales de significación narrativa

Shinzou Wo Sasageyo se desarrolla en cuatro tonalidades: La menor (tonalidad principal), Do menor (tonalidad secundaria), Fa# menor (tonalidad secundaria) y Mib menor (tonalidad secundaria). Para Mattheson, la tonalidad de La menor define la dignidad (como se citó en Tizón, 2018), mientras que para Schubart (1806), la tonalidad de Do menor evoca oscuridad; la tonalidad de Fa# menor también evoca oscuridad (Schubart, 1806); y la tonalidad de Mib menor evoca espanto (Schubart, 1806).

El *opening* n° 3 de *Shingeki* está situado en un contexto en donde todo se hace más confuso, pues diversos misterios y secretos oscuros se comienzan a revelar, secretos tales como que las murallas están hechas de miles de titanes colosales.

Entonces, las significaciones emocionales presentadas por los diversos autores acerca de tonalidades cobran sentido, pues la pequeña alegría que se pudo presentar en el *opening* n° 2 se ha transformado en oscuridad, misterio o intriga; emociones que se exponen en la letra de *Shinzou Wo Sasageyo* cuando dice: “Queríamos creer que no podría haber un infierno peor que este, pero los peores días que la humanidad enfrentará nunca vienen tan repentinamente” (Wiki Shingeki, 2022).

Shinzou Wo Sasageyo presenta una clara remisión signica de tipo intramusical; y lo hace por medio de tres desarrollos diferentes. El primero se da con la presentación de

un fragmento principal en la introducción (figura 97) que se repite de manera variada en el verso 1 (figura 98), y variada y transportada en el verso 2 (figura 99). Luego, esa repetición se rompe y se genera un nuevo fragmento principal en el pre-coro 1 (figura 100) que se repite de manera variada en el mismo pre-coro 1 (figura 100), y variada y transportada en el pre-coro 2 (figura 100) y en el pre-coro 3 (figura 101). Finalmente, el coro 1 (figura 102) elabora otro nuevo fragmento principal que se repite en el mismo coro 1 de manera variada (figura 102) y en el coro 2, de manera variada y transportada (figura 103).

Figura 97

Shinzou Wo Sasageyo

Figura 98

Shinzou Wo Sasageyo

Figura 99

Shinzou Wo Sasageyo

Verso 2

Fragmento Repetido Fragmento Variado Fragmento Repetido Fragmento Variado

Fragmento Repetido Fragmento Variado Fragmento Repetido

Figura 100

Shinzou Wo Sasageyo

Pre - Coro 1

Nuevo Fragmento Principal Fragmento Repetido Variado

Pre - Coro 2

Fragmento Repetido Variado Fragmento Repetido Variado

Figura 101

Shinzou Wo Sasageyo

Pre 2 Coro 3

Fragmento Repetido Variado

Figura 102

Shinzou Wo Sasageyo

Coro 1

35 Am7 G7 Csus4 C Fmaj7 G7 Csus4 C

Nuevo Fragmento Principal Fragmento Variado Fragmento Variado

39 Am7 G7 Csus4 C Fmaj7 G7 E7sus4 E7

Fragmento Variado Fragmento Variado Fragmento Variado

Figura 103

Shinzou Wo Sasageyo

Coro 2

43 Cm7 Bb7 Eb7sus4 Eb Abmaj7 Bb7 Eb7sus4 Eb

Fragmento Repetido Transportado Fragmento Variado Transportado Fragmento Variado Transportado

47 Cm7 Bb7 Eb7sus4 Eb Abmaj7 Bb7

Fragmento Variado Transportado Fragmento Variado Transportado

Esta remisión signfica tiene un valor de independencia comunicativa que busca generar momentos o espacios independientes para poder establecer en cada uno de ellos un valor emocional y narrativo autónomo que conecte todas las emociones convergentes, pues, como se mencionó antes, a la emoción del miedo del primer *opening*, y a la emoción de esperanza del segundo, se le suma la intriga.

Shinzou Wo Sasageyo también es una composición de Hiroyuki Sawano, por lo que es evidente notar el recurso de modulación directa por sucesión interválica de terceras, que en este *opening* son de calidad menor (de La menor a Fa# menor, de La menor a Do menor, y de Do menor a Mib menor). Para Tizón (2015), evoca emociones de dolor y franqueza; emociones coherentes con la narrativa, pues es ahora más que

nunca en donde los personajes deben delimitar quienes verdaderamente luchan por la justicia, y quienes no.

Asímismo, la dirección melódica de *Shinzou* tiene una mayor tendencia hacia el movimiento ascendente (como se puede apreciar en la figura 104, 105 y 106). Este tipo de movimiento, para autores como Hevner (1936), está asociado a la serenidad, o a la felicidad (Gerardi y Gerken, 1995), lo cual cierra el sentido emotivo de la historia, aunque haya oscuridad e intriga, también hay un poco sosiego al darse cuenta que poco a poco se acercan más y más a la verdad.

Figura 104

Shinzou Wo Sasageyo

Introducción Am7 Am7 Fmaj7 E7

Mov. Ascendente Mov. Ascendente Mov. Ascendente

Figura 105

Shinzou Wo Sasageyo

Verso 1 F#m Dmaj7

Mov. Ascendente Mov. Ascendente Mov. Ascendente Mov. Ascendente

Figura 106

Shinzou Wo Sasageyo

Coro 1 Am7 G7 C_{sus}⁴ C Fmaj7 G7 C_{sus}⁴ C

Mov. Ascendete

Am7 G7 C_{sus}⁴ C Fmaj7 G7 E₇_{sus}⁴ E7

Mov. Ascendete

3.3.2. *Análisis narrativo-audiovisual de la música*

Shinzou Wo Sasageyo es el primer *opening* de *Shingeki* que presenta mayor cantidad de funciones de articulación sincrónica, lo que ofrece como resultado un total de cuatro sincronizaciones: la primera, se presenta visualmente por medio de primeros planos de los rostros de Eren y Erwin, la capa de Hange y el cuerpo de Levi mientras la música realiza acentos enfatizando cada uno de planos (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m45s). La segunda aparece con el estallido de un cañón que se realiza en el preciso momento en que la música aumenta la densidad instrumental por medio de la adición de instrumentos de percusión (Crunchyroll Dubs, 2017, 1m0s). La tercera sucede cuando se desarrolla un plano secuencia de los soldados, Eren y Mikasa puestos en marcha para batallar contra el Titán Acorazado y el Titán Colosal, mientras que la música enfatiza la acción por medio de la sección de cuerdas que refuerza el movimiento visual con figuras rítmicas rápidas (Crunchyroll Dubs, 2017, 1m3s). Finalmente, la última sincronía se presenta cuando muestran imágenes de diversos animales que cambian al ritmo sincopado en el que la melodía del cierre se está ejecutando (Crunchyroll Dubs, 2017, 1m4s). Por lo tanto, el resto del desarrollo musical y audiovisual que no comprenden estos cuatro momentos cumple una función de articulación asincrónica (Fraile, 2004).

La relación entre la narrativa-audiovisual y la música una vez más se hace presente por medio del énfasis que se le da a los momentos de mayor conexión con las partes más importantes de la historia, siendo en este caso la batalla que los protagonistas deben librar contra aquellos que los han decidido traicionar.

Shinzou también es el primer *opening* que presenta los dos tipos de función expresiva. Por un lado, es de tipo anímica porque existe una clara relación entre las emociones definidas por Schubart y Mattheson (dignidad, determinación, oscuridad),

cuyos aspectos se reflejan claramente en el momento en el que se muestra el rostro de un Titán Colosal dentro de las murallas (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m36s), o cuando se observa a todos los soldados de la legión saltando de las murallas para combatir a una horda de titanes (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m52s). Por otro lado, es de tipo imitativa porque al final del *opening*, cuando se muestran múltiples imágenes de animales (Crunchyroll Dubs, 2017, 1m4s), se deja a la completa libertad e imaginación del espectador el interpretar lo que esas imágenes significan. Además, en todo el desarrollo de esa temporada nunca aparecen esos animales ni se hace mención de su existencia o relevancia en la historia.

Por su lado, todo *Shinzou Wo Sasageyo* también responde a aquel aspecto modulador que se viene repitiendo constantemente en los análisis de estos *opening*, dichos cambios de tonalidades surgen en momentos en donde hay bastante simetría en la relación músico-audiovisual que ya se han mencionado en los dos temas anteriores; sin embargo, hay un momento que vale la pena mencionar, ya que muestra un contraste interesante y llamativo. Este momento es el que sucede entre la sección del coro, la cual –como se vio en el análisis armónico– se divide en dos partes: coro 1 y coro 2.

Previo al coro 1, la música venía desarrollándose en un pre-coro con una densidad un poco pesada: la melodía principal tenía bastante movimiento, la sección rítmica era muy protagónica, constante y variada, y los distintos acompañamientos desempeñaban funciones independientes que le daban mayor enriquecimiento al desarrollo general de esa sección. Además, las imágenes que la acompañan son constantes, de corta duración y muestran momentos muy variados de la trama: momentos de batalla, sonrisas, miradas, titanes cayendo o atacando, etc. (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m47s). Sin embargo, cuando llega el coro 1 –en la tonalidad de La menor– todo ello cambia, la música disminuye considerablemente su intensidad, al igual

que su velocidad, la línea melódica comienza a desarrollarse por medio de figuras de menor duración e incluso hay momentos en donde hacen breves pausas con el fin de que suenen solo tres instrumentos; y la imagen ya no es tan constante, ahora es más pausada, se enfoca en mostrar mayores momentos de los soldados de la legión en posición de respeto hacia su patria y preparados para la batalla –una clara referencia al mensaje central de este *opening* “entrega tu corazón” (traducción de *Shinzou Wo Sasageyo*) – (Crunchyroll Dubs, 2017, 0m51s).

El gran contraste llega cuando dentro de la misma sección del coro, o sea en el coro 2 –en la tonalidad de Do menor– todo sucede a la inversa: la música vuelve a aumentar su intensidad y su velocidad, la sección rítmica vuelve a tener mayor protagonismo con la batería aumentando sus variaciones, la guitarra distorsionada, y las secciones de cuerdas y vientos reforzando la densidad con momentos contrapuntísticos. Todo ello acompañado de una imagen mucho más continua en donde se desarrollan mayores momentos de secuencias de batalla (Crunchyroll Dubs, 2017, 1m3s).

3.4. Red Swan

3.4.1. Elementos Musicales de Significación Narrativa

Red Swan está desarrollada en una única tonalidad: Fa mayor, la cual, para Schubart (1806), evoca nostalgia, cuya definición es bastante acertada dentro del contexto de la narrativa de este *opening*, pues se sitúa en un ambiente de mucha confusión, incertidumbre por aquella confianza en la humanidad que un día se tuvo y que hoy no es más que un simple recuerdo. Esto toma mayor sentido con lo expuesto por la letra cuando se dicen las frases: “¿Cuál es la mentira?, ¿cuál es la verdad?, ¿qué debo creer?” (Wiki Shingeki, 2022).

La remisión sígnica identificada en *Red Swan* es intramusical y se desarrolla por medio de la presentación de un fragmento principal en la introducción (figura 107) que

se repite en el interludio (figura 108) y un segundo fragmento principal que se presenta en el verso (figura 109) y se repite de manera variada en el coro (figura 110).

Figura 107

Red Swan

The musical score for the 'Introducción' section consists of two staves. The first staff begins with the chord F_{maj}^7 and contains two measures of music, each circled in red. The first measure is labeled 'Fragmento Principal' and the second is labeled 'Fragmento Repetido'. The second staff begins with the chord $B^b_{maj}^7$ and contains two measures of music, each circled in red. The first measure is labeled 'Fragmento Repetido' and the second is labeled 'Fragmento Repetido Variado'. The piece is in 4/4 time.

Figura 108

Red Swan

The musical score for the 'Verso' section consists of two staves. The first staff begins with the chord F_{maj}^7 and contains two measures of music, each circled in red. The first measure is labeled 'Nuevo Fragmento Principal' and the second is labeled 'Fragmento Repetido Variado'. The second staff begins with the chord $B^b_{maj}^7$ and contains two measures of music, each circled in red. The first measure is labeled 'Fragmento Repetido Variado' and the second is labeled 'Fragmento Repetido Variado'. The piece is in 4/4 time.

Figura 109

Red Swan

The musical score for the 'Interludio' section consists of one staff with four measures of music, each circled in red. The first measure is labeled 'Fragmento Repetido' and the second is labeled 'Fragmento Repetido'. The third measure is labeled 'Fragmento Repetido' and the fourth is labeled 'Fragmento Repetido Variado'. The piece is in 4/4 time.

Figura 110

Red Swan

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Coro' and the bottom staff is labeled 'Verso'. Both staves feature a red oval highlighting a specific melodic fragment. Below each oval is the text 'Fragmento Repetido Variado'. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. It begins with a measure marked '33' containing a dotted quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The bottom staff also starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It begins with a measure marked '37' containing a dotted quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. Both staves have a red oval highlighting the first four notes of the first measure. The text 'Fragmento Repetido Variado' is written in red below each oval.

Esta intramusicalidad genera que el oyente reciba una información fácil de procesar (pues no está cargada de notas ni de acordes) y mediante ello expresar un mensaje sencillo, un mensaje fácil de captar.

Asimismo, el movimiento melódico en este *opening* tiende a ser descendente (como se aprecia en la figura 111 y 112), lo cual evoca la emoción de tristeza (Gerardi y Gerken, 1995) que resulta pertinente en relación con la trama, pues se está frente una situación en la que los protagonistas no saben para quien luchan, y piensan que quizás dicha lucha sea en vano.

Figura 111

Red Swan

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Verso' and the bottom staff is labeled 'Verso'. Both staves feature a green line indicating a descending melodic movement. Below each line is the text 'Mov. Descendente'. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. It begins with a measure marked '9' containing a dotted quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The bottom staff also starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It begins with a measure marked '13' containing a dotted quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. Both staves have a green line indicating a descending melodic movement. The text 'Mov. Descendente' is written in green below each line.

Figura 112

Red Swan

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Red Swan'. The top staff is labeled 'Coro' and contains a melodic line with a green line indicating a descending movement ('Mov. Descendente'). The chords are Fmaj7 and Am7. The bottom staff also contains a melodic line with a green line indicating a descending movement ('Mov. Descendente'). The chords are Bbmaj7 and Bbm7. Both staves start with a measure number '37'.

3.4.2. Análisis narrativo-audiovisual de la música

Red Swan es el primer *opening* de *Shingeki* que únicamente presenta una función de articulación asincrónica, pues la funcionalidad musical radica en desarrollarse de manera paralela a la imagen (Fraile, 2004). La nostalgia no busca ser representada de manera abrupta por medio de movimientos musicalmente acentuados, o con ritmos visuales muy enfatizados, sino que genera un discurso en el cual la música y la imagen se relacionan, pero a la vez son independientes la una de la otra (Fraile, 2004).

Mediante ello, es posible determinar que este tema presenta los dos tipos de funciones expresivas. Primero, presenta la de función expresiva anímica, porque guarda coherencia con las emociones (nostalgia, tristeza) que la música busca transmitir desde el enfoque de las definiciones emotivas de las tonalidades; por ejemplo, cuando Erwin observa (desde una ventana) el salón de clases en el que su padre le enseñó y le contaba historias acerca de la vida en la isla Paradis (Zed Astaroth, 2018, 0m36s). Segundo, el paralelismo de Eren en su versión de infante observándose a sí mismo en su versión de joven adulto (Zed Astaroth, 2018, 1m1s).

Ese último ejemplo también justifica por qué *Red Swan* cumple una función expresiva de tipo imitativa, y es que Eren en su versión de joven adulto está observando el cielo mientras su versión infante corre alrededor de él (Zed Astaroth, 2018, 1m1s). No

se sabe qué es lo que observa o que es lo que piensa. Por lo tanto, se deja a la libre imaginación del espectador determinar que representa ese cielo despejado que pone a Eren pensativo.

3.5. Shoukei To Shikabane No Michi

3.5.1. Elementos musicales de significación narrativa

Shoukei se desarrolla en dos tonalidades: la tonalidad de Do menor (tonalidad principal) y la tonalidad de La menor (tonalidad secundaria). Una vez más ambas tonalidades están juntas en un solo *opening*, por lo que se puede decir que; por un lado, la tonalidad de Do menor evoca oscuridad (Schubart, 1806); por otro lado, la tonalidad de La menor refleja dignidad (Tizón, 2018).

El *opening* n° 5 de *Shingeki* se sitúa en un contexto en donde después de un largo proceso por descubrir la verdad, los protagonistas logran acceder a una información ultra secreta que pertenecía al padre de Eren. Entonces, bajo este contexto, las definiciones emotivas anteriormente presentadas son pertinentes, ya que se retoma la determinación y dignidad patriótica que se vio en los *opening* n° 1, 2 y 3, y las sensaciones de oscuridad relacionadas con los misterios y los secretos, cuyos aspectos se reafirman cuando la letra del tema dice: “¿Qué hay detrás de esta pared? La verdad está ahí, al final del cadáver” (Wiki Shingeki, 2022).

Shoukei presenta las dos remisiones sígnicas: intramusical e intermusical. La intramusical se presenta de tres maneras: en primer lugar, con un fragmento principal en el verso (figura 113) que se vuelve a presentar dentro de la misma sección (figura 113) por medio de una repetición y una repetición variada; en segundo lugar, en el pre-coro 1 (figura 114) se desarrolla un nuevo fragmento principal, el cual se repite de manera variada en el pre-coro 2 (figura 115); y en tercer lugar, el cierre (figura 116) presenta

otro nuevo fragmento principal, el cual se elabora dentro de la misma sección (figura 116) por medio de repeticiones y una repetición variada.

Figura 113

Shoukei To Shikabane No Michi

Verso 1

Fragmento Principal

Fragmento Repetido

Fragmento Repetido Variado

Figura 114

Shoukei To Shikabane No Michi

Pre - Coro 1

Nuevo Fragmento Principal

Figura 115

Shoukei To Shikabane No Michi

Pre - Coro 2

Fragmento Repetido Variado

Figura 116

Shoukei To Shikabane No Michi

The image shows a musical score for the 'Cierre' section of 'Shoukei To Shikabane No Michi'. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 52 and contains four measures of music. The second staff starts at measure 56 and contains four measures of music. Annotations in red circles and lines identify specific musical fragments: 'Nuevo Fragmento Principal' (New Main Fragment) under the first measure of the first staff (Abmaj7), 'Fragmento Repetido' (Repeated Fragment) under the second measure of the first staff (Bb7), 'Fragmento Repetido Variado' (Varied Repeated Fragment) under the fourth measure of the first staff (Bb7), and 'Fragmento Repetido' (Repeated Fragment) under the first measure of the second staff (Abmaj7). Chord symbols are written above the notes: Abmaj7, Bb7, Cm7, Bb7, Abmaj7, Bb7, Cm7.

Por otro lado, la remisión sígnica intermusical se da con el fragmento principal mostrado en la introducción (figura 117), el cual es una repetición variada del fragmento principal de la introducción de *Guren No Yumiya* (figura 118), cuyo aspecto también se repite en el coro de *Shoukei* (figura 119), pues se vuelve a presentar el fragmento del *opening* 1 de forma variada.

Figura 117

Shoukei To Shikabane No Michi

The image shows a musical score for the 'Introducción' section of 'Shoukei To Shikabane No Michi'. It consists of a single staff of music. Annotations in red circles and lines identify specific musical fragments: 'Fragmento Externo Repetido Variado' (Varied Repeated External Fragment) under the first two measures (Cm7) and 'Fragmento Externo Repetido Variado' (Varied Repeated External Fragment) under the last two measures (Bb7). Chord symbols are written above the notes: Cm7, Bb7.

Figura 118

Guren No Yumiya

The image shows a musical score for the 'Introducción' section of 'Guren No Yumiya'. It consists of a single staff of music. Annotations in red circles and lines identify specific musical fragments: 'Fragmento Externo Principal' (Main External Fragment) under the first two measures (C#m7) and 'Fragmento Externo Principal' (Main External Fragment) under the last two measures (B7). Chord symbols are written above the notes: C#m7, Amaj7, B7.

Figura 119

Shoukei To Shikabane No Michi

The image shows a musical score for the piece 'Shoukei To Shikabane No Michi'. It features a single staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score begins with a blue box labeled 'Coro' and a measure number '40'. Above the staff, the following chords are indicated: Cm7, Bb7, Abmaj7, F7, Bb7, and G7. A red oval encircles the first six measures of the melody, which consists of a descending eighth-note scale: Bb4, Ab4, Gb4, F4, Eb4, and D4. Below the staff, a red vertical line points to the start of this oval, with the text 'Fragmento Externo Repetido Variado' written in red.

Estas dos remisiones sígnicas le dan un carácter ambiguo a la intención comunicativa de la música. Por un lado, por medio de la elaboración de nuevos fragmentos principales se establece la originalidad de la composición y su autonomía en determinados momentos. Por otro lado, al tomar un elemento de otro *opening* e incorporándolo en él, establece que hay una intención de semejanza o rememoración de aquello que se comunicó con anterioridad. Dicha cuestión es muy coherente, pues *Shoukei* está musicalizando un momento en donde Eren y sus compañeros vuelven a aquel lugar donde inicio todo, aquella temporada sobre la cual se desarrolla *Guren No Yumiya* (el *opening* n° 1). Por lo tanto, no es una decisión al azar el haber usado un fragmento muy representativo de *Guren* dentro del *Shoukei*.

Shoukei también es una composición de Hiroyuki Sawano, por lo que se vuelve a hacer presente el recurso de modulación directa por sucesión interválica de terceras en calidad menor (de Do menor a La menor). Para Tizón (2015), refleja franqueza y determinación, dos emociones que están estrechamente relacionadas con la narrativa. Por esta razón, hay que entender que los protagonistas están determinados y dispuestos a todo para lograr saber el secreto que hay en el sótano de Eren.

La melodía tiende a desarrollarse de manera descendente (como se observa en la figura 120, 121, 122, 123 y 124) y este tipo de dirección melódica, para autores como (Hevner, 1936), está asociada a lo excitante (Hevner, 1936), lo cual es coherente en relación a la trama, ya que precisamente los protagonistas (entre todo el caos, las

constantes batallas y las diversas complejidades que deben afrontar) se encuentran ansiosos de poder conocer la verdad que se les ha ocultado por tantos años.

Figura 120

Shoukei To Shikabane No Michi

Verso 1

Figura 121

Shoukei To Shikabane No Michi

Verso 2

Figura 122

Shoukei To Shikabane No Michi

Pre - Coro 1

Figura 123

Shoukei To Shikabane No Michi

Pre - Coro 2

Figura 124

Shoukei To Shikabane No Michi

40

Coro

Cm7 Bb7 Abmaj7 F7 Bb7 G7

Mov. Descendente

Mov. Descendente

3.5.2. Análisis narrativo-audiovisual de la música

Shoukei presenta dos momentos claros en donde se desarrolla la función de articulación sincrónica. La primera se da cuando visualmente se muestra el desarrollo de un conflicto bélico que se lleva a cabo en la muralla María y las imágenes pasan intermitentemente mientras la música refuerza dicho momento con el uso del elemento del *glissando* de la sección de cuerdas (Towzeur, 2019, 0m30s). La segunda se presenta cuando en el *opening* se muestra diversas imágenes de momentos misteriosos que pasan coordinados con los obligados de tresillos de blanca que hacen la voz, los instrumentos de viento y la sección rítmica (Towzeur, 2019, 1m05s). Lo que sucede fuera de ambos ejemplos forma parte del desarrollo de la función de articulación asincrónica.

Estas sincronizaciones evidencian la clara relación de la narrativa-audiovisual con la música, pues los momentos de mayor acento de sincronía suceden en los puntos en los que se presenta una gran carga de acción ocasionada por la batalla entre los miembros de la legión y los traidores de la isla Paradis.

Por otro lado, este *opening* desarrolla la funcionalidad expresiva de tipo anímica, por medio del respaldo visual de las emociones (oscuridad, dignidad) que genera la música y que han sido definidas por Schubart y Tizón; por ejemplo, el ambiente sombrío sobre el cual los soldados batallan y sus movimientos en cámara lenta (Towzeur, 2019, 0m6s), o los cuerpos en blanco y negro que están detrás de Erwin, quien es el único que aparece a color –significando que es el único que sigue vivo en comparación con todos sus compañeros caídos– (Towzeur, 2019, 1m9s).

Anteriormente, se había mencionado algunos aspectos importantes respecto a la relación música-imagen con el recurso de modulaciones tan característico en muchos de estos *opening*. En *Shoukei* eso no es una excepción, pero sí es un elemento muy contrastante en relación a los otros temas. Como se explicó en *Guren*, *Jiyuu* y *Shinzou*, los momentos de cambios de tonalidades se daban entre secciones continuas o consecutivas (de la introducción al verso o del pre-coro al coro); sin embargo, *Shoukei* muestra un cambio que abarca una relación más extensa que va desde la introducción, el verso y el pre-coro al coro.

Esto sucede de la siguiente manera: la introducción, el verso y el pre-coro se desarrollan bien en la tonalidad de Do menor o La menor –ya que cambian constantemente la una con la otra – y su densidad instrumental en todas estas secciones es semejante, pues desarrollan una base rítmica constante, protagónica y acelerada, la cual solo en pequeñas ocasiones se detiene o realiza cortes, y la melodía todo el tiempo presenta mucho movimiento. Lo particular es que toda esta alta densidad musical es acompañada por un marco visual lento: las imágenes se mueven en cámara lenta y los cambios son pausados. Se muestra a los soldados batallando, el ambiente en el cual se desarrolla el conflicto, los pequeños simbolismos reflejados en objetos o paisajes, y momentos emblemáticos o relevantes de algunos de los personajes principales (Towzeur, 2019, 0m2s).

Todo este aspecto visual cambia considerablemente en el coro: la imagen comienza a tener muchísimo más movimiento, no solo en el cambio de tomas y encuadres, sino también en la continuidad con la acción de los personajes. La cámara sigue la movilización de los soldados hacia la batalla, los cambios son mucho más rápidos e incluso muchos de ellos están enfatizados con los acentos que presenta la música en los momentos de mayor tensión porque se muestran distintos elementos

simbólicos de alta relevancia para la trama (el despertar de Armin como el Titán Colosal la concha de mar, Eren sosteniendo la caja con el suero de titán, etc.). El marco musical también ha variado, la intensidad se siente más cargada y a pesar de que la melodía no está siendo desarrollada en figuras musicales de menor duración a comparación con las secciones anteriores, se siente más rápido debido a que todo el *background* instrumental ha generado mayores subdivisiones rítmicas: la batería hace uso del doble bombo, la guitarra distorsionada se vuelve protagonista, las secciones de cuerdas y vientos desarrollan momentos en figuraciones de semicorcheas y contratiempos, etc.

3.6. My War

3.6.1. Elementos musicales de significación narrativa

My War se desarrolla sobre dos tonalidades: Do# menor (tonalidad principal) y Re menor (tonalidad secundaria). Schubart (1806) sostiene que la tonalidad de Do# menor evoca miedo, dolor, angustia e indecisiones; mientras que, para Tizón (2018), la tonalidad de Re menor refleja devoción y religiosidad.

Las significaciones emotivas de ambas tonalidades generan contraste y semejanza la una con la otra, debido a que este *opening* se desarrolla sobre un contexto en donde los habitantes de la isla Paradis ya conocen toda la verdad: hay vida más allá de las murallas, pero esas personas han sido adoctrinadas para ver a los habitantes de la isla como demonios y considerarlos enemigos. Entonces, lo establecido en las definiciones emocionales de las tonalidades está fuertemente relacionado con la narrativa, pues los personajes principales ahora se encuentran frente a la angustia y el dolor de luchar contra otros humanos, cuyo aspecto se refuerza cuando la letra del tema dice: “Rostros siniestros y blasfemias. Esta es mi última guerra” (Wiki Shingeki, 2022).

La remisión sígnica identificada en este *opening* es la intramusical, la cual se desarrolla en dos momentos. El primer momento se da cuando en la introducción (figura

125) se presenta un fragmento principal que se vuelve a mostrar en la misma sección (figura 125) por medio de una repetición y una repetición variada; y posteriormente, se vuelve a elaborar en el coro (figura 126) mediante repeticiones transportadas y variadas. El segundo momento se observa en el verso (figura 127), cuando se presenta un nuevo fragmento principal y se desarrolla en la misma sección (figura 127) a través de repeticiones variadas.

Figura 125

My War

5 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$

9 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $Amaj7$ $B7$ $C\#m7$

Fragmento Principal

Fragmento Repetido

Fragmento Repetido Variado

Figura 126

My War

Verso

17 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$

21 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $A7$

Fragmento Principal

Fragmento Variado

Figura 127

My War

The image shows a musical score for the piece 'My War'. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Coro' and contains measures 25 through 28. The second staff contains measures 29 through 32. Above the first staff, the chords Dm7 and A7 are indicated for measures 25, 26, 27, and 28. Above the second staff, the chords Dm7, A7, Bbmaj7, C7, and Dm7 are indicated for measures 29, 30, 31, and 32. Red ovals highlight specific melodic fragments in both staves. Red arrows point from text labels to these fragments: 'Fragmento Repetido Transportado' (twice) and 'Fragmento Repetido Variado Transportado'.

El uso de esta remisión sígnica es de carácter simple, un aspecto que ayuda a procesar de manera sencilla la información. Además, es importante recordar que este *opening* se desarrolla sobre un contexto completamente nuevo en la trama (el conocimiento de humanos y del mundo exterior más allá de la isla), por lo que la remisión sígnica intermusical no tendría razón de ser, ya que nada de lo expuesto con anterioridad puede complementar el nuevo contenido de este *opening*.

Asimismo, *My War* es la primera composición en la que se encuentra una modulación directa por sucesión interválica de segunda menor, particularidad que, para Tizón (2015), refleja dolor, aflicción y tensión; emociones que se relacionan con el contexto narrativo de la trama, puesto que ahora el conflicto va más allá de ser una batalla con titanes. Ahora es una lucha que involucra condicionamientos sociales, políticos, comerciales, y más.

La dirección melódica que presenta este *opening* tiende a ser descendente (como se aprecia en las figuras 128, 129 y 130), lo cual, para autores como (Gerardi y Gerken, 1995) se asocia con la tristeza. Esta emoción tiene sentido con la narrativa de la historia, ya que los protagonistas afrontan diversos momentos de catarsis en donde se cuestionan

si vale la pena cobrar la vida de personas inocentes con el fin de obtener su libertad y supervivencia, o no.

Figura 128

My War

5 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$
Mov. Descendente
9 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $A\#m7$ $B7$ $C\#m7$
Mov. Descendente

Figura 129

My War

25 **Coro** $Dm7$ $A7$ $Dm7$ $A7$ $Dm7$ $A7$ $Dm7$ $A7$
Mov. Descendente
29 $Dm7$ $A7$ $Dm7$ $A7$ $B\flat maj7$ $C7$ $Dm7$
Mov. Descendente

Figura 130

My War

17 **Verso** $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$
Mov. Descendente
21 $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $G\#7$ $C\#m7$ $A7$
Mov. Descendente

3.6.2. Análisis narrativo-audiovisual de la música

My War es el segundo *opening* que desarrolla solamente una función de articulación asincrónica, Esto sucede porque en ningún momento del desarrollo visual se logra percibir algún tipo de sincronía entre la música y la imagen. Al ser esta función un aspecto determinante en este tema, es evidente que también habrá una predominancia en la función expresiva de tipo imitativa.

La función expresiva de tipo anímica no es perceptible, debido a que las imágenes mostradas en el *opening* son repetitivas y no reflejan un sentido lógico en relación con la trama. Por ejemplo, en un momento del vídeo aparecen soldados marchando en grupo, un elemento inusual, ya que en la historia nunca aparecen esos soldados. Mientras esto sucede, la música continúa teniendo un carácter imponente por medio de un *tutti* que crea una determinada atmósfera sonora, pero que no guarda una relación sincrónica con la imagen (Crunchyroll, 2022, 0m42s).

Sin embargo, la función expresiva de tipo imitativa se hace presente en muchos momentos. Los cuales se deja entre dicho las interpretaciones que las imágenes pueden tener: en un momento, se observa palomas muertas cayendo sobre una atmósfera llena de líneas de humo de colores mientras la densidad de la música disminuye, pues deja de tener un carácter pesado liderado por coros y guitarras y bajos distorsionados, y pasa a tener un breve solo de violín (Crunchyroll, 2022, 0m21s).

En otro momento, se aprecia que la imagen solo muestra un cielo borroso lleno de humo de colores que se esparce por diversas direcciones mientras la música se mantiene en una densidad instrumental ligera y una melodía fraseada en estilo balada (Crunchyroll, 2022, 0m28s). Estos aspectos evidencian el importante rol que tiene la música como elemento discursivo dentro de la imagen, pues esa música que juega con las intensidades, las dinámicas y los diversos instrumentos que llevan la melodía son los

que le dan sentido a la emotividad y, junto con la imagen, comunican una ambigüedad característica de la función expresiva imitativa: algunos lo pueden interpretar como la caída de los inocentes en la guerra; otros, como la esperanza que poco a poco se va perdiendo (Radigales, 2008).

3.7. The Rumbling

3.7.1. Elementos musicales de significación narrativa

The Rumbling se desarrolla en la tonalidad de Do menor y es la segunda composición de *Shingeki* que se elabora en una única tonalidad. Schubart (1806) sostiene que la tonalidad de Do menor refleja oscuridad y tristeza, emociones que guardan relación con el contexto narrativo de la trama, ya que es en este momento del *animé* donde las cosas han dado un giro inesperado, y Eren ha decidido acabar con todos aquellos que se oponen a que él y toda la gente de la isla Paradis vivan en paz. Para ello, activa el poder titánico máximo: El Retumbar.

Por esta razón, la definición emocional de la tonalidad de Do menor es coherente con la narrativa, ya que, en el proceso de la ejecución del Retumbar, Eren pasa por diversos momentos de oscuridad y tristeza en donde debe aparentar ser el enemigo que el mundo merece.

The Rumbling presenta tres momentos de remisión sígnica de tipo intramusical. La primera sucede en la introducción (figura 131) en la que se presenta un fragmento principal que se repite en el cierre (figura 132). La segunda se da en el verso 1 (figura 133) donde se muestra un nuevo fragmento principal que se elabora en el verso 2 (figura 133) por medio de una repetición; y la tercera, se desarrolla en el coro (figura 134) donde se vuelve a presentar un nuevo fragmento principal que se repite de forma variada en la misma sección (figura 134).

Figura 131

The Rumbling

Musical notation for *The Rumbling*, measures 5-8. The first measure (measure 5) contains a C5(9) chord and is circled in red. Below it is the label "Fragmento Principal". The subsequent measures (6, 7, 8) contain C5(9), Ab5, and G5/B chords respectively.

Figura 132

The Rumbling

Musical notation for *The Rumbling*, measures 44-45. Measure 44 contains a C5(9) chord circled in red, labeled "Fragmento Repetido". Measure 45 contains a C5(9) chord circled in red, labeled "Fragmento Repetido Variado". A blue box labeled "Cierre" is positioned above measure 44.

Figura 133

The Rumbling

Musical notation for *The Rumbling*, showing two verses. Verse 1 (measures 11-15) and Verse 2 (measures 16-20) both feature a circled red fragment labeled "Fragmento Principal" in the first measure. The first measure of Verse 1 is also labeled "Cierre". Chords C5(9), G5, and Db5 are indicated above the measures.

Figura 134

The Rumbling

Musical notation for *The Rumbling*, Coro section (measures 28-35). Measure 28 contains a circled red fragment labeled "Fragmento Principal" with chord Abmaj7 above it. Measure 29 contains a circled red fragment labeled "Fragmento Repetido Variado" with chord Gm7 above it. Measure 30 contains a circled red fragment labeled "Fragmento repetido variado" with chord C5(9) above it. Measures 31-35 continue the melody with various chord changes.

El uso de esta remisión sónica, al igual que sucedió con *Shinzou Wo Sasageyo*, tiene un valor de independencia comunicativa, lo cual refleja autonomía, pero a la vez, una amalgama de percepciones sonoras que se traducen en la convergencia emocional por la cual está pasando el protagonista: una ambigüedad que lo sitúa como el villano que no desea ser, pero que debe ser para poder lograr la libertad que tanto anhela.

La tendencia de la dirección melódica de este *opening* es descendente (como se observa en la figura 135, 136 y 137), y para Gerardi y Gerken (1995), este aspecto refleja tristeza, lo cual es coherente con la trama, pues Eren siente mucha tristeza al verse forzado a hacer algo que va en contra de los objetivos que se había trazado al inicio de la historia. Este aspecto toma mayor respaldo con la letra del *opening* cuando dice: “Todo lo que siempre quise fue salvar tu vida. Nunca quise agarrar un cuchillo, ¡lo juro!” (Wiki Shingeki, 2022).

Figura 135

The Rumbling

Musical score for 'The Rumbling' showing a descending melodic line. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It starts at measure 5. The chords are C5(9), C5(9), C5(9), Ab5, and G5/B. The melodic line is marked with green lines and the text 'Mov. Descendente'.

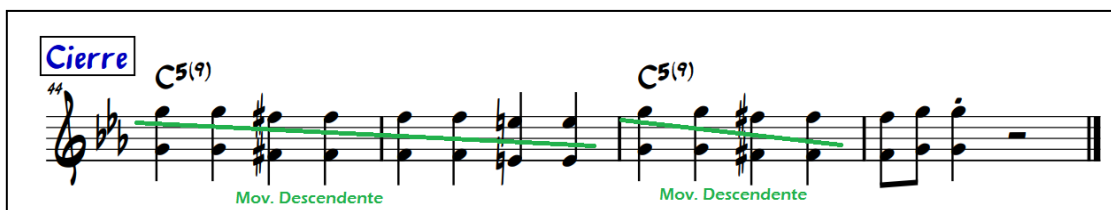
Figura 136

The Rumbling

Musical score for 'The Rumbling' showing a descending melodic line. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It starts at measure 29, marked 'Coro'. The chords are Abmaj7, Gm7, C5(9), Abmaj7, G7, and C5(9). The melodic line is marked with green lines and the text 'Mov. Descendente'.

Figura 137

The Rumbling



3.7.2. Análisis narrativo-audiovisual de la música

The Rumbling muestra dos claros momentos en donde es perceptible la función de articulación sincrónica. La primera se aprecia al momento en el que, por medio de diversos planos de acercamiento (primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle) se muestra el reflejo de lo que los ojos de Eren observan (El Retumbar), y la música refuerza dichos acercamientos por medio de acentos en tresillos de blanca que enfatizan cada cambio de plano (Crunchyroll, 2022, 1m21s). El segundo se presenta cuando visualmente se muestra a Eren dando un grito que refleja desesperación y de manera simultánea con el grito, la voz del cantante realiza un gutural (Crunchyroll, 2022, 1m23s). Entonces, todo lo presentado que no involucre los ejemplos anteriormente mencionados, cumple la función de articulación asincrónica.

Queda clara la relación de la narrativa-audiovisual con la música en base a las funciones de articulación, pues los momentos de mayor sincronía reflejan el punto más relevante de la trama sobre la cual se desarrolla este *opening*: la ejecución del retumbar (reflejado en los ojos de Eren) y el grito de desesperación de una persona que no desea aniquilar a gran parte de las personas en el mundo, pero no encuentra otra salida.

Asimismo, *The Rumbling* presenta los dos tipos de funciones de expresión: anímica e imitativa. La anímica se evidencia por la clara relación con la definición emocional de la tonalidad en la que se desarrolla el *opening* presentada por Schubart: oscuridad y tristeza. Un ejemplo de ello es el ambiente sombrío con el cual inicia el

tema y en el que se puede observar los rostros de Eren, Mikasa y Armin (Crunchyroll, 2022, 0m01s). La imitativa se presenta en momentos en donde las imágenes no son muy claras y sugieren una interpretación subjetiva basada en el criterio del espectador; por ejemplo, el momento en el que Eren está caminando en la parte superior de una de las murallas y se observa a lo lejos el paisaje de la isla Paradis y a un grupo de palomas rodeándolo mientras la densidad instrumental de la música es muy ligera conformada solo por la llevada de la batería, una guitarra arpegiada y una voz que desarrolla la melodía en estilo balada (Crunchyroll, 2022, 0m33s).

The Rumbling es una composición dentro de *Shingeki* que, al igual que *Red Swan* y *My War*, no presenta el característico recurso de modulación por sucesión interválica de terceras; sin embargo, su relación música-imagen no es semejante, ya que tiene momentos interesantes por remarcar debido al importante contraste comunicativo que posee.

En primer lugar, este *opening* inicia con el recurso vocal denominado gutural en la introducción y con un respaldo instrumental bastante pesado caracterizado por las guitarras distorsionadas haciendo *power chords* –recursos muy propios del género *Rock Metalcore* al cual pertenece– y las imágenes que lo acompañan muestran el caos que produce el retumbar de Eren (Crunchyroll, 2022, 0m7s). Estos aspectos otorgan un acercamiento que puede llevar a pensar que todo el tema estará direccionado a sonar de esa manera tan pesada propia del género; no obstante, el contraste no se hace esperar y en el verso la densidad disminuye grandemente, pero no se apodera de toda la sección.

El verso presenta la relación entre dos transiciones importantes: uno que se presenta como un marco musical más calmado, estilo balada en donde la voz es más melodiosa, ya no hay tanta densidad instrumental, por lo que solo se puede escuchar una batería, un bajo y una guitarra que poco a poco va desapareciendo; y desde la

perspectiva audiovisual se observa a Eren caminando calmado dentro de un espacio desconocido y rodeado de palomas (Crunchyroll, 2022, 0m20s). En la otra transición, todo cambia repentinamente, y dentro del mismo verso, vuelve a aparecer momentáneamente la densidad pesada con los guturales y las guitarras distorsionadas ejecutando *power chords* y se pasa de ver a un Eren caminando a ver un conjunto de recuerdos de sus amigos conversando, algunas tumbas y algunos de los soldados del país enemigo de Marley (Crunchyroll, 2022, 0m26s).

Dicho aspecto no acaba ahí, pues se vuelve a hacer uso del contraste en donde la música funciona de la misma manera (primero presenta una densidad calmada y luego una densidad más pesada y agresiva), pero ahora las imágenes muestran momentos diferentes: en el marco musical de densidad baja, se muestra a Eren caminando encima de las murallas; y en el marco musical de densidad pesada, se muestra el rostro de Hange y Levi pensativos y algunos recuerdos de la infancia del titán bestia (Crunchyroll, 2022, 0m36s). Estos constantes cambios corroboran que *The Rumbling* es el *opening* que mayor contraste ofrece en cuanto a la relación músico-audiovisual, pues aquellos elementos tan cambiantes suceden musical y visualmente de manera independiente y conjunta a lo largo de las diversas secciones del tema.

3.8. Conclusión

Es claro que, la música está estrechamente vinculada con la intención narrativa y audiovisual de *Shingeki*, y son distintos los elementos que permiten dar tal afirmación. En primer lugar, por ejemplo, las remisiones sígnicas demuestran que la música puede comunicar en la medida en la que sus elementos estén elaborados de manera intermusical, intramusical o extramusical, ya que cada una responderá a un criterio que determina las emociones o sensaciones que la música quiere transmitir con relación a lo que la historia está contando.

En segundo lugar, las decisiones musicales tomadas son un elemento influyente en la intención discursiva de la imagen; es decir, la tonalidad, la dirección melódica, los fragmentos que se repiten, varían o transportan, y las modulaciones otorgan un significado que establece un vínculo con el carácter de la obra audiovisual. Esto se debe a que no se puede transmitir tristeza desde una tonalidad que refleja felicidad; o no se puede generar densidad emotiva por medio de una melodía que es completamente plana.

En tercer lugar, la manera en la que se trabaja la sincronización de la música con la imagen establece momentos de clara expresividad emotiva y la música debe estar pensada para delimitar muy bien su rol en ella. Si la música va a cumplir un rol asincrónico y su elaboración no guarda relación directa con el contenido visual, perderá completo sentido y simplemente será un elemento complementario que no tiene la capacidad de comunicar nada.

Finalmente, y en relación al punto anteriormente mencionado, el vínculo expresivo de la música con lo visual debe ser claro y concreto, pues no se puede pretender expresar miedo por medio de una música que en su conjunto no transmite dicha emoción, y viceversa. No se puede expresar una emoción músico-audiovisual si la imagen no guarda relación con lo que la música busca transmitir.

Por ello, cada uno de los elementos presentados en este capítulo cumple un papel importante dentro de la función comunicativa de la relación narrativa-audiovisual con la música. Desde las decisiones de las tonalidades hasta la sincronía entre la música y la imagen, cada aspecto es relevante en la construcción de un mensaje que por sí solo no tiene la suficiente fuerza para comunicar, y necesita del complemento de ambas artes para lograr su fin.

Conclusiones

A lo largo de toda esta investigación, se ha observado que todas aquellas características que definen la relación música-audiovisual de *Shingeki No Kyojin* presentan múltiples similitudes y algunas diferencias. Evidentemente, esto le da una identidad propia a cada uno de los *opening* de *Shingeki* y les permite comunicar un mensaje independiente en función a un determinado contexto narrativo.

Por un lado, ha sido recurrente el uso del modo eólico en la armonía de la mayoría de los *opening*. Este modo, además de ser perceptible por la estructuración armónica que lo caracteriza, es identificable debido al recurrente uso de los grados Im7, bVIImaj7 y bVII7 –grados armónicos esenciales del modo eólico–, aunque también han aparecido temas en donde se ha podido observar una armonía cíclica estructurada por cuatro o cinco acordes durante toda la canción: como es el caso de *Red Swan*, *My War* o *The Rumbling*.

También, ha predominado el uso de la armonía diatónica en muchos de los *opening* de *Shingeki*, aspecto que se ha podido evidenciar en cada uno de ellos sin excepción, aunque sí con ligeras diferencias e implicancias, pues algunos de ellos han recurrido al uso de otros recursos armónicos tales como intercambio modal –en su mayoría prestados del modo eólico o del modo frigio–, dominantes secundarios y dominantes sustitutos.

La modulación por sucesión interválica de terceras ha sido uno de los elementos más usados en estos temas y uno de los que más se ha hablado debido a su importante relación con la conducción de la armonía, las diversas definiciones emocionales que poseen –tanto como tonalidades, como distancias interválicas y como movimientos direccionales– y las cantidades de veces que suceden, pues en la mayoría de las

ocasiones la modulación sucedía tres veces; sin embargo, en otras, sucedía más de cuatro veces (como es el caso de *Shinzou Wo Sasageyo*).

Asimismo, no solo las modulaciones han tenido una gran tendencia a moverse hacia distancias interválicas de tercera, sino que en muchas ocasiones la melodía también ha hecho lo mismo. Si bien son varios los momentos en los que el desarrollo melódico es diatónico o por grado conjunto, también son varios los momentos en los que la melodía se mueve por saltos de terceras –aspecto que sucede en su mayoría cuando el *background* instrumental presenta una alta densidad y la imagen acompaña dicho aspecto con tomas impactantes, de mucho movimiento y dinamismo, y acentos inesperados o de reforzamiento de la música–. Aunque a veces la relación música-imagen no esté en sincronía, las diversas direcciones que toma la melodía generan un contraste llamativo que enriquece el lenguaje audiovisual.

Respecto a lo anteriormente mencionado, el movimiento melódico por saltos de terceras ha permitido identificar que recurrentemente los *opening* de *Shingeki* presentan notas no cordales que –debido a ese movimiento– generan la presencia de notas que cumplen función de dobles vecinas, las cuales – al no ser notas del acorde – generan una tensión particular que corresponde de manera lógica al sentido narrativo de la trama, pues precisamente lo que sucede a lo largo de la historia de este *animé* se maneja sobre un ambiente de mucha tensión.

Sobre la misma idea del contexto melódico, también ha sido posible distinguir la tendencia que tiene la melodía en desarrollarse de manera descendente. Si bien es cierto, toda composición siempre unifica ambos movimientos (ascendente y descendente), porque si no terminaría siendo una simple escala, la manera en la que está conducida la melodía genera que constantemente tienda a descender y esto está ligado a otro aspecto muy importante y de mucha recurrencia en los *opening* de *Shingeki*: las emociones que

buscan transmitir. Al estar en constante movimiento descendente, o en búsqueda de este –en base a los autores usados para esta investigación–, las emociones transmitidas de manera frecuente son las de excitación –definida como aquel sentimiento que demuestra altos niveles de emoción, nerviosismo corporal, inquietud y deseo– y la tristeza. Tales emociones corresponden al sentir de los personajes dentro de un contexto en donde es evidente que conforme los capítulos van avanzando, el conflicto y los problemas siguen aumentando.

En esa misma línea, el desarrollo melódico independiente y autónomo que ha caracterizado a los *opening* de *Shingeki* ha permitido demostrar que la figura retórica más utilizada ha sido la palilogía, pues contantemente dentro de un mismo tema se ha hecho uso de un motivo o fragmento musical en diversas secciones de la misma. Incluso en algún momento un determinado fragmento aparece en la introducción, el verso y el coro como es el caso de *Shinzou*, *Guren* o *Red Swan*.

Por otro lado, en el uso de remisiones sígnicas siempre ha sido más predominante el uso de tipo intramusical, pues en ese sentido cada una de las composiciones de los *opening* ha sido autónomas y originales. Salvo en dos casos – *Jiyuu* y *Shoukei*– donde se hace uso del tipo intermusical: en el caso de *Jiyuu*, esta remisión aparece en la sección del pre-coro en donde se hace uso del fragmento principal de *Guren* para generar una transición hacia el coro.

En el caso de *Shoukei*, se usa el fragmento principal de *Guren* para introducir el tema enfatizando dicho aspecto con la frase “ese día la humanidad recordó”. Estos elementos son el resultado de un criterio narrativo que va más allá de un simple azar, pues en ambos *opening* surge la necesidad de comunicar musicalmente momentos de la trama en donde se recordaba o rememoraba situaciones que habían sucedido en los capítulos correspondientes al *opening* n° 1.

Del mismo modo, han sido más los momentos en los cuales se ha desarrollado una función asincrónica por encima de la sincrónica –evidentemente por un aspecto de continuidad entre la imagen y la música, pues al estar proyectando constantemente escenas de batalla, se debe respetar la acción continua que estas ejecutan y que caracteriza a la secuencia de este *animé*–. Sin embargo, las pocas veces en las que se desarrollaron funciones sincrónicas quedó claro que había una intención discursiva en dicho elemento, ya que cada momento de sincronía coincidía perfectamente con aquellos aspectos visuales más relevantes de la trama: batalla entre rivales, imágenes abstractas o conceptuales, referencias narrativas, simbolismos, el grito de Eren, etc.; y con los aspectos musicales también: crescendos, obligados, intensidades instrumentales (*tapping* de guitarra, incremento de sección de vientos y percusión), adición de voces en estilo coral, etc.

Entonces, es posible afirmar que efectivamente hay en estos *opening* una relación músico-audiovisual con la narrativa, trama e historia de *Shingeki No Kyojin* en donde la música de cada uno de los *opening* no responde únicamente a una necesidad de ser un complemento sonoro superficial al contenido visual presentado en ellas, sino que cada uno guarda una relación intrínseca y significativa en donde la música busca generar emociones coherentes con lo que la historia quiere contar. Esta relación no es azar ni mucho menos una coincidencia, sino que es el resultado de una elaboración lógica entre lo que la historia cuenta, lo que la música transmite, y lo que la unión de ambas son capaces de comunicar.

De modo que, la imagen refuerza el mensaje y junto con la música crean elementos contundentes de comunicación en los cuales intervienen aspectos de tonalidad, sincronía musical y visual, figuras de retórica musical, remisiones sígnicas musicales, direcciones melódicas emotivas que le dan sentido al mensaje del contenido

narratológico, énfasis de emociones relacionadas al sentir de los personajes y plasmadas en los movimientos melódicos y acompañamientos instrumentales, y las letras de cada uno de los temas que busca conceptualizar aquello que la trama quiere contar.

Referencias Bibliográficas

- Adwell, E., Schachter, C., Cadwallader, A. (2011). *Harmony & Voice Leading*. Schirmer, Cengage Learning.
- Ardila, F. (2011). La música instrumental: discurso y narrativa sin palabras. Hacia las narrativas sonoras. *Pensamiento, palabra y obra*, (6), 51 – 57.
- Attack on Titan Wiki. (2011, 7 de Agosto). *Attack on Titan Fandom*.
https://attackontitan.fandom.com/wiki/Attack_on_Titan_Wiki
- Baena, M., Nakao, G. (2020). Music of the Openings' Japanese Animes as a Tool for People with Reduced Visibility: The Case of Shingeki no Kyojin (Attack on Titan). *Otemon Business Management Review*, 25(2), 31 – 44.
- Bort, I. (2008). Metodología de microanálisis fílmico. *Universitat Jaume I*, 1266 – 1279.
- Cano, E. (2023). Las bandas sonoras de los primeros animes. Estudio de las formas musicales de la animación japonesa entre las décadas de los 30 y los 50. *DOI*, 60 – 81
- Crehana. (2021, 31 de Agosto). *¿Cuáles son los movimientos de cámara que todo cineasta debe conocer?* <https://www.crehana.com/blog/estilo-vida/movimientos-de-camara-cine/>
- Crunchyroll. (31 de Julio de 2013). *Attack on Titan – Opening 2 | Jiyuu no Tsubasa*.
<https://www.youtube.com/watch?v=PbWfPzi8C94>
- Crunchyroll. (30 de Enero de 2022). *Attack on Titan Final Season – Opening 1 | My War*. https://www.youtube.com/watch?v=P75q_3Qlrqg
- Crunchyroll. (30 de Enero de 2022). *Attack on Titan Final Season – Opening 2 | The Rumbling*. <https://www.youtube.com/watch?v=EtjQVqXUPHo>

- Crunchyroll Dubs. (14 de Abril de 2017). *Attack on Titan Season 2 – Opening / Shinzou Wo Sasageyo!* <https://www.youtube.com/watch?v=LKP-vZvjbh8>
- Fernández, P. (2022). *Análisis comparativo de las industrias de la animación y la música en Corea y Japón: conexión, contrastes y problemáticas*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Quilmes].
- Fraile, T. (2004). *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. [Tesis de pregrado, Universidad de Salamanca].
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Melos.
- Herrera, S. (2020). La fuerza del sonido. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 131 – 147.
- Igoa, E. (2023). *Armonía Funcional: Revisión y Actualización del sistema*. Revisión.
- Laiz, M. (2023). *Lenguaje Audiovisual Básico*, 1 – 20.
- López, L. (2018). La música como temática narrativa en susurros del corazón. *DOI*, 192 – 203.
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta*. Esmuc.
- Magro-Vela, S., Puebla-Martínez, B., Baraybar, A. (2020). Los openings, antesala del relato de ficción en televisión: identidad y marca. *Revista de comunicación*, 19(2), 175 – 191.
- Peñalver, J. (2010). ¿Para qué sirven los modos? Aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la Didáctica de la Música. *Revista Electrónica de LEEME*, 76 – 122.
- PunPun. (15 de Octubre de 2013). *Shingeki no Kyojin Opening – Guren No Yumiya* [Sub. Español – Japonés]. https://www.youtube.com/watch?v=BK3X_CkVANc
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC.

- Schubart, C. (1806). *Ideas para una estética del arte musical (Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst)*. Editorial BSB.
- Seva, C. (2015). El verdadero ataque de los titanes: la combinación ganadora internacional de Shingeki no Kyojin. *DOI*, 140 – 156.
- Tizón, M. (2015). *La influencia del estilo musical en la emoción percibida*. [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos].
- Tizón, M. (2018). Música y emociones: Un recorrido histórico a través de las fuentes. *Revista de Psicología (UNLP)*, 17(2), 67 – 81.
- Towzeur (28 de Abril de 2019). *Shingeki no kyojin opening 5 [Camino de Aspiraciones y Cadáveres] Linked Horizon [1080p]*.
<https://www.youtube.com/watch?v=0dK7JgKivQM>
- Vidal, L. (2010). El anime como elemento de transculturación. Caso: Naruto. [Tesis de pregrado, Universidad Cesar Vallejo].
- Zed Astaroth (22 de Julio de 2018). *Attack on Titan / Shingeki no Kyojin Season 3 OP – [Red Swan] YOSHIKI feat. HYDE*.
<https://www.youtube.com/watch?v=MWSR17vEVBw>

Glosario

1. **Contrapicado.** *Ángulo de Cámara.* La cámara se sitúa abajo y graba hacia arriba.
2. **Distributio Recapitulativa.** *Figura Retórica.* Repetición breve, a manera de sinopsis condensada, de fragmentos musicales expuestos o desarrollados con anterioridad.
3. **Hipálage.** *Figura Retórica.* Es la imitación de un sujeto o tema por inversión o movimiento contrario.
4. **Mutatio Toni.** *Figura Retórica.* Cambio súbito de modo o tonalidad.
5. **Palilogia.** *Figura Retórica.* Repetición literal de un fragmento o nota.
6. **Paranomasia.** *Figura Retórica.* Repetición de un fragmento musical con una fuerte adición, variación o desarrollo.
7. **Picado.** *Ángulo de Cámara.* La cámara graba desde arriba apuntando hacia abajo.
8. **Plano General.** *Plano Fílmico.* Plano amplio que sitúa el entorno.
9. **Plano Medio.** *Plano Fílmico.* Plano que se da de la cintura para arriba.
10. **Primer Plano.** *Plano Fílmico.* Plano que se da de los hombros a la cabeza.
11. **Primerísimo Primer Plano.** *Plano Fílmico.* Plano que se da de la barbilla a la frente.
12. **Plano Detalle.** *Plano Fílmico.* Plano que muestra elementos específicos.
13. **Sinonimia.** *Figura Retórica.* Repetición transportada de un fragmento.
14. **Travelling Lateral.** *Movimiento de Cámara.* Seguimiento de cámara que se da sobre un vehículo con ruedas que se mueve de lado a lado.
15. **Travelling Vertical.** *Movimiento de Cámara.* Seguimiento de cámara que se da sobre un vehículo con ruedas que se mueve de arriba abajo.

Anexos

Anexo 1. Partitura de Guren No Yumiya (opening 1)

Guren No Yumiya
Lead Sheet

Transcriptor: Edu Fernández Shingeki No Kyojin

Introducción C#m7 Amaj7 B7

3 C#m7 Amaj7

7 Em7 Cmaj7 B7

Verso 1 G#m7 F#7 Emaj7 F#7

16 G#m7 F#7 Emaj7 F#7

Verso 2 G#m7 F#7 Emaj7 F#7

24 G#m7 F#7 Emaj7 D#

Pre-Coro Emaj7 D#7 G#m7 F#7 Bmaj7 G#7 C#m7

32 Bmaj7 Amaj7 G#7sus4 G#7

Copyright © - Edu Fernández - 2023

2 **Coro**
36 C#m7 Amaj7 B7 Amaj7 G#m7

40 C#m7 Amaj7 B7 Amaj7 G#7

44 C#m7 Amaj7 B7

Cierre
47 C#m7 Amaj7

51 Em7 Cmaj7 B7

Anexo 2. Partitura de Jiyuu No Tsubasa (opening 2)

Jiyuu No Tsubasa

Lead Sheet

Transcriptor: Edu Fernández Shingeki No Kyojin

Introducción

C^{add9} G/B Am⁷ C/G F^{add9} D/F# G^{sus4} G⁷

5 C^{add9} G/B B^b E/G# F^{add9} G⁷

8 Am⁷ Am⁷

11 F^{maj7} G⁷ B^b E⁷/G# Am⁷

Verso

14 F^{#m7} Em⁷/G G^{maj7}

16 F^{#m7} E⁷

Pre-Coro

22 C^{#5} D⁵ B⁵ C^{#5} G^{#5} A⁵ B⁵ C^{#5} D⁵ B⁵ C^{#5} G^{#5} A⁵ B⁵

Coro

26 F^{#m7} D^{maj7} A^{add9} E⁷

30 F^{#m7} D^{maj7} A^{add9} C^{#5} D⁵ B⁵ C^{#5}

Copyright © - Edu Fernández - 2023

2
34 **Dmaj7** **E7**

Cierre **F#m7** **F#m7** **Dmaj7** **E7**

40 **Am7**

42 **Am7** **Fadd9** **G7** **A5** **F5** **D5** **A5**

Anexo 3. Partitura de Shinzou Wo Sasageyo (opening 3)

Shinzou Wo Sasageyo

Lead Sheet

Transcripción: Edu Fernández Shingeki No Kyojin

Introducción Am⁷ Am⁷ Fmaj⁷ E⁷

Verso 1
 5 F#m Dmaj⁷
 9 Bm⁷ Amaj⁷ Gmaj⁷ C#⁷_{sus⁴} C#⁷

Verso 2
 13 Am Fmaj⁷
 17 Dm⁷ Cmaj⁷ Bbmaj⁷ E⁷_{sus⁴} E⁷

Pre-Coro 1
 21 F#m Dmaj⁷ E⁷ A E F#m Dmaj⁷ E⁷ A E

Pre-Coro 2
 25 Am Fmaj⁷ G⁷ C G Am Fmaj⁷ Bm⁷(b⁵) E⁷

Pre-Coro 3
 29 Fmaj⁷ E⁷ Am G⁷
 32 Cmaj⁷ A⁷ Dm⁷ B⁷ E⁷_{sus⁴} E⁷

Copyright © - Edu Fernández - 2023

2 **Coro 1**

35 Am⁷ G⁷ C^{sus⁴} C Fmaj⁷ G⁷ C^{sus⁴} C

39 Am⁷ G⁷ C^{sus⁴} C Fmaj⁷ G⁷ E^{7sus⁴} E⁷

Coro 2

43 Cm⁷ Bb⁷ E^b_{sus⁴ E^b A^bmaj⁷ Bb⁷ E^b_{sus⁴} E^b}

47 Cm⁷ Bb⁷ E^b_{sus⁴} E^b A^bmaj⁷ Bb⁷

Cierre

50 Cm⁷ A^bmaj⁷ Bb⁷

54 E^bm⁷ E^bm⁷ C^bmaj⁷ D^b7 E^bm

Anexo 4. Partitura de Red Swan (opening 4)

Red Swan
Lead Sheet

Shingeki No Kyojin Transcriptor: Edu Fernández

Introducción

1 *Fmaj7* *Am7*

5 *Bbmaj7* *Bbm7*

Verso

9 *Fmaj7* *Am7*

13 *Bbmaj7* *Bbm*

17 *Fmaj7* *Am7*

21 *Bbmaj7* *Bbm7*

Interludio

25 *Fmaj7* *Am7* *Bbmaj7* *Bbm7*

Coro

33 *Fmaj7* *Am7*

37 *Bbm7*

41 *Fmaj7* *Am7*

45 *Bbmaj7* *Bbm* *Fmaj7*

Copyright © - Edu Fernández - 2023

Anexo 5. Partitura de Shoukei To Shikabane No Michi (opening 5)

Shoukei To Shikabane No Michi

Lead Sheet

Transcriptor: Edu Fernández Shingeki No Kyojin

Introducción

Verso 1

Verso 2

Pre-Coro 1

Pre-Coro 2

Copyright © - Edu Fernández - 2023

2 Cm7 Bb7 A^bmaj7 E^bmaj7 Fm7 Bb7 Cm7

Coro Cm7 Bb7 A^bmaj7 F7 Bb7 G7

Cm7 Dm7(b5) E^badd9 E^bmaj7 A^bmaj7 F7 Bb7 G7

A^bmaj7 Bb7 Cm7 Bb7

Cierre A^bmaj7 Bb7 Cm7 Bb7

A^bmaj7 Bb7 Cm7

Anexo 6. Partitura de My War (opening 6)

Boku No Sensou (My War)

Lead Sheet

Transcriptor: Edu Fernández Shingeki No Kyojin

Introducción

Verso

Coro

Copyright © - Edu Fernández - 2023

Anexo 7. Partitura de The Rumbling (opening 7)

The Rumbling
Lead Sheet

Transcriptor: Edu Fernández Shingeki No Kyojin

Introducción

5 C5(9) Ab5 Bb5

11 C5(9) C5(9) C5(9) Ab5 G5/B

Verso 1

16 C5(9) C5(9) C5(9) G5 Db5

Verso 2

21 C5(9) C5(9) C5(9) G5 Db5

Pre-Coro

26 C5(9) C5(9) C5(9) G5 Db5

32 C5(9) C5(9) C5(9) G5 Db5

36 C5(9) C5(9) C5(9) G5 Db5

40 C5(9) C5(9) C5(9) G5 Db5

Coro

44 Abmaj7 Gm7 C5(9)

50 Abmaj7 G7 C5(9)

56 Abmaj7 Gm7 C5(9)

62 B7 Bb7

Cierre

68 C5(9) C5(9)

Copyright © - Edu Fernández - 2023