

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**Análisis de técnicas, formas y estéticas de composición en dos obras
de jazz contemporáneo de Shai Maestro**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA**

AUTORA

Helen de Jesus Zamudio Fernandez

ASESORA

Ania Alexandra Paz Galvan

Lima, 2021

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito identificar y analizar el conjunto de recursos musicales que generan nuevas estéticas de composición en el repertorio del pianista de jazz israelí, Shai Maestro. Este análisis propone definir la estructura de las obras y descomponer sus elementos constituyentes, pues esto permite la comprensión de la función de cada recurso utilizado dentro de dicha estructura. La complejidad inherente a las piezas escogidas para este trabajo brinda un panorama musical lleno de elementos que son el resultado de la fusión de distintas culturas musicales. Con influencias tanto occidentales como orientales, Shai Maestro recrea la diversidad de estímulos musicales con la que actualmente crecen los compositores gracias a la globalización. Teniendo la métrica de 7/4 como único elemento en común, las piezas a estudiar fueron elegidas porque ofrecen dos estilos y técnicas de composición que contrastan dramáticamente. El resultado de este trabajo aporta herramientas para la comprensión y asimilación del uso de los diversos recursos musicales en las obras de Maestro. Asimismo, ofrece nuevas opciones para la utilización y manipulación de ideas musicales en una pieza de jazz contemporáneo a quienes estén interesados en desarrollar habilidades de composición en este género.

Palabras clave: Análisis musical, jazz contemporáneo, Shai Maestro, estéticas de composición, *Gal*, *The Stone Skipper*.

ÍNDICE

RESUMEN	ii
ÍNDICE	iii
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1: Contextualización del análisis musical	8
1.1 Biografía de Shai Maestro	8
Capítulo dos: <i>Gal</i>	16
2.1 Contextualización de la obra	16
2.1.1 Sobre el carácter del disco reflejado en esta composición	16
2.1.2 Sobre la metodología de análisis	17
2.2 Características generales y análisis musical	18
2.2.1 Sobre la métrica	18
2.2.2 Sobre la estructura	19
2.2.3 Particularidades de la pieza	20
2.2.4 Sobre las secciones en el tema	22
Capítulo 3: <i>The Stone Skipper</i>	48
3.1 Contextualización de la obra	48
3.1.1 Sobre el carácter del disco	48
3.1.2 Sobre la metodología de análisis	48
3.2 Características generales y análisis musical	49
3.2.1 Sobre la métrica	49
3.2.2 Sobre la estructura	50
3.2.3 Particularidades de la pieza	52
3.2.4 Sobre la introducción de la obra y el proceso de post producción	53
3.2.5 Sobre la armonía	55
3.2.6 Desarrollo y construcción de frases	56
Capítulo 4: Comparación entre ambas piezas	65
4.1 Semejanzas encontradas	65
4.2 Sobre las diferencias	69
Conclusiones	73
Bibliografía	77
Anexo 1: Discografía	81
Anexo 2: Transcripción de <i>Gal</i>	82
Anexo 3: Transcripción de <i>The Stone Skipper</i>	83

INDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1. Estructura de Gal</i>	20
<i>Tabla 2. Estructura de The Stone Skipper</i>	51

INDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1. Cuatro primeros compases de la sección A1</i>	23
<i>Figura 2. Aproximaciones por segundas en los cuatro primeros compases de la sección A.</i> 24	
<i>Figura 3. Identificación del uso de síncopas en la sección A</i>	25
<i>Figura 4. Sección B1</i>	27
<i>Figura 5. Cuatro últimos compases de la sección A2.</i>	28
<i>Figura 6. Cuatro primeros compases de la sección C3</i>	29
<i>Figura 7. Transcripción de la melodía base versus la transcripción exacta de los dos primeros compases de la sección C3</i>	30
<i>Figura 8. Rítmica de la mano izquierda de la sección B1, aplicada al desarrollo de la sección B2.</i>	31
<i>Figura 9. Variaciones dentro de la sección B2.</i>	33
<i>Figura 10. Variación del primer motivo característico de la sección C en el final de la sección A3.</i>	35
<i>Figura 11. Sección D.</i>	37
<i>Figura 12. Sección B3</i>	37
<i>Figura 13. Desarrollo del primer motivo de las frases melódicas en la segunda parte de la sección C2.</i>	39
<i>Figura 14. Repetición del primer motivo de la sección C como primer motivo de la sección E.</i>	42
<i>Figura 15. Obbligato presente en el cuarto, quinto y sexto compás de la sección E2</i>	43

<i>Figura 16. Seis últimos compases de la sección E1 y E2.</i>	46
<i>Figura 17. Ejemplos de frases de contorno arco conformadas por arpeggios.</i>	57
<i>Figura 18. Frase escalística con motivos que sugieren una acentuación de negra con punto.</i>	58
<i>Figura 19. Frase escalística con apoyaturas.</i>	58
<i>Figura 20. Ejemplo de frase escalística y desarrollo melódico</i>	59
<i>Figura 21. Ejemplo de desarrollo melódico en el compás 1 y 2.</i>	60
<i>Figura 22. Ejemplo de line cliché en The Stone Skipper</i>	60
<i>Figura 23. Recurso de notas repetidas</i>	61
<i>Figura 24. Ejemplos de notas conclusivas en los finales de frase</i>	62
<i>Figura 25. Ejemplo de repetición de una nota con variación y desplazamiento rítmico como generador de tensión</i>	62
<i>Figura 26. Repetición exacta y retrógrada del mismo motivo.</i>	63
<i>Figura 27. Ejemplo de desplazamiento rítmico</i>	63
<i>Figura 28. Ejemplo de secuencia con resolución indirecta</i>	64
<i>Figura 29. Ejemplo de desarrollo melódico</i>	64
<i>Figura 30. Ejemplo del recurso de nota pedal como generador de tensión en Gal</i>	67
<i>Figura 31. Ejemplo del recurso de nota pedal como generador de tensión en The Stone Skipper</i>	67
<i>Figura 32. Ejemplo de Line cliché en la armonía de la sección C2 de Gal</i>	68
<i>Figura 33. Ejemplo de Line cliché en la armonía de la sección B de The Stone Skipper</i>	68
<i>Figura 34. Ejemplo de agrupación de motivos que generan desplazamiento rítmico en una frase escalística en la sección C1 de Gal.</i>	69
<i>Figura 35. Ejemplo de agrupación de motivos que generan desplazamiento rítmico en una frase escalística en la sección B de The Stone Skipper</i>	69

INTRODUCCIÓN

El jazz se encuentra en constante cambio y evolución desde sus inicios históricos. Con el paso del tiempo, y a través de sus etapas, han surgido nuevas estéticas de composición dentro de este género. El repertorio del jazz contemporáneo demuestra que la forma clásica de los *jazz standards* es ahora sólo una de las posibles estructuras que utilizan los compositores en el desarrollo de sus obras. Se presentan diferentes variantes estilísticas y de formato que reflejan la diversidad de culturas, escuelas e influencias musicales a las que sus compositores se han visto expuestos. Abarca propuestas musicales que a partir de sus obras han llevado a un nuevo nivel el concepto de libertad implícito en el jazz, expandiendo cada vez más las barreras que definen los recursos musicales que se emplean en su composición.

Distintos estímulos son los que fomentan que el repertorio del jazz contemporáneo no tenga un único sonido, pues existen contrastes dramáticos entre las obras de distintos autores. Para apreciar la diversidad manifestada en varios aspectos de este estilo musical, se puede tomar como ejemplo la escena de jazz en Nueva York, una de las más grandes e importantes a nivel mundial. Esta ciudad alberga a miles de músicos procedentes de distintas partes del mundo, quienes aportan su propia versión del género, influenciada por la identidad de la cultura musical de la que provienen. Al convivir dentro de una misma escena, ocurren fusiones inminentes que brindan un producto sonoro innovador. El jazz se ha convertido en un símbolo de libertad no sólo porque la improvisación es parte de él, sino porque ha sido acogido alrededor del mundo por personas con distintos legados culturales.

Músicos provenientes del medio oriente han capturado la atención de la escena del jazz contemporáneo al liderar proyectos donde fusionan sus raíces musicales con la tradición afroamericana del jazz, logrando una propuesta compleja y refrescante para la escena. Dentro de estos virtuosos músicos encontramos al armenio Tigran Hamasyan y a los israelíes

Avishai Cohen, Shai Maestro, Or Baréquette, Eden Baréquette, Gilad Hekselman, Ziv Ravitz, entre otros.

Esta multiculturalidad permite la utilización de distintos recursos ajenos a los usados en la tradición del jazz. Entre estos elementos se podría resaltar el uso de polirritmias, de agrupaciones y modulaciones rítmicas, de distintas instrumentaciones, de combinaciones melódicas y formas (estructuras) distintivas de una cultura, entre otros.

En este trabajo se analizarán los recursos musicales que generan múltiples estéticas, formas y técnicas de composición en el jazz contemporáneo, tomando como objeto de estudio dos temas del repertorio de Shai Maestro. De esta manera, se estará analizando la obra de uno de los más aclamados compositores y ejecutantes de este estilo de jazz, quien a lo largo de su repertorio, presenta un nuevo estilo de composición. Al finalizar el estudio de sus obras será posible determinar, apreciar y comprender las estéticas y técnicas que utiliza para el desarrollo de sus composiciones. A través de estos aportes, los lectores compositores podrán ampliar sus opciones en cuanto a instrumentación, a procesos de post producción en la composición, al orden de las secciones en una estructura general, la manera de desarrollar motivos musicales, entre otros.

Dentro de su formación musical, Maestro integró el estudio del jazz, de la música clásica y de la tradición del Medio Oriente. Esta última ha sido una influencia importante para él al ser parte de su cultura natal. Es por ello que Maestro es un gran ejemplo para este estudio, pues encaja en el nuevo perfil del compositor de jazz cuyas influencias provienen de distintas culturas a la vez. Otros factores importantes que añaden valor al estudio de su obra es la calidad y la innovación musical que sus composiciones contienen. Esto se refleja en la crítica y acogida que recibe su música por parte de la audiencia, los medios especializados y los críticos de jazz alrededor del mundo.

A pesar de que este trabajo no se enfoca en realizar una comparación entre el jazz tradicional y el contemporáneo, se podrá apreciar la forma en la que actualmente se utiliza la improvisación en función a la obra, abandonando el rol principal que solía tener en una pieza de jazz antiguamente. Hoy en día el valor de las improvisaciones en este estilo radica principalmente en el aporte de texturas, en la generación de transiciones y en la creación de sensaciones para el oyente a partir de la producción de una atmósfera musical para una determinada sección.

Son pocos los estudios realizados que tratan específicamente sobre temas relacionados a la composición en el jazz contemporáneo. Uno de los motivos es que este estilo de jazz sigue evolucionando y tomando distintas formas. A diferencia de géneros con un sonido mucho más consolidado como la salsa, cumbia, rock, reggae, entre otros, la innovación en el jazz contemporáneo contrasta drásticamente con la tradición original de sus raíces. A continuación se nombrarán los trabajos encontrados que aportan al estudio del jazz contemporáneo desde distintos aspectos. Cabe resaltar que estos documentos no tienen más de nueve años de antigüedad y que la mayoría se enfoca en el estudio de la ejecución instrumental de un músico en particular. Entre estos trabajos se encuentran los siguientes: *Orquestación del set de batería neotérico: un análisis de la ejecución de Nate Wood en la música de Tigran Hamasyan* (Daunt, 2018), *Apropiación de recursos interpretativos en los diferentes formatos a partir del lenguaje de Julian Lage* (Arellano, 2018), *Ben Wndel: manipulación del sonido y formas en la construcción de un solo improvisado* (Miness, 2013), *Alfonsina y el mar interpretado por Avishai Cohen* (Callaris, 2017), *Fraseo y polirritmia en la guitarra del jazz contemporáneo: análisis de presentaciones grabadas* (Angus, 2014). Entre las investigaciones que analizan aspectos específicos de composiciones se encuentran: *Aspectos rítmicos en la música e improvisación en seis piezas del bajista Avishai Cohen* (Abbey, 2011), *Recursos rítmicos utilizados por Tigran Hamasyan en la obra Out of the Grid*

(Toledo & Castro, 2020), *Análisis morfológico de la composición Chutzpan de Avishai Cohen* (Celi & Callaris, 2017). Entre los documentos que desarrollan el concepto del estilo, el ámbito socio-cultural y la expresión y el desarrollo del lenguaje en este estilo se encuentran: *Proceso de la expresión musical: explorando las opiniones de los músicos de jazz contemporáneos en el uso de expresividad en la práctica composicional* (Pallarés, 2020), *Jazz Contemporáneo: una propuesta práctica y conceptual* (Bascuñán, 2013), *Músicos israelíes en la escena internacional: el estudio de un caso de transculturación en la ejecución y composición del jazz contemporáneo* (Lemish, 2018).

Teniendo en consideración todos los trabajos que fueron hallados en los repositorios *online* de universidades que dictan la carrera de música, se puede concluir que existe una carencia de estudios que analicen composiciones de jazz contemporáneo desde una perspectiva integral. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es abordar el estudio de las composiciones de Maestro desde la estructuración y el desarrollo temático, dejando de lado el estudio de la ejecución musical específica de cada instrumentista. Así, el foco de atención serán las herramientas y recursos utilizados para crear el carácter general y la forma de las obras.

Las dos composiciones elegidas para analizar en este trabajo han sido seleccionadas de manera estratégica. Ambas comparten la misma métrica pero son drásticamente diferentes en su estructura. De esta manera, el resultado de este estudio reflejará los estilos tan contrastantes que se pueden encontrar en el perfil de un mismo compositor de jazz contemporáneo. Debido al reto de analizar dos piezas tan distintas entre sí, tomé la decisión de diseñar un análisis diferente para cada obra.

Como bajista, soy consciente de la importancia y los beneficios de analizar y comprender un tema de manera integral y no solo enfocarse en un aspecto de él. Entender las características del desarrollo melódico, de las variaciones métricas, del carácter de la

armonía, entre otras características de una obra, siempre ha sumado a la interpretación de temas que realizo. Analizar un tema partiendo desde un ámbito integral y macroestructural es algo que suelo realizar cada vez que tengo el trabajo de ejecutar composiciones. Entender las relaciones en su desarrollo me permite reconocer el carácter de los momentos importantes de la obra y cómo es que puedo contribuir con ellos. Partiendo de esa experiencia, decido abordar el estudio de estas composiciones a partir de un análisis macroestructural de las obras.

Analizar una composición requiere la descomposición de sus elementos constitutivos más simples para descubrir la función que cumple cada uno de éstos dentro de la estructura general. Esto se refiere a que es necesario realizar un análisis a un nivel microestructural, pues esa es la manera en la que se pueden descubrir patrones comunes y características específicas que finalmente brindan un determinado carácter a toda la composición. Este proceso es relevante para entender la manera en que sucedió la concepción del desarrollo del tema.

Otro proceso principal para estudiar el desarrollo de una composición es definir la forma del tema. Es importante determinar las secciones para poder hallar las relaciones entre éstas e identificar los recursos empleados. Estudiar las interrelaciones permitirá generar conclusiones e interpretaciones sobre el desarrollo de la obra, tomando también en cuenta las características que se identifiquen a lo largo del trabajo. Estos procesos están basados en la *Propuesta Metodológica de Análisis* de Dante Grela (1992) y serán aplicados en el estudio a realizar.

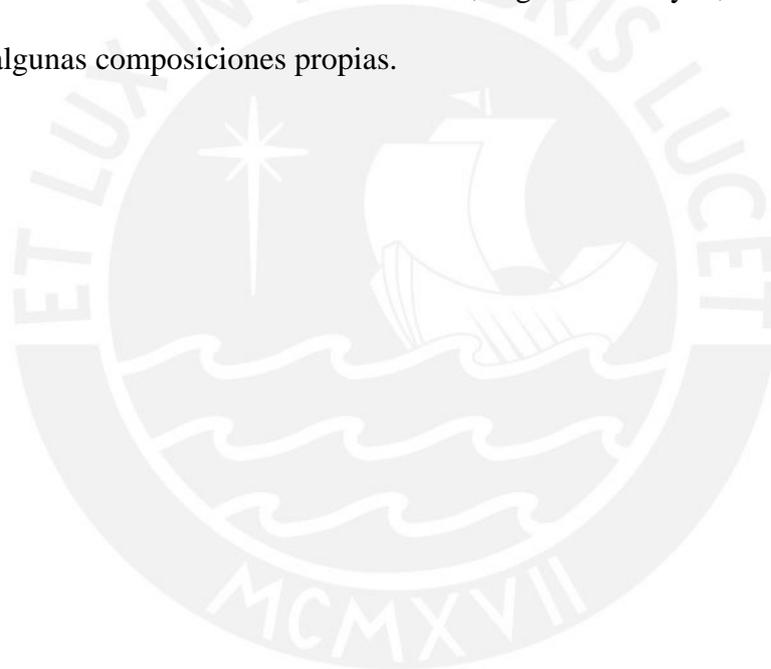
En esta investigación, la estructura de los temas será expuesta con cuadros y gráficos horizontales para su mayor comprensión. El análisis de los motivos rítmicos y melódicos ayudará a delimitar secciones en la obra y viceversa, pues la forma brinda el contexto para determinar la función de los elementos musicales que priman a lo largo de la composición.

Asimismo, el análisis de la transcripción melódica y armónica de los temas ayudará a determinar cuándo una sección deriva de otra o cuando presenta elementos completamente nuevos.

En cuanto al análisis melódico y armónico, se expondrán las secciones a estudiar utilizando figuras con las transcripciones. Si es necesaria la comparación entre dos frases de distintas secciones, se utilizarán flechas entre las figuras para señalar la evolución de una sección. Para determinar semejanzas y diferencias en ambos casos, se utilizarán resaltados y subrayados para indicar semejanzas, diferencias o simplemente señalar la sección exacta en cuestión. De esta manera, se realizará un análisis comparativo para establecer el grado de parentesco, ya sea en un nivel macroestructural o microestructural.

Es probable que la metodología que se emplee varíe y evolucione a lo largo del estudio según el grado de complejidad rítmica, melódica o estructural del desarrollo de la composición. En cada caso, el método de análisis podrá adaptarse de acuerdo con las necesidades del estudio, basándose a grandes rasgos en las ideas que Dante Grela brinda en su *Propuesta Metodológica de Análisis Musical* (1922). Debido a que este trabajo partirá de un análisis estructural, los conceptos que aporta Grela en cuanto los niveles de análisis macro y micro estructural resultan relevantes y útiles. Se aplicará el concepto de análisis macroestructural cuando sea conveniente contrastar secciones y, el concepto microestructural cuando se analicen motivos musicales específicos. Asimismo, al igual que él, se tomará la experiencia sonora como punto de partida y referencia durante las fases del análisis. Dante promueve el estudio de interacciones e interrelaciones y eso es parte del objetivo de esta investigación al realizar un análisis integral de la obra para recoger las características que construyen su carácter. De esta manera, se examinará la obra desde diversos aspectos para obtener resultados y conclusiones que se integrarán al final del estudio mediante un proceso de interpretación.

A lo largo de mi carrera he tocado varios tipos de jazz como *swing*, fusión, *bebop*, latin jazz, etc. y aunque estos subgéneros son distintos entre sí, las formas de los temas que he interpretado o escuchado pertenecientes a estos derivados del jazz son a grandes rasgos similares en cuanto a su estructura. Por el contrario, cuando descubrí el jazz contemporáneo, fueron la complejidad, la estructura poco predecible y el radical contraste que se puede llegar a encontrar en las distintas secciones de los temas los que me cautivaron. Dentro de los distintos proyectos de los cuales formo parte como bajista, con el que más disfruto tocar es con mi trío de jazz. Con esa agrupación interpretamos temas de jazz contemporáneo de nuestros compositores favoritos como Brad Mehldau, Tigran Hamasyan, Avishai Cohen, Shai Maestro, etc. y algunas composiciones propias.



Capítulo 1: Contextualización del análisis musical

1.1 Biografía de Shai Maestro

Shai Maestro nació el 5 de febrero de 1987 en un pequeño pueblo rural entre Tel Aviv y Jerusalén, conocido como Joseph's Vineyard.

Recuerdo estar en mi sala tratando de imitar los sonidos del bosque en el piano de mis padres. El registro alto era el viento, el registro medio lo usaba para imitar a los animales y el registro más bajo, para los truenos. No sabía que estaba improvisando en ese momento, pero esa fue mi primera introducción intuitiva a la música. Quizás muchos niños de cinco años están haciendo esto dentro de sus cabezas. Simplemente tuve un piano como mi medio (Maestro, 2020).

Shai creció en un ambiente familiar lleno de música. Siempre cuenta la anécdota de que a los ocho años escuchó a sus padres reproducir una grabación de Oscar Peterson del cancionero de Gershwin, y que esa fue la experiencia que desencadenó su amor por el jazz y la improvisación.

Estudió en la Escuela Superior de Artes Escénicas Thelma Yellin en Givataim, Israel, siendo uno de los pocos estudiantes que combinaba una especialidad en jazz con estudios clásicos. Luego de ganar el *Jazz Ensembles Competition Jazz Signs* en 2002 y 2003, y de recibir becas de 2004 a 2010 del Fondo Cultural América-Israel para piano de jazz, asistió al Programa de Verano de Cinco Semanas de *Berklee College of Music* en Boston. Al finalizar este curso fue galardonado con una beca completa para asistir a Berklee, oferta que rechazó.

La oferta llegó cuando aún estaba en la escuela secundaria y una parte de mí quería abandonar todo, viajar a Estados Unidos y simplemente vivir ese sueño. Pero mi madre y mi subdirector me ayudaron a entender que esta era una

decisión puramente egocéntrica. Para mí, eso no era lo que necesitaba, así que decidí quedarme en Israel y hacer lo mío (Maestro, 2019).

Unas semanas después, el bajista Avishai Cohen lo invitó a unirse a su trío con el baterista Mark Guiliana. Estuvo de gira con ellos por cinco años y grabó cuatro álbumes con *Avishai Cohen Trio*, incluidos dos para *Blue Note: Gently Disturbed* (2008), *Sensitive Hours* (2008), *Aurora* (2009) y *Seven Seas* (2011).

En julio de 2010, Maestro formó su proyecto y grabó su primer disco *Shai Maestro Trio* para el sello francés *Laborie Jazz*. La agrupación viajó por todo el mundo tocando un aproximado de 80 conciertos al año y compartió escenarios con grupos liderados por Chick Corea, Tigran Hamasyan, Esperanza Spalding y Diana Krall. En 2012 el trío lanzó su segundo álbum, *The Road to Ithaca*. Esto fue seguido por *Untold Stories* (2015) y *The Stone Skipper* (2016). En el 2018, firmó con el importante sello de jazz ECM y grabó *The Dream Thief* presentando al trío, pero también a sí mismo como pianista solista. Entre el año 2018 y la mayor parte de 2019, Maestro actuó en más de 15 países en todo el mundo, entre los cuales se encuentran la mayoría de países europeos, Japón y Estados Unidos. Fue invitado a actuar junto con la Orquesta Filarmónica de Tokio dirigida por Keitaro Harada en el Teatro Metropolitano de Tokio en agosto de 2019. El programa consistió en el primer concierto para piano de Miho Hazama, así como en la música original de Maestro. En la actualidad, continúa posicionándose como uno de los exponentes más resaltantes de este género y su música tiene cada vez más oyentes a nivel mundial.

1.2 Aproximación a la composición e influencias

Hasta el momento no se han realizado trabajos de análisis musical sobre la obra de Shai Maestro. El material escrito que encontramos con respecto al autor se limita a entrevistas y algunas críticas musicales. Es de sumo valor tener en cuenta la apreciación que

Maestro relata en distintas entrevistas sobre su proceso de composición, sus influencias y sobre el significado que encuentra en su música. Esto ayudará a comprender de una manera más integral la visión y el desarrollo de las composiciones que se estudiarán en esta tesis. Las fuentes serán tomadas de artículos de revistas en línea y videos de entrevistas subidos a la plataforma de YouTube.

La entrevista de 2019, *Play Maestro, Interview with Shai Maestro*, publicada en la página de *Jlife magazine*, discute sobre las distintas influencias musicales que Maestro ha recibido y sobre cómo la identidad de su país natal se ve reflejada en su música. Este artículo tiene un enfoque bastante biográfico, pero también discute sus influencias y gustos musicales.

Me encanta el *Great American Songbook* y tengo mucha influencia de impresionistas como Ravel y Debussy... pero también disfruto del jazz moderno, la vanguardia y el funk: soy un gran admirador de James Brown. No creo encasillarme en ningún género. Creo que la buena música es buena música y mi radar siempre está conectado a cosas nuevas. Después de todo, la combinación de influencias es lo que produce nueva música (Maestro, 2019).

La influencia que se refleja en la obra de un compositor resume un conjunto de estímulos tanto musicales como no musicales. Israel es un país que engloba distintas culturas y por lo tanto, ese entorno lleno de diversidad afecta tanto su identidad como su producto musical.

En retrospectiva, he tomado muchas cosas hermosas de mi tiempo en Israel. No practico estrictamente el judaísmo, pero celebro los feriados y veo que se manifiesta en muchos aspectos de mi vida, ya sea la comida que como o la música que hago (Maestro, 2019).

Continuando con el tema de la identidad con respecto a su país natal, Shai Maestro agrega en la entrevista que realizó *The Pace Report: "Dreaming of Keys* en diciembre de 2018:

Israel es como el *New York* del medio oriente, pues es un país de inmigrantes y por ello no tenemos un sonido distintivo en Israel de la manera en que, por ejemplo, España tiene el Flamenco y Cuba tiene la rumba y la salsa. Ellos tienen música específica y local, mientras que Israel es como una ensalada. Tenemos emigrantes de Rusia, Polonia, Sudamérica, de países árabicos como Yemen, Tunisia, Morocco, etc. Creciendo escuché todas estas cosas. Había un restaurante griego al final de la calle de mi casa que solo tocaba música griega así que eso está dentro de mi ADN musical (Maestro, 2018).

Es importante tener esa declaración en mente, pues el análisis a realizar no se enfrentará a un estilo definido con una influencia específica o delimitada que nos sirva de guía para juzgar sonoridades y formas. Sobre la manera en que sus distintas influencias musicales se reflejan en sus composiciones añade:

Amo el jazz porque es de mentalidad bastante abierta. Puedes traerte a ti mismo y a tu propia historia y el jazz lo va aceptar... el jazz ahora tiene un concepto mucho más amplio. Trato de no forzarlo, trato que todas estas influencias afloren de una manera natural. Yo no escribiría una sección en donde dijera, pondré este acorde flamenco acá y luego utilizaré este ornamento árabe. Esa no es la manera en que trabajo, yo confío en que todo esté en mí. Todo resulta un hermoso desastre de influencias e inspiraciones de diferentes lugares (Maestro, 2018).

Además de las influencias en su música, es importante entender su filosofía detrás del proceso de composición mediante sus propias palabras. Este tema es discutido en la entrevista

de 2019, “*A process of letting go — Shai Maestro discusses The Dream Thief, his creative evolution, working with Manfred Eicher and the importance of honesty in art*”, realizada por la revista online *The music and myth*. El diálogo en este artículo abarca varios temas, como la visión que tiene Shai para el proyecto, sus presentaciones a piano solo, la dinámica con los integrantes del trío y la posición que tiene frente a conceptos como el ego y la buena música. Es una entrevista bastante completa.

El proceso de composición se trata más de lidiar con las energías que con la secuencia. Es como cocinar. Miras los ingredientes y piensas: “¿Qué me estoy perdiendo? ¿Me falta sal, pimienta, me falta paprika? Es un proceso abstracto de mirar lo que necesita el disco y luego estar atento a las melodías que flotan. A veces, inconscientemente, las piezas del rompecabezas caen en su lugar y te das cuenta de que era lo que estabas buscando.” Cada composición tiene que tener esta urgencia, donde parece que esto es lo único que puede estar allí. Ese es el proceso, más o menos (Maestro, 2019).

Sobre el mensaje que la música de Shai busca transmitir, hay temas con mensajes más concretos que otros. Por ejemplo, *Gal* es un tema dedicado a su hermana (la obra lleva el nombre de ella) y *One for AC*, es un tema dedicado a Avishai Cohen. Una de sus composiciones de la cual podría decirse que lleva un mensaje bastante literal es *What else needs to happen*, donde se introduce con sutileza la voz de Barack Obama pronunciando un discurso sobre la necesidad de controlar la venta de armas de fuego. Sobre esta canción Shai añade:

Es gracioso, *What else needs to happen* fue la primera pista que grabamos y es la última pieza del álbum. Sabíamos, una vez que hicimos esta toma, que después no querrás escuchar más música. Una vez que llega la pista, aparece el

mensaje final acerca de los tiroteos masivos y la violencia armada y el disco termina (Maestro, 2019).

Asimismo, es importante considerar que este trabajo realizará el análisis de las composiciones basándose en las interpretaciones grabadas en los álbumes, pues cada vez que el trío presenta los temas en vivo, recrean la versión. Shai Maestro es un músico que da un aproximado de 80 conciertos al año y en varios de ellos presenta el mismo *setlist*. La ejecución de este repertorio en un concierto en vivo ofrece versiones únicas de las composiciones al buscar producir y compartir un contenido musical honesto para la audiencia y para los mismos miembros del trío. De hecho, eso siempre sucede en los conciertos de jazz, pues este género se basa en la libertad expresada a través de la improvisación sobre una obra, y en la prioridad de las interacciones musicales orgánicas que fluyen en el desarrollo de una pieza en vivo. Shai comenta respecto al papel de sus músicos en el proceso de creación en vivo:

Mi manera de trabajar es compartir mi visión con ellos y que todos sepan la música desde diferentes direcciones. En otras palabras, conozco la música desde la perspectiva del piano, pero también desde la perspectiva de la batería y el contrabajo, y así cada uno conoce la parte del otro. Si tengo alguna visión en específico para el tema, me encargo de comunicarlo. Les digo que olviden todo lo que dije y que si oyen algo más, otra tonalidad, si quieren cambiar la métrica, si quieren tocar más lento, más rápido o simplemente no tocar, que lo hagan... y que encuentren la libertad que estamos buscando porque de eso se trata la música de libertad, expresión auténtica y creación en el momento (Maestro, 2019).

En la revista online *Más jazz*, encontramos la crítica a un concierto de Shai Maestro Trío en el 21º Festival Menorca Jazz de 2019 escrita por Miguel Valenciano. En este artículo se comenta cómo las improvisaciones dan paso al desarrollo de los temas de su repertorio.

Mostró una lista de canciones con el convencimiento de que tan sólo serviría de referencia, ya que su desarrollo habitualmente depende de la energía que rige el momento. Y así fue que las diferentes propuestas improvisatorias que se lanzaban los músicos entre sí, comenzando como juegos rítmicos o melódicos, daban lugar al desarrollo de temas incluidos en los últimos álbumes del trío (Valenciano, 2019).

Otro tema relevante sobre el cual es necesario ahondar, es la manera en que las obras de Maestro se ven influenciadas o afectadas por los aportes de la tecnología. Actualmente, existen cada vez más herramientas que facilitan los procesos de composición de distintas maneras, ya sea brindando facilidades para escribir y grabar música sin la necesidad de una interfaz, o brindando nuevas sonoridades y timbres a través de instrumentos digitales. Sobre este tema Shai comenta:

En lo que respecta a la composición, es bastante sorprendente ver que cada canción que he escrito en un teclado en MIDI, utilizando el programa de Logic, nunca lograron sobresalir a comparación de las compuestas en un instrumento real. Creo que la razón es que no provenían de un instrumento real que tenga alma. Esas composiciones creadas con un programa no son tan fuertes como las que escribí en el piano (Maestro, 2019).

En resumen, estas entrevistas nos brindan una visión mucho más interna sobre las influencias y el enfoque de Shai Maestro. Es fundamental considerar esta información para poder comprender de manera más completa su acercamiento a estos procesos de creación. Por ello, es importante conocer sus influencias, su filosofía detrás del proceso de composición y

la noción de libertad que está presente tanto en su concepción del significado del jazz como en la composición de su repertorio y en la ejecución de éste. Con este conocimiento previo sobre su perfil como músico compositor podemos empezar a analizar el desarrollo y las distintas técnicas que emplea en dos de sus obras.



Capítulo dos: *Gal*

2.1 Contextualización de la obra

2.1.1 Sobre el carácter del disco reflejado en esta composición

El primer tema a analizar será *Gal*, el cual pertenece a *The Road to Ithaca*, el segundo disco de Shai Maestro. Esta producción fue lanzada en el 2013 y contiene diez canciones que suman un total de cincuenta y cuatro minutos de música. *Gal* es la pieza con la que empieza el álbum y tiene una duración de nueve minutos y nueve segundos. Es uno de los temas más populares del repertorio de Maestro y es con el que solía abrir sus conciertos.

Es común que el primer tema de un álbum contenga el carácter de la temática que se reflejará a lo largo del disco. Por ello es importante conocer la historia detrás del título, así como el mensaje o la filosofía que el compositor quiere comunicar. En el 2014, en una entrevista para el canal de Youtube de Qobuz, Shai relató la anécdota de la que surgió el nombre del disco. Maestro cuenta que el día en que iba a dejar Israel para empezar su primera gira con Avishai Cohen, su padre le entregó el poema *Ithaca* de Constantine Cavafy. Comenta que la enseñanza detrás de esos versos fue el mejor regalo que pudo recibir en ese momento y que hasta el día de hoy pone en práctica el aprendizaje que le dejó. Este poema narra el regreso de Odiseo a su hogar, Ítaca. El mensaje que busca transmitir esta historia es el de darle mayor importancia al proceso detrás de un objetivo. Los últimos versos dicen así:

Ten siempre a Ítaca en tu mente.

Llegar allí es tu destino.

Mas no apresures nunca el viaje.

Mejor que dure muchos años

y atracar, viejo ya, en la isla,

enriquecido de cuanto ganaste en el camino

sin aguantar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.
Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.

Ninguna canción lleva el título del álbum, pero el mensaje de este poema inunda el carácter del disco. Influenciado en esa temática y teniendo como punto de partida y punto final la figura del hogar, el primer tema del álbum va dedicado a su hermana, Gal Maestro.

2.1.2 Sobre la metodología de análisis

Diseñé la metodología de análisis para esta obra luego de determinar su estructura. Al escuchar la grabación de la pieza, y al haber reconocido la repetición de secciones como uno de los recursos principales para la composición de esta pieza, surgen dos preguntas a responder: ¿Qué recursos musicales se logran identificar a lo largo de la obra? y ¿de qué manera fueron desarrollados para que, a pesar de tener secciones repetidas hasta cuatro veces, la obra siga una clara evolución sin interrumpir su flujo y sin dar lugar a una sensación de reiteración?

Por ello, la investigación se enfocará en determinar los recursos musicales que funcionan como herramientas para generar cohesión, proveer contraste, generar un sentido de individualidad, y/o añadir distintas funciones a las repeticiones de cada sección. Luego de un análisis macroestructural para determinar la forma, se analizará cada sección de manera individual para identificar los recursos musicales que se emplean en el desarrollo de cada una. Asimismo, al final de cada sección se encontrará un listado, a modo de resumen, de los recursos encontrados en cada una de ellas.

Para el análisis de la forma de la obra, se presentará un cuadro de la estructura de la composición donde se contabilizará la cantidad de secciones, y se designará una letra y una función a cada una de ellas. Asimismo, se anotarán las características propias de cada segmento. Luego de este cuadro, se encontrará el gráfico horizontal de la forma del tema, el cual facilita visualmente la comprensión de la distribución de secciones en la obra.

El método ha sido diseñado para este análisis en específico, pues en este caso se busca estudiar el desarrollo progresivo mediante la repetición constante de secciones. La cronología es importante para observar los recursos utilizados en la evolución y desarrollo de la obra. Por ello, el análisis de las secciones se hará en el orden en el que aparecen en el tema.

2.2 Características generales y análisis musical

2.2.1 Sobre la métrica

Esta pieza se encuentra en una métrica de 7/4 durante toda la obra. Los *jazz standards* y en general el repertorio tradicional con el que nació este género empleaban casi únicamente compases de 4/4 o 3/4. Hoy en día se puede apreciar con mayor frecuencia el uso de métricas irregulares y polirritmias en obras pertenecientes a este género. La utilización de esta métrica en el jazz, inicia en la época del *free jazz* y *post bop* que se da a partir de 1960. Las siguientes épocas en donde nacen el jazz fusión (1970) y el jazz contemporáneo (1990), son caracterizadas por las fusiones de etnias y de estilos musicales, insertando métricas irregulares con mayor frecuencia. Algunos ejemplos de temas de jazz en la métrica de 7/4 o 7/8 son: *Siete Ocho* de Andrew Hill (1964), de The Mahavishnu Orchestra (1971), *74 Miles Away* de Cannonball Adderley (1967), *Unsquare Dance* de Dave Brubeck Quartet (1961).

2.2.2 Sobre la estructura

A continuación se muestra un cuadro con la estructura del tema, donde se enumeran las secciones y se mencionan las características principales de cada una.

Número	Sección	Función en la forma	Tonalidad o modalidad	Duración por compases	Dinámica	Observaciones
1	Introducción	Introducción	Do sostenido y Mi bemol	Libre	Libre	La introducción en la grabación es a piano solo e incluye los motivos característicos de la sección C. Sin embargo, en las versiones en vivo la introducción se construye con todos los miembros del trío y varía de concierto en concierto, pues siempre es improvisada.
2	A1	Exposición de uno de los dos temas principales	Si bemol eólico	8	<i>Pianissimo</i>	
3	B1	Interludio	Si bemol eólico	4		Es la única sección de la obra que termina con un silencio con calderón
4	A2	Reexposición del primer tema principal	Si bemol eólico	8	La dinámica es parecida a la sección A1.	
5	C1	Exposición del segundo tema principal	Mi mayor	4	<i>Forte</i>	
6	B2	Interludio	Do sostenido eólico	8		
7	A3	Reexposición del primer tema principal	Si bemol eólico	8	Forte	
8	D	Primera parte del puente		4	Fortissimo	
9	B3	Segunda parte del puente		4		
10	C2	Clímax	Do sostenido mayor y Mi mayor	8	Fortissimo	
11	E1	Continuación del clímax	Mi mayor	8	Fortissim o	Termina en <i>decrescendo</i>

12	F	Solo de batería		Libre		
13	G	Solo de piano	Si bemol eólico y Re bemol eólico			La armonía se asemeja a la de las secciones A y D
14	C3	Final del solo de piano	Mi mayor	8		Presenta un <i>obbligato</i> en sus dos últimos compases que son los dos últimos de la sección C2
15	E2	Transición	Mi mayor	8		El <i>groove</i> más pesado (de mayor dinámica y fuerza) en todo el tema, termina en <i>decrescendo</i>
16	A4	Outro ¹	Si bemol eólico	4		Final en <i>rubato</i>

Tabla1. Estructura de Gal.

2.2.3 Particularidades de la pieza

Una de las características que más sobresale al escuchar Gal es el fraseo de las melodías sobre la métrica de 7/4. Las acentuaciones varían por medio de síncopas, sin acentuar los tiempos “a tierra” la mayor parte del tiempo. En secciones donde por ejemplo, se realiza un pedal de varios compases, los acentos en la rítmica generan la sensación de un tiempo implícito y la pérdida momentánea de la noción exacta de la métrica para el oyente. Todo esto demuestra un uso y desarrollo sofisticado del ritmo, pues esas son variaciones premeditadas según la intención de la obra.

Otra particularidad en Gal es la ubicación de la sección del solo de batería, pues es el primer solo en la obra. Esto es un poco inusual para la naturaleza del género debido a que normalmente los solos de ese instrumento se posicionan cercanos al término de la composición, cuando la pieza alcanza la mayor dinámica al final de todas las improvisaciones. La ubicación del solo de batería es estratégica, pues aporta un respiro armónico que el tema necesita llegado ese momento. Como ya se ha mencionado, esta pieza

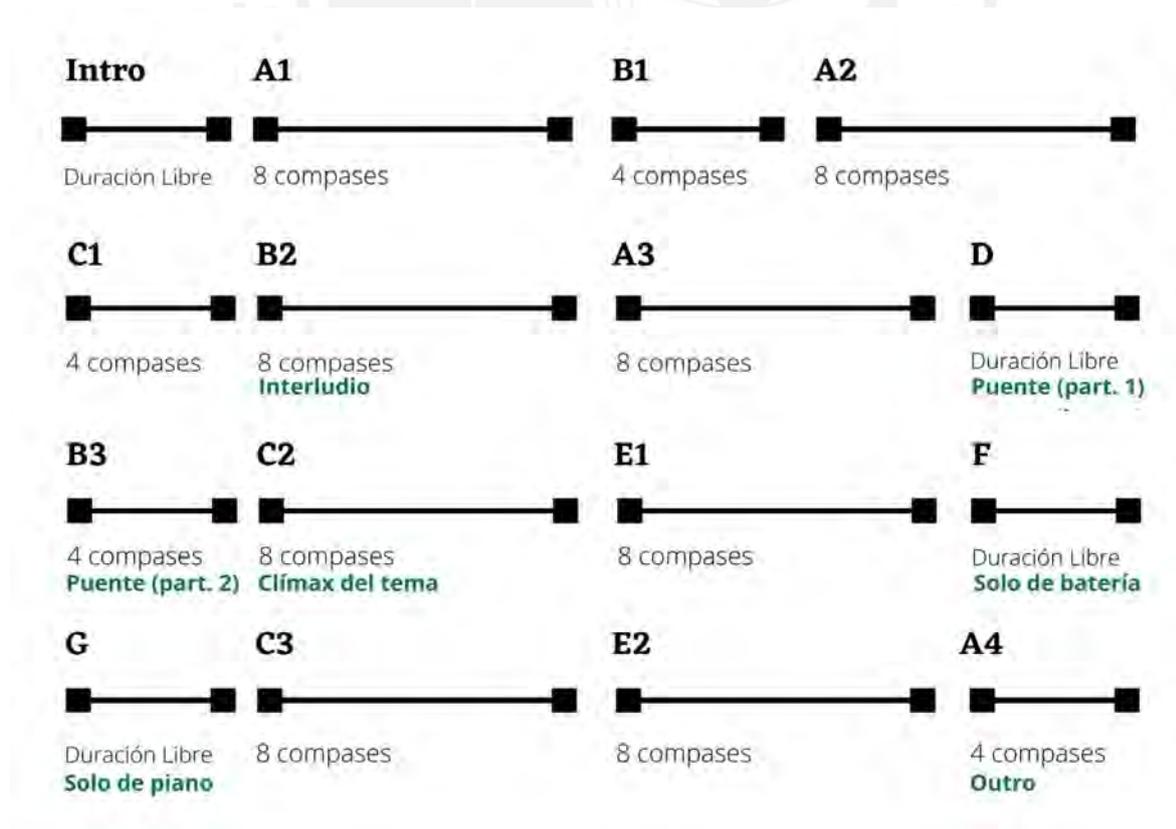
¹ Según el diccionario Collins (2021), outro se refiere al corto pasaje instrumental que concluye una pieza musical.

se basa en la repetición de secciones, y la improvisación de piano se realiza sobre la armonía del tema principal que ya es ejecutado varias veces a lo largo de la pieza. El tema necesita un cambio antes de volver a crear un desarrollo sobre la misma base armónica de la forma y eso es lo que aporta el solo de batería, pues se ejecuta sobre un *vamp* que es tocado en ese momento por única vez en la obra.

Otra particularidad es la función del contrabajo en la obra, pues no sólo realiza la función de acompañamiento, sino también una función melódica complementaria al piano en algunas secciones.

Representación Horizontal de la forma

Para facilitar la visión de la forma completa en un mismo plano se presenta este diseño horizontal de la forma. Como se observa, se indica la duración de secciones y las funciones más relevantes en la estructura.



A continuación se analizarán las secciones de manera individual, en el orden en que se encuentran dispuestas en la pieza. Al final del estudio de cada segmento se hará un listado que reúna, a modo de resumen, los recursos encontrados en cada sección.

2.2.4 Sobre las secciones en el tema

Introducción y sección A

La primera sección es una interpretación libre de piano, que cuando es ejecutada en vivo, puede incluir motivos distintivos de la obra a voluntad del ejecutante. En la introducción tocada en el primer track del disco, el contenido melódico que presenta se encuentra en lo que se denomina como sección C en este análisis. En esta introducción, el uso de la dinámica es el recurso que más resalta, así como la modulación que ocurre entre las dos frases que conforman esta sección en la grabación del disco. Al ser esta sección un contenido que varía en cada interpretación en vivo, no se realizará un análisis profundo de su ejecución en la grabación.

La sección A, se presenta como la primera sección del tema tocada con la banda completa luego de la introducción a piano solo. En esta primera exposición cuenta con una duración de ocho compases. Esta sección se repetirá cuatro veces a lo largo del tema y siempre lo hará en la tonalidad de Si bemol menor. Las constantes repeticiones de esta sección permiten crear una analogía con la forma Rondó. Como explica Aaron Copland (1994): "El rasgo típico de cualquier rondó es, pues, la vuelta al tema principal después de cada digresión. El tema principal es lo importante; el número y longitud de las digresiones es indiferente. Las digresiones proporcionan contraste y equilibrio: ésa es su principal función" (p.134). Tal y como sucede en la forma rondó, *Gal* empieza y termina con la sección principal (o en su caso, una de las dos secciones principales), la parte A. Asimismo, las otras

dos apariciones de este segmento a lo largo de la obra funcionan como punto de llegada luego de momentos de tensión que se manifiestan con mayor intensidad en las secciones B.

Bajo y piano tocan unísono (sólo la línea en clave de fa)

Figura 1. Cuatro primeros compases de la sección A1.

Cabe resaltar que las únicas variaciones melódicas y armónicas a lo largo de sus repeticiones se encontrarán al final de la frase consecuente, en sus dos últimos compases. En cuanto al ritmo armónico, se presenta un acorde cada dos compases. La frase antecedente y la frase consecuente de este periodo cuentan con cuatro compases cada una. Bbm7 en los dos primeros compases, y Gbmaj7 (que es el sexto grado de la tonalidad) en los dos siguientes.

Esta sección presenta uno de los dos temas principales de la composición, el cual se basa en el desarrollo de un arpeggio de Bbm7 y es interpretado con la dinámica de *pianissimo*. La mano derecha del piano ejecuta un arpeggio que mantiene como ostinato a lo largo del periodo inicial. La melodía principal es presentada por la mano izquierda del piano y el contrabajo.

El intervalo de segunda es una célula presente en los distintos motivos que presenta el desarrollo de esta composición, y puede ser identificado desde esta sección. Como se observa en la figura uno, aproximaciones por segundas están presentes en el segundo tiempo en la

clave de sol entre las notas la bemol y sol. De la misma manera, en la melodía escrita en la clave de fa podemos observar en dos momentos (dentro del primer compás) el uso del intervalo de segunda.

Esta secuencia presenta acercamientos por segundas en cada uno de sus motivos, incluso en el único en el que visualmente no se percibe un intervalo de esa naturaleza. En el tercer tiempo del tercer compás encontramos un intervalo de séptima mayor que finalmente es la inversión de un intervalo de segunda menor. Estas aproximaciones por segundas se encuentran señaladas con corchetes rojos en la figura 2.

The image shows a musical score for Section A, measures 1-4. The score is in 7/4 time and Bbm. The melody is in the bass clef, and the bass and piano play in unison. Red brackets highlight intervals of a second in the melody. The first measure is marked 'A' and 'pp'. The second measure is marked 'Bbm'. The third measure is marked '3' and 'Gbmaj7'. The fourth measure is marked 'Gbmaj7'. The text 'Bajo y piano tocan unísono (sólo la línea en clave de fa)' is written below the first measure.

Figura 2. Aproximaciones por segundas en los cuatro primeros compases de la sección A.

Sobre la sonoridad, las frecuencias graves son predominantes en esta sección, puesto que la melodía se encuentra en el pentagrama inferior y es ejecutada por el piano y el bajo al unísono. Otro recurso que podemos identificar en esta sección es el uso de la síncopa. Este elemento genera un efecto rítmico interesante y se percibe como una manera mucho más sofisticada de tocar en un compás de 7/4. La melodía nunca acentúa el *downbeat* del primer tiempo en cada compás, sino que la acentuación se encuentra en la última corchea del compás que simula el inicio de uno nuevo. Como se aprecia en la figura 2, la última corchea de cada

compás está ligada a la primera del siguiente. Ya que la acentuación se encuentra en la parte débil del tiempo (*upbeat*), se considera una síncopa. Como se aprecia en la figura 3, la aplicación de este recurso es constante en la línea melódica del tema.

A continuación analizaremos la distribución rítmica de la sección A. Ambas manos en el piano desarrollan una misma frase, conformando dos de estas por cada compás. La mano derecha del piano no ejecuta ninguna síncopa y por ello se puede identificar con facilidad el inicio de cada compás, si es que solo se presta atención a las primeras notas de la frase. Cabe resaltar que el inicio de esta frase puede resultar difícil de percibir por momentos durante la ejecución, debido a que la melodía en clave de fa resuena durante el inicio de ésta. Asimismo, la dinámica al inicio de las frases en esta sección es mucho más baja en comparación con la manera en que se ejecuta el resto de esa frase, es decir, se aplica un *crescendo* donde las primeras notas pasan desapercibidas por momentos. Ambas manos forman una frase con una melodía principal en la clave de fa. Esta melodía encontrada en la clave de fa, se encuentra en lugares que resultan inusuales al tener como referencia una subdivisión en 7/8. El uso de la síncopa, ya discutido en el párrafo anterior, es lo que ocasiona el desdibujo de esta métrica para el oyente.

The image shows a musical score for piano in the key of F major (one flat). The first system consists of two measures in 7/8 time. The first measure is marked with a '7/8' time signature, and the second measure is also marked with a '7/8' time signature and the instruction '(simile)'. The melody in the right hand starts on the first beat of each measure, while the bass line in the left hand starts on the second beat, creating a syncopated effect. Yellow highlights are placed on the first notes of the bass line in both measures. The second system starts with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The melody in the right hand is mostly rests, while the bass line in the left hand continues the syncopated pattern. Yellow highlights are placed on the first notes of the bass line in the first two measures of this system.

Figura 3. Identificación del uso de síncopas en la sección A.

Recursos utilizados y características

Dinámica pianissimo

Anticipación

Repetición de motivos

Ritmo armónico de un acorde cada dos compases

Recurrencia al uso de intervalos de segunda en el desarrollo melódico

Sonoridad modal

Sección B1

Esta sección se aparece tres veces a lo largo de la composición. La primera vez que lo hace, se encuentra ofreciendo contraste entre las secciones A1 y A2. Tiene cuatro compases de duración y se encuentra en la tonalidad de Si bemol menor. En cuanto al ritmo armónico, se utiliza un acorde por compás en los tres primeros compases y dos al final del último compás a modo de cadencia suspendida, donde se ejecuta el cuarto y quinto grado de la modalidad. Este último acorde (Ebm, el VI grado) queda resonando con un calderón.

Estos cuatro compases aportan tensión por el uso del ostinato en la mano derecha del piano y a la vez, desdibujan cualquier tipo de alusión a una métrica de 7/4 por el uso de la síncopa y de las acentuaciones que contienen. Como se observa en la figura, el ostinato se basa en la ejecución de la nota Si bemol en corcheas, intercalando dos octavas en su ejecución.

The image shows a musical score for Section B1. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (accompaniment). The key signature has four flats (B-flat major or D-flat minor). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some ties. The accompaniment features chords and moving lines. Chords indicated are Bbm6, Ab, Fm, and Ebm. The section ends with a double bar line and a fermata.

Figura 4. Sección B1.

Asimismo, nuevamente se encuentran aproximaciones melódicas por intervalos de segundas en la melodía. Dentro de la composición, esta es la única sección que termina con un silencio con calderón.

Recursos utilizados y características

Anticipación

Repetición de motivos

Aproximación a notas por segundas

Ostinato en octavas para generar tensión

Silencio con calderón al final de la frase para acentuar la importancia de una nueva sección

Sección A2

Esta sección A2 tiene una dinámica parecida a la de primera A. Luego del silencio con calderón al final de la sección B, el inicio de A2 es igual al de la sección A. Al igual que sucede al inicio del tema, el piano ejecuta los dos primeros tiempos solo y la banda se une llegado el tercer tiempo en una dinámica de *mezzo piano*.

En los dos últimos compases de esta sección ocurre una modulación a La menor con sexta mayor que involucra ligeras variaciones rítmicas para preparar la modulación a Mi mayor en la siguiente sección. En el último compás, la mano derecha toca corcheas pertenecientes al arpeggio de La menor mientras que la línea del bajo permanece en silencio. A continuación, el piano y bajo tocan simultáneamente la sexta corchea del compás ligada a una blanca con punto formando el acorde de La menor con sexta mayor. Esto permite tres tiempos y medio sin ningún otro estímulo rítmico para tocar las dos últimas corcheas del compás que forman la anacrusa del siguiente segmento.

The musical score consists of two systems of two measures each. The first system, labeled '18', shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a Bbm chord and a bass line of eighth notes. The second system, labeled '20', shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with Am and Am6 chords and a bass line of eighth notes. The score ends with a key signature change to D major.

Figura 5. Cuatro últimos compases de la sección A2.

Sección C

Esta sección es una de las más importantes, no sólo porque incluye los motivos más distintivos de la pieza y el clímax de la obra en su tercera repetición, sino porque presenta un claro desarrollo progresivo dentro de sus tres repeticiones en la obra. Asimismo, las

modulaciones que suceden a lo largo de la obra ocurren en cada repetición de esta sección y afectan a la sección consecuente.

Figura 6. Cuatro primeros compases de la sección C3.

En cuanto a la duración de la sección C, en esta primera repetición tiene cuatro compases y presenta la primera dinámica *forte* de la obra. Como se aprecia en la siguiente figura, la sección C tiene dos frases características. La primera frase empieza con dos corcheas a un semitono de distancia como anacrusa y abarca los cuatro primeros tiempos del primer compás de la sección con las siguientes figuras rítmicas: negra con punto, corchea, silencio de corchea y negra con punto. En la segunda frase característica de la sección se aprecia nuevamente el uso del intervalo de segundas para la creación de melodías. Esta segunda frase presenta un contorno escalístico descendente. Expone un patrón sobre un motivo de dos corcheas distanciadas por un intervalos de segundas, utilizando notas diatónicas a la escala de Do sostenido. Cabe resaltar que cuando este tema se ejecuta en vivo, Maestro siempre adorna todas las corcheas de esta segunda frase. A continuación se

comparará la transcripción exacta de lo que Shai Maestro suele ejecutar en un concierto en vivo con la melodía base sin ningún adorno.

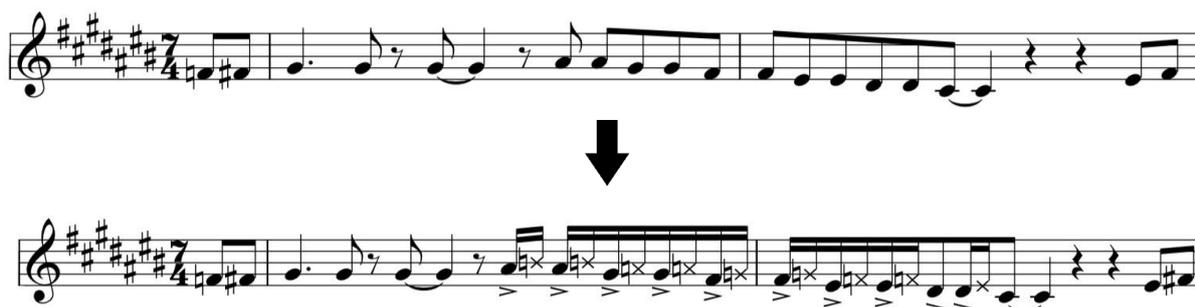


Figura 7. Transcripción de la melodía base versus la transcripción exacta de los dos primeros compases de la sección C3.

En esta parte se aprecia un cambio en el ritmo armónico, pues los segmentos anteriores presentaban un acorde cada dos compases o un acorde por compás como sucede en la sección B y en los dos últimos compases de la sección A2. Otra característica que podemos resaltar, es una especie de *line cliché*² que se forma en los bajos de los acordes pertenecientes a la armonía de esta sección. Al no suceder sobre un acorde estático, la línea melódica no encaja en la definición exacta de *line cliché*. Asimismo, si se tienen en cuenta la referencia sonora de ese momento de la pieza, se puede percibir como uno.

En contraste con las secciones anteriores que tenían la sonoridad de la tonalidad de Si bemol menor, en este segmento ocurre una modulación a Do sostenido mayor. Esa modulación aporta individualidad y diferenciación a esta sección que presenta la melodía característica de la composición.

Recursos utilizados y características

Inicio en anacrusa

Dinámica *forte*

² Como indica *The jazz piano site* (2021), un *line cliché* es una línea melódica que se mueve cromáticamente de manera ascendente o descendente sobre un acorde estático.

Síncopas

Motivos conformados por notas a intervallos de segundas

Modulación a una sonoridad mayor

Sección B2

Con una duración de ocho compases, B2 es un respiro necesario para volver a presentar por tercera vez la sección A. Esta sección B2 no contiene el ostinato en la mano derecha del piano que sí se encontraba en B1. Presenta en cambio un desarrollo de la rítmica base que se encontraba en la mano izquierda de B1. A continuación se observa la figura 7 con los dos primeros compases de la sección B1, en donde podemos apreciar la rítmica que se utiliza como base para la sección B2 en la clave de Fa.

The image displays a musical score illustrating the transition from section B1 to section B2. The top part shows two measures of B1 in F major. The bass line features chords Bbm6 and Ab. A large black arrow points down to the bottom part, which shows the development of the B2 section in F major, with the bass line mirroring the rhythmic patterns of the B1 section.

Figura 8. Rítmica de la mano izquierda de la sección B1, aplicada al desarrollo de la sección B2.

El contraste que la sección B2 aporta no está basado en la generación de tensión. Por el contrario, presenta notas de larga duración que brindan una sensación de descanso y libertad. Estos aportes son reforzados con dos *fills* improvisados por el contrabajo que ocurren en el tercer y sexto compás. Estas características fomentan la percepción de una textura suave debido a la larga duración (de hasta ocho tiempos y medio) de las notas ligadas en los segundos motivos de todas las semifrases. Esto construye un flujo musical que contrasta con la textura de las secciones anteriores llenas de acentos, de algunas yuxtaposiciones y de sonidos cortos donde las duraciones máximas son de hasta dos tiempos y medio. Nuevamente se puede apreciar el uso de aproximaciones por segundas constantemente. En el primer y tercer compás de la sección B1, la melodía en la clave de fa se basa en dos notas separadas por una segunda menor. Asimismo, en la sección B2, el inicio de cada semifrase contiene tres notas a una distancia de segunda cada una.

Do mayor es el primer acorde de esta sección y es un acorde *pivote*³ pues pertenece tanto al centro tonal del segmento anterior como al del presente. El acorde logra una transición entre las dos secciones y cumple la función de concluir la sección anterior, cuya armonía desciende por semitonos y finaliza con un acorde a Do sostenido menor. En esta nueva sección, la frase de dos compases incluye dos motivos, los cuales se presentarán con un desplazamiento rítmico en las siguientes repeticiones.

Podemos dividir esta sección en una frase antecedente y otra consecuente, con una duración de cuatro compases cada una. Estas se encuentran formadas por dos semifrases de dos compases respectivamente. Las dos semifrases que conforman el antecedente empiezan con el mismo motivo como se puede observar en el primer y tercer compás de esta sección. En cuanto a los segundos motivos del antecedente, las variaciones melódicas se reducen a un

³ Según el diccionario de música de Oxford (2021), el acorde pivote es el que se utiliza para lograr modulaciones. Pertenece tanto a la tonalidad de origen como a la tonalidad de destino. Es por ello que cumple dos funciones armónicas simultáneas, una en la tonalidad antigua y otra en la nueva.

cambio de octava en la nota Do. Sobre las variaciones rítmicas, estas radican en la duración del silencio entre el primer y segundo motivo de ambas semifrases. En la primera semifrase, el motivo inicia en el *upbeat* del quinto tiempo mientras que, en la segunda inicia en el *upbeat* del sexto tiempo.

Estas variaciones sobre el segundo motivo se repiten en el compás cinco y siete, con la diferencia de que las notas utilizadas se encuentran a una distancia de un intervalo de cuarta. A diferencia del inicio de los primeros motivos en las semifrases del antecedente que empezaban en el *downbeat*, en el consecuente estos empiezan en el *upbeat* siendo ligados a la última corchea del compás anterior. Esto se debe a que se presenta una variación rítmica en los dos últimos tiempos del cuarto y quinto compás si es que los contrastamos con la duración del segundo motivo de la primera semifrase de toda la sección.

Figura 9. Variaciones dentro de la sección B2.

El ritmo armónico presenta un acorde por compás y se ve afectado por el uso de la síncopa. Se observa una anticipación de los acordes, ya que no se ejecutan en el primer tiempo fuerte, sino que se presentan desde la última corchea del compás anterior.

Hay dos tipos de transiciones: transiciones graduales que imponen un sentido de conexión entre un módulo y otro; e interludio/episodios, que sirven para separar más que para unir. Las transiciones suelen ser bastante inestables en su

tonalidad pero los interludios pueden ser estables. Ambos tipos pueden usar material de la sección previa o de la siguiente o pueden estar hechos con un material totalmente distinto (Rowell, 1935, p.171).

Ya que esta sección incluye dentro de sus funciones marcar el fin de una primera parte de la pieza, se le considera un interludio. Esta denominación se refuerza debido a que a continuación de esta sección se encuentra la tercera repetición de la letra A con un sentido de recapitulación e inicio.

El último compás de esta sección empieza con una redonda ligada a una negra con punto desde el compás anterior, seguida de un tiempo y medio de silencio antes de que empiece la anacrusa de la siguiente parte. Esto quiere decir que por un total de siete tiempos ninguna nota es tocada ni por el bajo ni por el piano, lo cual emula el silencio que siempre precede a la sección A. Este silencio sólo se interrumpe por un redoble que la batería ejecuta en los cuatro últimos tiempos para llamar a la siguiente sección.

Recursos utilizados y características

Uso de un acorde pivote en el primer compás de la sección

Anticipaciones

Motivos conformados por aproximaciones de intervalos de segundas

Inclusión de sonidos ligados de hasta ocho tiempos y medio

Fills de bajo

Sección A3

En esta sección se regresa a la tonalidad con la que empezó el tema, es decir a Si bemol menor. Dura ocho compases como sus anteriores repeticiones, pero, a diferencia de estas, la dinámica es *forte*. Esto se debe a que la curva emocional del tema sigue ascendiendo

progresivamente desde el inicio de la obra hasta llegar al clímax en la sección C3, y esta indicación de *forte* es parte del proceso de construcción dinámica en la composición.

Los dos últimos compases presentan un *crescendo* que prepara el aumento de dinámica que se da en la siguiente sección a *fortissimo*. En el tercer tiempo del antepenúltimo y penúltimo compás de esta sección se encuentra el primer motivo de la frase que caracteriza el inicio de la sección C. Ese motivo, que se presenta como anacrusa, es uno de los más memorables e importantes a lo largo de la obra. Este motivo está conformado por dos corcheas separadas por un semitono y una negra con punto que se encuentra a una segunda de distancia de la última corchea. En la siguiente figura, se encuentra ese motivo subrayado con un corchete guinda en ambas secciones.

Primeros compases de la sección C:

Últimos compases de la sección A3:

Figura 10. Variación del primer motivo característico de la sección C en el final de la sección A3.

Asimismo, el motivo seguido al subrayado en guinda presenta un desplazamiento rítmico en la misma nota. Juntos, ambos motivos crean una clara alusión a la frase principal de la sección C, siendo una repetición de ese motivo con transposición y variación rítmica. El subrayado color amarillo señala los dos motivos en cuestión, mostrando cómo, en el caso de la sección A3, se realiza un desarrollo del mismo. Este segmento se encuentra a dos secciones de la letra C2, la principal del tema. La presentación de ese motivo en un entorno distinto funciona de preámbulo para el inicio del puente principal de la obra.

Sección D y sección B3

La sección D dura cuatro compases y es la primera de las dos secciones que conforman el puente⁴. Tiene una dinámica de *fortíssimo* y se caracteriza por un bajo en Re bemol que prepara el ostinato en octavas en esa misma nota que presenta la segunda sección del puente. Asimismo lo único predeterminado es la línea que realiza el bajo a modo de *obbligato* para el piano y contrabajo, pues lo que ocurre es una interacción que desarrolla el aumento de dinámica para la llegada de la sección C2.

En el último tiempo de la sección D, se observa el uso de una técnica de desarrollo melódico llamada disminución sobre el característico motivo de la anacrusa de la sección C. En este caso se encuentran dos semicorcheas separadas por un semitono y una corchea a un tono de distancia de la última semicorchea.

⁴ Este término es la traducción de la palabra *bridge*, la cual se emplea en muchos tipos de música popular. El *bridge*, como indica el diccionario de música de Oxford (2021), es una sección que se sitúa a la mitad de la pieza musical y que contrasta con el resto de la obra. Prepara el regreso del tema principal de la composición.

Figura 11. Sección D.

La sección B3 es muy parecida a la sección B1, pues ambas presentan un *ostinato* de octavas de Si bemol en octavas en la mano derecha del piano. La diferencia que presenta con la sección B1, recae en que la dinámica es mucho más fuerte y la línea del bajo es mucho más recargada. Este aumento de intensidad coincide con la curva emocional de la obra, puesto que a continuación se encuentra la sección más importante del tema donde se desarrolla el clímax.

Figura 12. Sección B3.

Sección C2

En este segmento se encuentra la segunda modulación de la composición, esta vez hacia Do sostenido mayor. La sección presenta una dinámica de *fortissimo* y una duración de ocho compases. En el quinto compás, se produce una modulación a Mi mayor justo donde inicia la segunda frase, en donde también se encontrará el primer *tutti* del tema. Desde el inicio de la obra, la curva emocional fue en ascenso hasta llegar a esta parte en donde se encuentra el clímax de la composición. Nuevamente, el contraste que se da por la modulación hacia una tonalidad mayor (Do sostenido), individualiza y resalta el carácter de esta sección.

La sección C, al haber sido expuesta con anterioridad y al ser el punto de llegada de la curva dinámica de la obra, presenta grandes variaciones rítmicas y melódicas que reflejan el mayor desarrollo motivico al que ha llegado una sección hasta el momento en la composición. Estas variaciones se ubican en los cuatro últimos compases de esta sección y una de las variaciones es una modulación a Mi mayor que se extiende hasta la siguiente sección.

50

52

54

Am G#m/D# E/D C#m

56

E G#m/D# G#m D7 C#7

8va

Piano toca ambas líneas
Bajo toca la línea más grave
Batería toca las figuras rítmicas

Figura 13. Desarrollo del primer motivo de las frases melódicas en la segunda parte de la sección C2.

En la figura 11 se muestra la sección C2, la cual se puede dividir en una frase antecedente y otra consecuente (la que se muestra luego de la flecha). El subrayado en rojo muestra cómo el primer motivo de la sección es variado en la frase consecuente. La segunda frase melódica del antecedente es rítmicamente idéntica en sus repeticiones en el consecuente. Sufre variación melódica de transposición a un intervalo de segunda en cada una de sus repeticiones con respecto a la repetición que le precede. La variación del compás 56 es más dramática y es ejecutada con una mayor dinámica que la del compás 54 pues esto desemboca en la sección E que tiene la dinámica de *fortississimo*, la más fuerte del tema. La variación del compás 54 presenta una intensificación rítmica y se percibe como un adorno complementario de contorno escalar descendente. Aporta cambio en el timbre de la melodía y densidad armónica, pues el bajo y el piano tocan las mismas figuras rítmicas a un intervalo de tercera de distancia. Esta variación sucede a lo largo de tres tiempos y se percibe en un segundo plano, dejando resonar la negra con punto (tocada por la mano derecha del pianista)

que se encuentra desde el primer tiempo del compás y colocando este adorno en la primera semifrase como respuesta a esta célula melódica.

Lo mismo ocurre en el compás 56 donde el piano y el bajo tocan la misma línea a un intervalo de tercera. Esta última variación consiste en un *tutti* (el cual ocupa la misma cantidad de tiempos que la primera variación encontrada en el quinto compás de esta sección), pues es la única parte del tema en donde los tres instrumentos tocan las mismas figuras musicales simultáneamente. Asimismo, este *tutti* contiene un *crescendo* dramático ejecutado desde *pianissimo* a *fortissimo*.

Cabe resaltar que en todas las versiones en vivo de esta composición, en el tercer compás del antecedente de esta sección se pueden apreciar variaciones rítmicas en el primer motivo de ese compás. Esa variación es diferente cada vez que se ejecuta en vivo, pues es improvisada. Su función es hacer rítmicamente más intensa la presentación del motivo, pues incluso dentro de esta sección podemos apreciar una curva ascendente en cuanto a la dinámica que resolverá en el *fortississimo* de la siguiente sección. Esto evita una sensación de reiteración y contribuye a un *crescendo* que se va intensificando paulatinamente cada dos compases hasta llegar al *tutti* que se encuentra en los dos últimos compases de esa misma sección.

Desde el inicio de la obra, la dinámica ha reflejado el diseño de la curva de la composición. La pieza empezó en *pianissimo* y aumentó hasta llegar al clímax que se encuentra en esta sección. Sobre el concepto de dinámica, Rowell (1985) afirma:

Representa lo que muchos creen que son los aspectos más visibles de la música, movimiento, cambio y proceso. Los músicos suelen usar el término dinámica en un sentido más técnico, para referirse al nivel del volumen de la música y al muy importante contraste y las modulaciones entre los varios niveles de intensidad, y el uso actual no es incoherente con esta posición:

muchos valores se obtienen por medio de una correlación entre movimiento e intensidad (p.159).

Asimismo, este recurso contribuye a resaltar los procesos de construcción musical que se dan a lo largo de la composición, formando parte de estos cambios y aportando a la vez diferenciación entre las secciones repetidas a lo largo del tema.

Recursos utilizados y características

Contiene el clímax del tema

Dinámica *fortissimo*

Modulación al inicio y a la mitad de la sección

Síncopas

Desarrollo melódico de motivos

Inclusión de un *tutti*

De manera general, se aprecia una dinámica de *crescendo* a lo largo de toda esta sección

Sección E1

La letra E es la que, en sus dos repeticiones a lo largo de la pieza, continúa el clímax de la tercera y cuarta repetición de la sección C. Tiene una duración de ocho compases y contiene la dinámica más fuerte del tema que es *fortississimo*. En esta sección se presenta un cambio de acompañamiento a *Heavy Rock Groove*, tal como indica la partitura. Esta variación en el acompañamiento genera contraste con el estilo que ha sido ejecutado desde el inicio de la obra. Su función es lograr una transición luego de la sección C3 a la sección de los solos.

La definición más apropiada para determinar la naturaleza de esta sección es la de prolongación. Rowell (1985) define:

Las prolongaciones son pasajes cuyo propósito principal es continuar el estilo y el sentido de la sección musical previa, ya sea extendiendo el dominio de la nota tónica o de la clave (a menudo por medio de un punto pedal) o prolongando la misma estructura musical sustancia temática y actividad rítmica. No es una repetición sin una variación, sino una excrecencia de lo que le precedió. Las prolongaciones son, con frecuencia, menos temáticas que las secciones cuyo efecto prolongan: aunque suelen ser semejantes en sus formas de acercamiento, miran más atrás que hacia adelante (p.172).

Esta definición coincide con la función que cumpliría la sección E, puesto que la repetición de uno de los dos motivos característicos de la letra C se encuentra presente en esta sección, aunque variado en cuanto a transposición.

The image displays two musical staves in 7/4 time, both in the key of F# major. The top staff represents section C, featuring a motif of four measures with chords C#, Fm/C, C#/B, and F#/A#. The bottom staff represents section E, where the same motif is transposed, with chords F#7, Am, C#m, Am/C, F#7, Am, C, and Eb. A large black arrow points from the top staff to the bottom staff, indicating the transposition and repetition of the motif.

Figura 14. Repetición del primer motivo de la sección C como primer motivo de la sección E.

Otras características que contribuyen a denominar la sección E como una prolongación, son las semejanzas que tiene con la sección C en cuanto a la armonía y al movimiento melódico que presenta. Podemos encontrar semejanzas entre la primera frase melódica de ambas secciones, pues son rítmicamente idénticas. Ambas comienzan con dos corcheas de anacrusa en la sección anterior. En el caso de la sección C, la distancia entre estas dos corcheas es de un semitono y en la sección E, la distancia es de un tono y medio. Además, el primer y tercer compás contienen la misma armonía en ambos casos. Aunque cada sección ofrece acordes distintos, el primer y tercer compás tienen el mismo contenido armónico con respecto a cada sección. Por último, se observa que en el segundo compás en ambos casos se halla un movimiento cromático descendente de los bajos en la armonía.

En la sección E, se aplica una reducción melódica, pues cada compás empieza con el motivo rítmico resaltado, mientras que en la sección C se presenta cada dos compases. La sección E es bastante parecida a la C pero como el motivo escalar de contorno descendente de corcheas, suprimido.

En esta misma sección podemos apreciar un *obligato* del cuarto al sexto compás, que rescata el ritmo ternario del motivo característico presente en la primera parte de la semifrase de la sección C (negra con punto). Este *obligato* utiliza el recurso de la síncopa y plantea el desplazamiento rítmico del mismo motivo. Además, el silencio de un tiempo que le precede, permite bajar la dinámica para ejecutar un crescendo que se podría percibir desde un *pianissimo* hasta un *forte*.



Figura 15. *Obligato* presente en el cuarto, quinto y sexto compás de la sección E2.

Este *obbligato* desemboca en un *breakdown* ubicado en los dos últimos compases de esta sección, el cual permite lograr la transición hacia la sección del solo de batería. Durante estos dos compases Shai toca adornos y arpegios sobre Fa menor con séptima mayor, descendiendo la dinámica hasta quedarse en silencio antes de los dos últimos tiempos. Esto ocurre en la grabación del disco y en todas las versiones en vivo que tiene el tema.

Recursos utilizados y características

Dinámica de *fortississimo*

Cambio de estilo de acompañamiento a *Heavy Rock Groove*

Reutilización de la primera frase melódica característica de la sección C

Reducción melódica sobre las semifrases de la sección C

Uso de *obligato* con desplazamiento rítmico

Inclusión de un *breakdown* en los dos últimos compases de la sección

Solo de batería

El solo de batería tiene un acompañamiento y duración libre. El acompañamiento en el audio es un *loop*⁵ donde el piano intercala sólo dos acordes acentuando únicamente el segundo tiempo y el *upbeat* del cuarto y sexto tiempo en el compás de siete cuartos. El solo de batería permite un respiro armónico, pues la cantidad de información que presenta el *loop* tocado por Shai es mucho menor a la información armónica de las secciones anteriores. La siguiente improvisación es la del del piano y utiliza la armonía de una de las secciones que más se repite en la obra. Esta armonía no se percibe como repetitiva gracias al descanso armónico que aportó el solo de batería. Es por ello el momento de la improvisación del baterista es estratégico.

⁵ Como indica Dufell en su libro *Making Music with Samples*, (2005) un *loop* o un bucle es la constante repetición de un fragmento corto como base para la improvisación (p.14).

Solo de Piano

La primera parte de la armonía del solo de piano se asemeja a la armonía de la sección A. Contiene dos compases de Si bemol menor, dos de Sol bemol menor, dos de Si bemol y dos de Mi bemol menor seguido de ocho compases de Re bemol menor. Con ello se cumple la primera sección del solo que se repite hasta llegar al clímax del solo donde se ejecuta la siguiente sección del solo de piano. Esta segunda parte, cuyo inicio es indicado por el *on cue* del solo, tiene la armonía de la letra C2. Los dos últimos compases presentan el mismo tutti de los dos últimos compases de la sección C2.

Sección E2

Al empezar luego del *on cue* del solo de piano, la dinámica en esta sección se percibe como un *fortississimo* al igual que en su anterior repetición (en la grabación del disco se percibe ligeramente más fuerte que la sección E1). Al conducir y continuar la intensidad que se desarrolla en el *on cue* del solo, depende mucho de la dinámica que se recibe de la sección anterior en la ejecución en vivo, por ello no contiene una anotación de dinámica en la partitura como sí lo tenía el segmento E1.

Esta sección tiene la misma duración que su anterior repetición. La variación que presenta se encuentra en el quinto y sexto compás, pues se realiza un acento en la blanca presente en los dos últimos tiempos del compás 101, y en vez de presentar un *obbligato*, contiene una repetición exacta de los dos primeros compases de esta sección. En la figura que se muestra a continuación, se pueden comparar los últimos compases de ambas secciones (E1 y E2).

60

F#7 Am C Ebmaj7

62

F#7 Am C#m Cmaj7

64 Break down

Fm(maj7)

100

F#7 Am Cmaj7 Ebmaj7

102

F#7 Am C#m Cmaj7

104 Break down

Fm(maj7)

Figura 16. Seis últimos compases de la sección E1 y E2.

El silencio de negra en el tiempo cinco del compás 61 y 101 cumple la misma función en ambos casos. Permite disminuir la dinámica para que la curva emocional/estructural descienda, pues la sección a continuación es, en el primer caso, el inicio de los solos y en el segundo, el *outro* (la última sección del tema).

Sección A4

A diferencia de sus tres anteriores repeticiones que tenían una duración de ocho compases, esta sección sólo dura cinco compases y es interpretada solo por el pianista. En el cuarto compás presenta un calderón en el cuarto tiempo, donde incorpora adornos a voluntad con un fraseo en *rubato*, lo cual varía cada vez que interpreta el tema, puesto que los adornos y sus fraseos son improvisados. A continuación resuelve en el último acorde junto con toda la banda y el tema finaliza.

Recursos utilizados y características

Síncopa

Fraseo en *rubato*

Capítulo 3: *The Stone Skipper*

3.1 Contextualización de la obra

3.1.2 Sobre el carácter del disco

The Stone Skipper, es el cuarto de la carrera de Maestro y fue lanzado en el año 2016. Cuenta con dieciséis canciones que suman en total una hora de música. Este álbum destaca dentro de su discografía por ser el único con procesos de post producción como parte de la composición, ampliando el producto musical orgánico que podría generar un clásico trío de jazz. Dentro de estos procesos se incluye el uso de sintetizadores, los cuales muchas veces son usados simultáneamente con el piano. También se incluyen grabaciones de voz añadidas a un tema y efectos que simulan el estilo de música Lo fi (que por una decisión estética busca un sonido *vintage*, optando por ejemplo, en simular el sonido de un viejo disco reproducido por un gramófono). Sobre la filosofía detrás de la composición del disco y sobre los nuevos procesos de producción empleados para la composición de este álbum, Maestro comenta:

Stone Skipper fue algo de lo que puedo decir que me siento bien en cuanto al nivel de honestidad que conlleva, aunque en cierto modo sea más producido. Es el comienzo de un proceso de dejar ir y no de tratar de probar algo. Viene con la edad y la experiencia y hacer música durante mucho tiempo. No siento la necesidad de mostrar mis habilidades demasiado, si eso tiene sentido. Eso es muy liberador. Puedes ir al estudio y servir la música sin que te moleste tu ego o tu voluntad de conquistar (2019).

3.1.2 Sobre la metodología de análisis

Para esta composición, la metodología de análisis será diferente al del primer tema trabajado. *Gal* presenta un desarrollo en base al recurso de repetición de secciones. Al estudiarla, se identificaron los recursos que aportan contraste, que contribuyen al balance y al

flujo, y que generan diferenciación y sentido de unidad entre las partes del tema. El conjunto de estas características contribuye al desarrollo integral de la obra y moldea el carácter de ella. El orden cronológico fue importante para el análisis ya que el desarrollo de la composición estaba encadenado por la evolución progresiva de las mismas secciones.

Ésta segunda pieza tiene un desarrollo melódico más elaborado que *Gal*, pues de los 120 compases que componen la obra, 60 conforman el tema principal de la pieza. En esta sección principal no existe ninguna sección o fragmento repetido. Si se utiliza la metodología de análisis aplicada para *Gal*, sólo se logrará un listado cronológico del uso de recursos para el desarrollo melódico. Debido a la diversidad de frases melódicas a analizar, agrupar las frases según el recurso empleado para su construcción facilitará el contraste entre las distintas manipulaciones y variaciones que se utilizan para crear la melodía. A su vez permitirá asociar las distintas funciones que un mismo recurso puede ejercer en distintos entornos musicales.

El método de análisis para esta pieza ha sido diseñado para la naturaleza particular de la obra y para evitar la contextualización reiterativa del uso de los recursos. De esta manera, se facilitará la asimilación de la información brindada. Debido a que la visión cronológica de los recursos utilizados complementa el análisis, los fragmentos transcritos dentro del trabajo indican el compás en que pueden ser ubicados en las transcripciones de las obras anexadas a la presente investigación.

3.2 Características generales y análisis musical

3.2.1 Sobre la métrica

Este tema se encuentra en una métrica de 7/4 al igual que *Gal*. Ambos temas utilizan síncopas en la melodía y en el acompañamiento, lo que ocasiona que muchas veces la acentuación sugerida no coincida con los márgenes propios de la métrica base. Si se contrasta

con *Gal*, *The Stone Skipper* presenta un acompañamiento mucho más libre y la continuación ininterrumpida de una misma melodía que evoluciona durante todo el tema.

Cabe resaltar que en este tema ninguna frase empieza en el *downbeat* y que no existe un patrón que determine el momento en el que las melodías deban empezar. Aunque la métrica está presente en la distribución de las frases, se puede determinar que la musicalidad del tema no está ligada a los parámetros métricos. El indicador de compás se utiliza únicamente para establecer un pulso y un sentido de espacio referencial.

Si la pieza es escuchada sin la partitura, resulta muy difícil ubicar el inicio de cada compás e incluso casi innecesario, pues la obra se basa en un tiempo implícito. Para este análisis, se realizó una pequeña entrevista a Shai Maestro. En ella, se respondieron algunas interrogantes sobre aspectos de su composición como el porqué de la elección de la métrica. La respuesta de Shai fue que siempre tuvo en mente el acompañamiento en 7/4 de la introducción y a partir de ello, el tema fue evolucionando hacia el perfil rítmico que presenta.

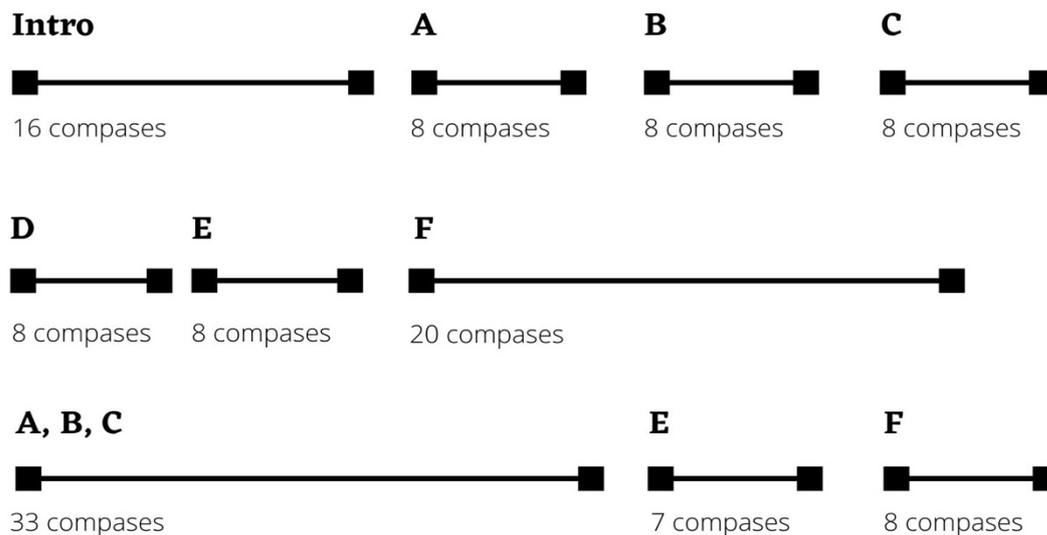
3.2.2 Sobre la estructura

En cuanto a su estructura, el tema principal consta de 60 compases, luego de los cuales se encuentra el único solo de la obra que es el del contrabajo. Al finalizarlo, se regresa al segundo compás de la penúltima sección del tema principal hasta terminar la forma y es así como finaliza la pieza. Para este análisis, el tema principal ha sido dividido en seis secciones. Sobre la duración de cada sección, cinco de ellas están conformadas por ocho compases y la última, por veinte compases. Esta distribución de secciones ha sido realizada para este estudio en específico, pues no existe una transcripción oficial del tema.

Número de sección	Sección	Función en la forma	Tonalidad o modalidad	Cantidad de frases por sección	Duración por compases	Características y recursos utilizados
	Intro				16	Durante los cuatro primeros compases la instrumentación consta de dos pianos preparados y dos sintetizadores. La batería entra desde el quinto compás.
1	A			4	8	Las cuatro frases melódicas que conforman esta sección tienen una duración de dos compases cada una. En esta parte se encuentra la nota más grave de toda la melodía.
2	B			3	8	Presenta dos frases de contorno arco basadas en arpeggio y en la tercera, una frase escalar agrupada por motivos de tres corcheas.
3	C			3	8	Se modula a una tonalidad mayor. En la primera frase se utiliza el recurso de repetición de una misma nota con desplazamiento rítmico para dar fuerza a la melodía y reforzar la sonoridad de la nueva tonalidad.
	D			2	8	Su primera frase es escalar y presenta apoyaturas en dos de las notas más agudas
	E	Puente		3	8	En esta sección la dinámica aumenta y se genera la mayor tensión del tema debido a un pedal en la nota Do que se alterna en dos octavas y presenta desplazamiento y variaciones rítmicas durante cuatro compases.
	F	Clímax		8	20	Se observan nuevos recursos como el desarrollo de una frase a partir de la repetición sucesiva de un mismo motivo o la formación de una armonía en la melodía principal por primera vez. En esta sección se encuentra la nota más aguda de toda la melodía
	A B C D	Solo de contrabajo			33	El solo sucede sobre la misma forma del tema principal, en donde se perciben variaciones en la armonía. Estas suceden por la naturaleza libre del acompañamiento de una improvisación.
	E F				27	La melodía se reanuda a partir del segundo compás de la sección E y finaliza de la misma manera en que termina el tema principal en su primera exposición.

Tabla 2. Estructura de *The Stone Skipper*.

Representación Horizontal de la forma



3.2.3 Particularidades de la pieza

Algo característico de esta composición es que el piano y el contrabajo tocan a unísono la melodía principal. Asimismo, resalta el uso de un registro grave a lo largo de la melodía principal. Esto es poco común al tratarse de una melodía principal, pues en otros contextos pasaría desapercibido. En este caso, la melodía es acentuada porque es tocada por dos instrumentos a la vez y porque no hay otro instrumento que esté acompañando en ese mismo registro.

Otra particularidad de esta pieza, y que a la vez se puede encontrar en otras obras de Shai Maestro, es la mimetización del inicio o final de un solo. En este caso, es difícil percibir el momento en que termina el solo de contrabajo y se vuelve a una sección del tema. Esto se debe a que el contrabajo ejecuta una función melódica durante todo el tema, pues la función de acompañamiento que comúnmente tiene, es realizada por las notas graves del piano. Otro factor que contribuye a esta mimetización es la naturaleza de la melodía principal, cuya construcción de frases es tan diversa como una improvisación, sin incluso repetir secciones a

lo largo de ella. Esto ocasiona que sea difícil identificar alguna frase de la melodía, en específico cuando se reanuda el tema luego del solo. Además, el flujo musical no se ve interrumpido por algún corte dramático o gran cambio en la textura al final del solo de contrabajo como comúnmente sucedería, por lo que el momento exacto en el que termina pasa desapercibido.

Generalmente, en la ejecución de temas basados en compases irregulares, al menos un instrumento es el que mantiene una ejecución clara de la métrica mientras que los otros introducen acentuaciones distintas a la que podría sugerir el indicador de compás. A diferencia de esas piezas, se puede percibir el acompañamiento y la melodía de esta composición como una misma unidad. En *The Stone Skipper*, el acompañamiento (por parte de la batería y dos teclados) se realiza en función a la melodía e interactuando con ésta. En ningún momento el baterista tiene como función acentuar los inicios o finales de los compases, es más, resulta muy difícil reconocer la métrica que él está ejecutando ya que sólo acompaña la melodía. Por el contrario, el acompañamiento de los teclados y de la mano izquierda del piano presentan por momentos la aproximación más cercana que se tiene a la métrica base pero sin llegar a ser una referencia clara para ésta, generando así, una ambigüedad rítmica.

3.2.4 Sobre la introducción de la obra y el proceso de post producción

Como ya se ha mencionado, este disco, a diferencia de los anteriores de *Shai Mastro Trío*, incluye procesos realizados en post producción para su composición. Desde la introducción podemos apreciar estos procesos realizados, pues se logra distinguir dos pianos preparados que tocan líneas distintas, uno que ejecuta acompañamiento y el otro, melodías. Ambos han sido preparados con materiales distintos para lograr un sonido “muteado” en uno y en el otro, un sonido metálico (con el que se ejecutan las melodías). Asimismo, durante los

primeros diecisiete segundos de la introducción, el elemento que más destaca es una frecuencia muy aguda (perteneciente a la octava 6 de un piano) que parece ser ejecutada por un sintetizador con efecto. Más que alguna función rítmica o melódica, esta frecuencia es parte de la atmósfera que se busca crear. Este sonido contiene interferencias y oscila entre distintas frecuencias alrededor de Si bemol, presentando constantes variaciones rítmicas y un *bend*⁶ que va aproximadamente desde Si bemol a Re.

La introducción presente en la grabación⁷, consta de dieciséis compases y establece el *tempo* y la tonalidad de la obra. Durante los cuatro primeros compases de la introducción, la instrumentación consta de dos pianos preparados y dos sintetizadores, uno que ejecuta la línea aguda con interferencias y otro que presenta un pedal en la nota Si bemol. Este último estará presente con la misma dinámica hasta desvanecerse entre el séptimo y octavo compás. La batería entra en el quinto compás realizando distintos patrones rítmicos que no denotan ni acentúan de manera clara el primer tiempo de la métrica de 7/4. Ocasionalmente se acentúa el primer tiempo en el bombo con una figura de negra con punto y corchea. Esto pasa desapercibido porque la primera vez que se tocó ese motivo fue en otro lugar del compás y también porque el baterista realiza distintas acentuaciones constantemente. El piano y el contrabajo comienzan a tocar la melodía en la anacrusa ubicada al final del compás dieciséis de la introducción.

Ciertos puntos importantes como la evolución de la composición y el orden en el proceso de grabación del tema han sido explicados por Shai Maestro en una entrevista que se le realizó para este trabajo. Como se señaló en uno de los artículos citados en el primer capítulo, a veces las composiciones de Maestro incluyen ideas aportadas por los otros dos

⁶ Según el diccionario Cambridge (2021), *Bend* significa “causar una curva”. En un contexto musical, se refiere a un efecto que se logra principalmente en la guitarra o el bajo. Consiste en tocar una nota y luego de que se produzca el sonido, estirar la cuerda hacia arriba manteniendo la presión para lograr una nota más aguda. En este caso se realiza un *Pitch Bend*, función encontrada en los sintetizadores.

⁷ Versión grabada en el disco *The Stone Skipper* (2016).

miembros de la agrupación. Por este motivo se le preguntó si este tema fue uno de esos casos, a lo que respondió fue solo él quien escribió la melodía por completo. Asimismo, sobre el proceso de grabación, comentó que primero sucedió la grabación como trío y luego se añadieron los teclados que acompañan a la melodía. Sobre el sonido de los pianos preparados, señaló que utilizó *Play doh* (una marca de plastilina) para lograr ese tono. Asimismo comentó que siempre tuvo en mente el tipo de acompañamiento que quería para la obra.

3.2.5 Sobre la armonía

Esta composición no presenta repetición de secciones, pues a pesar de que algunas secciones tienen una armonía parecida, la melodía es muy distinta como para considerarlas repeticiones con variaciones de otras. De igual manera resulta interesante observar las relaciones que se pueden crear en base a la armonía.

El tema ha sido dividido en seis secciones para el presente estudio y a cada uno le corresponde una letra en orden alfabético. La sección E conforma el puente del tema y la sección F la parte principal o el clímax de la obra y es, dicho sea de paso, la de mayor duración. Las cuatro primeras secciones pueden ser divididas en dos momentos debido a que las dos primeras se encuentran en una modalidad menor (Do menor) y las dos siguientes en una modalidad mayor (Eb).

La progresión de la sección A es también utilizada para el puente y para los primeros cuatro compases de la sección B. Asimismo, la sección F se desarrolla en la modalidad de Eb, como también lo hicieron las secciones C y D. Se puede apreciar dos tonalidades bastante distintas utilizadas para diferenciar momentos dentro de la composición. Éstas relaciones armónicas no son suficientes para considerar dos secciones como la repetición de una misma. Esto se debe a que el desarrollo melódico en cada sección presenta características individuales que no se vuelven a repetir de una manera similar en otra sección.

Como se mencionó, el acompañamiento armónico realiza patrones improvisados que siguen el movimiento de la melodía. Éstos, son difíciles de distinguir porque se encuentran a la vez en un segundo plano, creando un ambiente para cada sección sin la función de marcar cada cambio armónico. En esta obra, la complejidad armónica, la concepción rítmica y los procesos añadidos en postproducción, son un claro ejemplo del nuevo lenguaje que se viene desarrollando en el jazz contemporáneo. Todas estas características mencionadas no se podrían encontrar en una pieza de jazz tradicional o al menos no desarrolladas a este nivel.

3.2.6 Desarrollo y construcción de frases

Durante el tema principal, la amplitud de la melodía abarca desde Fa 2 hasta La bemol 4. Las cuatro primeras secciones luego de la introducción, presentan frases melódicas de dos o tres compases como máximo. La duración de estas frases va aumentando progresivamente en cada sección hasta llegar a la última parte del tema donde se desarrolla una frase de 5 compases. Cabe resaltar que durante el silencio entre estas melodías, el bajo del piano toma protagonismo realizando siempre distintas variaciones rítmicas.

Uno de los pianos preparados, el cual ejecuta el acompañamiento durante todo la pieza, presenta su aporte más melódico con una frase pentatónica ubicada en el tercer tiempo del último compás de la sección D. Esta línea se destaca debido a que aporta un color distinto pues no es ejecutada ni por el piano ni por el bajo, sino por uno de los pianos preparados. De esta manera, realiza una introducción a un momento distinto en la pieza, pues conduce a la sección E, es decir, al puente del tema. La sección E se considera como puente no solo por el aumento de tensión dinámica que conlleva (pues cambia a fortississimo), sino por la tensión rítmica que contiene en sus cuatro últimos compases. En esa parte, sucede la repetición sincopada de una nota pedal que intercala octavas en la nota Do.

La sección F es donde se encuentra el punto álgido de la melodía y en donde se observa en mayor grado el uso del recurso de repetición y de desarrollo motivico en algunos fragmentos. Es también la sección en donde se encuentra la única frase en donde la melodía no es tocada al unísono, sino que forma una armonía. Al realizar este análisis paramétrico (análisis de alturas, timbres), podemos crear interrelaciones de estos elementos con el momento en el que suceden dentro de la pieza. Es así como se descifra con más precisión la manera en que se utilizan los elementos para realizar o enfatizar el desarrollo del tema de la manera tan particular en la que ocurre esta pieza. A continuación, se identificarán los recursos utilizados para el desarrollo melódico del tema principal.

Frasas basadas en arpeggios

El uso de frases de contorno de arco u ondulante, formadas casi en su totalidad por notas pertenecientes al arpeggio, se encuentra principalmente en las dos primeras secciones. El primer ejemplo pertenece a la sección A y los dos siguientes ejemplos a la sección B.

The image displays three musical staves in bass clef, 7/4 time signature, illustrating arpeggiated phrases. The first staff (measures 7-8) shows a phrase starting with a rest, followed by notes corresponding to the arpeggios of C/E and Fm. The second staff (measures 9-10) shows a phrase with notes corresponding to Cm and D7/C. The third staff (measures 11-13) shows a phrase with notes corresponding to G#m/B, Eb/Bb, and Am7(b5). The notes are connected by slurs, indicating a continuous melodic line.

Figura 17. Ejemplos de frases de contorno arco conformadas por arpeggios.

Variaciones en frases escalísticas

El primer ejemplo se encuentra desde el compás 14 hasta el 16. En el compás 15 se observa un patrón basado en un motivo de tres corcheas que desciende por movimientos de segunda. Las dos primeras corcheas ejecutan la misma nota y la tercera asciende una segunda

separando cada motivo por un intervalo de tercera. La secuencia sugiere la acentuación de un pulso de negra con punto, la cual es reforzada por el baterista, quien acentúa la primera corchea de cada grupo de tres.



Figura 18. Frase escalística con motivos que sugieren una acentuación de negra con punto.

El siguiente ejemplo de frase escalística presenta dos figuras rítmicas distintas, ubicando las de mayor duración en las tres notas más agudas de la frase. Esta melodía es la primera de la sección D, la sección previa al puente del tema. Este tipo de frases escalísticas se utilizan como un recurso para cambiar de registro y en este caso, para generar contraste sobre las melodías anteriores. La presente frase se ejecuta con *crescendo* para aumentar la intensidad con la que se ha venido ejecutando el tema. Dicho fragmento forma parte del desarrollo ascendente que sucede en la pieza hasta llegar al clímax en la sección F. Asimismo, se observa la utilización de apoyaturas en dos notas principales para resaltarlas y ornamentar la línea, así como un final conformado por el arpeggio de Eb.

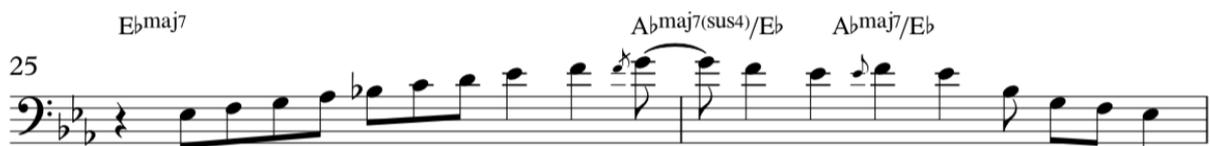


Figura 19. Frase escalística con apoyaturas.

El siguiente ejemplo de frase escalística se encuentra en los dos primeros compases de una frase de cinco en la última parte de la sección D. La frase empieza ascendiendo cinco notas en corcheas y en el descenso, utiliza un motivo conformado por una negra y dos corcheas (los cuales se encuentran subrayados con color verde en la figura 20).

Figura 20. Ejemplo de frase escalística y desarrollo melódico.

En el tercer y cuarto compás de esta frase se observa uno de los ejemplos de desarrollo melódico a partir de la repetición y desplazamiento rítmico (frases subrayadas con color azul). En el compás 30, los dos primeros tiempos son parte de la cadena de motivos descendentes compuestos por una negra y dos corcheas que se venía desarrollando en el compás 28 y 29. En este caso, la última corchea del motivo se unió con la primera corchea de esta nueva frase que será repetida en el compás 31 con una extensión melódica al final de éste. El compás 30 y los cuatro primeros tiempos del compás 31 contienen melodías con la característica de que son elaboradas con tres mismas notas. Como se observa, se forman una sola frase que a comparación de la que le precede, presenta una intensificación rítmica con la que se finaliza la frase empezada en el compás 28.

Se observa otro ejemplo de desarrollo melódico en la primera frase de todo el tema. En la primera semifrase, la nota principal es sol y en la segunda, fa sostenido. Ambas semifrases se construyen a partir de tres notas separadas por grados conjuntos e incluyen síncopas empleando figuras iguales o mayores a una negra para la nota principal, y corcheas para cualquiera de las tres notas utilizadas. Por ello, a pesar de que no presentan una repetición rítmica o melódica exacta, se aprecia la idea de la primera semifrase reflejada en la segunda a un semitono descendente de distancia.



Figura 21. Ejemplo de desarrollo melódico en el compás 1 y 2.

Line Cliché

Dentro de la sección F se encuentra el único momento en la melodía donde las líneas del bajo y el piano no tocan al unísono. Ambos instrumentos realizan un movimiento oblicuo o un *line cliché*, pues el piano ejecuta la misma nota mientras el bajo desciende por semitonos.



Figura 22. Ejemplo de line cliché en *The Stone Skipper*..

Repetición de una nota

Otro recurso utilizado son las notas repetidas rítmicamente. Éstas aportan fuerza a la línea, brindan un efecto percusivo, y en algunos casos, acentúan la resolución posterior a la que su frase encamina. Además, interrumpen el flujo melódico de una manera muy orgánica como sucede en la frase de la figura 23, la cual contrasta con las melodías que le preceden debido a que la construcción de esas líneas se basa en arpeggios o patrones descendentes de tres notas.

El ejemplo que se muestra en la figura 23 contiene notas repetidas de distintas duraciones con desplazamiento rítmico en la nota Si bemol en el compás 17, 18, 21 y 22. El compás 17 marca el inicio de la sección C, donde se presenta un segundo momento en la obra pues en ella se modula por primera vez hacia una sonoridad mayor. La frase subrayada en rojo en el compás 17 y la subrayada en azul en el compás 21 muestran el carácter de esta sección. Al aportar un efecto mucho más rítmico a la melodía, se genera un contraste con el

estilo de frases en las secciones anteriores. Esto se debe a que en la sección C se construyen frases basadas en la repetición y en el desplazamiento rítmico alrededor de la nota Si bemol, mientras que en las secciones anteriores las frases están basadas únicamente en patrones de arpeggios con notas de paso entre estos.

En el compás 21 se observa una melodía basada en la repetición de Si bemol intercalada con Mi bemol, en el primer tiempo, y Re en el resto del compás. Este cambio de de Mi bemol a Re sucede para adaptar esa melodía a la armonía, ya que en el primer tiempo el acorde es Eb/G y a partir el segundo, Gm. Se observa el uso de la primera nota pedal de la pieza, en este caso, en la nota Re. El desarrollo rítmico que contiene esta sección, junto con la modulación a una sonoridad mayor, crean un fuerte contraste con lo ya ejecutado en la obra hasta este punto. Por ello, este fragmento colabora en la construcción de la dinámica ascendente que sugiere la obra.

Figura 23. Recurso de notas repetidas.

Asimismo, en la figura 23 se puede observar una repetición rítmica al final del compás 19 (subrayada en rojo) que comunica la conclusión de la idea musical. A lo largo del tema, la mayoría de frases terminan de una manera claramente conclusiva utilizando distintos recursos. En algunos casos se refuerza la última nota con una repetición de la misma. En otros casos, donde se desarrolla una melodía en corcheas, la frase termina en dos negras con notas que corresponden al acorde, siendo la última más grave que la penúltima para reforzar

la idea de conclusión. También se observa que en muchos casos, la última nota tiene una duración mayor a las notas utilizadas en la frase y en varios casos, esa es la nota más grave.

En la figura 24 se observan ejemplos de finales de frase claramente conclusivos.

Figure 24 displays three examples of conclusive phrase endings in bass clef notation. The first example (measures 3-5) features chords G#m/B, Ebmaj13/Bb, and Abmaj13. The second example (measures 6-8) features chords Fm7, C/E, and Fm. The third example (measures 30-32) features chords Abmaj7, G7, and Fm. Red brackets highlight the final notes of each phrase, which are often longer in duration and lower in pitch.

Figura 24. Ejemplos de notas conclusivas en los finales de frase.

La sección E tiene como función ser el puente del tema. La tensión que caracteriza este tipo de segmento se encuentra, en este caso, en la repetición de una misma nota, intercalando su ejecución en dos octavas y aplicando un desplazamiento rítmico. Tal y como se observa en la figura a continuación, el desarrollo del motivo con mayor tensión en el puente presenta variación rítmica, pues intercala negras y corcheas sin un patrón específico

Figure 25 shows two staves of musical notation. The first staff (measures 37-38) features chords Abmaj13 and Fm, with a repeated note in the bass line. The second staff (measures 39-40) features chords C/E and Fm, continuing the rhythmic variation and displacement of the note.

Figura 25. Ejemplo de repetición de una nota con variación y desplazamiento rítmico como generador de tensión.

Al inicio de la primera frase de la sección F, se observa una repetición con desplazamiento rítmico reflejado en la polirritmia de un 3 contra 7 (3/4 contra 7/4). El motivo que se repite y desplaza es el último de la sección anterior. Esta es la sección en donde encontramos la dinámica más intensa del tema, pues esta ha ido en aumento desde la sección E que fue el puente. Este recurso de repetición no ha sido tan desarrollado hasta ahora como sí sucede en este segmento, y con ello, se reafirma la importancia de esta sección.

Figura 26. Repetición exacta y retrógrada del mismo motivo.

Como se observa en la figura 26, el motivo principal se repite 4 veces de manera sucesiva desde el inicio de la sección y luego incluye una repetición retrógrada (subrayada con azul) donde se añade una corchea más en La bemol. Seguido, se observa nuevamente el primer motivo de la sección. Luego de éste, sucede otra repetición retrógrada con variación melódica que termina con una extensión, pues se añade la nota Re.

En el compás 51 y 52 se observa otro ejemplo de desplazamiento rítmico. Como se observa en la figura 27, en el primer y segundo corchete se observa una secuencia con transposición y en el tercer corchete, una secuencia con variación melódica.

Figura 27. Ejemplo de desplazamiento rítmico.

En el compás 48 se puede observar el desarrollo de un motivo secuencia con una resolución indirecta (o postergación de la resolución). Con respecto al motivo subrayado en el compás 47, el motivo del compás 48 presenta variación melódica y rítmica. Aun así, mantiene las características más relevantes del motivo. Se conserva la resolución a Re sostenido y la proporción de la duración de las dos primeras notas, pues en ambos casos la primera nota es más larga que la segunda.



Figura 28. Ejemplo de secuencia con resolución indirecta.

En el compás 55 se observa otro ejemplo de desarrollo melódico, donde la nota principal es Fa sostenido. Al incluir esta nota dentro de los distintos motivos que conforman esa frase, se la resalta sin necesidad de una repetición rítmica continua de la misma. Asimismo, se utilizan distintos ornamentos melódicos que cumplen función de nota de paso o de ser la nota en que recae la frase de manera secundaria, pues toda la frase reposa principalmente en fa sostenido. De esta manera, se podría crear una especie de contrapunto si es que un instrumento ejecutara lo que en ese caso sería un pedal en fa y el otro, las notas que en este caso se consideran ornamentos.



Figura 29. Ejemplo de desarrollo melódico.

Llegado este punto, se han analizado casi todas las frases melódicas del tema principal. Las pocas que no lo han sido se omitieron debido a que repiten el recurso de construcción de melodías en base a notas de arpeggios y esa sección ya cuenta con varios ejemplos. En el anexo 2 se encuentra la transcripción completa del tema para ofrecer una visión más panorámica de lo ya estudiado.

Capítulo 4: Comparación entre ambas piezas

4.1 Semejanzas encontradas

Métrica

Uno de los factores que se consideró al elegir las obras a investigar, fue la métrica. Desde este punto de partida común, se buscó encontrar dos obras con estéticas distintas dentro de la obra de Shai Mestro. Es así como se escogió *Gal* y *The Stone Skipper*, pues ambas se encuentran en el compás de 7/4 y se desarrollan de manera totalmente distinta. Asimismo, en ninguna de las piezas ocurrió algún cambio de métrica o indicador de compás. Lo que sí se observó, fue el uso de distintos *groupings* (notas agrupadas) que varían la percepción del pulso y la acentuación, generando una sensación rítmica distinta a la de la rítmica base.

A diferencia de otros estilos en el mismo género, se destaca el uso de síncopas (en ambos temas) para generar ambigüedad y un sentido de sofisticación en los patrones ejecutados. Cabe destacar que la construcción de la obra no se realiza en base a la métrica, sino que va por encima de ella, empleando distintas agrupaciones, acentos y reposos en momentos poco esperados para la naturaleza de la métrica empleada. En ambas piezas, se observó la priorización de la musicalidad sobre la necesidad de mantener una subdivisión clara del ritmo. Esto añade dificultad en la ejecución de la obra, pues requiere el empleo de un tiempo implícito y de la compenetración de la banda a la hora de tocar las piezas.

Instrumentación de la melodía

En ambas piezas, el rol del contrabajo no se limita al acompañamiento, sino que contribuye en el ámbito melódico cumpliendo una función más bien protagónica. Esta característica no es tan común en un trío de jazz salvo cuando el líder de la agrupación es un contrabajista. De igual manera, es una de las opciones de instrumentación con las que se

cuenta y que algunas veces se utiliza. Cabe destacar que no se encontró otro tema en donde el contrabajo y el piano ejecuten a la vez una melodía tan extensa y complicada como sucede en *The Stone Skipper*. Al no encontrar otra pieza similar, simplemente se resalta la innovación que aporta este tema al repertorio del jazz contemporáneo.

En *Gal*, el contrabajo toca la melodía junto al piano en las secciones A y B, y realiza un par de melodías a modo de *bass fills* en la sección D. En el resto de secciones (C y E), realiza sólo el acompañamiento. En *The Stone Skipper*, la melodía es tocada al unísono por el piano y el contrabajo. La función del contrabajo en este tema es completamente melódico, sin realizar una función de acompañamiento en ningún momento pues el piano, en su registro grave, se encarga de eso. Esto también se debe al estilo, carácter y filosofía detrás del disco, ya que se realizaron procesos de post producción en donde se añade acompañamiento ejecutado por pianos preparados. Estos procesos afectaron los roles que normalmente los instrumentos cumplirían de manera tradicional.

Notas pedal

Las notas pedales presentes en ambas piezas exponen características similares y presentan la misma función de crear tensión para un momento específico dentro de la obra. Fueron encontrados en melodías compuestas en las notas del bajo. En *Gal*, el uso de notas pedales se repitió en la sección B1 y B3 con una duración de cuatro compases en cada una. En su primera exposición aparece como la segunda sección del tema, creando tensión que resuelve en un silencio con calderón para repetir la primera sección del tema. En su segunda exposición, se encuentra como la segunda parte del puente, antes de la sección que contiene el clímax de la obra.

En ambos casos, las notas pedales intercalaron dos octavas distintas de la nota ejecutada. El patrón de la frase tiene la duración de un compás y presenta desplazamiento

rítmico utilizando síncopas de anticipación. Asimismo, este pedal sólo es ejecutado por la mano derecha del pianista.

Figura 30. Ejemplo del recurso de nota pedal como generador de tensión en *Gal*.

En *The Stone Skipper*, este recurso se encuentra en la sección del puente (sección E). Presenta desplazamiento y variación rítmica constante, pues no emplea un patrón exacto para su ejecución. Al igual que en *Gal*, este recurso se dispone durante cuatro compases.

Figura 31. Ejemplo del recurso de nota pedal como generador de tensión en *The Stone Skipper*.

Line cliché

Aunque el análisis realizado no profundiza por completo en el ámbito armónico, sobresalen el uso de algunos recursos como el del *line cliché*. En *Gal* lo encontramos en las repeticiones de las secciones C, precisamente en los cuatro primeros compases. En *The Stone Skipper*, se encuentra el uso del *line cliché* en el tercer, cuarto y quinto compás de la sección B, en los cuatro primeros compases de la sección E y en los cuatro primeros compases de la sección F. A continuación se presentan las figuras con los ejemplos del uso de este recurso en ambos temas.

52

C# Fm/C C#/B F#/A#

54

Am Abm/Eb E/D C#m

56

E G#m/D# G#m D7 C#7

8va

Piano toca ambas líneas

Figura 32. Ejemplo de Line cliché en la armonía de la sección C2 de Gal.

9 Cm D7/C

11 G#m/B Eb/Bb

13 Am7(b5) Abmaj7/Bb

15 G7alt. Cm

Figura 33. Ejemplo de Line cliché en la armonía de la sección B de The Stone Skipper.

contrabajo no es de duración libre, sino que se realiza sobre la primera mitad de la segunda repetición del tema. Asimismo, de las seis secciones que conforman el tema principal, las cinco primeras constan de ocho compases y la última de veinte. Sobre la duración de la última sección, el flujo evoluciona sin interrupción y sin variaciones lo suficientemente contrastantes que puedan reflejar un cambio de sección. Es por eso que a pesar de contener varios compases, se siente como una misma unidad musical.

La forma resulta extraña para el género al que pertenece. Al no utilizar el recurso de repetición de sección en ningún momento y al basarse en una complicada melodía que se desarrolla a lo largo de todo el tema, la percepción de esta composición sugiere una denominación de estudio melódico. Cabe resaltar que no se ha encontrado una pieza con una forma parecida y del mismo género como para realizar alguna comparación. Ese hecho solo resalta el sentido de innovación que carga *The Stone Skipper* al contener las características tan particulares como las que se han identificado en este trabajo.

Por otro lado, *Gal* tiene una forma bastante más complicada porque presenta varias repeticiones de distintas secciones a lo largo de su estructura. A diferencia de *The Stone Skipper*, esta pieza desarrolla una evolución progresiva con los mismos elementos que presenta desde sus primeras secciones. Además, presenta distintos tipos de secciones: algunas son completamente melódicas, otras presentan un acompañamiento casi completamente libre con una muy corta melodía, otras se basan en un pedal con acentos obligados, entre otras.

Procesos de post producción para la composición

Las nuevas herramientas tecnológicas utilizadas en la industria musical son una influencia innegable al componer. Amplían los límites creativos en cuanto a timbres, orquestación en vivo, efectos sonoros y mucho más. Ted Gioia, en su artículo *Jazz composition in the digital age* señala:

De hecho, parece surgir una nueva tecnología cada 20 años más o menos que cambia todo en la composición del jazz. El auge de los micrófonos en la década de 1920 permitió una nueva intimidad en la interpretación del jazz, y la Edad de Oro de la canción estadounidense (Gershwin, Irving Berlin, Cole Porter, etc.) podría nunca haber sucedido sin este avance. La llegada del álbum de larga duración en la década de 1950 abrió la puerta a composiciones de jazz extendidas. La disponibilidad de sintetizadores asequibles cambió el libro de reglas nuevamente en la década de 1970, y el auge de las tecnologías basadas en la web hizo lo mismo en la década de 1990 (2015).

Lo que Gioia menciona es totalmente acertado pues el producto sonoro que ofrece el disco *The Stone Skipper* fue logrado gracias a todas las nuevas posibilidades que ofrece la tecnología en un estudio de grabación. Esta característica de incluir procesos de post producción como se hace en este disco (grabaciones de mensajes de voz, sintetizadores y teclados grabados encima de la toma principal, efecto *lo fi* aplicado al track, entre otros) es aún poco frecuente en el formato de un trío de jazz contemporáneo. A diferencia de *Gal*, en donde se encontró un sonido mucho más orgánico y en donde la virtuosidad de la ejecución se abría paso en distintos momentos, el discurso en *The Stone Skipper* es virtuoso en un sentido totalmente distinto, pues se enfoca en la experiencia sonora creada.

Las capas sonoras creadas con sintetizadores y teclados preparados en post producción permiten lograr la instrumentación de este tema, pues al encargarse del acompañamiento armónico, el piano queda relevado de ese rol para poder ejecutar la melodía con una mano y cumplir la función del bajo con la otra. De esta manera, el contrabajo puede cumplir un papel completamente melódico durante todo el tema sin causar algún tipo de desequilibrio a la textura de la obra. Esto se debe a que los roles han sido distribuidos de una manera diferente pero eficaz gracias a la inclusión de estos teclados y sintetizadores. Si se

hubiese ejecutado en un formato orgánico, sería imposible tocar la melodía al unísono durante todo el tema. Sin el contrabajo cumpliendo sus típicas funciones, el tema no tendría consistencia, ni solidez ni peso sonoro. Por ello, la experiencia auditiva que brinda la pieza, sólo pudo haber sido lograda con estos procesos añadidos a la mezcla. Asimismo, otra consecuencia de estos elementos es la particular percepción de los planos sonoros por parte del oyente debido a los timbres y efectos en cuestión. La experiencia lograda sobrepasa las posibilidades orgánicas que se pueden conseguir en la formación de trío de jazz tradicional, lo cual no quiere decir que sea algo mejor, sino el reflejo de algo distinto debido a las nuevas oportunidades que se brindan.



Conclusiones

Con este trabajo se ha logrado una descomposición de los recursos utilizados por Shai Maestro para entender el desarrollo de dos de sus obras. Se ha brindado detalle de dos distintas estéticas que un compositor, en este caso de jazz contemporáneo, puede ser capaz de construir en dos piezas de la misma métrica. Al examinar las composiciones desde distintos ángulos de una manera integral y teniendo presente la realidad sonora, se han podido determinar los recursos que moldean el carácter general de las piezas. El objetivo propuesto para este trabajo ha sido logrado, pues se ha brindado una herramienta pedagógica para lograr el entendimiento de la diversidad en el uso y manipulación de recursos musicales para las obras de jazz contemporáneo.

En base a mi experiencia musical, puedo afirmar que el estudio de una composición tiene siempre una manera más eficaz en la que puede ser abordado. Con esto me refiero a que muchas veces si se estudia primero el aspecto más complejo, ya sea el rítmico, melódico, armónico o estructural, la integración de los otros tres es mucho más sencilla. Como se comprobó al realizar esta investigación, es fundamental analizar la macroestructura de una composición para definir su forma y características principales y de esta manera diseñar la mejor metodología para su estudio. Asimismo, se demostró que es necesario un análisis a un nivel microestructural para revelar las interrelaciones entre los elementos de una obra.

Tradicionalmente en el jazz, la constante reiteración es considerada negativa. Sin embargo, Maestro repite ciertos temas de manera cíclica para reafirmar la importancia de éstos en su obra. En Gal, la sección A se repite cuatro veces, y cada una de esas repeticiones se logra integrar con naturalidad a la curva emocional de la obra. Esto se debe a que cada vez que se repite, se añade un nuevo elemento generador de tensión: un silencio con calderón, la

sección con el menor contenido melódico de la obra, y uno de los dos *breakdowns*⁸ de la obra. Estos fueron los elementos que utilizó como sinónimos de tensión previa a la sección A. Junto con las variaciones de dinámica, las intensificaciones rítmicas y las modulaciones, aportó diferenciación e individualidad a cada sección.

Al analizar Gal, se revalora el sentido de reconocimiento que se produce por una repetición, el cual es uno de los valores estructurales más poderosos de la música. Se determinó que la cohesión de ideas y la creación de un discurso coherente son parte de las consecuencias de la repetición de secciones. Este recurso permite que la audiencia pueda compenetrarse momentáneamente con la composición y que pueda seguir con interés el desarrollo de la obra. De esta manera, los oyentes pueden identificar semejanzas y relacionar ideas y secciones del tema.

Algunas características de las obras de Shai Maestro no se ajustan a los parámetros tradicionales de una composición de jazz contemporáneo. El orden de las improvisaciones, la concordancia en cuanto a la duración de secciones y la poca relación entre la métrica y la acentuación de la melodía son algunos ejemplos. Como se observó, la clave para que estos elementos que rompen de cierta manera con lo tradicional funcionen, es la importancia que se le da al cuidado de todos los elementos que los rodean a lo largo de la obra.

Sobre la ejecución de la rítmica de una pieza, ésta se puede desenvolver a grandes rasgos bajo dos tendencias. La primera, en donde se mantiene clara la delimitación rítmica natural de la métrica a lo largo de la obra mediante la ejecución de todos los instrumentos. La segunda, en donde la métrica no es tan clara pero se puede reconocer gracias a la línea de un solo instrumento (pues el resto maneja una acentuación individual distinta a la métrica).

Como ejemplos de la primera tendencia, se pueden citar temas de Avishai Cohen como *Seven*

⁸ Según la definición del diccionario de música de Oxford (2021), un *break* es corto pasaje de improvisación que dura uno o dos compases y que aparece al final de una sección. De esta palabra se deriva el término *breakdown*, que se refiere a uno de los momentos con mayor dinámica en la obra donde el tempo disminuye ligeramente y en donde varios instrumento realizan un acompañamiento libre.

Seas, *Eleven Wives* y sobre el segundo tipo, se puede citar temas de Miles Okazaki, como *Highway* o temas de Tigran Hamasyan. Cada compositor tiene su propio método, estilo y técnica al componer, pero generalmente las piezas construidas sobre métricas irregulares se pueden incluir en uno de los dos tipos ya mencionados. Sin embargo, al estudiar *The Stone Skipper*, se ha apreciado cómo la métrica puede no regir sobre la construcción y disposición de melodías, y cómo los acentos orgánicos pueden ser tan solo una posibilidad cuando se quiere desarrollar la música por encima de los parámetros que la pueden regir. El efecto de las síncopas y los distintos *groupings* en *Gal*; las acentuaciones en el fraseo y los diversos inicios (nunca en el *downbeat*) de las todas las melodías en *The Stone Skipper* lo demuestran. La libertad rítmica cobra un nuevo significado luego de concebir manipulaciones rítmicas como las que se han apreciado en el análisis de estas obras.

Asimismo, las diversas influencias musicales a las que los compositores actuales tienen acceso debido a la globalización, se ven reflejadas en sus trabajo y forjan personalidades musicales mucho más diversas. Esto ha podido ser observado al analizar estas composiciones. Tal como Maestro comenta en las entrevistas citadas en este trabajo, las distintas características de estilos de música que uno estudia afloran en los procesos de composición sin quizá haber creado una referencia a consciencia de ellas. El uso de la métrica de 7/4, los *groupings* de motivos que sugieren acentuaciones distintas a la de la métrica base, los diferentes tipos de forma en las estructuras de sus composiciones y demás características encontradas, responden a influencias ajenas a la tradición del jazz americano. El premeditar características en una composición es algo válido, pero Maestro demuestra que parte de la innovación composicional que aporta, es el resultado orgánico de asimilar el estudio de distintos estilos de música de diferentes culturas. En este estudio se evidenció el sentido de libertad arraigado en este estilo de jazz, donde se prioriza la musicalidad y se permiten distintas estéticas.

Otro de los aportes que nos deja el trabajo, es la relación de los músicos con la tecnología. Si crear música es el cometido de un compositor, cualquier aporte que la modernidad ofrezca es una nueva herramienta a su disposición. Muchos músicos no están abiertos a la posibilidad de crear fusiones de jazz con elementos sonoros digitales por miedo a profanar la tradición o la esencia detrás de este género. La asociación de funciones de *loop* y sonidos sintéticos en exceso es algo que en primera instancia se puede relacionar como el producto de estas herramientas. En *The Stone Skipper*, y, en general, en todos los temas de ese disco, se observa una manipulación sutil de estos procesos de post producción, que sin tomar excesivo protagonismo, han sido utilizados como herramientas para contribuir a la construcción de un todo musical. Con esto se rompe el prejuicio de que al emplear estas herramientas digitales para composiciones en formatos como éste, éstas afectan a la obra de la manera en que adoptan un sonido y estilo típico ya asociado con el uso de estos implementos. Otra vez, Shai Maestro demuestra que la innovación radica en la manera con la que se manipulan los recursos que se brindan para hacer música.

Bibliografía

- Abbey, N. (2011). *Aspectos rítmicos en la música e improvisación en seis piezas de Avishai Cohen* (Tesis de pregrado, Facultad de Artes Escénicas, Edith Cowan University. Joondalup, Australia). Recuperado de https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/23
- Angus, Q. (2014). *Fraseo y polirritmia en la guitarra del jazz contemporáneo: análisis de presentaciones grabadas* (Tesis de doctorado, Conservatorio de música, Universidad de Adelaide. Adelaide, Australia). Recuperado de <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/86585>
- Arellano, J. (2018). *Apropiación de recursos interpretativos en los diferentes formatos a partir del lenguaje de Julian Lage* (Tesis de maestría, Facultad de Creación y Comunicación, Universidad del Bosque. Bogotá, Colombia). Recuperado de <https://repositorio.unbosque.edu.co/handle/20.500.12495/3134>
- Bascuñán E. (2013). *Jazz contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual* (tesis de maestría, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile). Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115578/Emilio%20Bascu%C3%B1an.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Berry, W. (1986). *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Celi, D. & Callaris, R. (2017). *Análisis morfológico de la composición Chutzpan de Avishai Cohen* (Tesis de licenciatura, Colegio de música, Universidad San Francisco de Quito. Quito, Ecuador). Recuperado de <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/6913>
- Celi, D. & Correa, J. (2018). *Alfonsina y el mar interpretado por Avishai Cohen* (Tesis de licenciatura, Colegio de música, Universidad San Francisco de Quito. Quito, Ecuador). Recuperado de <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/7541>

Cherascu A. (16 de septiembre de 2019). *A process of letting go - Shai Maestro discusses The Dream Thief, his creative evolution, working with Manfred Eicher and the importance of honesty in art*. Recuperado de The music and myth:

<https://themicandmyth.com/2019/09/16/interview-a-process-of-letting-go-shai-maestro-discusses-the-dream-thief-his-creative-evolution-working-with-manfred-eicher-and-the-importance-of-honesty-in-art/>

Cambridge Dictionary (2021). *Significado de bend en inglés*. Recuperado de:

<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/bend>

Collins Diccionario (2021). *Definición de Outro*. Obtenido de:

<https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/outro>

Daunt, R. (2018). *Orquestación del set de batería neotérico: un análisis de la ejecución de Nate Wood en la música de Tigran Hamasyan* (Tesis de pregrado, Facultad de Artes Escénicas, Edith Cowan University. Joondalup, Australia). Recuperado de

https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1519/

Duffell, D. (2005). *Making music with samples: Tips, Techniques and 600+Ready-to-Use*. Ontario: Backbeat Books.

Giogia, T. (17 de diciembre de 2015) *Composición de Jazz en la era digital*. New York: ASCAP. Obtenido de <https://www.ascap.com/news-events/articles/2015/10/Jazz-composition-in-the-digital-age>

Grela, D. (1992). *Análisis musical: Una propuesta metodológica*, Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

Jlife Magazine (23 de mayo de 2019). *Play Maestro! Interview with Shai Maestro*.

Recuperado de <https://www.jlifemagazine.co.uk/play-maestro-interview-with-shai-maestro/>

- Lemish, N. (2018). *Músicos israelíes en la escena internacional: el estudio de un caso de transculturación en la ejecución y composición del jazz contemporáneo* (Tesis de doctorado, Facultad de Música, Universidad de Toronto. Toronto, Canadá).
Recuperado de <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/89731>
- Miness, L. (2013). *Ben Wendel: manipulación del sonido y formas en la construcción de un solo improvisado* (Tesis de pregrado, Facultad de Artes Escénicas, Edith Cowan University. Joondalup, Australia). Recuperado de https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/118/
- Oxford Music Online (2021). *Grove Music Dictionary Online*. Obtenido de: <https://www.oxfordmusiconline.com/>
- Pace, B. (10 de diciembre de 2018). *The Pace Report: "Dreaming of Keys" The Shai Maestro Interview* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jKeBdrpV-3E&t=662s>
- Pallarés, J. (2020). *Proceso de la expresión musical: explorando las opiniones de los músicos de jazz contemporáneos en el uso de expresividad en la práctica composicional* (Tesis de doctorado, Escuela de Música, Universidad de Edinburgo. Edinburgo, Escocia).
Recuperado de https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/37136/Pallar%C3%A9s%20Catal%C3%A1n2020_Redacted.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Maestro, S. (2020). *Biografía de Shai Maestro*. Recuperado de <https://www.shaimaestro.com/biography/#biography>
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 28(1), pp. 667-696.

The jazz piano site (2021) *Line Clichés*. Obtenido de: <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-progressions/line-cliches/>

Toledo, D., & Castro, M. (2020). *Recursos rítmicos utilizados por Tigran Hamasyan en la obra Out of the Grid* (Tesis de licenciatura, Colegio de música, Universidad San Francisco de Quito. Quito, Ecuador). Recuperado de <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/8791>

Valenciano, M. (10 de abril de 2019). *Shai Maestro Trio, momentos de inspiración*.

Recuperado de <https://www.masjazzdigital.com/shai-maestro-trio-momentos-de-inspiracion/>

Wood, H. (8 de julio de 2019). *Shai Maestro Speaks: Discovering Humanity Through Music*.

Obtenido de <https://www.jazzspeaks.org/shai-maestro-speaks-discovering-humanity-through-music/>



Anexo 1: Discografía

Shai Maestro trio (2013). Gal. En *The Road to Ithaca* [CD]. Paris: Laborie Records.

Shai Maestro trio (2016). The Stone Skipper. En *The Stone Skipper* [CD]. Paris: Sound Surveyor Music.



Anexo 2: Transcripción de *Gal*



Anexo 3: Transcripción de *The Stone Skipper*

