



CARRERA DE
**COMPOSICIÓN
MUSICAL**
ESCUELA DE MÚSICA

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO.
FACULTAD DE ARTES.
CARRERA DE COMPOSICIÓN MUSICAL.

NOT TIGHT, ALBUM MUSICAL DE DOMI & JD BECK.
ANÁLISIS DEL DISCO HACIA UNA APROXIMACIÓN DEL JAZZ
CONTEMPORÁNEO.

Estudiante: Del Canto Bermúdez, Matías Ignacio.
Profesor Guía: López Maya, Juan de Dios.

Licenciatura en Música

Santiago de Chile, noviembre de 2024.

Índice

1. Introducción.....	3
2. Resumen.....	4
3. Antecedentes.....	5
3.1. Reseñas:.....	5
3.2. Libros/artículos de investigación:	7
3.3. Videos	10
4. Objetivos.....	13
5. Pregunta.....	14
6. Justificación.....	15
7. Marco Teórico.....	16
8. Marco Metodológico	18
8.1. Herramientas para la recolección de información.....	19
9. Análisis de obras.....	21
A. Smile.....	21
9.1. Análisis Estructural.....	22
9.2. Análisis Rítmico.....	24
9.3. Análisis Melódico.....	28
9.4. Análisis Armónico	32
B. Pilot.....	39
9.1. Análisis Estructural.....	39
9.2. Análisis Rítmico.....	41
9.3. Análisis Melódico.....	44
9.4. Análisis Armónico	45
10. Conclusión.....	49
11. Bibliografía	51

1. Introducción.

Este proyecto investigativo está enfocado principalmente en la realización de un análisis musical al disco Not Tight, el cual fue lanzado a mediados de mitad de año del 2022, específicamente el 29 de julio. La investigación buscaba recopilar diversa información respecto al disco como también de los artistas involucrados en su realización para comprender los recursos compositivos utilizados. Dentro de esta información se encuentran reseñas, libros, videos, transcripciones musicales y otras fuentes que fueron muy útiles para comprender el contexto histórico, musical y cultural en el cual se desarrolla el disco.

Si bien la información mencionada fue muy útil para la realización de este proyecto, el pilar fundamental para llevarlo a cabo son las piezas musicales del álbum, las cuales fueron escogidas según un criterio específico para luego ser llevadas al lenguaje musical, específicamente al de partitura y así poder realizar el análisis, tanto de su estructura interna como también analizar la relación que hay entre los datos recopilados con la sonoridad del conjunto musical.

La finalidad de esta investigación es brindar al lector nuevas herramientas compositivas en el área musical que están siendo utilizadas por las nuevas generaciones de compositores dentro del área de música popular, en donde resaltan características que son poco tradicionales o que no son frecuentemente utilizadas y que, tratadas con un uso adecuado se pueden lograr sonoridades complejas las cuales no dejan de ser agradables de escuchar ni complicadas de entender. A través del análisis musical se buscó dejar en evidencia los recursos utilizados por el conjunto musical de Domi & JD Beck.

2. Resumen.

Nombre de la tesis: Not Tight, álbum musical de Domi & JD Beck. Análisis del disco hacia una aproximación del Jazz Contemporáneo.

Autor: Matías Ignacio Del Canto Bermúdez.

Este proyecto investigativo analiza el disco Not Tight lanzado el 29 de julio de 2022 por Domi & JD Beck mediante la recopilación de información relevante como reseñas, libros, videos y transcripciones para entender los recursos compositivos. El análisis se centra en la transcripción de piezas seleccionadas bajo criterios específicos y su transformación al lenguaje musical para examinar su estructura interna y su relación con el contexto histórico, musical y cultural del disco. Se busca evidenciar las herramientas compositivas empleadas por el conjunto y destacar las sonoridades innovadoras que, pese a su complejidad, resultan comprensibles y agradables. Este trabajo pretende aportar recursos valiosos para compositores interesados en explorar las tendencias actuales de la música popular, enfatizando elementos no tradicionales que pueden enriquecer la creación musical contemporánea.

Palabras clave: Jazz contemporáneo, composición, música popular, innovación, sonoridad.

3. Antecedentes.

3.1. Reseñas:

Uno de los motivos principales de la elección del disco *Not tight* para la realización de esta tesis fue la doble nominación a los Premios Grammy, uno correspondiente a la categoría 4, Mejor Nuevo Artista y a la categoría 11, Mejor Álbum Instrumental Contemporáneo. Esta información es obtenida del artículo web ‘*2023 GRAMMY Nominations: See The Complete Winners & Nominees List*’ (Lee, 2022) el cual contiene el listado general de todas las nominaciones y ganadores de la premiación. Este artículo solo contiene información objetiva respecto a las nominaciones, es decir, solo contiene todos los nominados existentes en todas las categorías y no presenta ningún tipo de opinión o crítica al respecto. Al revisar y analizar detenidamente algunas categorías en específico como por ejemplo la de “Álbum del Año” o “Canción del Año” (las cuales son las que tienen mayor importancia e impacto en la premiación) se puede deducir que en reiteradas ocasiones es mucho más importante la popularidad tanto del artista como de la canción por sobre los aspectos musicales, lo cual deja en evidencia que en estas categorías quedan afuera muchísimas obras resaltables que contienen las características por las cuales se debería premiar en esas categorías en específico. Al mismo tiempo se puede comprender que estas otras obras puedan estar nominadas en otras categorías más específicas ya que representan y se pueden identificar dentro de un género, pero se puede considerar que es inconsecuente que las canciones que tienen un carácter más comercial queden nominadas dentro de las categorías de “Canción del Año” y no dentro de otra categoría que recopile a los artistas por su popularidad y su carácter más comercial que artístico.

Si bien es cierto que en los Grammys fue nominado a Mejor Álbum Instrumental Contemporáneo, en las críticas y reseñas fue catalogado dentro del género del Jazz, más específico en el Jazz Fusión, como por ejemplo en la reseña realizada en la página web Pitchfork (blog musical independiente) la cual es titulada como el mismo disco: *NOT TiGHT* (Press-Reynolds, 2022). En esta reseña queda explícita la opinión y la reacción del autor al escuchar el disco. Por un lado, destaca la virtuosidad de ambos artistas como también la reacción del público al escuchar sus obras, en donde cita algunos comentarios de internet los cuales resaltan la habilidad del conjunto. Al mismo tiempo, también considera que este “exceso” de virtuosidad puede resultar impresionante pero fatigosa, como también considera que a veces la batería de JD Beck puede sonar robótica y con ferocidad. A pesar de esto, considera que el álbum está optimizado para ser escuchado sin problemas y deslumbrar a una audiencia amplia. Respecto a esta reseña estoy de acuerdo en gran parte de la misma en cuanto a la virtuosidad de los músicos, pero considero que es una exageración que se resalte y califique al disco como algo frenético y robótico ya que a mi parecer el disco no representa eso, tanto porque es notoriamente perceptible el tacto humano de los músicos tocando sus instrumentos y porque la virtuosidad con la que tocan no representa necesariamente que el disco tenga un carácter frenético, por el contrario, gran porcentaje del disco es lo opuesto, con ritmos complejos pero que no necesariamente se perciben con una energía frenética en la totalidad del disco.

En la página web de NME, (revista musical del Reino Unido y ahora medio musical digital) también se realizó una reseña titulada *DOMi & JD Beck – ‘NOT TiGHT’ review: all-star jazz debut from Anderson .Paak’s prodigies* (Smith, 2022). En esta reseña se resalta la presencia de distintos músicos prestigiosos que participan en el disco, tales como: Herbie Hancock,

Snoop Dogg, Mac Demarco, entre otros, como también se mencionan sucesos claves para la realización del disco a través de los sellos Blue Note Records y Apeshit Inc. con la ayuda del músico Anderson. Paak, el jefe del segundo sello. La reseña también destaca la virtuosidad de los ambos músicos creadores del disco catalogándolos como “prodigios musicales” en sus respectivos países. El autor considera el uso de los músicos invitados de manera inteligente y sensata. Respecto a lo mencionado recién, considero que se les pone mucho énfasis a los invitados y no tanto a los creadores y compositores del disco, ya que los músicos invitados solo son colaboradores y no compositores, lo cual no implica que no tengan importancia, pero considero que en esta reseña se les da el mérito a los colaboradores y no tanto a los creadores.

3.2.Libros/artículos de investigación:

Es necesario contar con recursos teóricos relacionados al ámbito musical para poder realizar un análisis pertinente, es por eso por lo que el libro *Aprender a escuchar música* (Aguilar, 2006) fue una buena fuente bibliográfica para llevar a cabo la realización de esta tesis. Es un libro teórico el cual realiza un recorrido por lo que es escuchar música y como esto podemos llevarlo a una representación gráfica a la hora de realizar un análisis auditivo. Es eficiente para comprender la percepción de distintos elementos de la música como el ritmo, texturas, timbres, etc., pero no se desarrolla con profundidad en el campo armónico musical, si no que su enfoque es más estructural.

El Libro del Jazz Piano (Levine, 1989) es un libro teórico de armonía popular enfocado principalmente en el género del jazz. En este libro podemos encontrar conocimientos desde los más básicos como intervalos hasta cosas más complejas como acordes cuartales, estructuras superiores y acordes en bloque. Para explicar cada capítulo y explorar cada campo

teórico, el autor utiliza transcripciones de canciones interpretadas por diversos músicos emblemáticos en la escena del jazz, por lo cual incentiva a aprender y comprender la materia mientras se toca el instrumento, lo cual hace que sea más fácil familiarizarse con los sonidos. Es un libro súper completo en el ámbito armónico, aunque al ser de la década de los 80 hay ciertas materias que no incluye y que son utilizadas en el estilo del jazz moderno como por ejemplo los acordes híbridos y los poli acordes lo cual nos permite comprender el jazz en su contexto histórico más antiguo.

En cuanto a la transcripción musical que es parte fundamental para la realización de esta tesis existe el artículo *Turning music theory on its ear: Do we hear what we see; Do we see what we say?* (Bamberger, 1996) en el cual, a través de una investigación realizada a lo largo de los años analizando los dibujos de niños interpretando ritmos y melodías, la autora de este artículo llega a un método de transcripción musical que consiste en visualizar los sonidos para lograr interpretarlos y así poderlos llevar a una partitura, creando una relación entre números y alturas, duraciones de las notas y también bloques de la canción. Es a través de un software computacional llamado Impromptu que logra graficar todo esto, lo que genera que el método sea más dificultoso de aplicar en estos tiempos ya que el programa utilizado corresponde a tecnologías utilizadas en el año 1996, por ende, ya están obsoletas. Sin embargo, el método es fácil de comprender y de igual manera es fácil de aplicar de una forma manual para luego llevarlo a su digitalización en softwares como Excel y Finale, lo cual resulta mucho más eficiente.

En el artículo digital titulado *Hacia una epistemología decolonial de la notación musical* (Burcet, 2017) se realiza un cuestionamiento a la epistemología de la notación musical, la cual se ha establecido como una representación hegemónica del lenguaje musical, lo cual

limita sus posibilidades a un campo de repertorio académico, imposibilitando registrar otros tipos de música como podría ser la música andina y por otro lado, impulsa el desarrollo de habilidades de lectura, en donde se asume la actividad de leer como un acto de decodificación y el de escribir como un acto de codificación. Según la autora, esta epistemología conlleva una perspectiva eurocentrista de la notación musical lo que ha generado una colonización por parte de esta en la educación musical. El artículo busca cuestionar esa epistemología aportando evidencias empíricas y propone llegar a métodos alternativos para pensar a la notación musical como un sistema de representación, lo cual es muy eficiente para la realización de esta investigación ya que nos permite percibir una partitura como un método hegemónico de representación del lenguaje musical en donde no siempre es una representación fidedigna de lo que se está escuchando y muchas veces no se encuentra toda la información presente en una obra, dejando afuera muchas otras posibilidades de escritura para la interpretación de una canción.

Para complementar el campo teórico del ámbito musical existe el libro titulado *Harmony 1* (Nettles, 1987) el cual es un libro de teoría musical que va desde lo más básico como los intervalos hasta materias más complejas como acordes híbridos y poliacordes, lo cual es muy eficiente para comprender el lenguaje musical que se emplea en el disco que se analizó. A pesar de llevar derechos de autor a la escuela de música de Berklee, por internet hay una gran cantidad de personas que aseguran que este libro no es un lanzamiento oficial por parte de esa universidad, lo cual deja duda la formalidad de este libro.

Existe otro libro titulado *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol.1* (Herrera, 1980) el cual también realiza un recorrido por la teoría musical más básica como terminologías generales para la escritura musical hasta teoría más avanzada como intercambios modales, acordes no

diatónicos, modos, etc., como también brinda posibilidades para realizar análisis melódicos y armónicos.

3.3.Videos

En el video publicado en la página de YouTube titulado *JD Beck (14 years old) in Dallas, TX* (JD Beck, 2018) se puede apreciar al percusionista del conjunto musical a sus 14 años en un local tocando la batería. En el video se pueden apreciar percusionistas emblemáticos de la música popular moderna como Taron Lockett o Robert Sput Searight halagando al joven músico por sus habilidades con el instrumento y le declaran su admiración y le dicen que es una inspiración. En este video aún no conoce a su dúo de piano con el cual realizó el disco *Not Tight*, pero por lo que se puede escuchar ya existe una sonoridad que lo caracteriza y que después desarrolla en conjunto con Domi. El video no muestra mucha información en cuanto a lo musical, pero sirve para comprender que a sus 14 años ya es un referente para músicos que tienen una larga trayectoria y ya están establecidos dentro de la escena musical estadounidense.

El video titulado *Jon Bap – Intuition* (JD Beck, 2018) es una grabación por parte de una persona del público al conjunto musical de Jon Bap en donde JD Beck toca la batería. En este video se puede apreciar con mayor detalle la virtuosidad del joven artista a sus 14 años ya que la grabación contempla la pieza musical completa a diferencia del video mencionado anteriormente. En este video queda explícita la complejidad con la que el artista ejecuta su instrumento, en donde pareciera que es una extensión más de su cuerpo.

El video titulado *JD Beck / MXXWLL* (JD Beck, 2018) es un registro de un fragmento de una canción de JD Beck. En este video podemos apreciar un sonido que se acerca mucho más a la sonoridad lograda en el disco de *Not Tight*. Aun así, el artista aún sigue teniendo tan solo

15 años. También se puede apreciar la simpleza del drum set, lo cual es muy característico de la sonoridad que busca este artista.

Existe un registro de la pianista del conjunto a sus 14 años interpretando la obra de Lizst, Concert Etude No. 2 (Gnomenreigen) en el video titulado *Domi Degalle age14* (Pearl Cat, 2021) en donde queda explícita la virtuosidad de la artista a sus 14 años (al igual que JD Beck), este video demuestra una época en donde Domi se desarrollaba musicalmente en el ambiente clásico/culto, lo cual explica su desarrollada técnica a tan temprana edad. Este video es esencial para comprender la habilidad que tiene a la fecha de hoy para tocar sus instrumentos, siendo capaz de tocar 3 tocados simultáneamente.

En el video corto titulado *DOMi playing Oscar Peterson* (DOMi & JD BECK, 2019) podemos ver a Domi en un contexto musical popular, específicamente de jazz, en donde interpreta leyendo a primera vista un solo de piano del reconocido pianista Oscar Peterson. Este video deja en evidencia las capacidades de la artista después de llevar toda la vida dedicándose a la música, demostrando que no tiene mayores problemas para interpretar y leer una pieza de alta complejidad al mismo tiempo.

En el video titulado *17yo DOMi sight reading Cory Henry's solo on Lingus by Snarky Puppy* (DOMi & JD BECK, 2017) se puede apreciar a Domi interpretando a primera vista uno de los solos más emblemáticos y considerados de los más virtuosos del jazz progresivo moderno en la universidad de Berklee. No solo con resaltar la habilidad para interpretar un solo de esa dificultad, al terminar de interpretar el solo del pianista Cory Henry, comienza a improvisar un solo propio con la base rítmica del tema original, lo cual demuestra que no solo posee las capacidades para interpretar obras sino que también puede improvisar sobre ellas con el virtuosismo que la caracteriza.

Ya en el 25 de septiembre de 2018 el conjunto musical sube su primer video a YouTube tocando como dúo en el clip titulado *DOMi & JD Beck in The Bathroom* (DOMi & JD BECK, 2018) en donde se puede apreciar el inicio de la elaboración de su sonido característico, en donde, si bien no suenan igual a las grabaciones del disco, si se pueden apreciar ciertos elementos que van desarrollando con el tiempo que derivan en la sonoridad actual del conjunto.

En la lista de reproducción creada en YouTube titulada *DOMi & JD BECK "NOT TiGHT "* (*Full Album Stream*) (Blue Note Records, 2022) están todos los audios del disco Not Tight, los cuales fueron recopilados por el sello discográfico Blue Note Records, bajo el cual esta lanzado el disco en conjunto al sello Apeshit Inc.. Es buena la recopilación de los audios, pero sería mucho mejor si fuera un solo video que incluya todas las canciones del disco.

4. Objetivos.

-Objetivo General: Determinar los recursos compositivos utilizados en la realización del disco que caracterizan el estilo del conjunto musical el cual es el jazz contemporáneo.

-Objetivos Específicos:

1. Analizar auditivamente tres obras específicas del disco.
2. Transcribir los tres temas a partitura.
3. Explicar los recursos musicales utilizados en la realización del disco.

5. Pregunta.

¿Es posible deducir cuales son los elementos que caracterizan a este dúo musical y hacerlos explícitos para así poder utilizar estos recursos en el ámbito compositivo? y ¿Cuáles fueron los métodos que se utilizaron para poder determinar cuáles son los recursos compositivos utilizados en la realización del disco? ¿Cuáles fueron los beneficios de realizar esta investigación y como se puede aplicar la información aprendida a la hora de realizar composiciones? ¿Por qué es importante realizar este tipo de investigación y que aporta en el lector? Todas estas preguntas fueron fundamentales en la realización de esta investigación y definieron el enfoque que se le dio a la misma, como también definió la problemática que buscó resolver y si fue realmente relevante realizar una investigación que aborde los temas mencionados anteriormente.

6. Justificación.

La importancia de la realización de esta investigación es crucial para los nuevos compositores, ya que brinda a los lectores una cantidad de información que no ha sido analizada y que corresponde a recursos musicales que recién están siendo utilizados y en algunos casos, rescatados de tradiciones musicales más antiguas como lo es el jazz. Con esta investigación se le brinda al compositor un análisis que contempla diversas áreas en cuanto lo musical, desde la forma hasta la estructura interna, lo cual busca dejar en evidencia cómo darle un buen uso a ciertos recursos en una composición para que logre ser transversal y no pase a ser algo difícil de escuchar. Realizar esta investigación es útil para el compositor ya que busca brindarle una percepción nueva respecto a cómo realizar una canción y como elementos como métricas compuestas y armonías complejas pueden combinarse de cierta forma de manera que sea agradable escucharlo y a la vez no sea confuso. Parte de la finalidad de este proyecto es también dejar la puerta abierta (metafóricamente hablando) para que otros compositores sigan en la investigación y análisis de obras como estas las cuales resaltan por algún motivo en particular y puedan detectar como son utilizados los recursos musicales para lograr ciertas sonoridades y descubrir recursos que puedan ser utilizados a la hora de componer, es decir, que esta investigación sirva para dar paso a analizar las nuevas propuestas musicales que existen hoy en día.

7. Marco Teórico.

Para la realización de esta tesis se hizo una investigación cualitativa, es decir, se llevó a cabo en base a la observación para la recopilación de datos no numéricos. Dentro de esta información están las reseñas, entrevistas, libros, técnicas de observación, etc., las cuales están presentes en los antecedentes, pero en este apartado se mencionarán los libros específicos que fueron utilizados para llevar a cabo los objetivos tanto principales como específicos.

En cuanto a la transcripción de las canciones seleccionadas se utilizó como método el artículo llamado *Turning music theory on its ear: Do we hear what we see; Do we see what we say?* (Bamberger, 1996) en el cual la autora propone una forma de transcribir canciones en base a visualizar los sonidos. Este artículo es fundamental ya que se problematiza la acción de transcribir canciones a partitura, y al ser una investigación realizada con niños, implica que la forma de aplicar el método es muy fácil de entender y de llevarla a cabo.

Para lograr tener una noción sobre las estructuras generales de las canciones se utilizó el libro *Aprender a escuchar música* (Aguilar, 2006), en específico el segundo capítulo (La sintaxis musical) el cual fue efectivo para comprender como realizar un análisis sintáctico de la música de una forma eficiente y ordenada. A pesar de que este libro puede brindar mucha información útil para comprender la estructura de las canciones, este tiene un enfoque más melódico, por ende, se enfoca más en el reconocimiento de motivos, frases y semifrases que conforman una canción para comprender sus secciones y así la totalidad de la obra.

Es por eso por lo que para complementar el análisis en el ámbito armónico y rítmico se utilizó como base teórica *El Libro del Jazz Piano* (Levine, 1989) el cual sirvió para comprender

parte del lenguaje musical del jazz como por ejemplo la notación de acordes, sus estructuras interválicas y las escalas correspondientes. Aun así, este libro no nos permitirá comprender en la totalidad el disco NOT TiGHT ya que la finalidad del libro es explicar la teoría del jazz clásico y NOT TiGHT es considerado como un disco de jazz moderno y jazz fusión, por lo que en muchas ocasiones no sigue las “reglas” establecidas en el jazz clásico.

Como fuente sustancial para comprender elementos que no están presentes en el libro mencionado anteriormente, es que se integrará el libro *How to play from a real book, for all musicians* (Rawlins, 2012), el cual ahonda en materias más complejas como los poliacordes o los acordes híbridos, los cuales están presentes en la composición del dúo musical a analizar.

Para complementar el apartado teórico se utilizaron también los libros *Harmony 1* (Nettles, 1987) y *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol.1* (Herrera, 1980) los cuales fueron utilizados para realizar un análisis comparativo con la materia presente en estos libros y los recursos utilizados para componer las canciones del disco a analizar.

Con el conjunto de estos cuatro libros más el artículo de Bamberger se contaron con las herramientas necesarias para transcribir y comprender las secciones de las canciones como también poder realizar el análisis armónico y melódico.

8. Marco Metodológico

Para poder llevar a cabo el objetivo general y los específicos se comenzó con el libro *Aprender a escuchar música* (Aguilar, 2006) con el cual, en base a un análisis auditivo se buscó identificar las secciones de las canciones, como también así la duración de los motivos melódicos, las frases y semifrases que conforman las canciones. Esta información fue recopilada en un archivo de Word con la finalidad de contar con una estructura general de cada una de las canciones para que luego sea más fácil realizar la transcripción.

Después de tener la estructura general de las canciones se comenzó a realizar las transcripciones a partitura digital por secciones con el programa Finale. Para esto se utilizó el artículo *Turning music theory on its ear: Do we hear what we see; Do we see what we say?* (Bamberger, 1996) en donde usando como referencia el método enseñado en el artículo, se comenzó a visualizar los sonidos y a organizarlos según alturas, duraciones y “grupos” (como se especifica según el texto, que en realidad es lo mismo que secciones). Se pasó por los 3 niveles de la escalera estructural que se especifica en la página 45 del artículo, la primera denominada ‘Large Desing’ que busca determinar e identificar la elaboración y desarrollo de los motivos, funciones seccionales, similitudes y diferencias entre eventos distanciados en el tiempo, lo cual se complementa muchísimo con el libro de Aguilar, luego por el ‘Mid Level’, el cual busca identificar las figuras rítmicas, frases y funciones en relación a la estabilidad e inestabilidad como también las llegadas y salidas (que hace alusión a resoluciones de secciones y tensiones). Por último, el nivel llamado ‘Details’ el cual busca definir, como dice el nombre, con detalles los valores métricos y de tono como también los intervalos y la notación de acordes.

Para finalizar, se realizó un análisis comparativo con *El Libro del Jazz Piano* (Levine, 1989), *Harmony I* (Nettles, 1987) y *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol.1* en donde se buscó que elementos de la armonía del jazz clásico y moderno se rescatan para la realización del disco y determinar si se siguen las normas tradicionales de la armonía popular de los años 80 y de la armonía más moderna. En base a esto se identificaron los recursos musicales que varían y que pueden ser utilizados de otra forma o si simplemente no siguen con las tradiciones de la música popular en el género que se identifica este disco musical.

8.1.Herramientas para la recolección de información.

En cuanto a la recolección de información para realizar la tesis se utilizó el software de Excel en conjunto con el libro *Aprender a escuchar música* (Aguilar, 2006) para realizar el primer análisis el cual es auditivo, en donde se pudo determinar las funciones formales tales como la función introductoria, expositiva, elaborativa, etc., las cuales quedan ordenadas dentro del archivo Excel (para cada canción se utilizará un distinto documento para tener un mayor orden). Gracias al libro de Aguilar también se pudo identificar las unidades sintácticas como los motivos en cada canción, lo cual también está especificada su duración en el Excel en su sección correspondiente. Finalmente, gracias al texto también se pudo identificar el tipo de estructura de cada canción seleccionada, lo cual se puede apreciar al instante en cada plantilla creada al momento de abrirla.

Para facilitar el proceso de la transcripción musical como tal al programa Finale se desglosaron por partes los motivos en otra plantilla de Excel en donde se analizaron en detalle las características de los motivos, como si son ascendentes o descendentes,

resolutivos o suspensivos, uniformes o no uniformes, se detectarán repeticiones de notas o la eliminación de notas, entre otros detalles.

Luego de tener una noción general respecto a la estructura de cada canción, con ayuda del método planteado en *Turning music theory on its ear: Do we hear what we see, do we see what we say?* (Bamberger, 1996) el cual fue aplicado al papel (a falta del software discontinuado con el cual fue utilizado para la realización del método) indicando de una manera visual el transcurso de la obra con la finalidad de identificar las alturas y figuras rítmicas se logró llegar a la notación musical tradicional la cual se realizó con el software Finale. Dentro de este mismo programa se complementó con la información de análisis presente en el libro Harmony 1 de Barrie Nettles para poder identificar la clave americana en cada obra, lo que nos otorga el material para poder comenzar a realizar un análisis completo, contemplando lo rítmico, melódico y armónico.

Una vez realizado todo este proceso, se exportó la transcripción de Finale a PDF para poder realizar el análisis comparativo con Teoría musical y armonía moderna (Enric Herrera) El libro de jazz piano (Levine) y Harmony 1 (Barrie Nettles).

Las conclusiones fueron redactadas en Word.

9. Análisis de obras

Para hacer la elección de las canciones que fueron analizadas se utilizó un criterio que consideraba como factor más importante y relevante la aparición de elementos no habituales dentro de la música popular, como pueden ser los compases mixtos, métricas irregulares, elementos motivicos y armónicos que resalten al momento de escucharlos. También se consideró la popularidad de las obras y se les dio prioridad a las canciones con más reproducciones, esto con la intención de atraer más lectores a esta investigación. Por último, se intentó buscar canciones que dejaran en evidencia la destreza de los compositores al momento de interpretar sus obras. Es por esto por lo que se llegó a la elección de estas dos obras:

1. Smile
2. Pilot

A. Smile.

Para comenzar se analizó la pieza titulada “Smile”, siendo la tercera pista del álbum musical. Esta obra es de carácter instrumental. En la aparición del dúo en el concierto realizado en las oficinas de la radio NPR titulados Tiny Desk Concerts se puede apreciar como la pianista y compositora Domi interpreta simultáneamente un teclado de 88 teclas el cual utiliza para realizar las armonías y melodías, arriba de este un controlador MIDI de 61 teclas el cual utiliza para realizar las líneas de bajo y finalmente utiliza un pedalero (presente en el órgano el cual se toca con los pies, por lo general de dos octavas y media) con el cual también realiza las líneas de bajo en algunas secciones, en el caso de la canción Smile lo utiliza en la sección A y en el solo de piano. A diferencia de la grabación de estudio, en la versión en vivo se agrega un solo de piano en la segunda parte de la canción.

9.1. Análisis Estructural.

Para determinar las secciones de cada canción se utilizó como referencia el texto *Aprender a escuchar música* (Aguilar, 2006). Con este texto se pudo deducir la estructura interna de la canción, la cual fue llevada a un archivo Excel para tener una visión más ordenada y estructurada de las secciones que conforman la obra. Este fue el resultado al que se llegó:

1. Análisis Estructural Smile

	Sección A Repite 1 vez							Sección B		Sección A2 Repite 1 vez						
Métrica	4/4	4/4	4/4	3/4	4/4	4/4	3/4	5/8	5/8	4/4	4/4	4/4	3/4	4/4	4/4	3/4
Cant. Compases	1	1	1	1	1	1	1	8	8	1	1	1	1	1	1	1

	Sección B2		Puente	Solo de batería	Sección A2 Repite 1 vez						
Métrica	5/8	5/8	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	3/4	4/4	4/4	3/4
Cant. Compases	8	8	4	12	1	1	1	1	1	1	1
	Sin bajo				Sin hi-hat en repetición						

Fuente: Creación Propia.

Con este método se pudo obtener las secciones de la canción, como también la métrica que utiliza y la cantidad de compases en las que está presente. Como podemos ver en el gráfico, esta canción cuenta con compases mixtos, en donde comienza con 3 compases en 4/4 y luego pasa a hacer uno de 3/4 para después volver a hacer dos de 4/4 y terminar en un compás de 3/4. Una forma de comprender la métrica de esta sección A de una manera más simple es considerar un compás mixto que se conforma por dos compases irregulares, uno de 15/4 que lo prosigue uno de 11/4. Esta sección A se repite una vez para luego dar paso a la sección B que también se encuentra en un compás irregular el cual es de 5/8, es decir, 5 corcheas por compás. Acá se presenta un fenómeno interesante que es el cambio en la unidad de tiempo (de negras a corcheas) y sin embargo no da una sensación de que se ralentice o se apure la

canción, esto se debe a que el hi-hat que marca el baterista esta siempre marcando las corcheas en cada compás. Esta sección B dura 16 compases en 5/8 para luego volver a la sección A(2) la cual se vuelve a repetir para dar paso nuevamente a la sección B(2) la cual se diferencia de la primera sección B ya que los primeros 8 compases no está presente el bajo, solo se puede escuchar la batería, una melodía y un acompañamiento armónico. Después de esta sección se da paso a un puente que está en 4/4 que dura cuatro compases para luego dar paso al solo de batería en esta misma métrica el cual dura 12 compases. Finalizado el solo de batería se vuelve a una tercera sección A en donde los últimos 3 compases (2 de 4/4 y 1 de 3/4 o un compás mixto irregular de 11/4) la batería se atenúa con un efecto y se deja de escuchar el hi-hat para dar fin a esta canción.

Si bien esto corresponde a un análisis estructural de la canción, con este análisis se pudo deducir que un factor fundamental para que una obra que cuente con cambios de métrica y utilice recursos rítmicos como compases compuestos e irregulares no suene compleja y cuente con coherencia debe haber un elemento que se encuentre constante dentro de la obra. En el caso de Smile, en la sección A de la canción el elemento rítmico constante lo realiza el ride, el cual marca el ritmo de corcheas. Al momento de pasar a la parte B, este elemento constante lo toma el hi-hat cerrado, cumpliendo la misma función que el ride en la parte A. Este recurso de la constancia le da coherencia a la canción y provoca que el cambio de secciones no sea tan abrupto ni desagradable para escuchar. También es importante destacar que, a pesar de que el ritmo es el mismo, el cambio de ride a hi-hat provoca un efecto distinto en cada sección, en donde el ride da una sensación más suelta y el hi-hat una sensación más apretada.

9.2. Análisis Rítmico.

Ya obtenida la estructura general de la canción se realizó el análisis rítmico el cual fue más fácil de realizar debido a que con el análisis anterior se pudo identificar la métrica de cada compás en su respectiva sección. También esto facilitó los análisis siguientes que corresponden al melódico y armónico (en ese orden) ya que estos se desarrollan en base al ritmo, como sucede normalmente en la música popular.

A continuación, la transcripción de batería de la sección A:

2. Batería Sección A Smile

The image shows a musical score for a drum set and a D.S. (Drum Set) part. The score is in 4/4 time, marked 'Leve Swing' with a tempo of 96. The drum set part is written on a single staff with a key signature of one flat and a common time signature of 4/4. The D.S. part is written on a single staff with a key signature of one flat and a common time signature of 4/4. The score consists of two staves, each with a key signature of one flat and a common time signature of 4/4. The drum set part is marked 'Drum Set' and the D.S. part is marked 'D. S.'. The score includes a tempo marking of 96 and a style marking of 'Leve Swing'. The drum set part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a change in meter to 3/4 in the final measure. The D.S. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a change in meter to 3/4 in the final measure.

Fuente: Creación Propia

Con esta transcripción se pueden identificar varios de los factores mencionados anteriormente. El primero y más evidente es el ride que está constantemente sonando en las corcheas de cada compás, lo cual permite mantener el ritmo en la canción y brindar un elemento que se repite en toda la sección, lo cual le da coherencia a la misma, a pesar de haber cambios de métrica. Por otra parte, se pudo identificar un motivo rítmico el cual está presente en las primeras dos negras del compás entre el snare y el kick, que luego este mismo motivo se alterna entre estas dos partes de la batería de manera inmediata, es decir, se realiza de igual manera con un desfaz de una corchea con punto y comienza el motivo desde el kick

para terminar en el snare. También existe otro motivo que tiene un carácter conclusivo el cual se repite 3 veces. Este motivo rítmico aparece en el segundo compás, luego se repite en el cuarto (en el cual se realiza el cambio de métrica a 3/4 para luego volver a 4/4) y se repite una vez más en el sexto compás comenzando de manera desfazada en la tercera corchea, cumpliendo la función de cerrar la semifrase para repetirse y dar paso a la siguiente sección.

A continuación, la transcripción de batería de la sección B:

3. Batería sección B Smile:

The image shows two staves of musical notation for a drum set. The top staff is labeled "Drum Set" and the bottom staff is labeled "D. S.". Both staves have a tempo marking of quarter note = 96. The notation shows a complex rhythmic pattern with various drum sounds represented by 'x' marks and stems. The top staff starts with a 5/8 time signature and the bottom staff starts with a 5/8 time signature and a '5' above the first measure.

Fuente: Creación Propia

Esta sección B cuenta con una métrica que está en un compás irregular de 5/8 en donde se puede apreciar el mismo patrón rítmico repetido en los 16 compases que dura este fragmento. Por el comportamiento que tiene el kick y el snare en esta sección se pudo deducir que se trata de un compás mixto, es decir, los compases tienen una subdivisión interna en la cual se acentúan las figuras rítmicas en donde comienza la división del mismo, en este caso, se detectó que el compás de 5/8 está dividido en dos partes, la primera subdivisión se genera con la acentuación de la primera corchea del compás y la segunda subdivisión en la tercera corchea, lo cual es producido por el kick y el snare como se mencionó anteriormente y como se puede apreciar en la partitura. Esto nos da un compás mixto conformado en una primera parte por dos corcheas que le prosiguen tres corcheas.

En esta sección se utiliza el hi hat cerrado para cumplir la función que tiene el ride en la sección A, brindar un elemento que permanece constante en todos los compases lo cual sirve para darle coherencia a la sección y unir las funciones que están cumpliendo las otras partes de la batería. En este caso, el hi hat está marcando todas las corcheas del compás, lo cual es un elemento importante de destacar ya que en esta sección ocurre un cambio en la unidad de tiempo de los compases, es decir, en la sección A se utilizan compases que su unidad de tiempo es la negra ($4/4$ y $3/4$), en cambio en esta sección B la unidad de tiempo es la corchea ($5/8$). El hecho de que haya algún tipo de plato marcando la corchea constantemente en todo el transcurso de la obra permite unir estos dos tipos de compases que no comparten la misma unidad de tiempo y aun así se mantiene un sonido coherente que no afecta en la percepción del pulso en la obra, todo esto debido a que estos elementos están estructurados de una manera específica y se mantienen constantes en lo que dura cada sección.

Luego de terminar la sección B se vuelve a repetir la sección A y B de manera idéntica, aunque en la sección B(2) los 8 primeros compases son sin bajo, pero el patrón rítmico permanece totalmente idéntico a la primera sección B.

Terminada la sección B(2) se da paso a un puente en donde nuevamente aparece un cambio de métrica, esta vez a $4/4$, lo que dará paso al solo de batería el cual permanece en el mismo ritmo. A continuación, la transcripción de ambas secciones:

4. Batería Puente y Solo

The image shows a musical score for a drum set and a drum solo. The top staff is labeled 'Drum Set' and is in 4/4 time with a tempo of 96. It features a 'Leve swing' feel. The notation includes a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with 'x' to indicate cymbal hits. The bottom staff is labeled 'D. S.' and is marked 'Solo de batería'. It consists of a series of diagonal lines representing a continuous drum solo.

Fuente: Creación Propia

Se puede apreciar en el segundo compás del puente que se integra nuevamente el patrón rítmico utilizado al inicio de la sección A, lo cual da paso al solo de batería el cual se realiza en base a un patrón rítmico que es brindado por la pianista el cual se explicará más adelante en el análisis armónico.

Terminado el puente y el solo de batería se vuelve a la sección A con una variación en la repetición en donde el ride deja de sonar en los últimos 3 compases. A continuación, la sección A final:

5. Batería Sección A Final

♩ = 96 Leve Swing

Drum Set

D. S.

D. S.

D. S.

Fuente: Creación Propia

9.3. Análisis Melódico.

Las melodías y la armonía son realizadas con un sonido de piano eléctrico (Rhodes) en donde las líneas melódicas son tocadas con la mano derecha y la armonía con la mano izquierda, esto es acompañado por un sintetizador de bajo el cual se toca con un pedalero (presente en los órganos, pero se utiliza en formato MIDI). Este conjunto de instrumentos utilizados de esta manera es en cierta forma el sello del sonido de esta agrupación musical. En gran parte de sus composiciones se utilizan de esta forma los instrumentos mencionados, lo que brinda distintas posibilidades en las cuales destacan que todas las secciones de bajo, melodía y armonía pueden ser interpretadas por una persona, lo cual le permite a la pianista poder interpretar solos mientras realiza su propio acompañamiento armónico y a la vez realizando el bajo como también poder realizar melodías sin perder ninguno de los elementos mencionados.

A continuación, la melodía de la sección A interpretada con la mano derecha:

6. Melodía Sección A

The image displays a musical score for 'Melodía Sección A'. It consists of two staves. The top staff is for 'Electric Piano' in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 96. It contains seven phrases labeled 'Semifrase 1' through 'Semifrase 7'. 'Semifrase 1' and 'Semifrase 2' are highlighted with yellow and pink bars respectively, and labeled as 'Motivo 1' and 'Motivo 2'. The bottom staff is for 'E. Pno.' in 3/4 time and also contains seven phrases labeled 'Semifrase 4' through 'Semifrase 7'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fuente: Creación Propia

Luego de analizar esta melodía se detectaron varios elementos que son evidentes a simple vista. Uno de ellos es que todas las semifrases parten después de un silencio de corchea y en el último compás se rompe esta regla, lo cual cumple una función conclusiva y de reposo en esta frase la cual se repite. Otro elemento que se puede detectar a simple vista es que por cada compás podemos encontrar una semifrase, en las cuales se puede apreciar que hay similitudes tanto en lo rítmico como en los saltos interválicos (repetición de una nota, intervalos ascendentes o descendentes).

Se pudo deducir que el desarrollo de la frase de esta sección se realiza en base a la variación de la primera semifrase que aparece en el primer compás. Todas las semifrases que le prosiguen comparten la misma estructura, pero con variaciones. La primera semifrase comienza con nota repetida en figuras de semicorcheas y termina con un motivo que incluye dos saltos descendentes y un ascendente que rítmicamente se conforma en base a la figura rítmica del saltillo y corcheas, por ende, esta semifrase cuenta con dos motivos los cuales duran dos negras. Esta estructura se va variando desde la segunda semifrase, en la cual

podemos ver que el primer motivo de esta incluye una variación rítmica generando una sincopa de semicorchea y el segundo motivo tiene una variación respecto a los saltos melódicos los cuales ahora son uno ascendente y otro descendente. También se acorta a la mitad la duración de este segundo motivo, lo cual genera una galopa ligada a una corchea.

Luego en la tercera semifrase se detectó que es similar a la primera, pero con dos variaciones: la primera es que parte desde un semitono ascendente y la segunda es que se le sustrajo una semicorchea al motivo 1, lo cual le da una sensación de desfase. Los saltos que realiza la melodía son exactamente idénticos a los de la semifrase 1. En la cuarta semifrase se detectó solo el motivo 1 con una variación en la última semicorchea la cual hace un salto descendente de segunda y se liga a una corchea. Es importante destacar que en esta semifrase ocurre el cambio de métrica a 3/4, por ende, se justifica la aparición de solo un motivo. En este punto de la frase completa se siente como se llega al transcurso de la mitad de esta, en donde la semifrase 4 pareciera dar el cierre de esta sección si se analiza solo melódicamente, pero armónicamente se puede escuchar un acorde disonante, lo cual hace entender que la frase aun no termina. La semifrase 5 es idéntica a la 2 en lo rítmico, pero realiza distintos saltos interválicos. La semifrase 6 completamente idéntica a la 3, la cual da el paso a la semifrase 7 que tiene carácter conclusivo y de reposo. Esta frase se repite completa sin ninguna alteración en la melodía.

Respecto a la sección B nos encontramos con una melodía realizada por un sonido de sintetizador el cual no resalta mucho debido a que se encuentra más bajo en volumen respecto a los otros instrumentos sonando.

A continuación, la melodía de la sección B interpretada con la mano derecha:

7. Melodía Sección B

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Synth Pad', is titled 'Semifrase 1' and includes a tempo marking of quarter note = 96. The bottom staff, labeled 'Pad', is titled 'Semifrase 2 (o 1\'' and also has a tempo marking of quarter note = 96. Both staves show a melodic line in 3/8 time with various rhythmic values and accidentals.

Fuente: Creación Propia.

Luego de analizar la melodía de esta sección B se llegó a la conclusión de que el desarrollo de cada semifrase es mucho más larga que en la sección A, en donde se puede apreciar que se va desarrollando la melodía en base a la rítmica de las corcheas, en donde existen dos variaciones. La primera está en el segundo compás en la segunda negra en donde se integran dos semicorcheas cumpliendo la función de nota de paso hacia el siguiente compás. La última variación está en el cuarto compás, en donde finaliza la frase en dos negras, lo cual le da un carácter conclusivo a la semifrase 1. La última corchea del cuarto compás se puede interpretar como una nota al alzar de la melodía de la semifrase 2, la cual también se puede interpretar como una semifrase 1' ya que no cuenta con demasiadas variaciones. La principal variación en esta nueva semifrase se encuentra precisamente en el compás del inicio, en donde la melodía comienza al alzar en el compás anterior (4to compás) y las primeras 3 corcheas (considerando la corchea del alzar) son distintas a las de las semifrase 1. Aparte de estas notas, las melodías son totalmente idénticas, tanto en lo rítmico como en los movimientos melódicos (ascendentes o descendentes), es por eso que se contempló un desarrollo de cada

semifrase que dura 4 compases, ya que no se presentan repeticiones en las notas aparte de lo rítmico, en lo melódico son notas nuevas constantemente.

La melodía de la sección del puente se realizará en el siguiente apartado del análisis armónico.

9.4. Análisis Armónico

Para hacer el análisis de este tópico se realizó una transcripción de piano y bajo en todas sus secciones para ir desglosando los recursos encontrados meticulosamente, junto con agregar la clave americana en cada acorde, en base a los libros de *El libro del jazz piano* (Levine, 1989) y *How to play from a real book. For all musicians* (Rawlins, 2012). Para realizar esta transcripción también se utilizaron los métodos de Aguilar y Bamberger de sus libros mencionados anteriormente.

A continuación, la transcripción de piano y bajo de la sección A y A2:

8. Transcripción armónica / Rítmica, Sección A y A2

Leve Swing

♩ = 96 B♭m9 G♭maj9 D♭sus4/E♭ C#m7/B E/A E/F# Emaj7/D D♭/E♭

Electric Piano

Electric Bass

A♭7(9)sus C#m7/B E/F# E/D C#m11(omit 5)

E. Pno.

E.B.

The image shows a musical score for 'Leve Swing' in 4/4 time with a tempo of 96. The key signature is three flats (B-flat major). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Electric Piano and Electric Bass. The second system includes parts for E. Pno. and E.B. Chord symbols are placed above the piano parts. The bass line consists of eighth and quarter notes.

Fuente: Creación Propia.

Lo primero que resalta al analizar la armonía de esta canción es que, a pesar de ser una canción que ya cuenta con una base rítmica compleja (en cuanto a métricas), los acordes de la canción también entran en un ritmo complejo e inusual. Podemos ver como en la mayoría de las veces suena el acorde en la última semicorchea del compás, alargándose en la continuación del siguiente, es decir, los acordes en esta sección van apareciendo en subdivisiones de semicorchea, por lo general, en la última del compás o de una figura que lo anteceda. Esto le da una sensación de que va a destiempo, lo cual le brinda una vibra característica a la canción.

En cuanto a las líneas de bajo, es importante destacar que alcanza el registro que se ve en la partitura debido a que este instrumento es interpretado por la pianista en un controlador MIDI/USB a través de un VST, lo cual le permite llegar a notas más graves que el instrumento del bajo en sí. Cumple la función de acompañar y apoyar a los acordes que se están realizando, como también aprovecha de agregar líneas melodías, notas de paso y adornos en general.

Respecto al análisis armónico en sí, enfocándonos solo en la progresión de acordes y sus funciones, podemos apreciar que esta sección se desarrolla bajo la tonalidad de Bb menor, en donde los primeros dos acordes que aparecen son diatónicos, luego de esto, lo más evidente y que llama la atención es la utilización de acordes híbridos, siendo el tercer acorde que aparece uno de ellos, al igual que los 6 que prosiguen. Se puede interpretar que después tercer acorde, la pieza modula a E mayor, en donde los acordes híbridos que aparecen son nada más que acordes sin su 3ra. El C#m7/B se puede interpretar como un V7sus4 en la tonalidad de E mayor, en donde se está suprimiendo su tercera que sería D#. El acorde de E/A se puede interpretar como el IV grado de E mayor con su tercera suprimida, el C#. E/F#

se puede interpretar como el II grado de E mayor, integrando las extensiones de 9na y 11na pero suprimiendo su tercera. Luego, el acorde de Emaj7/D es un acorde característico dentro de las sonoridades modernas en el jazz, más específicamente el acorde E/D, pero en este caso, se agregó la séptima mayor con la intención de agregar más tensión. Luego le prosiguen dos acordes V7sus4, el primero utilizando una triada de Db sobre la nota en bajo de Eb, el cual va a un Ab7(9)sus4, lo cual se interpreta como una sucesión de acordes dominantes por cuartas, lo cual es algo muy común en el jazz, tanto tradicional como contemporáneo. Finalmente vuelve a tonalidad de E mayor, utilizando acordes de los primeros 4 compases; C#m7/B, E/F# y E/D, siendo este último acorde un dominante secundario que resuelve en C#m11, que en esta ocasión sí tiene tercera, pero se omite la quinta, lo cual podemos definir que es una sonoridad característica en cuanto a la armonía de este conjunto musical (omitir notas guías de un acorde y priorizar las alteraciones).

En la sección B podemos ver que se sigue utilizando el recurso de omitir notas del acorde y priorizar las alteraciones. A continuación, la transcripción de bajo y piano de las secciones B y B2:

9. Transcripción Armónica / Rítmica Sección B y B2

Leve Swing

♩ = 96 B maj13(omit 3) A#m11(omit 3) B♭maj13(omit 3) Gm11(omit 3)

Electric Piano

Electric Bass

ad libitum

5 Ebm11(omit 3) G♭maj9 Dm11(omit 3) F maj9

E. Pno.

E.B.

ad libitum

Fuente: Creación Propia

A simple vista se puede apreciar que en esta sección la armonía utiliza un ritmo mucho más sencillo, en donde entra en el primer tiempo del compás y se mantiene hasta que termina el mismo para luego cambiar en el siguiente.

Respecto a la línea de bajo, solo se escribió la nota que le da el carácter al acorde, ya que, tanto en vivo como en la grabación de estudio, el bajo realiza una especie de improvisación, por lo tanto, no siempre es la misma y se da a entender que el/la compositora lo deja libre al interprete, aunque siempre respetando la tónica del acorde. En la sesión en vivo de Tiny Desk se puede apreciar como en esta sección destaca más la parte del bajo la cual es interpretada en un controlador MIDI, pero la parte armónica no deja de ser interesante.

La sección comienza con un Bmaj13 que no tiene tercera, lo cual da paso a un acorde de A#m11 que tampoco contiene su tercera. Esta progresión de dos acordes se puede interpretar

como que estamos en la tonalidad de F# mayor, en donde el Bmaj13 corresponde al IV grado y el A#m11 corresponde al segundo grado. Esto se comprueba debido a las alteraciones y a la melodía que se realiza en simultaneo. Luego, esta misma progresión se realiza pero un semitono mas abajo, obteniendo un Bbmaj13, que tampoco contiene la tercera, y un Gm11, también sin tercera. Por ende, podríamos decir que estos primeros 4 compases son idénticos, solo que se realiza una modulación en la mitad a F mayor. También se puede apreciar que se utiliza el mismo voicing que desciende cromáticamente, en donde en el 4to compas se realiza una variación de este para mantener el acorde sin tercera y con todas sus alteraciones posibles.

Luego, en los últimos 4 compases de esta sección sucede un fenómeno interesante, y es que nuevamente hay una modulación, pero esta vez la progresión de acordes está a la inversa, es decir, primero aparece el II grado que va al IV grado. En los primeros dos compases se da este fenómeno en la tonalidad de Db mayor, siendo el acorde de Ebm11 (sin tercera nuevamente) el II grado y el Gbmaj9 (que esta vez si contiene la tercera) el IV grado. Es importante destacar que nuevamente el voicing se mueve cromáticamente de manera descendente, lo cual permite que el primer acorde menor tenga todas sus alteraciones y el segundo acorde que es mayor integre solo una, pero a cambio de menor movimiento de voces. En los últimos dos compases sucede lo mismo, pero esta vez en la tonalidad de C mayor, siendo el Dm11 (sin tercera) el II grado y el Fmaj9 (esta vez con tercera, como paso en los dos compases anteriores) siendo el IV grado.

Otro elemento a destacar es la distancia entre las modulaciones. En el primer caso, se modula de F# mayor, tonalidad que cuenta con todos los sostenidos a la tonalidad de F mayor, la cual cuenta con un bemol. Luego se modula a Db, tonalidad que esta a 4 espacios de distancia en el círculo de 5tas y cuartas, para luego terminar en C mayor, tonalidad que no contiene

ninguna alteración, lo cual da a entender que estas modulaciones son posibles con un voicing adecuado y, lo mas importante, que la melodía este dentro de la tonalidad para darle coherencia y unión a las frases.

Finalmente, en la sección del puente se puede apreciar el mayor uso de acordes sin tercera, ya que, en esta sección, todos los acordes presentes cuentan con esta característica.

A continuación, la transcripción de piano y bajo en la sección de Puente:

10. Análisis Armónico / Rítmico Puente

Leve Swing

♩ = 96 E♭⁶ B♭maj9 Fmaj7/A E♭maj9 D⁶ F♯m11 Gmaj9 F♯m9

Electric Piano

Electric Bass

E. Pno.

E.B.

Fuente: Creación Propia.

En el cifrado americano no se especifico la ausencia de la tercera en cada acorde, ya que todos en su totalidad no cuentan con esta nota guía, por lo que para evitar enredos y

utilización de espacio innecesario se especificó antes y ahora en este momento: todos los acordes de esta sección no cuentan con su tercera, sea un acorde mayor, menor, dominante o sus.

En los primeros cuatro acordes que aparecen en el primer compás se puede percibir que son 3 acordes mayores, dos con séptima mayor y novena y uno con sexta y novena, el cual se repite por última vez, pero en esa ocasión se agrega la séptima en la melodía. Debido a esto, se analizó nuevamente como una sucesión de acordes mayores que se encuentran a una distancia de 4tas descendentes y 5tas ascendentes, lo cual es más fácil de comprender que asignando un grado y una tonalidad en cada acorde.

Los siguientes 4 acordes si pueden ser analizados diatónicamente, ya que se realiza una progresión de acordes fácilmente identificable, aunque nuevamente, ninguno de estos cuenta con su tercera y se priorizan sus extensiones. Podríamos decir que en el segundo compás estamos en la tonalidad de D mayor, siendo el primer acorde el I grado que luego va a un F#m11, el cual correspondería al III grado que, en teoría, no debería incluir la extensión de 9na al ser una nota no permitida según los libros de teoría de musical jazz clásico, pero, como se plantea en el libro de *How to play from a real book for all musicians* (Rawlins, 2012) el uso de las alteraciones puede desobedecer esa regla con la intención de agregar disonancia o color a un acorde, lo cual se empezó a utilizar en la música del jazz de los años 75 en adelante. Luego del F#m11 le prosigue un Gmaj9, lo cual correspondería al IV grado de D mayor para terminar en un F#m9, el cual le agregaría un color característico y semi disonante a esta sección. Finalmente, al repetir estos compases, el último acorde es un E6, el cual cumple la misma función que el F#m11, agregar un color distinto al cierre de esta sección.

B. Pilot

Siendo la décimo segunda canción del disco, Pilot cuenta con la colaboración de 3 artistas reconocidos y emblemáticos dentro del género del rap. El primero es Anderson Paak, cantante, compositor, rapero, baterista y productor estadounidense dueño de la productora musical Apeeshit Inc., bajo la cual se llevó a cabo la realización del disco Not Tight. Paak se encarga de realizar los coros y voces ambientales tanto en la introducción como en el final de la canción. Por otro lado, los reconocidos raperos Snoop Dogg y Busta Rhymes son los encargados de la letra y de cantar los versos del tema.

Se escogió esta canción para el análisis ya que se consideró un buen “contraste” con el primer tema analizado, el cual responde a las cualidades más complejas y características del dúo musical. Por otro lado, la canción Pilot es un reflejo de una canción más enfocada a un público masivo, por lo que es más fácil de escuchar y comprender debido a su estructura sencilla tanto en lo rítmico, como en lo armónico y melódico. Aun así, la pieza no deja de tener cualidades a resaltar y que innegablemente es fundamental para definir y comprender el estilo y sonoridad del conjunto musical.

El análisis de esta obra sigue el mismo orden y metodología que el análisis de la pieza anterior.

9.1. Análisis Estructural

En base al método utilizado anteriormente se pudo obtener la métrica de la canción como también sus secciones. A través de esto se facilita el arreglo ya que se pueden ir desglosando ciertas decisiones que se toman a la hora de componer y de realizar arreglos en el tema.

A continuación, el gráfico con el análisis estructural de Pilot:

11. Análisis Estructural Pilot.

	INTRO (Instrumental)		Sección A	Sección A'	Coro		Sección A2	Sección A2"	Coro 2	
MÉTRICA	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8
Cant. Compases	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
	Modula			Modula	Modula			Modula	Modula	

	OUTRO		
MÉTRICA	6/8	6/8	Termina en FadeOut
Cant. Compases	8	8	
	Modula		

Fuente: Creación Propia.

Como se puede apreciar y como se mencionó anteriormente, esta canción posee una estructura mucho más simple y cuadrada que la canción analizada en primera instancia. Lo primero que es importante destacar es que la obra en su totalidad está en una métrica de 6/8, lo cual no es tan común en una pieza de carácter popular con un enfoque “comercial” o que busque una escucha masiva por parte del público. Por lo general, la métrica de 6/8 está pensada para utilizarse en música folclórica Latinoamericana o en baladas y nocturnos en el caso de la música clásica, por lo que es importante destacar esta decisión a la hora de definir la métrica en este tema.

Por otro lado, la canción se desarrolla en base a un “loop” que dura 16 compases, en donde en la mitad se realiza una modulación que le brinda variedad a la sonoridad del tema, aunque la progresión armónica es la misma. También se identificaron otros cambios sutiles que se irán mencionando a lo largo del análisis cuando corresponda hablar del tópico en específico.

La canción cuenta con dos versos (secciones A y A2) en donde los raperos Snoop Dogg y Busta Rhymes rapean encima de la pista musical. Los coros los realiza Anderson Paak.

Con este análisis se descubrió que la parte cantada correspondiente a los versos comienza al alzar, específicamente en los últimos dos compases de la Intro y en los últimos dos compases del primer coro, lo cual antecede y busca sorprender al oyente al escuchar a ambos emblemáticos raperos comenzando a cantar.

La Intro y Outro son similares, la obra termina en un efecto de fade-out.

9.2. Análisis Rítmico

Como se mencionó anteriormente, la canción se encuentra en la métrica de 6/8 la cual no cambia hasta que termina. El patrón rítmico que realiza la batería es prácticamente el mismo durante todo el tema, solo que tiene unos cambios sutiles en ciertas transiciones de sección. Los acordes realizados por la pianista también tienen el mismo patrón rítmico en toda la canción. Este patrón se especificará en el análisis armónico.

A continuación, la transcripción de la batería de la sección de Intro, la cual es el mismo patrón rítmico que se utiliza en las secciones de los coros y de la Outro:

12. Batería Intro Pilot

The image displays a musical score for a drum set introduction. It begins with a tempo marking of 87 BPM and a 6/8 time signature. The first staff, labeled 'Drum Set', shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating hi-hat use. The second staff, labeled 'D. S.', starts at measure 5 and includes the instruction: 'Este compás en los coros se toca igual al compás anterior.' The third staff, also 'D. S.', starts at measure 9. The fourth staff, 'D. S.', starts at measure 13 and includes the instruction: 'En el último coro se toca similar del compás 3 al 6.' The score concludes with a double bar line.

Fuente: Creación Propia

Como se puede apreciar, la línea de batería es mucho más simple y repetitiva que en la canción anterior. Este patrón rítmico es el mismo que se utiliza en las secciones A y A2, solo que se utiliza el hi hat en vez del ride. También se prioriza la parte cantada en estilo rap, por lo que los silencios y variaciones responden a eso.

A continuación, la transcripción de la batería en la sección A y A2:

13. Batería Sección A y A2 Pilot

The image displays musical notation for a drum set in 6/8 time. It consists of four staves, each representing a different drum component. The tempo is marked as quarter note = 87. The notation is as follows:

- Drum Set:** The first staff shows a simple pattern of quarter notes on the bass drum (bottom line) and eighth notes on the snare drum (middle line). Above the staff, there are 'x' marks indicating cymbal hits on every eighth note.
- D. S. (5):** The second staff, labeled 'D. S.' with a measure number '5', shows the same pattern as the Drum Set staff.
- D. S. (9):** The third staff, labeled 'D. S.' with a measure number '9', shows the same pattern as the Drum Set staff.
- D. S. (13):** The fourth staff, labeled 'D. S.' with a measure number '13', shows the same pattern as the Drum Set staff.

Text labels in the notation include "Compás sin batería Sección A2" at the top right and "Compás sin batería Sección A2'" at the bottom right.

Fuente: Creación Propia

Se puede apreciar que en estas secciones la función rítmica es mucho más plana y repetitiva, ya que el protagonismo se lo llevan los cantantes, es por eso que se hace el cambio del ride marcando las corcheas a el hihat cerrado, esto con la finalidad de obtener una sonoridad menos invasiva que permita resaltar la voz de los raperos.

La simpleza de la línea de batería responde a los referentes mencionados anteriormente, en donde se busca lograr una sonoridad que es parte característica de este género en particular que es el que logran los “beatmakers”, es por eso que la función que cumple la batería (y más adelante veremos que es similar en el caso de la armonía) es de emular un beat creado con simples.

9.3. Análisis Melódico

Al ser una canción cantada por dos raperos, se analizará la melodía presente en el coro, ya que en las secciones A y A2 los cantantes no se guían bajo ninguna tonalidad y no presentan una melodía clara (lo cual es característico del género del rap, en donde se prioriza la letra de la canción y las rimas en la misma).

14. Melodía Voz Coro Pilot

The image shows a musical score for a rap chorus. It consists of five staves of music, each with lyrics underneath. The tempo is marked as 87 BPM. The first staff is labeled 'Tenor' and the subsequent four are labeled 'T'. The lyrics are: 'It's a mo-vie It's a pi-lot Got a pri-vate Help me fly it It's a good strand It is exo-tic', 'It's a hi-brid You should try it It's a mo-vie It's a pi-lot It's a pri-vate You should fly it', 'Got the good strand I su-ply it It's e-xo-tic It's a hi-brid It's a mo-vie It's a pi-lot', 'It's a pri-vate You should fly it Got a good strand You should try it It's e-xo-tic It's a hi-brid', and 'Girl i got some good news Can i run it by you?'. The music is written in 8/8 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Fuente: Creación Propia

Se puede apreciar como el patrón rítmico que se utiliza en la melodía del coro es el mismo en todo el desarrollo (dos semicorcheas que ascienden y dos corcheas en la misma nota), en donde se realiza una modulación en la segunda mitad del coro y cuenta con una variación rítmica y melódica al final que cumple la función de concluir la frase. En los últimos dos

compases no hay melodía ya que como se mencionó anteriormente, los raperos Snoop Dogg y Busta Rhymes comienzan a cantar al alzar dos compases anteriores de la sección A y A2.

El hecho de utilizar una rítmica y melodía que se repite responde a lo que se ha mencionado anteriormente, esta canción no busca ser compleja, sino todo lo contrario, busca integrar elementos que sean fáciles de comprender con la intención de atraer más público, lo cual se logra completamente.

Otro elemento por destacar de esta melodía es que las notas que aparecen están dentro de la tonalidad y no chocan con la armonía, por el contrario, pareciera que la melodía fue pensada para encajar con la armonía ya que todas las notas del coro son parte de la estructura interna de los acordes utilizados o de las extensiones posibles a utilizar en el caso de los acordes dominantes, lo cual nos da paso para entrar en el análisis armónico para comprenderlo de mejor manera.

9.4. Análisis Armónico

Para realizar el análisis de este tópico se realizó la transcripción del piano eléctrico y bajo que se va repitiendo durante toda la canción

A continuación, la transcripción:

15. Transcripción Armónica/ Rítmica Pilot

Swing Sutil

♩ = 87

Electric Piano

Electric Bass

Dm11 E7(#9) Am11 Am11

E. Pno.

E.B.

Dm11 E7(#9) Am11 Am11 A♭m11 Gm11 Dm7/C

E. Pno.

E.B.

Fm11 G7(#9) Cm11 Cm11

E. Pno.

E.B.

Fm11 G7(#9) Cm11 Cm11

Fuente: Creación Propia

Nuevamente es importante destacar lo simple y repetitiva que es la línea de bajo como también la armonía en esta canción. Al menos en el bajo se puede apreciar más movimiento, en donde se detectó la utilización de recursos como notas de paso, arpeggio de acordes sin la tercera (tónica, quinta y octava), cromatismos varios y respecto a las figuras rítmicas, la utilización de semicorchea en el desarrollo de las frases y también el sonido característico de

la corchea con punto. La línea de bajo desde el compás 1 al 4 es la misma que en los compases 9 a 12, solo que traspuesto a la tonalidad de F menor. Pasa algo similar desde los compases 5 a 8, solo que en el último compás de esta frase se realiza la modulación, por lo que cuando se repite esta frase desde el compás 13 al 16, para terminar la frase y volver a repetir la armonía completa se utiliza el patrón rítmico del compás 4 en el compás 16, fuera de esto, son completamente similares.

Se analizó que la canción se desarrolla bajo la progresión de acordes de IV V7 y I en una tonalidad menor. En los primeros 8 compases la pieza se desarrolla en la tonalidad de A menor para luego modular a C menor. El primer acorde que aparece es el cuarto grado de una tonalidad menor, en este caso, Dm7, en donde la artista agrega todas las alteraciones posibles en este acorde (9na y 11na), lo mismo sucede en el acorde correspondiente al primer grado, que en este caso es Am7, con todas sus alteraciones posibles (9na y 11na nuevamente). Antes del acorde de primer grado se agrega un dominante (correspondiendo al V grado en la tonalidad de A menor) pero este tiene la característica de tener la alteración de 9na sostenida (#9), acorde super característico en estructuras de blues, por lo tanto, se infiere que la elección de los acordes es en base a una estructura de blues en tonalidad menor.

En el octavo compás se realiza la modulación hacia F menor, en donde utiliza la técnica de bajar cromáticamente hasta un Gm7, que luego va a un Dm7/C (acorde que se puede interpretar como un V7sus4, solo que no agrega la séptima), lo cual se puede interpretar como un II-V-I hacia F. Luego, el Gm7 que se utiliza como II grado pasa a ser el V grado en la tonalidad de F menor, en donde se repite la misma progresión de acordes que en los primeros 8 compases del inicio. A diferencia del compás 8 en donde se realiza una modulación desde A menor hacia F menor, en el compás 16 (que es el último de la progresión de acordes) no

se realiza una modulación para volver a A menor, por lo que se interpreta que es una modulación directa.

10. Conclusión

El debut de Domi & JD Beck con su primer álbum sin duda marca un hito importantísimo para la historia de estos dos músicos que tienen una propuesta innovadora que despierta la curiosidad del oyente, como también para la escena del jazz contemporáneo. El disco *Not Tight* contiene elementos que no son normalmente vistos en la escena de la música popular, como también, en contraparte, integran sonoridades que pueden llegar a un público masivo, ofreciendo canciones fáciles de escuchar y comprender, a pesar de integrar elementos heterogéneos, como en el caso de la canción *Take A Chance*, el cual integra métricas compuestas en los versos, pero que luego en los coros emplea un lenguaje musical mucho más simple y melódico que es más escuchado en la música popular tradicional (y comercial si se le quiere llamar así). El equilibrio entre hacer música compleja con un vocabulario lleno de elementos inusuales dentro de su armonía, ritmo y melodía y el hacer música que, por el contrario, utiliza recursos más usuales dentro de la música popular es lo que hace interesante a este dúo musical.

Es importante destacar las referencias de este dúo, ya que son fácilmente identificables dentro de sus obras debido a que algunas de estas referencias son parte del disco y participan en el, como puede ser el emblemático pianista Herbie Hancock o el virtuoso guitarrista Kurt Rosenwinkel, como también el reconocido bajista Thundercat, con el cual comparten una sonoridad similar, lo cual hace más fácil de comprender las decisiones a la hora de la composición e interpretación en el álbum. También es importante considerar a los referentes que no están presentes en este disco, como J Dilla, productor y beatmaker que define en gran parte la sonoridad de este dúo, lo cual se puede ver reflejado en diversas composiciones como

Pilot, en donde se busca lograr el efecto de una pista instrumental, pero con instrumentos reales, es por eso por lo que esa obra tiende a ser repetitiva y tan “cuadrada” en su estructura.

Respecto al análisis musical realizado, se identificaron diversos métodos para integrar elementos que no son usuales en la música popular, como también elementos que se utilizaban hace varios siglos que aún siguen estando vigentes dentro del lenguaje musical más moderno. Este dúo es un buen reflejo de como innovar dentro de la música haciendo un equilibrio entre la teoría musical y la sonoridad en sí. Al fin y al cabo, la principal prioridad en la música de este conjunto es que las piezas suenen bien, a pesar de los elementos que se integren en la misma, respetando siempre los pilares fundamentales de la música; ritmo, melodía y armonía.

El contexto sociocultural de cada músico también es parte importante de esta investigación, lo cual nos ayuda a comprender el fenómeno del éxito de estos músicos, siendo las dos personas prodigiosas en su instrumento desde temprana edad, en donde por un lado, Domi contaba con una formación clásica que le brindó la técnica necesaria para interpretar músicas complejas, realizando diversos estudios y conciertos al igual que el baterista JD Beck, el cual está dentro de la escena musical, obteniendo reconocimiento de otros músicos emblemáticos desde muy temprana edad.

Este dúo es un reflejo de años de práctica y estudio, como también de una búsqueda por proponer sonoridades innovadoras dentro del género del jazz contemporáneo y la música popular, la cual está creciendo cada vez más.

11. Bibliografía

- Aguilar, M. d. (2006). *Aprender a escuchar música*. Madrid: A. Machado Libros S. A.
- Bamberger, J. (1996). Turning music theory on its ear: Do we hear what we see; Do we see what we say? *International Journal of Computers for Mathematical Learning*, 33-55.
- Blue Note Records. (29 de Julio de 2022). *DOMi & JD BECK "NOT TiGHT " (Full Album Stream)*. Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=nU55ar-O2V0&list=PLEz_mLoNZMeRjxPMw7JR9w-9GG-rCGi6
- Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, 129-138.
- DOMi & JD BECK. (20 de Noviembre de 2017). *17yo DOMi sight reading Cory Henry's solo on Lingus by Snarky Puppy*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/surpk1YUckl>
- DOMi & JD BECK. (25 de Septiembre de 2018). *DOMi & JD Beck in The Bathroom*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/82dLbcRBquA>
- DOMi & JD BECK. (10 de Octubre de 2019). *DOMi playing Oscar Peterson*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/shorts/AxAzsm6X-mQ>
- Herrera, E. (1980). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1*. Barcelona: Music Distribución.
- JD Beck. (3 de Febrero de 2018). *JD Beck (14 years old) in Dallas, TX*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/26rf-mIBPlg>
- JD Beck. (5 de Mayo de 2018). *JD Beck / MXXWLL*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/clogukVIFqM>
- JD Beck. (10 de Enero de 2018). *Jon Bap - Intuition*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/rpsqx1fObYQ>
- Lee, T. (15 de Noviembre de 2022). *2023 GRAMMY Nominations: See The Complete Winners & Nominees List*. Obtenido de Recording Academy Grammy Awards: <https://www.grammy.com/news/2023-grammy-nominations-complete-winners-nominees-list>
- Levine, M. (1989). *El Libro del Jazz Piano*. Petaluma: Sher Music Company.
- Nettles, B. (1987). *Harmony 1*. Boston: Berklee College of Music.
- Pearl Cat. (18 de Abril de 2021). *Domi Degalle age14*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/yT2bQDvjVQY>
- Press-Reynolds, K. (4 de Agosto de 2022). *NOT TiGHT*. Obtenido de Pitchfork: <https://pitchfork.com/reviews/albums/domi-and-jd-beck-not-tight/>
- Rawlins, R. (2012). *How to play from a real book for all musicians*. Wisconsin: Hal Leonard.

Smith, T. (28 de Julio de 2022). *DOMi & JD Beck – ‘NOT TiGHT’ review: all-star jazz debut from Anderson .Paak’s prodigies*. Obtenido de NME:
<https://www.nme.com/reviews/album/domi-jd-beck-not-tight-review-anderson-paak-jazz-radar-3278887>