



ESCUELA DE MÚSICA

Diálogos entre el Jazz y el Djent:
Análisis de los elementos musicales y recursos rítmicos pertenecientes al
metal progresivo en el álbum "Mockroot" de Tigran Hamasyan aplicados a
la composición de tres canciones y un recital final

AUTOR

Andrés Sebastián Egüez Jiménez

AÑO

2020



ESCUELA DE MÚSICA

DIÁLOGOS ENTRE EL *JAZZ* Y EL *DJENT*:

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES Y RECURSOS RÍTMICOS
PERTENECIENTES AL METAL PROGRESIVO EN EL ÁLBUM "MOCKROOT"
DE TIGRAN HAMASYAN APLICADOS A LA COMPOSICIÓN DE TRES
CANCIONES Y UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con
especialización en *Performance*.

Profesor guía

Fernando Antonio Cilio Porras

Autor

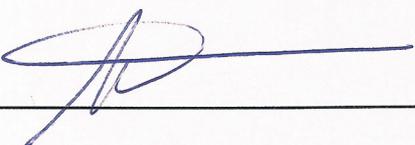
Andrés Sebastián Égüez Jiménez

Año

2020

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Diálogos entre el *jazz* y el *djent*: análisis de los elementos musicales y recursos rítmicos pertenecientes al *metal* progresivo en el álbum "*Mockroot*" de Tigran Hamasyan aplicados a la composición de tres canciones y un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Andrés Sebastián Égüez Jiménez, en el semestre 2020 – 10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Fernando Antonio Cilio Porras

1722314331

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Diálogos entre el *jazz* y el *djent*: análisis de los elementos musicales y recursos rítmicos pertenecientes al *metal* progresivo en el álbum "*Mockroot*" de Tigran Hamasyan aplicados a la composición de tres canciones y un recital final, del estudiante Andrés Sebastián Égüez Jiménez, en el semestre 2020 – 10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Andrés Sebastián Pazmiño Betancourt

1715111512

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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



Andrés Sebastián Egüez Jiménez

1713544219

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los tutores de la escuela de música de la UDLA, en especial a Jay Byron, Fernando Cilio, Cayo Iturralde y Mauricio Vega.

DEDICATORIA

Este estudio está dedicado a mis padres, Mercedes y Patricio, a mi hermana Diana, y a mi Ana Belén; de quienes recibí un apoyo fundamental para la culminación de mis estudios musicales.

RESUMEN

Mockroot es el séptimo disco del pianista armenio Tigran Hamasyan, y se caracteriza por tener una sonoridad ecléctica e innovadora. En este álbum, Hamasyan ha logrado equilibrar satisfactoriamente, entre otras cosas, las sonoridades características del *jazz* y del *metal* progresivo.

Es por esto que *Mockroot* tiene una importancia estilística notable, ya que logra mezclar sonoridades agresivas y vertiginosas en un contexto musical de estilo *jazz*, que se caracteriza por poseer elegancia, riqueza compositiva e improvisación. Es importante mencionar que los elementos musicales y recursos compositivos más importantes y que le otorgan la sonoridad tan peculiar que tiene *Mockroot* son: la utilización de registros extremadamente graves (un recurso exclusivo, hasta antes de Hamasyan, del sub género de *metal* progresivo denominado *djent*); la improvisación, que es el elemento definitivo para lograr una sonoridad *jazz*; y los elementos rítmicos que generan tensión, como la utilización de métricas mixtas, compases irregulares de escala larga y la superposición métrica aplicada a la batería, casi siempre generando polirritmias entre el bombo, la marcación de platillos y el acento del redoblante.

Es así que, esta investigación ha identificado los elementos musicales característicos del *jazz* y del *metal* progresivo, y que pueden ser escuchados en el disco *Mockroot*. Posteriormente, se ha hecho un análisis estilístico de tres canciones de *Mockroot* mediante la postulación de variables de investigación, con las que se puede constatar la existencia de los elementos musicales antes mencionados. Finalmente, se han compuesto tres canciones inéditas utilizando los resultados de los análisis estilísticos y empleando las herramientas compositivas y ornamentales que Tigran Hamasyan utiliza para manifestar la mezcla de géneros musicales en sus composiciones. Es por esto que el aporte de este estudio se establece como una fuente informativa para identificar y utilizar herramientas de composición novedosas y poco comunes, y que se enfocan a la fusión de géneros que puedan parecer divergentes, como es el *jazz* y el *metal* progresivo.

ABSTRACT

Mockroot is the seventh record of the Armenian pianist Tigran Hamasyan, which is characterized by an eclectic and innovative sound. In this album, Hamasyan has managed to balance satisfactorily, among other things, the characteristic sonorities of jazz and progressive metal.

This is why Mockroot has a remarkable stylistic importance, since it manages to mix aggressive and vertiginous sonorities in a jazz-like musical context, which is characterized by elegance, compositional richness and improvisation. In addition, Tigran has relied on different musical elements and compositional tools to balance this mix; such are the instrumentation chosen for the assembly, the use of different kind of instrument timbre, and the application of modern harmony of modal character, among others.

It should be noted that the most important musical elements and compositional resources that grant Mockroot's peculiar sound are: the use of extremely low pitches (an exclusive resource, even before Hamasyan, of the progressive metal sub genre djent); improvisation, which is the definitive element to achieve a jazz sound; and the elements that generates rhythmic tension, such as the use of mixed meters, long scale irregular measures and the metric superimposition, almost always generates polyrhythmic grooves when it is applied to the drums.

Thus, this research has identified the musical elements that characterizes jazz and progressive metal, which can be heard on the songs of the Mockroot album. Subsequently, a stylistic analysis of three Mockroot songs has been made through the application of research variables. Finally, three songs have been composed using the results of the stylistic analyzes and using the compositional and ornamental tools that Tigran Hamasyan uses to manifest the mixture of musical genres in his compositions. This is why this study is presented as an informative resource to identify and use innovative and unusual composition tools, which may be focused on the fusion of genres that may seem divergent, such as jazz and progressive metal.

INDICE

Introducción	1
Objetivo principal	3
Objetivos específicos	3
Capítulo 1: Introducción a sujetos, objetos y metodología de estudio	4
1.1 Tigran Hamasyan.....	4
1.1.1 <i>Mockroot</i>	7
1.2 El <i>jazz</i> en <i>Mockroot</i>	10
1.2.1 Introducción	10
1.2.2 Breve contexto histórico	11
1.2.3 Características musicales	14
1.2.3.1 Improvisación.....	15
1.2.3.2 Instrumentación	16
1.2.3.3 Estructura formal	17
1.2.3.4 Ritmo	18
1.2.3.5 Armonía	21
1.3 El <i>metal</i> progresivo en <i>Mockroot</i>	22
1.3.1 Introducción	22
1.3.2 Breve contexto histórico	23
1.3.3 Características musicales	28
1.3.3.1 Ritmo	28

1.3.3.2	Timbre.....	33
1.4	Metodología de análisis.....	35
1.4.1	Postulación de variables para el análisis.....	35
2	Capítulo 2: Análisis musical de <i>Mockroot</i>	38
2.1	<i>Entertain Me</i>	38
2.1.1	Estructura formal.....	38
2.1.2	Instrumentación	38
2.1.3	Improvisación.....	40
2.1.4	Armonía	40
2.1.5	Ritmo.....	41
2.2	<i>To Negate</i>	43
2.2.1	Estructura formal.....	43
2.2.2	Instrumentación	43
2.2.3	Improvisación.....	44
2.2.4	Armonía	45
2.2.5	Ritmo.....	45
2.3	<i>Double Faced</i>	49
2.3.1	Estructura formal.....	49
2.3.2	Instrumentación	49
2.3.3	Improvisación.....	50
2.3.4	Armonía	51
2.3.5	Ritmo.....	54

2.4	Resultados de análisis.....	58
3	Capítulo 3: Labor compositiva	59
3.1	Labor compositiva.....	59
3.1.1	Composición 1: Inmolación.....	59
3.1.1.1	Estructura formal	59
3.1.1.2	Instrumentación	60
3.1.1.3	Improvisación.....	60
3.1.1.4	Armonía	60
3.1.1.5	Ritmo	61
3.1.2	Composición 2: Áureo	63
3.1.2.1	Estructura formal	63
3.1.2.2	Instrumentación	63
3.1.2.3	Improvisación.....	63
3.1.2.4	Armonía	64
3.1.2.5	Ritmo	64
3.1.3	Composición 3: Ser Inmortal es Baladí	66
3.1.3.1	Estructura formal	66
3.1.3.2	Instrumentación	66
3.1.3.3	Improvisación.....	67
3.1.3.4	Armonía	67
3.1.3.5	Ritmo	67
4	Capítulo 4: Conclusiones y recomendaciones	68

4.1	Conclusiones	68
4.2	Recomendaciones.....	69
	REFERENCIAS	70
	ANEXOS	73

Introducción

Esta investigación tiene como finalidad determinar los elementos musicales y recursos rítmicos utilizados por el pianista armenio Tigran Hamasyan en el álbum *Mockroot*, y que pueden ser asociados a sonoridades inherentes al sub género de *metal* progresivo denominado *djent*. Adicionalmente, se utilizarán dichos elementos musicales para la creación de tres temas inéditos que reflejen las características estilísticas que poseen las composiciones de Hamasyan.

Tigran Hamasyan es parte de una nueva ola de músicos que han surgido del *jazz* y que han incursionado a otras sonoridades, estilos y formatos. Si bien Tigran Hamasyan tiene gran renombre en el círculo del *jazz* moderno (ganador de prestigiosos premios como el *Montreux jazz festival* y el *Thelonious Monk jazz piano competition*) (Lewis, 2015, párr. 7), son en los elementos de fusión y experimentación en los que ha devenido su mayor interés, y los que le han costado admiración y popularidad.

Es por esto que, en *Mockroot*, Tigran incursiona en un variado abanico de sonoridades y utiliza múltiples herramientas de composición y ornamentación. Una de las más notorias es la incorporación de recursos tímbricos y rítmicos exclusivos de un sub género del *metal* progresivo denominado *djent*. Este disco ha tenido una gran acogida en escuchas de diferentes tipos de géneros musicales, entre ellos los fanáticos del *rock* y del *metal* (Orozco, 2016, párr. 5).

El disco *Mockroot* proyecta un sonido innovador e interesante, por lo que este estudio percibió la necesidad de determinar cómo Tigran Hamasyan otorga ese carácter tan peculiar a sus composiciones. Es por esto que la presente disertación se ha planteado el análisis de tres canciones del álbum *Mockroot*: *Entertain Me*, *Double Faced* y *To Negate*. Estas canciones en particular contienen los elementos que pueden ser asociados con el *metal* progresivo; no obstante, por el formato de banda, su timbre y los elementos de improvisación, estos temas siguen sonando a *jazz*.

Posteriormente, con los resultados del análisis de los temas, y para sustentar su validez, esta disertación se ha trazado el objetivo de componer de tres

canciones que reflejen la sonoridad peculiar de *Mockroot*; dichas composiciones deberán reflejar la forma en la que Tigran Hamasyan logra oscilar entre la improvisación y elegancia del *jazz*, y la agresividad vertiginosa del *djent*.

Objetivo principal

Analizar y utilizar los elementos musicales y recursos rítmicos pertenecientes al *jazz* y al *metal* progresivo que se evidencian en el álbum *Mockroot*, y aplicarlos mediante la composición de tres temas y un recital final.

Objetivos específicos

Establecer un marco teórico sobre las sonoridades del *jazz* de fusión e identificarlos en las canciones de Tigran Hamasyan.

Identificar los elementos musicales que son inherentes al sub género de *metal* progresivo denominado *djent* y determinar su existencia en el álbum *Mockroot*.

Componer tres canciones que simulen la sonoridad del disco *Mockroot* de Tigran Hamasyan mediante la aplicación de herramientas compositivas y ornamentales obtenidas del análisis de tres temas del disco.

Capítulo 1: Introducción a sujetos, objetos y metodología de estudio

1.1 Tigran Hamasyan

Sin duda alguna, Tigran Hamasyan es uno de los músicos de *jazz* con mayor proyección y notoriedad en los últimos años. Ha sido frecuentemente alabado por la crítica gracias a su carácter ecléctico, su impecable virtuosismo y por su sensibilidad melódica; “mientras mucho del *jazz* contemporáneo llega a ser una monótona exhibición de memoria muscular, Tigran ha encontrado una forma de mantener la improvisación fresca y lírica. Otros músicos de *jazz* deberían tomar nota” (Lewis, 2012, párr. 4). Además, los rasgos folklóricos que se derraman inevitablemente en casi todas sus composiciones denotan el arraigo a su tierra natal y su íntima relación con la música.

Tigran, nacido en 1987 en Gyumri, Armenia, tuvo contacto con la música desde muy temprana edad: su padre era un gran admirador de *rock* mientras que su tío era un acérrimo amante del *jazz*. Por consiguiente, podría decirse que desde esas instancias tempranas de su vida Tigran tuvo la dicotomía *jazz-rock* presente en su cabeza y corazón. En lugar de jugar con los típicos juguetes para niños de su edad, Tigran, a sus 3 años, jugaba con las blancas y negras teclas de un piano de pared que había en su hogar; no pasó mucho tiempo antes que empezara a descifrar al oído canciones de The Beatles, Luis Armstrong, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath y Queen (Tigran Hamasyan, 2017, párr. 3).

Su gusto por el *jazz* empezó cuando llegó a sus oídos el período de fusión de Miles Davis. A los 10 años de edad, su familia se mudó a Yerevan, en donde finalmente descubrió el *jazz* clásico y lo estudió junto a su profesor Vahag Hayrapetyan, quien había estudiado con Barry Harris. En su página web oficial, Tigran comenta que su profesor había sido un gran docente y que con él aprendió los principios de la improvisación y el *bebop* y que fue ahí cuando entendió lo que era el *jazz* (Tigran Hamasyan, 2017, párr. 4).

Al mismo tiempo, Tigran también empezó a sumergirse en las sonoridades folklóricas de su país. A los 13 años empezó a darse cuenta de la riqueza cultural de Armenia y mientras más escuchaba las canciones folklóricas que

sonaban en una emisora de radio, más las intentaba tocar en el piano. Es así como entendió el potencial que ese tipo de sonoridad podría tener al mezclarlo con la improvisación.

En Yerevan, Tigran estudiaba música clásica en una escuela secundaria enfocada a las artes musicales y paralelamente cultivaba sus habilidades de pianista de *jazz*. Tocó en el primer Festival Internacional de *jazz* de Yerevan en 1998, que le abrió puertas para otros conciertos y festivales. Fue nuevamente invitado al segundo Festival de *jazz* de Yerevan en 2000 y es ahí donde conoció a Chick Corea, Avishai Cohen, Jeff Ballard, entre otros. En esta ocasión, Tigran pudo hacer buenos contactos con promotores quienes lo llevaron a tocar en varios festivales en Europa, en donde conoció a leyendas del *jazz* como Wayne Shorter, Herbie Hancock, John McLaughlin, Joe Zawinul, Danilo Pérez, John Patitucci, entre otros. En poco tiempo, Tigran empezó a ganar varias competiciones de piano, incluido el *Montreux jazz festival* en 2003, y más tarde, en 2006, ganó el primer premio en el prestigioso *Thelonious Monk jazz piano competition* y en ese mismo año obtuvo el segundo lugar en la competición internacional de *jazz Martial Solal* en París (Tigran Hamasyan, 2017, párr. 6).

Más tarde, cuando Tigran cumplió los 16 años, sus padres decidieron mudar a la familia entera a Estados Unidos justamente para ofrecer una mejor oportunidad artística para sus hijos (la hermana de Tigran es pintora y escultora). (Tigran Hamasyan, 2017, párr. 8). Ya en Norteamérica, Tigran obtuvo un cupo para estudiar en la Universidad del Sur de California, a la que asistió por dos años y donde empezó a hacer contactos y abrirse paso en la escena *jazz*.

Es así como el pianista armenio inició su carrera discográfica a muy temprana edad: a los 19 años grabó su primer disco como líder de banda llamado *Red Hail* en 2008, a los que siguieron *New Era* y *World Passion* en 2009. Sus grabaciones le valieron críticas positivas como artista revelación de *jazz*; su buen gusto como compositor y el color folklórico que enriquecía sus melodías tenían un efecto refrescante e innovador. (Lewis, 2012, párr. 5).

Ya en *Red Hail*, Tigran empezó a coquetear con la idea de mezclar las sonoridades *jazz*, que varios años le habían costado adquirir, con distintos géneros musicales que eran de su agrado. Además del carácter de *worldmusic* que le aportaba su bagaje cultural armenio, él buscaba algo más. Es así que empezó a experimentar en sus composiciones con distintos recursos ornamentales de otros géneros musicales, entre ellos el *rock* pesado: “es valioso notar que *Red Hail* es muy influenciado por el *heavy metal* en algunas de sus canciones” (Tigran Hamasyan, 2017, párr. 10). De hecho, en el tema *Corrupt* del álbum *Red Hail*, Tigran añade guitarras eléctricas a la tradicional alineación del álbum que cuenta con piano, batería, contrabajo, saxo y voz.

Después de sus tres primeros trabajos discográficos con banda, Tigran decidió grabar un álbum de piano solo, al que llamó *A Fable*, que contenía composiciones que Tigran había hecho desde hace seis años. Dos años después, en 2013, Tigran lanza *Shadow Theater*, que, según su página web oficial, le valió el premio *Vilcek* en la categoría de promesa creativa en música contemporánea por su “energía *indie rock* y sus electroacústicas improvisaciones *jazz* entreverado con influencias de música armenia” (Tigran Hamasyan, 2017, párr. 15). Es así como el portal *All about jazz* criticó positivamente al álbum:

La musicalidad particular de Hamasyan mezcla *jazz*, música clásica europea y una gama de influencias como el *rock* progresivo y las mezclas de *dj*; no obstante, el terreno común es la manera ingeniosa en que su música equilibra etnicidad con un brío modernista (Turner, 2014, párr. 2).

Más tarde, en el 2015, Tigran firmó con la disquera Nonesuch para lanzar el críticamente aclamado *Mockroot*. El álbum tiene una sonoridad muy particular y son en las composiciones de este disco que Tigran logró de la manera más creativa y natural juntar elementos de distintos géneros y hacerlos sonar como uno solo. El eclecticismo que este álbum transmite hace que sea relevante no sólo como una pieza de arte valiosa, sino como un vehículo para entender el tratamiento musical que aplica Tigran a sus composiciones. Es por esto que

este estudio se enfoca en esos elementos y herramientas que Hamasyan hábilmente aplica y logra hacerlos sonar orgánicos y fluidos.

Después de *Mockroot*, Tigran ha grabado varios álbumes más, explorando desde la música religiosa medieval de la iglesia apostólica armenia en *Luys i Luso* hasta composiciones para cine en *They say nothing stays the same*. A continuación, en la tabla 1 se muestra la discografía completa de Tigran Hamasyan como líder de banda:

Tabla 1: Discografía de Tigran Hamasyan

Álbum	Año	Rol	Sello
Red Hail	2008	piano, composición, arreglos	Plus Loin Music
New Era	2009	piano, synth, composición, arreglos	Plus Loin Music
World Passion	2009	piano, synth, composición, arreglos	Plus Loin Music
A Fable	2010	producción, piano, composición, arreglos, voces	Verve Records
EP №1	2011	producción, piano, synth, composición, arreglos, voces	Universal Music France
Shadow Theater	2013	piano, synth, composición, arreglos, voces	Verve Records
<i>Mockroot</i>	2015	producción, piano, synth, composición, arreglos, voces	Nonesuch
Luys I Luso	2015	investigación, producción, piano, voces, arreglos, mezcla	ECM Records
An Ancient Observer	2017	piano, composición, arreglos, voces	Nonesuch
For Gyumri	2018	producción, piano, composición, voces, post producción	Nonesuch
They Say Nothing Stays the Same	2019	piano, composición, arreglos	Kino Films

Tomado de (Tigran Hamasyan, 2017, p. 3 y Tigran Hamasyan credits, s.f., p. 1)

1.1.1 *Mockroot*

El álbum *Mockroot* es la séptima producción discográfica del talentoso Tigran Hamasyan y fue grabada en mayo de 2014 bajo el sello Nonesuch por Antoine Gaillet en *Studio de Meudon*, Meudon, Francia, con Clément Gariel como sonidista asistente. Fue mezclado por Antoine Gaillet en *Studio goo*, Paris,

Francia y masterizado por Nate Wood. Toda la música fue compuesta y producida por Tigran Hamasyan excepto los temas *Kars 1* y *Kars 2*, que son canciones populares del folklor armenio arregladas por Hamasyan (Tigran Hamasyan, 2015, párr. 8).

John Lewis, biógrafo oficial de la página web del disco *Mockroot*, y escritor de los medios *The Guardian*, *Uncut*, y *Metro*, comenta que la música de Hamasyan se alimenta de una amplia gama de fuentes: desde *jazz* hasta música folklórica armenia, con influencias de Bach y compositores franceses de fin de siglo, *dubstep*, *thrash metal* y electrónica contemporánea. En una entrevista con Lewis, Tigran comenta lo siguiente sobre *Mockroot*:

Es más como un trio de *rock* armenio electro acústico que un trio de *jazz* regular. A veces sonamos como una banda de *heavy metal*, o un *dj* de *dubstep*, o como los compositores armenios de finales del siglo como Nicoghayos Tigranyan y Komitas, con características rítmicas y armónicas contemporáneas. Todo está delineado por un aire muy simple, melancólico y romántico. (Lewis, 2015, párr. 3)

Por otro lado, el portal *All about jazz* alaba al disco y hace hincapié en lo novedoso de su sonido y en las variadas influencias estilísticas que expone:

Inspiradas en la familia, la naturaleza, la poesía y el anhelo de espiritualidad, las canciones del disco evocan una amplia gama de emociones, desde elegías arranca corazones en la trágica historia de amor *Kars 1*, hasta himnos de *rock* pesado con compases de amalgama en *Double Faced*. (Turner, 2015, párr. 3).

Los sonidos de este álbum se caracterizan por un contundente piano de cola que Tigran hace sonar sumamente sutil y sedoso en ciertos momentos, y en otros, pesado y aplastante; además, Hamasyan adiciona en algunos pasajes sonidos electrónicos con *synths* y graba ligeras voces que acompañan las melodías que toca en el piano. Adicionalmente, al versátil músico se le suman Sam Minaie en el bajo eléctrico, con un sonido redondo y preciso, y Arthur Hnatek en la batería, con enérgicos y fuertes acompañamientos que denotan una marcada influencia de *rock* progresivo. Hamasyan incluye en ciertos

pasajes el saxofón de Ben Wendel y la voz de Gayané Movsisyan para doblar las exquisitas melodías que interpreta en el piano.

Se escuchan elementos electrónicos haciendo líneas con *groove* [...] y pasajes operísticos mucho más orgánicos. *Mockroot* es un disco casi enteramente compositivo, que abstrae aquellas formas musicales del impresionismo francés, logrando esos relieves auditivos a la par del vasto influjo del *rock* pesado (Orozco, 2016, párr. 3).

Por otro lado, las secciones de improvisación existen en varios de los temas de *Mockroot*. Por ejemplo, una de las canciones a analizar en el presente estudio, llamada *Double Faced*, tiene un interludio en el que Tigran ejecuta un solo con un tinte ambiental y experimental mediante un sutil sonido de *synth*. Por otro lado, el tema *Kars 1* tiene un melancólico y sublime solo de piano.

Cabe acotar que Tigran suele adaptar las canciones de este álbum para que tengan pasajes para improvisaciones y solos cuando los toca en vivo. Un ejemplo de esto se evidencia en el video de la presentación en vivo de la canción *To Negate* en el festival *Jazz sous les pommiers* en Francia en 2015 (Grigoryan, 2017, 5'08"). En este tema, que también será analizado en el presente estudio, Hamasyan adiciona una parte a la forma original de la canción para dar paso a una sección de improvisación en la que su solo de piano interactúa con la sección rítmica

Es por esto que, *Mockroot* no puede dejar de sonar también a *jazz* a pesar de las marcadas y variadas influencias de otros géneros y estilos. En el álbum se escucha un brío innovador y ecléctico, lo que impulsó la investigación del presente estudio y que se propone descifrar los elementos y herramientas con los que Hamasyan ornamenta sus composiciones y les otorga un carácter u otro, un color determinado o un humor específico.

Analizar por completo los elementos musicales, recursos compositivos y características de interpretación del disco *Mockroot* es una tarea realmente complicada por el carácter complejo y variado de sus temas: en el disco se encuentra lenguaje técnico del *jazz*, influencias de diferentes estilos como el *metal* progresivo, música electrónica, música barroca, impresionismo francés, etc., además de la carga folklórica y cultural armenia que contiene el disco, con

influencia tanto en lo musical, como en el concepto poético e histórico del álbum.

Es por esto que el presente estudio se enfocará exclusivamente en analizar los elementos y características que hacen que el álbum *Mockroot* suene a *jazz* y al mismo tiempo a *metal* progresivo. En consecuencia, el análisis de las obras escogidas arrojarán evidencia de qué herramientas y recursos musicales utiliza Hamasyan para equilibrar estos dos géneros musicales aparentemente lejanos. Para el devenir de la presente disertación, es de suma importancia delimitar los elementos estilísticos de estos dos géneros musicales por los que atravesará el análisis de los temas escogidos del álbum *Mockroot*. Tanto el *jazz* como el *metal* progresivo son géneros histórica y estilísticamente vastos y complejos, por lo que es menester acercarse de lo más general a lo más particular las características de cada uno de estos géneros musicales que atañen al análisis del álbum. A continuación, el presente capítulo se dedicará a definir qué de *jazz* y qué de *metal* progresivo hay en *Mockroot*.

1.2 El jazz en *Mockroot*

1.2.1 Introducción

Es importante destacar que el presente estudio necesita establecer un punto de partida que ayude a crear un hilo conductor coherente para acercarse al *jazz* a nuestro objeto de estudio, el álbum *Mockroot*. El *jazz* es uno de los géneros musicales que más ha transmutado, ha influido y se ha influenciado de otras vertientes en la música occidental. “Toda la historia del *jazz* está llena de intersecciones, encuentros y polinizaciones cruzadas con otras músicas. Desde su mismo origen ha estado marcado por el cruce y el mestizaje con las sonoridades y estilos más heterogéneos” (Ruesga, 2010, p.9).

Cabe mencionar que, de ninguna manera esta disertación pretende encerrar fría y negligentemente a Tigran Hamasyan, o a la sonoridad de su álbum *Mockroot*, dentro de un tipo o estilo de *jazz* específico, único y estático. Existen muchos elementos a tomar en cuenta para intentar definir las vertientes de las que se alimenta *Mockroot*. Sin embargo, se pueden analizar ciertos subgéneros pertenecientes al *jazz* cuyas características estilísticas conciernen a la

sonoridad particular de Hamasyan, y que diversos autores como Joachim Berendt, Piero Scaruffi y Emilio Bascuñán tipifican en diversos estudios y textos.

Al hablar de Tigran Hamasyan se podría hablar de *ethno jazz*, por lo evidente de su influencia folklórica, sin embargo, es importante dejar en claro que este estudio no se dedicará a analizar el carácter folklórico que resalta en las melodías y solos de Tigran, más bien, el presente estudio se enfocará en otros elementos musicales que usa Hamasyan en *Mockroot* y que le otorgan identidad al disco; por otro lado, Piero Scaruffi cataloga como *post fusion* al tipo de *jazz rock* que surgió a mediados de la década de los ochenta y cuyos exponentes comparten recursos estilísticos con Hamasyan. (Scaruffi, 2005). Emilio Bascuñán, por su parte, intenta definir cuidadosamente al *jazz* “enfocándolo hacia los elementos que denotan la contemporaneidad en el estilo, confrontando tradición con contemporaneidad” (Bascuñán, 2013, p.16). Bascuñán deja en claro que la definición de *jazz* contemporáneo debe ser cuidadosa y concienzuda:

Definir el *jazz* contemporáneo como un concepto cerrado, único o totalitario, me parece incorrecto, ya que en el estilo confluyen ideas, variables y una serie de concepciones estéticas diversas, que también prevalecen en los sub géneros y son parte constituyente de la definición de *jazz* (Bascuñán, 2013, p. 15).

Es por esto que, para acercar el *jazz* a *Mockroot*, el punto de partida mencionado anteriormente girará en torno a los conceptos de *jazz* contemporáneo, *jazz* fusión y *jazz rock*. Cabe recordar al lector que la característica de *ethno jazz* no se tomará en cuenta en este estudio, ya que el análisis del tratamiento melódico y armónico con respecto a folklorismo dentro de Tigran Hamasyan es tan complejo que implicaría otro estudio entero dedicado a ese tema.

1.2.2 Breve contexto histórico

Según el historiador musical Joachim Berendt, dos de las más importantes tendencias que adoptó el *jazz* en la década de los setentas son “la combinación

de improvisación del *jazz* con ritmos y electrónica del *rock*, [...] y el desarrollo gradual de un nuevo tipo de músico que trasciende e integra *jazz*, *rock* y diversas culturas musicales” (Berendt, 1994, p. 70-71). El *jazz* de los setentas sin duda alguna se caracterizó por derribar varias de sus fronteras estéticas:

Para el no especialista, los setentas son básicamente la década de la música de fusión, o como a menudo se le llama en Europa, del *jazz rock*. [...] Pero hubo muchos elementos, aparte del *jazz* y el *rock*, que se fusionaron en esta música. (Berendt, 1994, p. 73 -74).

Ya a finales de los sesentas se divisaban las primeras señales de fusión del *jazz* con otros géneros musicales. Curiosamente, el desarrollo de la fusión se dio más temprano en Gran Bretaña que en Estados Unidos:

Exagerando un poco podríamos decir: en la Gran Bretaña los sesentas ya fueron la década de la música de fusión, en grupos como Graham Bond Organization del organista Graham Bond; Colosseum and Cream; Soft Machine, y en músicos como el guitarrista John McLaughlin, el contrabajista Jack Bruce, los bateristas Ginger Baker y Jon Hiseman, y el saxofonista Dick Heckstall-Smith (Berendt, 1994, p. 74).

Por otro lado, en Estados Unidos también se vislumbraba ya la fusión a finales de los sesenta con proyectos como el Gary Burton Quartet, la agrupación Blood Sweat and Tears, el primer grupo Lifetime de Tony Williams, entre otros. No obstante, “fue sin duda Miles Davis quien dio el gran paso hacia el *jazz* de fusión con su álbum “Bitches Brew”, grabado en 1970. Miles fue el primero en llegar a una integración equilibrada y musicalmente satisfactoria de *jazz* y *rock*”. (Berendt, 1994, p. 74). Por otro parte, otros exponentes prominentes de ese periodo de experimentación musical emergieron casi al mismo tiempo: en 1971 se formó el aclamado proyecto A Weather Report, liderado por Wayne Shorter y el tecladista austriaco Joe Zawinul; además, John McLaughlin creó la Mahavishnu Orchestra, considerado por la crítica como uno de los proyectos pioneros no solo en fusionar el *jazz* con otras sonoridades, sino en incursionar en lo que posteriormente se denominó *jazz rock*. En 1973, Herbie Hancock lanza el aclamado disco *Head hunters*, explorando y experimentando con el *jazz*, el *funk* y el *rock* (Berendt, 1994, p. 75).

El encuentro de estos géneros no es del todo accidental; en efecto, la segunda mitad del siglo XX proporcionó un terreno propicio para que la música occidental estire sus límites a lugares antes no concebidos. Los mejores o más predominantes elementos del *rock* se integraron a este nuevo *jazz* que se estaba gestando. Y, por su parte, el *jazz* dio su particular sensibilidad al *rock*.

Posteriormente, en los ochentas, el auge de la fusión y el *jazz rock* empezó a decaer, en parte, por la baja venta de discos que no reflejaban el éxito y la aceptación masiva que el género había tenido a los principios de los setentas; adicionalmente, otros géneros empezaban a ganar terreno, como el *hip hop* y el *funk*. Sin embargo, varios músicos aún intentaban estirar los límites de la fusión del *jazz* con el *rock*. En su libro *A History of jazz music*, Piero Scaruffi denomina como *post fusion* a los proyectos que surgieron en los ochentas y que representaban la nueva generación de músicos que experimentaban con el *jazz rock*, entre ellos el guitarrista Nels Cline, el combo australiano The Necks, el grupo Yeah No, que mezclaba el *jazz rock* con melodías *folk* del este de Europa, entre otros (Scaruffi, 2005). En los noventas, algunos proyectos siguen experimentando con el *jazz rock*, probablemente uno de los más importantes es el grupo Tribal Tech, fundada a mediados de los ochentas, pero con mayor vigencia en los noventas, y que era liderada por el guitarrista Scott Henderson y el bajista Gary Willis.

Es importante entender que, aunque los caminos que el *jazz* y el *rock* han tomado parecen sumamente divergentes, son géneros más cercanos de lo que usualmente se considera. Berendt (1994, p. 84) comenta:

Una de las principales razones de que puedan integrarse con tanta facilidad elementos del *rock* en el *jazz* es que, a la inversa, el *rock* ha tomado del *jazz* casi todos sus elementos, especialmente el *blues*, de los *spirituals*, *gospel songs*, y la música popular del *ghetto* negro, el *rythm & blues*. Aquí el regular y continuo ritmo del *rock*, las frases del *gospel* y el *soul*, la forma y el sonido del *blues*, el sonido dominante de la guitarra eléctrica, etc., todo ello ha estado en existencia desde mucho antes de la aparición del *rock*. El baterista Shelly Manne dijo una vez “Si el *jazz* toma del *rock*, sólo toma de sí mismo”.

El proceso que implica la fusión de géneros musicales es muy peculiar, y responde a un sin número de elementos. Desde finales de los sesenta, músicos de todo el mundo han llevado al *jazz* fusión a diversos límites estéticos, y esos límites se han derribado mediante la mezcla de elementos musicales identificables y que pertenecen o son inherentes a cada género. A continuación, este estudio delimitará qué elementos musicales se pueden asociar al *jazz* fusión, *jazz* contemporáneo y *jazz rock*, y que pueden evidenciarse en el disco *Mockroot* de Tigran Hamasyan.

1.2.3 Características musicales

Desde su inicio, la experimentación del *jazz* con otras sonoridades ha implicado no solo la adopción de características musicales de otros géneros, sino también un distanciamiento de los elementos estilísticos de la herencia tradicional. Emilio Bascuñán (2013, p.17) establece ciertas características que ayudan a definir generalmente los parámetros de lo tradicional en el *jazz*:

- Pulso regular, mayoritariamente en compás de 4/4, con corchea swing.
- Relaciones tonales siempre entre lo armónico y melódico.
- Fraseo en relación a acorde escala.
- Uso tradicional de la técnica instrumental.
- Producción de sonidos de los instrumentos de manera convencional.

Cabe mencionar que existen más parámetros a considerar para tipificar la herencia tradicional del *jazz*, pero estos son los más preponderantes a la hora de caracterizar al *jazz* contemporáneo y su distanciamiento con la tradición. Sin embargo, es importante considerar que estos parámetros no deben ser rígidos ni que tanto el *jazz* tradicional como el *jazz* contemporáneo son conceptos que pueden ser definidos de manera cerrada y sentenciosa.

El *jazz* fusión, y posteriormente el *jazz rock*, fueron adoptando características musicales foráneas al género y al mismo tiempo fueron alejándose de ciertos elementos tradicionales. En este punto se podría clasificar de manera general a este tipo de *jazz* como contemporáneo, sin embargo, hay que utilizar con cuidado el término contemporáneo por lo relativo que puede llegar a ser: el concepto de contemporaneidad va cambiando y se va actualizando con el paso

del tiempo y con la forma en la que la sociedad va re definiendo su necesidad de crear y consumir arte, en especial en la segunda mitad del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI.

A continuación, se delimitarán las características musicales que adoptó el *jazz* durante su época de fusión y que serán relevantes para entender y analizar los elementos estilísticos peculiares del álbum *Mockroot* de Tigran Hamasyan.

1.2.3.1 Improvisación

“En el *jazz*, la improvisación juega un rol fundamental, ya que a partir de esta se conforma y funda el estilo” (Bascuñán 2013, p.72). Queda claro que para que algún tipo de música tenga algo que ver con el *jazz* tiene que haber improvisación. La improvisación es el principio intrínseco del *jazz*, y por más fusión que tenga con otros géneros, ningún elemento podrá reemplazarlo; si no hay improvisación, es difícil que se pueda catalogar algo como *jazz*.

Si bien en la época de fusión el *jazz* empezó a experimentar con elementos foráneos al género y se fue alejando de la tradición, de lo que nunca pudo alejarse es de la improvisación, por ser su elemento inherente y definitivo. Los artistas de *jazz* fusión o *jazz rock* jugaban con timbres novedosos y rítmicas poco comunes para la época, pero siempre siguieron improvisando. Además, es importante mencionar que la improvisación no sólo hace referencia a los solos de algún instrumentista, sino también al acompañamiento de sus secciones rítmicas, las que usualmente tenían una guía armónica, pero que ejecutaban líneas y ritmos de acompañamiento que era creados ese mismo momento mediante la interacción entre los músicos en tiempo real.

Por consiguiente, la improvisación juega un rol fundamental ya que otorga una voz propia a cada intérprete. Se podría decir que cuando un instrumentista solea en una sección, se convierte en improvisador, compositor e intérprete al mismo tiempo. “Esto expresa el rol protagónico que el solo juega en la constitución de la improvisación jazzística (elemento fundamental de la personalidad del compositor/intérprete de *jazz*)” (Bascuñán 2013, p.73).

Es menester acotar que lo que sí varió en el periodo de fusión del *jazz* es el abordaje fraseológico de los solos. Al alejarse de la tradición, los solistas se

distanciaron de la herencia *bebop* y *blues* en su manera de crear frases en los solos; más bien buscaron otro tipo de sonoridades que se acoplen de mejor manera a las implementaciones tímbricas y a los nuevos recursos rítmicos que adoptaron.

1.2.3.2 Instrumentación

Varios autores coinciden al afirmar que una de las características más importantes que adoptó el *jazz* de fusión fue la incorporación de sonoridades e instrumentos electrónicos. Al alejarse de la tradición, el *jazz* contemporáneo se distanció de la sonoridad acústica en busca de nuevos timbres y texturas. “Música acústica es el nombre de todos los sonidos no electrónicos de los instrumentos tradicionales; no es un término particularmente apropiado, ya que, desde luego, toda la música es acústica” (Berendt, 1994, p. 83).

Durante el periodo de fusión, el *jazz* incorporó los siguientes instrumentos y accesorios: pianos eléctricos, órganos y otros teclados electrónicos; sistemas de amplificación para guitarras eléctricas y otros instrumentos como saxofones, trompetas e incluso baterías; incorporación de aparatos electrónicos de modulación sonora como pedales *wah-wah*, cambiadores de fase, moduladores de anillo, y unidades de retroalimentación, *vari-tonos*, *multi-divisores* (para la duplicación en octava y armonización automática de líneas melódicas); guitarras de dos tableros o de doble diapasón, que combinaban las posibilidades de la guitarra de seis cuerdas con la de doce cuerdas; y sintetizadores de varias clases, monofónicos, en un inicio, y polifónicos posteriormente (Berendt, 1994, p. 76).

Es así como la experimentación con nuevas instrumentaciones, y por consiguiente nuevas sonoridades, fue uno de los elementos más revolucionarios del *jazz* de fusión. El *jazz rock* mezcló la improvisación del *jazz* con la instrumentación y la concepción rítmica del *r&b*. De hecho, una gran parte de las figuras más notables del *jazz* cambiaron la instrumentación de sus secciones rítmicas al reemplazar el piano acústico con pianos eléctricos y sintetizadores e intercambiar el contrabajo con el bajo eléctrico. Por otro lado, los bateristas empezaron a utilizar nuevos patrones de acompañamiento

influenciados por las sonoridades del *r&b*, y diferentes estilos extraídos del *worldmusic*, como ritmos caribeños, latinoamericanos, del medio oriente, entre otros. (Gridley, 1983, p. 31).

Es preciso destacar que lo importante de esta renovación tímbrica radica en la necesidad que sintieron los músicos de *jazz* para expandir los horizontes del género mediante la experimentación con texturas y sonoridades; en otras palabras, los músicos de *jazz* empezaron a jugar con el timbre de los instrumentos en lugar de seguir insistiendo con los parámetros armónicos y melódicos. En la fusión, el carácter de una melodía no sólo yacía en el movimiento armónico que la acompañaba o las notas usadas para construir la melodía, sino, y en gran parte, el timbre del instrumento que generaba la melodía.

1.2.3.3 Estructura formal

Con respecto a la forma de las composiciones en el *jazz*, la tradición tuvo dos vertientes fundamentales:

Si se analiza estrictamente el orden de las partes respecto a la cantidad de compases y su estructuración, es posible concluir que, en el estilo, la estructura u organización interna de las partes, proviene desde la corriente europea. Sin embargo, la música africana contiene elementos de organización que también se asimilan en el *jazz*: en primer lugar, los elementos como *riff*, pregunta respuesta, antecedente-consecuente y patrones rítmicos; así como también el concepto de coro o sección preponderante. [...] En la tradición del *jazz*, presentación, desarrollo y cierre han sido la constante en el proceso de estructurar la forma a través del tiempo, y en todas las corrientes (Bascuñán, 2013, p.60).

Es importante destacar que la característica más habitual en la tradición del *jazz* con respecto a la forma es la presentación de un *head* o melodía principal que se expone al inicio y al final de una pieza, y entre ella un espacio para la improvisación en la que se repite la armonía del tema, acorde a la cantidad de compases que esta posee. La forma más característica en la tradición es

AABA, sin embargo, hay otras estructuras muy usuales, como ABAC y ABCA (Bascuñán, 2013, p.60).

Posteriormente, poco antes del periodo de fusión, la estructura de las canciones de *jazz* “se vuelve más amplia y elaborada con solos que se mueven en acordes diferentes a los presentados en las melodías. [...] La forma se vuelve más compleja a partir de estructuras internas que coexisten dentro de la pieza” (Bascuñán, 2013, p.61). No obstante, la idea de presentación, desarrollo, re exposición y cierre es una constante en toda la tradición y hasta se evidencia como característica propia del estilo.

En el periodo de fusión y posteriormente, el concepto de forma en el *jazz* contemporáneo se lo aborda en su mayoría desde lo tradicional con introducción, desarrollo, clímax, y re exposición. Sin embargo, en la actualidad, la estructura formal de una pieza también se la plantea desde una concepción más abierta y menos rígida, no repitiendo ninguna sección en toda la pieza, sino desarrollando cada parte y utilizando diversos puentes para pasar de una sección a otra, o no determinando la cantidad de compases ni de vueltas ejecutadas por el solista (Bascuñán, 2013, p.61).

Además, el *jazz* adaptó del *rock* para sí la noción de *riff*, y con esto un abordaje distinto al concepto de estructura formal tradicional. El *riff* podría definirse como una frase musical evidente o fácilmente identificable. Su característica principal es la repetición sin alteración de ninguno de sus componentes musicales. La peculiaridad del *riff* se fundamenta en construir una idea breve, no muy complicada, pero interesante y musicalmente elocuente.

1.2.3.4 Ritmo

La experimentación de elementos rítmicos es otro de los elementos más predominantes que utilizó el *jazz* de fusión y el *jazz rock* para renovar su sonoridad. Es importante acotar que la sensación rítmica es una característica muy importante o evidente para diferenciar el *jazz* del *rock* y entender las características de su fusión: con respecto al ritmo, “mientras el *jazz* hace énfasis en la flexibilidad y la relajación, el *rock* enfatiza intensidad y firmeza. Donde el *jazz* se propone proyectar una sensación saltarina muy característica,

el *rock* parece asentarse en cada *beat* en lugar de estirarlo o acortarlo como lo hace el *jazz*" (Gridley, 1983, p. 28). Los músicos de *jazz* usualmente caracterizan el sentido rítmico del *rock* como vertical, de arriba a abajo, en lugar de tener una sensación elástica, como suele escucharse en el *jazz*.

En la época de la fusión, bateristas que sirvieron de modelo para el género fueron Tony Williams, Billy Cobham, y para mediados de los setenta, Steve Gadd. El estilo que utilizaban para tocar la batería tenía la característica de ser muy activa, con un uso mucho más protagónico del bombo a diferencia de la herencia tradicional. Los *hi-hats* eran tocados cerrados en cada *beat* en lugar de acentuarse en los tiempos 2 y 4. Además, los ritmos de acompañamiento empezaron a presentarse más repetitivamente y con una sensación más estable y no siempre de una manera en la que se alterna tensión y relajación como previamente se había escuchado en el *jazz* tradicional. A pesar de que existen similitudes entre la manera de tocar la batería en el *jazz rock* y en el *funk*, el *jazz rock* puede distinguirse por su gran cantidad de variaciones espontáneas (Gridley, 1983, p. 32).

Una característica muy importante en el *jazz* de fusión es la adopción de ritmos compuestos e irregulares. Esta sensación rítmica era nueva en occidente en la época de fusión, sin embargo, era parte casi milenaria de culturas de oriente, como en la música árabe o la música de la India. La riqueza rítmica de estas culturas llamó la atención de varios músicos de *jazz*, que encontraron en esa sensación de ritmo una oportunidad para experimentar y renovar sus sonoridades.

La gran música clásica de la India se basa en talas y ragas. Berendt (1994, p. 59) explica que las talas son series rítmicas y ciclos rítmicos en enorme variedad que pueden ir desde ciclos de 3 a 108 golpes, y que músicos y oyentes pertenecientes a esa cultura son capaces de seguir inclusive la tala más larga (de 108 golpes) como serie y desarrollo dado.

La tala generalmente se subdivide en numerosas partes. Por ejemplo, una tala de diez *beats* puede comprenderse como serie de 2-3-2-3, de 3-3-4 o 3-4-3 *beats*. Dentro de la serie se puede improvisar libremente. La música de la India encuentra, no en último término, su tensión

característica por el hecho de que, dentro de una serie rítmica, los improvisadores pueden alejarse mucho unos de otros con tal de que, a la cuenta de uno, llamado “sam”, se vuelvan a encontrar. El reencuentro es sentido a menudo como liberación después de los movimientos melódicos divergentes de la improvisación. Es precisamente la riqueza rítmica de la música índica la que fascina a los músicos de *jazz* modernos. Quieren liberarse de la “uniformidad del 4/4” metronómicamente sostenida, del *beat* del *jazz* convencional y buscan, en cambio, órdenes rítmicos y métricos que creen intensidad en el sentido del *jazz*. (Berendt, 1994, p. 59 – 60)

Es sumamente necesario destacar que esta característica rítmica es quizá la más importante del presente estudio, ya que los recursos rítmicos y métricos que utiliza Tigran Hamasyan en *Mockroot* son muy similares a la de los principios de los talas; obviamente, hay que tener en cuenta que los talas tienen una herencia índica, mientras que Hamasyan es armenio, sin embargo, el acercamiento de Tigran al ritmo en *Mockroot* va de la mano de las series y patrones irregulares con *beats* que usualmente tienen una métrica impar y crean un efecto de intensidad muy llamativo e interesante. En el presente estudio, el análisis de los temas escogidos del disco *Mockroot* pondrá en evidencia este tipo de características rítmicas y se explicará por qué son una herramienta compositiva valiosa e interesante.

En la actualidad, una de las características fundamentales del *jazz* contemporáneo es el uso de cifras o compases irregulares, que no siempre están en 4/4, “y que pueden variar a 5, 6, 7, 8, 9 cuatros u octavos trabajando también en las acentuaciones y agrupaciones de dichos compases. [...] Otra faceta no tradicional del tempo jazzístico es no marcar acentuaciones a modo de compás o agrupaciones regulares” (Bascuñán, 2013, p.70); en otras palabras, la cifra de los compases no depende de las agrupaciones irregulares de *beats* ni de las acentuaciones que marcan su ciclo. Más bien, el *jazz* contemporáneo ha optado por el uso de polirritmias en la que el compás no siempre empieza o termina de acuerdo con el ciclo del patrón irregular de *beats*. Tigran Hamasyan usa mucho este tipo de herramientas rítmicas en

Mockroot y en este estudio se las denominarán como superposición métrica, en la que dos patrones rítmicos con cifras de compás diferentes suceden paralelamente, es decir, al mismo tiempo.

1.2.3.5 Armonía

En la herencia del *jazz* tradicional, la armonía se relaciona con el estudio y la corriente europea, “donde armonía y melodía juegan, en general, papeles de verticalidad y horizontalidad. [...] Es natural atribuir el origen del concepto armónico del *jazz* a la tradición europea” (Bascuñán, 2013, p.57). En el *jazz* en general, exceptuando el *free jazz*, la armonía despliega toda su estructura desde la tonalidad hacia diferentes organizaciones cromáticas o diatónicas.

Además, la tradición en el *jazz* ha popularizado los movimientos armónicos de cadencias, teniendo al movimiento II-V-I como matriz fundamental. Existe una relación paradigmática con respecto a la armonía y sintagmática con respecto a la melodía; la armonía cumple un trabajo funcional, en la que los acordes de una escala mayor tienen funciones específicas para crear tensión y resolución, como sucede en el enlace V-I y que la armonía tradicional del *jazz* ha usado como movimiento armónico principal. (Bascuñán, 2013, p.58)

Adicionalmente, la estructura armónica fundamental es el acorde de tétrada, contando con la tónica, la tercera, quinta y séptima. La armonización diatónica de acordes se deriva del estudio de la escala mayor y de la armonización de todos sus modos: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Aeólico y Locrio. Por otro lado, para romper con las características diatónicas, la armonía modal plantea un sistema a partir de la escala mayor y que quiebra la relación funcional de los acordes, proyectando una sonoridad más estática y haciendo menos énfasis en la obviedad de la tensión y resolución. (Bascuñán, 2013, p.58)

En la actualidad, el *jazz* contemporáneo se podría derivar en dos grandes corrientes con respecto a lo armónico:

La apegada a la tradición desde la tonalidad y sus relaciones; y la que se distancia o fractura del concepto tradicional, sin embargo, sin construir un sistema armónico como el serialismo, o el dodecafonismo [...] Es

interesante destacar, en referencia a la tonalidad, que armónicamente se genera una ampliación hacia las tensiones permitidas en relación con los acordes. Los giros armónicos, por su parte, no están estrechamente relacionados a la tradición, aun cuando la relación tensión-resolución es parte de una matriz fundamental. El ritmo armónico, finalmente, se ve influenciado por el uso de cifras o compases irregulares de diversos acordes en sucesiones extendidas, entrelazando los cambios armónicos a cifras irregulares. (Bascañán, 2013, p.59 - 60).

Es importante destacar la importancia del sistema armónico modal desde la época de fusión hasta la actualidad. Los músicos y compositores de *jazz*, en especial los que empezaron a fusionar el *jazz rock*, se dieron cuenta que las innovaciones rítmicas y tímbricas que adoptaban no necesariamente iban de la mano con las nociones de funcionalidad y de tensión – resolución de la armonía del *jazz* tradicional. Sin embargo, no se pretende argüir que el *jazz* contemporáneo ha desechado del todo la armonía del *jazz* tradicional, más bien que el carácter armónico modal ha dado mayor cantidad de herramientas, además de las tradicionales, para el músico moderno de *jazz*.

1.3 El *metal* progresivo en *Mockroot*

1.3.1 Introducción

El *metal* progresivo es un género de música pesada que en los últimos 20 años ha ganado cada vez más adeptos. Se disemina en varios subgéneros que muchas veces distan o divergen significativamente unos de otros con respecto a sus características musicales. Además, al *metal* progresivo es un género con muchas corrientes y vertientes, y para acercar el género al sujeto y objeto de estudio de la presente disertación, es necesario establecer un punto de partida de la misma manera en que se lo hizo anteriormente en el apartado El *jazz* en *Mockroot* (p. 8). Ese punto de partida se ha definido como el sub género de *metal* progresivo denominado *djent*.

El *djent* es uno de los sub géneros de *metal* progresivo más nuevos, y a pesar de que su popularidad ha incrementado considerablemente en la segunda década del siglo XXI, aún no ha sido estudiado, caracterizado, categorizado ni

tipificado desde una perspectiva académica o formal. Es más, una parte del círculo cultural del *metal*, específicamente los fanáticos de la vieja escuela, todavía se rehúsan a legitimar el término *djent* y el género al que hace referencia, y tampoco reconocen las características musicales que le otorgan identidad. Sin embargo, su influencia e importancia crecen más con el tiempo: cada vez se incrementan los nuevos artistas que no sólo componen y se alinean de acuerdo al género, sino que fusionan sus características musicales con otras sonoridades, timbres y formatos.

Un ejemplo de esto es la sonoridad que logró Tigran Hamasyan con *Mockroot*, en la que se puede apreciar innegablemente ciertas características musicales exclusivas del *djent*. Es por esto que no sólo es importante sino urgente ahondar en el estudio, análisis y caracterización de este reciente sub género del *metal* progresivo, y la forma en la que se fusiona y relaciona con otros géneros musicales.

1.3.2 Breve contexto histórico

Un punto de partida para entender las características musicales y la sonoridad del *djent* es analizar el contexto histórico-musical de donde surgió. Se podría decir que el género de música denominado *metal* nació a finales de la década de los 60, cuando se empezaron a escuchar las primeras bandas de *blues* pesado, como Cream y Led Zeppelin. Sin embargo, el surgimiento de una banda británica llamada Black Sabbath en la década de los setentas dio un punto de partida a lo que hoy se conoce como *heavy metal*. (Pitchfork, 2018)

Durante estas dos primeras décadas de existencia, el *metal* se diseminó en varios sub géneros que surgían de la fusión de ritmos e influencias, pero a pesar de esto se mantuvo fuera de la esfera del *mainstream*. Esto cambió en los ochentas cuando una nueva ola de *heavy metal* más apropiada para las radios surgió desde Inglaterra con Iron Maiden, Judas Priest y Def Leppard, y tuvo su cúspide con Van Halen. Esta nueva ola influyó en gran medida a uno de los subgéneros del *heavy metal* más rentable de todos los tiempos: El glam *metal*, que con exponentes como Guns & Roses tuvo una acogida generacional muy grande (Pitchfork, 2018).

Esta popularización del *heavy metal* ocasionó el nacimiento de un gran número de sub géneros en los años 90, que continuó hasta la década del dos mil: desde géneros *underground* y extremos como el *death grind* y *metal* sinfónico, hasta éxitos comerciales como el *nu-metal*. (Pitchfork, 2018)

Consecuentemente, uno de estos subgéneros que trascendió en los noventas se lo denominó *metal* progresivo, ya que mezclaba las características musicales del *rock* progresivo de los setentas y ochentas con la sonoridad agresiva y rápida del *metal*. Para entender al *metal* progresivo es importante, en primer lugar, tipificar las peculiaridades del *rock* progresivo del que el *metal* progresivo se nutrió posteriormente. Para Kevin Holm-Hudson (2002, p. 13), el *rock* progresivo debe caracterizarse por:

- Canciones predominantemente conceptuales, pero raramente improvisadas.
- Una mezcla de pasajes suaves y fuertes, con varios *crescendos* que otorgan dinámicas a los arreglos.
- Uso de sintetizadores o una posible orquesta sinfónica como acompañamiento. Solos instrumentales extendidos, quizá a veces improvisados.
- Inclusión de estilos de música diferentes a los del formato *rock*.
- Mezcla de timbres acústicos y eléctricos que ayudan a que los temas tengan diferentes sensaciones.
- Composiciones con muchos movimientos que puedan o no regresar a un tema musical específico.
- Composiciones creadas a partir de partes sin relación alguna.

En general, el *rock* progresivo extendió la complejidad composicional y la capacidad técnica de la música *rock* al incorporar nociones musicales del *jazz* y estructuras de la música clásica en sus formatos de banda usualmente pequeños. Por otro lado, varios artistas de *rock* progresivo empezaron a crear álbumes conceptuales con canciones largas que tenían varias secciones (parecidos a los movimientos en la música clásica sinfónica), además, otros músicos incorporaban elementos del *hard rock* y el *heavy metal* en su música,

por ejemplo, Rush y King Crimson (Tsatsishvili, 2011, p 25). Inspirados en esta perspectiva, artistas de heavy *metal* crearon el *metal* progresivo a mediados de los ochentas.

Así como su padre, el *rock* progresivo, el *metal* progresivo se caracteriza por tener canciones con complejidad compositiva: obras largas compuestas por varias secciones, cambios de clave y estructuras complejas, compases irregulares y el uso de polirritmias. Además, los músicos de *metal* progresivo incorporaban improvisaciones en secciones específicas de sus canciones, así como también en interludios o introducciones exclusivas de sus presentaciones en vivo. Bandas que ejemplifican estas características son Dream Theater y Queensrÿche (Tsatsishvili, 2011, p 25). Además, el *metal* progresivo requiere demandas sumamente estrictas y técnicas en los músicos que lo practican:

Los guitarristas usualmente deben estar preparados para componer e improvisar dentro de una estructura abstracta de intervalos, que está acompañada por oblicuas polirritmias y entornos sonoros polimétricos. [...] El equipamiento de sonido y amplificación necesitado es estratégicamente intrínseco a la técnica utilizada por los guitarristas. (Shelvock, 2013, pág. 8)

Más tarde, a principios de los noventas, artistas de otros sub géneros de *metal* que poseían habilidades instrumentales virtuosas y un alto nivel de conocimiento musical empezaron a crear y experimentar varias fusiones con el *metal* progresivo. En este punto, el *metal* progresivo se convirtió en un sub género que generó a su vez otros sub géneros con mucha diversidad de estilos. Por ejemplo, Symphony X es una banda que mezcla el *metal* progresivo con el *power metal* y que resalta claramente sus influencias de música clásica; Opeth, que mezcla *death* y *heavy metal* con elementos progresivos; Tool incorpora música alternativa e industrial a sus composiciones que tienen un claro tinte progresivo; Animals as Leaders tiene una clara influencia de *jazz* mientras lo equilibra con *metal* progresivo. De hecho, Animals as Leaders está dentro del primer grupo de bandas que surgieron después de que el término *djent* se acuñó por primera vez y sus fanáticos los asociaran al género. Casi al extremo del espectro de los sub géneros del *metal* está el *metal* técnico, “que

lleva la habilidad técnica de sus músicos al extremo con sus intrincados patrones rítmicos de varias capas, y armonías elaboradas que requieren virtuosismo no solo para ejecutar canciones sino también para componer” (Tsatsishvili, 2011, p 25). Las bandas que podrían ejemplificar estas características musicales son Spiral Architect, Atheist y Meshuggah.

La génesis del término *djent* tiene un carácter anecdótico bastante curioso. En primer lugar, es importante entender de dónde salió el término y cuando fue por primera vez acuñado, y luego es menester captar la forma en la que el término ganó popularidad hasta convertirse en un subgénero musical.

Mårten Hagström, guitarrista de Meshuggah, comenta que el término surgió a finales de los años noventa cuando el guitarrista y compositor principal de Meshuggah, Fredrik Thordenal, intentaba explicar a uno de los más antiguos seguidores de la banda cuál era el tono de guitarra que buscaban. En un intento desesperado para hacer entender su idea, Thordenal, mediante una onomatopeya que simulaba recrear vocalmente el carácter de las cuerdas graves de las guitarras al ser atacadas con la vitela, decía dj-, dj-, dj-, dj-. Su interlocutor no entendía lo que quería explicar con el sonido saliendo de su boca y asumió que lo que intentaba decir era *djent* (Camp, 2018, p.1).

Por otro lado, el proceso en el que el *djent* se convirtió en género musical también tiene un tinte peculiar. El *djent* nace como un fenómeno de internet antes de ser un género propiamente dicho, es decir, no era ejecutado en vivo por bandas reales. El fenómeno gestacional del *djent* va de la mano con la popularización de los *home studios* en la primera década del siglo XXI; estos *home studios* eran estudios de grabación caseros que músicos y productores musicales aficionados crearon en sus propios hogares y con equipos de *hardware* y *software* de bajo costo. Con la revolución de los *home studios*, muchos músicos jóvenes empezaron a producir sus propias canciones sin tener que pagar costosas horas en estudios profesionales, y obtenían resultados con sonido casi profesional desde la comodidad de sus habitaciones. Además, el internet permitió compartir esas producciones con el mundo entero (Thomson, 2011, p.1).

Es así como alrededor de 2009 nace una comunidad virtual *geek* interesada en equipos de grabación caseros, guitarras, *software* de grabación y demás implementos para lograr una producción casi profesional desde casa. Esa comunidad crecía con el tiempo y estaba en constante comunicación y contacto. Uno de esos entusiastas que empezaron grabando sus canciones desde su habitación es Misha Mansoor, actual guitarrista de la popular banda Periphery, quien acuñó por primera vez el término *djent* para referirse al tipo de *metal* progresivo que se estaba gestando desde el mundo virtual y que estaba fuertemente influenciado por elementos musicales de bandas como Meshuggah. Rápidamente el término se popularizó y el *djent* dejó de ser un fenómeno virtual: los músicos que compartían sus producciones empezaron a armar bandas con músicos reales y los oyentes de *djent* en internet empezaron a tener una oferta con bandas que salían en giras y tocaban en festivales cada vez más grandes. (Thomson, 2011, p. 1). Bandas que han logrado notoriedad en el género son Periphery, Animals as Leaders, TesseracT, Monuments, Plini, Vildhjarta, entre otras.

Cabe acotar que todas las bandas que se alineaban con el género *djent* tenían ciertos elementos musicales en común para que puedan pertenecer al género. Esas bandas se vieron fuertemente influenciadas por la sonoridad de Meshuggah, en especial al tratamiento rítmico que usan en sus composiciones. Si bien Meshuggah no se autodenomina como *djent* ya que es una banda mucho más vieja que las bandas jóvenes de *djent* (Meshuggah tiene alrededor de 30 años como banda, mientras que el *djent* ha estado en vigencia solo 10 años), es indudable que son los pioneros de una sonoridad muy peculiar y difícil de replicar por su complejidad. Se podría decir que Meshuggah sentó las bases estilísticas de lo que 20 años después se empezó a llamar *djent*. Es por esto que este estudio hace un especial énfasis en esta banda y en los recursos musicales que utilizan.

Meshuggah (“loco”, o “enfermo mental” en Yiddish) es una banda sueca formada en 1987 en Umea, Suecia (Pieslak, 2007, p.219). Cuentan con un prestigio muy notorio en el círculo no solo del *metal* progresivo, sino en el *metal* en general. A pesar de tocar música bastante extrema y complicada, tienen una

gran aceptación no sólo de fanáticos de la vieja escuela, sino también de las nuevas generaciones de músicos y oyentes de música pesada. Un ejemplo es Tigran Hamasyan, quien ha hablado abiertamente de lo mucho que le gusta la banda y la influencia musical que tiene sobre él (Kassel, 2001). Meshuggah es una banda sumamente importante para entender los recursos musicales que utiliza Hamasyan en *Mockroot*.

A continuación, se detallará las dos características musicales más importantes y peculiares que tiene Meshuggah y que se evidencian en la sonoridad y estilo de composición en *Mockroot* de Tigran Hamasyan.

1.3.3 Características musicales

El timbre de guitarras con registro grave y la superposición de ritmos complejos son los distintivos musicales más importantes en la banda sueca Meshuggah y por los que se han ganado admiración y renombre en el mundo entero. Son justamente estos elementos los que Tigran Hamasyan adapta a la sonoridad de sus composiciones en *Mockroot* y los que hacen sonar a sus piezas eclécticas e hipnóticas: equilibra de manera magistral la tensión rítmica y el peso del registro grave con la elegancia del sonido de su piano y las exquisitas melodías, con sabor a folklor armenio, con las que compone sus temas. Es por esto que este estudio se ha propuesto descifrar esos elementos con los que Tigran hace que su *jazz* suene pesado, agresivo y vertiginoso.

1.3.3.1 Ritmo

Jonathan Pieslak es uno de los pioneros que se ha acercado a la música de Meshuggah desde un enfoque académico y ha hecho un análisis profundo de cómo la banda sueca aborda el ritmo y cómo generan *groove* mediante una constante tensión y complejidad rítmica.

Para examinar el ritmo y la métrica en Meshuggah se utilizarán tres enfoques específicos que servirán posteriormente como técnicas de análisis (Pieslak, 2007, p. 220):

- Compases irregulares de escala larga.
- Métricas mixtas.

- Superposición métrica.

El pasaje introductorio de del tema “*Rational gaze*” (figura 2), del disco *Nothing*, demuestra cómo la banda tiende a combinar estos tres recursos: las guitarras y el bajo pueden ser agrupados en cuatro repeticiones de compases de 25/16, seguidos por un compás de 28/16. El pasaje entero es entonces repetido. Mientras sucede esto, los platillos de la batería crean una superposición métrica: mientras el bombo acompaña a las guitarras y el bajo, los platillos mantienen un pulso constante de negras, complementada por un golpe del redoblante en el tiempo tres simulando un compás de 4/4 (Pieslak, 2007, p. 220).

La figura 2 ilustra cómo los platillos y el redoblante pueden ser interpretados en compás de 4/4 y, de hecho, revelar una frase rítmica prototípica que implica 4 hipercompases (Pieslak, 2007, p. 220). En este punto es necesario diferenciar entre golpe (*beat*), compás (*hyperbeat*) e hipercompás (*hypermeasure*): golpe es la marcación de negras de los platillos, compás es la estructura que se forma cada cuatro golpes e hipercompás es una súper estructura rítmica que divide en dos secciones el ciclo que se cumple después de los cuatro compases de 25/16 y un compás de 28/16.

Para entender la sección entera del inicio de *Rational gaze* hay que tomar en

♩ = ca. 134

* Crash or Chinese Cymbal

Figura 1. Pasaje introductorio de *Rational gaze*. Tomado de (Pieslak, 2007, p.222)

* Crash or Chinese Cymbal

Figura 2. Pasaje introductorio de *Rational gaze* dividido en capas rítmicas. Tomado de (Pieslak, 2007, p.223)

cuenta que en el pasaje coexisten dos métricas distintas, por lo que hay dos perspectivas de observación: una en cuartos (pulso de negra) y otra en dieciseisavos (pulso de semicorchea). En este sentido, el pasaje entero cumple las siguientes características:

- El ciclo del pulso de semicorcheas se repite después de 8 compases del pulso de negra.
- El ciclo del pulso de semicorcheas se repite dos veces en todo el pasaje.
- Cada ciclo del pulso de semicorchea puede ser dividido en dos hipercompases.
- Cada hipercompás cuenta con 4 compases del pulso de negra.
- El pasaje entero contiene 16 compases del pulso de negra y 4 hipercompases.

Además, es importante recalcar que la irregularidad del ciclo del pulso de semicorcheas (5 compases en total, 4 de 25/16 y 1 de 28/16) tiene una razón de ser justamente para que el ciclo se cumpla después de 8 compases del

pulso de negra y tenga cierta naturalidad. Esto sucede debido a que el compás de 25/16 habría tenido que repetirse 16 veces para que el *downbeat* del pulso de negras coincida con el del pulso de semicorcheas y caigan en el mismo lugar. Esto habría ocasionado que el pasaje sea extremadamente largo y complejo. En lugar de eso, Meshuggah resuelve el dilema adicionando ese extraño compás de 28/16 después de repetir 4 veces el de 25/16.

Por otro lado, cada compás de 25/16 tiene un patrón interno que se repite 4 veces. Ese patrón es que el sigue el bombo, el bajo y las guitarras, y son agrupaciones de semicorcheas que al coexistir con el pulso de negras de los platillos (y el acento en el tiempo 3 del redoblante) crean una sensación polirrítmica intrincada. Ese patrón también cumple una función importante y es necesario analizarlo. El bombo, bajo y guitarras tocan la primera semicorchea de cada agrupación corcheas. En la figura 3 se puede observar a detalle el compás de 25/16 y como están distribuidas la agrupación de semicorcheas, algunas semicorcheas están solas y tendrán el valor de 1 y otras están ligadas y tendrán el valor del número de semicorcheas ligadas:



Figura 3. Patrón de compás de 25/16. Tomado de (Pieslak, 2007, p.223)

Patrón de semicorcheas agrupadas: 1-5-1-3-1-2-3-1-3-1-4

Sumatoria de semicorcheas: 25

Es importante recordar que la sensación polirrítmica se genera justamente porque el bombo, el bajo y las guitarras están tocando las primeras corcheas de esas agrupaciones, todo mientras existe una superposición rítmica de 4/4. Este recurso tiene el principio de las talas de la India que se mencionó en el

apartado sobre el Ritmo (sección *jazz*, p. 16), sólo que, en este caso, Meshuggah liga las notas de las agrupaciones.

Además, cabe recalcar que cada ciclo de pulso de semicorchea termina en lugares diferentes con respecto a los compases del pulso de negra. Por ejemplo, en la figura 4 se puede observar cómo la última agrupación de semicorchea (en este caso 4 semicorcheas representada por una negra) cae entre el segundo y tercer *beat* del segundo compás del pulso de negra. Es decir, la batería va a tener una distribución diferente del bombo en cada compás del pulso de negra en 4/4.

Figura 4. Patrón con superposición métrica. Tomado de (Pieslak, 2007, p.223)

Al observar el pasaje de *Rational gaze* de Meshuggah se puede ilustrar claramente los recursos rítmicos utilizados y que servirán como técnicas de análisis en los temas de Tigran Hamasyan:

- Compases irregulares de escala larga: existencia de compás de 25/16.
- Métricas mixtas: secuencia de 4 compases de 25/16 y 1 de 28/16
- Superposición métrica: existencia de compases de 4/4 superpuestos al patrón generado por los 4 compases de 25/16 y 1 de 28/16

Tigran Hamasyan utiliza casi exactamente los mismos recursos para generar tensión rítmica: superpone compases de 4/4 (en los platillos y redoblante) sobre compases irregulares de escala larga (en el piano, el bajo y el bombo, y que en su mayoría están en pulso de semicorchea) para generar secciones polirrítmicas, tal como lo hace Meshuggah.

1.3.3.2 Timbre

El timbre en Meshuggah es una característica que va estrechamente de la mano de los recursos rítmicos complejos que utilizan. Se podría decir que la tensión rítmica que crean mediante las polirritmias no surtirían tan buen efecto de no ser por el timbre característico de las cuerdas de la banda.

Al referirse al timbre, este estudio alude exclusivamente al uso de registro grave por parte de las guitarras y el bajo en las composiciones de Meshuggah. La banda sueca es una de las primeras en experimentar de manera tan extrema con afinaciones de las cuerdas muy por debajo de la afinación estándar. Gracias al auge del *djent*, este recurso estilístico ha sido replicado por otras bandas, no obstante, Meshuggah implementó el recurso de afinaciones bajas casi 12 años antes del apareamiento del *djent*.

El álbum *Chaosphere* de Meshuggah, lanzado en 1998, fue producido y grabado con guitarras de 7 cuerdas, bajando medio tono a todas las cuerdas y obteniendo un *A#* por debajo del *E* estándar como nota más grave. Sin embargo, las guitarras de 7 cuerdas tuvieron un periodo de popularidad durante los noventas:

Además de utilizar pedales de efectos innovadores para expandir la paleta tonal, al *nu-metal* se le atribuye otra contribución idiomática importante: la popularización de guitarras de siete cuerdas, que suenan más autoritarias y agresivas que las de seis cuerdas. Sin embargo, la banda sueca Meshuggah ya hacía esto antes del auge del *nu-metal*, y fueron más lejos: intensificaron el sonido del *heavy metal* usando por primera vez guitarras de ocho cuerdas con afinación más baja de la estándar en su álbum *Nothing*. Esta decisión monumental, junto con la utilización de un concepto de producción sonora que enriquece las texturas agresivas del *heavy metal*, fueron uno de los momentos más influyentes en el nacimiento del sub género *djent*. (Shelvock, 2013, pág. 6).

Con una guitarra de ocho cuerdas, Meshuggah pudo experimentar mucho más con la sonoridad de timbres graves y jugar con diferentes afinaciones. Con esas guitarras, la nota más grave a la que llegaban por debajo del *E* estándar

era G. En la actualidad, Meshuggah lleva al límite su intento por experimentar con afinaciones graves: El álbum *The Violent Sleep of Reason* (2016) fue grabado con guitarras de 9 cuerdas, pudiendo llegar a un D una octava por debajo del E estándar. En la figura 5 se puede apreciar a Mårten Hagström y Fredrik Thordendal con sus guitarras de 9 y 8 cuerdas respectivamente.



Figura 5. Guitarristas de Meshuggah. Tomado de (Bradley, 2014)

El recurso tímbrico grave es otro de los elementos que Tigran Hamasyan toma de Meshuggah y, al igual que los suecos, lo utiliza durante secciones de tensión rítmica para enriquecer el carácter autoritario y dramático de dichos pasajes. Como se menciona anteriormente, sin ese recurso tímbrico, los elementos rítmicos de tensión en los temas de *Mockroot* no tendrían el mismo efecto. Tigran Hamasyan ha hablado abiertamente de su gusto por la banda sueca, y la admiración que les tiene por su creatividad y concepto musical. (Kassel, 2001)

1.4 Metodología de análisis

La metodología de análisis y de validación de hipótesis de este estudio están alineadas con el método cualitativo; Bascuñán (2013, p.22) caracteriza al método de cualitativo de la siguiente manera:

No busca la réplica, se conduce básicamente en ambientes naturales, los significados se extraen de los datos, no se fundamenta en la estadística, los procesos son inductivos, recurrentes, analiza la realidad subjetiva, no tiene secuencia circular, o paso a paso, permite profundidad de ideas, amplitud, riqueza interpretativa, y contextualizar el fenómeno.

Son por estas razones que este estudio ha optado por un método de análisis cualitativo, ya que “el método cualitativo busca interpretar una realidad de acuerdo a ciertas variables” (Bascuñán, 2013, p.22). Para el reconocimiento de los elementos musicales y recursos rítmicos de las obras escogidas del disco *Mockroot*, es necesario establecer variables específicas con las que se va a analizar las obras. A continuación, se enlistarán dichas variables.

1.4.1 Postulación de variables para el análisis.

Antes de enlistar las variables, es necesario mencionar que éstas han sido escogidas con respecto al marco teórico planteado en los dos primeros apartados de esta disertación: El *jazz* en *Mockroot* y el *metal* progresivo en *Mockroot*. Las variables planteadas son las siguientes:

- Estructura formal

Es importante dejar en claro que la forma de las canciones en *Mockroot* tienden a tener una estructura abierta, en la que cada sección a menudo se conecta con la siguiente mediante un puente (lo que genera una sensación de desarrollo) o mediante un cambio súbito de sección (lo que genera una sensación sorpresiva y vertiginosa).

Las estructuras tienen un estilo libre, en la que puede haber pocas o muchas secciones en un tema, y por consiguiente, pocos o muchos puentes o elementos de conexión. Muchas veces, Hamasyan opta por no repetir una sección inicial en toda la canción hasta hacerlo en el final, lo que le otorga una

sensación parabólica a la estructura del tema. Además, el principio de *riff*, y su desarrollo, está muy presente en *Mockroot*.

- Instrumentación

Uno de los elementos más interesantes en *Mockroot* es la forma en que suena agresivo y elegante al mismo tiempo, sin necesitar ningún instrumento distorsionado o estridente. La característica de formato de trio (con un piano de cola) que escogió Hamasyan para *Mockroot* equilibra magistralmente la sonoridad refinada del *jazz* con el dramatismo rítmico del *metal* progresivo.

En este sentido, se tendrán en cuenta dos elementos para analizar: el uso del recurso de timbre grave, tomado del *metal* progresivo, y la articulación con respecto a una variedad de rangos dinámicos, tomado del *jazz*.

- Improvisación

La improvisación es una variable obligatoria si se quiere asociar el *jazz* a *Mockroot*. Si bien existen temas en el disco que son puramente compositivos y que no tienen espacio para la improvisación, hay otros con secciones enteras para solos de pianos. Además, como se ha mencionado anteriormente, Tigran Hamasyan adiciona secciones a los temas de *Mockroot* cuando los toca en vivo justamente para generar un momento de interacción con sus músicos acompañantes mientras ejecuta un solo.

- Armonía

Los temas escogidos para el análisis del disco *Mockroot* casi no tienen una sonoridad armónica tradicional, es decir, no se encuentran cadencias diatónicas resolutorias o una variedad de acordes que reflejen un centro tonal funcional. Más bien, las armonías en los temas escogidos suelen ser estáticas, y a veces ambiguas, de carácter modal. Lo que sí utiliza Hamasyan es el lenguaje técnico armónico técnico del *jazz*, en la que las extensiones y tensiones de un acorde modo en específico otorgan ciertas coloraturas a pasajes específicos. Por otro lado, cabe acotar que la rítmica de la mayoría de los pasajes imponen ya suficiente tensión, por lo que Hamasyan opta por simplificar la armonía para no sobrecargar los pasajes. En lugar de eso, juega

mucho con el recurso de doblar octavas, lo que otorga un color tímbrico equilibrado.

- Ritmo

El carácter rítmico en *Mockroot* es quizá el elemento más notorio, importante, y útil como herramienta compositiva y ornamental. La tensión rítmica generada en la mayoría de pasajes de los temas escogidos, junto con los demás recursos musicales antes mencionados, le dan esa sonoridad única a *Mockroot*. Es por esto que para analizar los temas de Hamasyan, este estudio utilizará las herramientas propuestas por Jonathan Pieslak que han servido para comprender la noción rítmica de Meshuggah, a saber: identificación de compases irregulares de escala larga, análisis de métrica mixta y de superposición métrica.

2 Capítulo 2: Análisis musical de *Mockroot*

2.1 *Entertain Me*

2.1.1 Estructura formal

El tema *Entertain Me* es la séptima canción del disco *Mockroot*, dura 3 minutos con 20 segundos y su característica principal es poseer una de las sonoridades más agresivas y pesadas del disco.

Con respecto a su estructura formal, este tema es el que más explota el concepto de *riff*, ya que plantea muy bien las secciones con *riffs* que se repiten casi sin variaciones. En este sentido, el tema podría estar dividido en 4 secciones: A - B - C - D, y un pequeño puente de piano solo con una melodía que se extrae de la sección C. La estructura formal del tema es la siguiente:

A - B - C - Puente - C - A - D

Cabe mencionar que la sección principal es la A, ya que las partes subsiguientes son desarrollos de esa sección; en otras palabras, la sección A y la forma en la que está constituida rítmicamente es el esqueleto del tema y plantea los motivos rítmicos principales.

2.1.2 Instrumentación

La instrumentación del tema cuenta con piano, bajo eléctrico y batería, y en ciertos momentos, algunas melodías están ejecutadas por un sonido de *synth*. Con respecto al registro, Tigran usa en casi toda la canción las octavas graves del piano. Existen pasajes en los que dobla con la mano izquierda, en la 2ra y 3na octava del piano, la misma línea que hace el bombo y el bajo, mientras con la derecha hace una línea melódica, como se puede observar en la figura 6:

The image shows a musical score for 'Entertain Me' in 4/4 time, D major. It consists of four staves. The top staff is the piano part in the treble clef, featuring a continuous eighth-note melody. The second staff is the piano part in the bass clef, with a red oval highlighting the first three measures. The third staff is the guitar part in the bass clef, showing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is the guitar part in the treble clef, with a capo on the first fret, showing a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes.

Figura 6. Transcripción de *Entertain Me*. Uso de Registros (compás 1-3).

Por otro lado, Tigran también utiliza secciones en las que sólo emplea el registro de las 2 octavas más graves (Figura 7) y en los que utiliza un registro más agudo en el piano (Figura 8).

The image shows a musical score for 'Entertain Me' in 4/4 time, D major. It consists of two staves. The top staff is the piano part in the treble clef, with a dashed line below it indicating the 8va register. The bottom staff is the piano part in the bass clef, with a dashed line below it indicating the 8va register. The score is in 4/4 time and D major.

Figura 7. Transcripción de *Entertain Me*. Uso de Registros y alteraciones de escala. (compás 41-44).



Figura 8. Transcripción de *Entertain Me*. Uso de Registros (compás 51-54).

Con respecto a la articulación de dinámicas, la canción tiene un carácter plano, con una dinámica *forte* constante que otorga o proyecta cierto peso, y que cambia en sólo en una sección, la ejemplificada en la figura 8, en el que el piano se queda solo y es tocado con sutileza mediante una dinámica *mezzopiano*.

2.1.3 Improvisación

La canción no cuenta con improvisaciones, ni de solista ni de acompañamiento. El tema tiene un carácter enteramente compositivo y está enfocado en su arreglo.

2.1.4 Armonía

La canción tiene una característica armónica modal. Sin embargo, esta conclusión se extrae al analizar las líneas melódicas de las secciones ya que casi no existe en toda la canción una sola armonización de dos voces diferentes en el piano, lo que sí hay son líneas melódicas y un acompañamiento de los bajos de esas líneas.

Al analizar las líneas melódicas de las diferentes secciones se puede deducir que el tema oscila entre las sonoridades de F# dórico y F# menor armónico. En ciertos momentos, se altera el sexto grado de la escala de F# natural para que forme un intervalo de sexta mayor, es decir, se toca el D#. En otras secciones se utiliza el E# que funciona como una séptima mayor, y se utiliza el D \flat , funcionando como como la sexta menor de la escala menor natural, formando una sonoridad menor armónica, como se observa en la figura 9 con las flechas rojas.

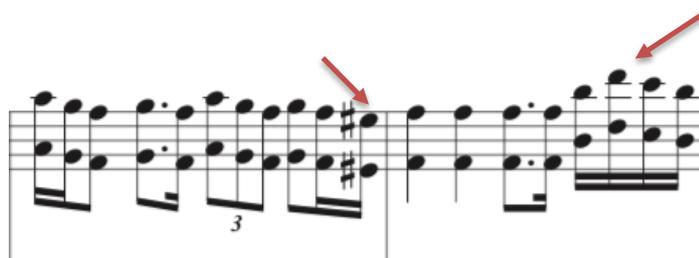


Figura 9. Transcripción de *Entertain Me*. Alteraciones de la escala (compás 55 y 56).

2.1.5 Ritmo

El carácter rítmico es el elemento más atractivo de la canción. Es importante destacar que la sección A tiene el carácter rítmico más complejo de la pieza, y que varias secciones subsecuentes son variaciones o desarrollos de lo que se plantea en esa sección. Las características del análisis de la sección A, que se muestra en su totalidad en la figura 10, dan los siguientes resultados:

- Compases irregulares de escala larga:

El ciclo básico de la sección A se compone de un compás de 35/16 distribuidos en un patrón que agrupa el siguiente orden de semicorcheas:

5-5-5-5-3-3-3-3-3

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 35

- Métricas mixtas:

La sección A se compone de 7 compases de 35/16 y 1 compás de 11/16, este último compás está agrupado en semicorcheas de la siguiente manera:

5-5-1

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 11

Después de que se cumple este ciclo, la sección es repetida enteramente.

- Superposición métrica:

Mientras sucede el ciclo de 7 compases de 35/16 y 1 compás de 11/16, existe una superposición métrica marcada en 4/4 por los platillos en negras (*beat*) y un acento de redoblante en el tiempo 3. El ciclo se vuelve a repetir después de cumplir 16 compases (*hyperbeat*) y en los que se forman 4 hipercompases, de 4 compases cada uno.

Cabe mencionar que la agrupación de semicorcheas es importante ya que el piano toca como línea melódica todas semicorcheas de las agrupaciones con la mano derecha; mientras que, con la mano izquierda, en un registro grave, y acompañada por el bombo y el bajo, toca las primeras semicorcheas de cada agrupación. En la figura 11 se ilustra a detalle mediante un corchete rojo el sexto compás de 35/16, seguido del último compás del ciclo, que es de 11/16 con un corchete azul y la superposición métrica de 4/4 con corchetes verdes.

Figura 10. Transcripción de *Entertain Me*. Ciclo entero de sección A. (compás 1-16).

Figura 11. Transcripción de *Entertain Me*. Detalle de ciclos. (compás 13-16).

2.2 *To Negate*

2.2.1 Estructura formal

To Negate es el duodécimo tema del álbum *Mockroot*, tiene una duración de 5 minutos con 17 segundos. La estructura de este tema a primera vista parece simple, ya que el primer motivo melódico-rítmico dura casi la mitad de la canción. Sin embargo, este primer motivo se desarrolla de manera muy elegante gracias a ornamentaciones melódicas y rítmicas.

Para describir la estructura formal de la canción se recurrirá al paradigma de introducción, desarrollo, clímax, y re exposición. Se podría concluir que las partes del tema puede representarse como A - A' - B - C - D en donde:

A - A' forman parte de la introducción y desarrollo.

B - C - D son parte del clímax.

A vuelve a aparecer al final como re exposición

No obstante, hay que tener en cuenta que al mencionar la re exposición no se alude a que la forma de la A se repite enteramente al final, sino que se sugiere su motivo principal como cierre de la pieza.

2.2.2 Instrumentación

En contraste con el tema anterior, *To Negate* adiciona a la sonoridad del trio la voz de Tigran que cumple dos funciones: en primera instancia, en la sección A, dobla la melodía inicial que toca en el piano y le otorga textura a la melodía, y posteriormente sirve como recurso de improvisación sobre uno de las partes climáticas del tema, específicamente en la sección B. Cabe mencionar que cuando dobla la melodía inicial, la voz tiene un papel protagónico sobre la melodía ejecutada en el piano, y cuando improvisa, lo hace en un segundo plano, como para otorgar textura a la parte climática instrumental.

Con respecto a la articulación de rangos dinámicos, a diferencia de *Entertain Me*, este tema cuenta con una variedad de momentos que generan contraste. La presentación y primera melodía van desde un *piano* casi susurrado hasta un *mezzopiano*. Luego en el desarrollo y en la presentación de las tres partes

climáticas B - C - D el rango varía de *mezzopiano* a un *fortissimo*, y finalmente en la re exposición baja a un súbito *pianissimo*.

Por otro lado, *To Negate* también cuenta con la utilización del recurso tímbrico grave, en especial cuando se crea tensión rítmica gracias a la superposición métrica que sucede sobre todo en la sección C y D, en las figuras 12 y 13 se puede advertir del uso de registro grave.



Figura 12. Transcripción de *To Negate*. Sección C. (compás 66)



Figura 13. Transcripción de *To Negate*. Sección D. (compás 71-72).

2.2.3 Improvisación

To Negate tiene dos secciones que pueden reflejar improvisación. La primera es la melodía que sucede al inicio del tema. A pesar de mencionarla como melodía, tiene más un carácter de improvisación ya que no se repite. Es decir, no es una melodía establecida que se repite después de un número específico de compases, esta melodía dura 27 compases. Si bien es cierto, tiene ciertos motivos que se mencionan dos o tres veces, el aire de la melodía es de carácter de improvisación.

La otra sección que sugiere improvisación es la B, en la que la voz de Tigran Hamasyan improvisa melodías que interactúan con el *groove* que ejecuta la sección rítmica, no obstante, no se la presenta como protagonista, sino más bien como una textura de fondo. Por otro lado, es importante mencionar que, en la versión en vivo de esta canción, Tigran Hamasyan aumenta una parte

después de la sección D en la que ejecuta un solo de piano mientras el bajo y la batería acompañan abiertamente el pasaje (Grigoryan, 2017, 5'08").

2.2.4 Armonía

La armonía en *To Negate* sugiere movimientos armónicos de carácter modal. Ciertos pasajes denotan que el tema oscila entre dos acordes: E menor y F# menor. Se podría argüir que las modalidades que reflejan son E dórico y F# frigio, sin embargo, se puede observar en casi todos los pasajes dos notas que alteran la escala de E menor: D#, que nuevamente sugiere una sonoridad menor armónica y A#, que forma un intervalo de tritono y usualmente sirve como nota de paso para crear tensión.

En la figura 14 las flechas rojas muestran la presencia de esas tensiones en la sección inicial del tema, mientras que las flechas azules muestran las notas que sugieren el movimiento entre F# frigio y E dórico.



Esta línea melódica es la célula básica de todo el desarrollo y ornamentaciones posteriores. La línea tiene una cifra de compás de 13/8. En la figura 14 se ilustra mediante corchetes rojos la agrupación de corcheas que caracteriza la línea.

Este motivo melódico tiene un carácter rítmico atractivo por la cifra irregular de compás y por la forma en la que están agrupadas sus corcheas. Cuando entran la batería y el bajo en el desarrollo de la sección A', surge la polirritmia característica de Tigran en *Mockroot*.

Cabe mencionar que un punto importante para entender el abordaje rítmico del tema es el tempo. Se puede establecer que el tempo está definido en que la negra es igual a 140bpms. Sin embargo, la canción varía de *time feel* entre sus secciones: en la primera parte de la canción, específicamente las secciones A y A', el *time feel* tiene una característica de *half time*, es decir, sugiere que una negra tenga una duración de una blanca en 140bpms; en las secciones B - C - D el *time feel* regresa la normalidad y la percepción de la negra es 140bpms. A continuación, se detallarán las características de análisis rítmico dividido en dos partes, primero la que está en *half time* y luego la que están el tempo normal.

- Compases irregulares de escala larga:

El ciclo básico de la sección A' se compone, como ya se ha mencionado, de un compás de 13/8 distribuidos en un patrón que agrupa el siguiente orden de corcheas:

3-3-3-2-2

Sumatoria de agrupación de corcheas: 13

- Superposición métrica y métrica mixta:

Mientras sucede el ciclo de 4 compases de 13/8, existe una superposición métrica cifrada en 4/4 en la que los platillos marcan redondas (*beat* percibido en *half time* como negra) con un acento en el redoblante en el tiempo 3 de cada compás de 4/4. Para que coincida con el ciclo de 13/8, deben sucederse 5 compases de 4/4 y uno de 6/4, que es lo que se establece como métrica mixta en este pasaje.

En la figura 16 se puede apreciar, en notación de batería, los 5 compases de 4/4 seguido de uno de 6/4. Mientras los platillos marcan un pulso de blanca (simulando la negra de un compás de 4/4 en *half time*) y el redoblante acentúa siempre el tiempo 3 de cada compás (ilustrado con corchetes rojos), el bombo sigue el golpe de la primera corchea de las agrupaciones de 13/8 (ilustrado con flechas azules).

The image shows two staves of musical notation for a drum part. The top staff is labeled '11' and has a 4/4 time signature. It contains five measures of music. Red brackets are placed above the third beat of each measure. Blue arrows point to the first eighth note of each measure. The bottom staff is labeled '16' and has a 6/4 time signature. It contains one measure of music. Red brackets are placed above the third beat of each measure. Blue arrows point to the first eighth note of each measure. The notation includes various drum symbols like cymbals (x), snare (z), and bass drum (o).

Figura 16. Transcripción de *To Negate*. Superposición rítmica en la batería (compás 11-20).

Cuando el tema pasa a la sección B, el *time feel* deja de sentirse en *half time*. La línea melódica cambia drásticamente, pero sigue cumpliendo un ciclo de 4 compases de 13/8 (figura 17). Por otro lado, la batería empieza a marcar semicorcheas en los *hi hats*, para dejar en claro que el *time feel* ha cambiado, y también sigue el ciclo de 5 compases de 4/4 y uno de 6/4 (figura 18). El pulso de la sección se siente vertiginoso en contraste con el anterior, que proyectaba pesadez y letargo.

54

This whole section doubled 8vb

56

Detailed description: This figure shows two systems of musical notation for the piano part of section B. The first system, starting at measure 54, features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. A text annotation 'This whole section doubled 8vb' is placed above the treble staff. The second system, starting at measure 56, continues the bass line with a similar rhythmic pattern, ending with a double bar line and repeat dots.

Figura 17. Transcripción de *To Negate*. Piano de sección B. (compás 54-57).

24

26

29

Detailed description: This figure shows three systems of musical notation for the drum part of section B. The first system, starting at measure 24, is in 4/4 time and shows a complex pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal or snare hits. The second system, starting at measure 26, continues the pattern and includes a 6/4 time signature change. The third system, starting at measure 29, shows a change to 4/4 time and ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 18. Transcripción de *To Negate*. Batería de sección B. (compás 24-30).

2.3 *Double Faced*

2.3.1 Estructura formal

Double Faced es probablemente uno de los temas composicionalmente más elaborados del disco *Mockroot* por la complejidad rítmica que proyecta, y por la manera en que se desarrollan sus partes. Es que quinto tema del álbum *Mockroot* y dura 5 minutos con 30 segundos. Con respecto a la estructura formal, el tema tiene cinco secciones establecidas: Introducción - A - B - C - D.

La introducción no es corta ni simple, tiene un desarrollo elaborado y dura 23 segundos. Para cambiar de la introducción a la sección A existe un silencio súbito de corta duración. La sección A es la más importante de la canción ya que establece las características polirrítmicas que se desarrollarán en varios pasajes del tema, además, es la única parte que se repite en el tema y que le da una estructura. Por otro lado, la sección B se caracteriza por exponer un extenso solo improvisado por parte de Hamasyan. Para salir del solo a la parte C existe un puente de piano solo de corta duración. Finalmente, el tema se cierra presentando la sección C, repitiendo la sección A y acabando el tema con la sección D que sirve como cierre.

2.3.2 Instrumentación

La instrumentación de este tema cuenta con el trio básico del disco, complementado con voces por parte de Tigran y sonidos de teclado *synth*, que contrastan con el tono de piano de cola. Es necesario acotar que el *synth* es usado para ejecutar el solo improvisado de la sección B, lo que refresca tímbricamente el sonido de la canción.

Con respecto al uso de rangos dinámicos, cada sección tiene una sensación diferente y contrastante. La introducción y la sección A tienen una dinámica *mezzoforte*; la B, es decir, el solo, oscila entre *piano* y *mezzopiano*; la C regresa a *mezzoforte* para finalizar la D en *forte*.

Como en los dos temas analizados anteriormente, el recurso de registro grave es recurrente en este tema, lo que le da una sonoridad agresiva y vertiginosa, con excepción de la sección B, en la que existe una relajación dinámica y

rítmica. La figura 19 evidencia cuán grave es el registro en la sección C, la más agresiva y pesada.

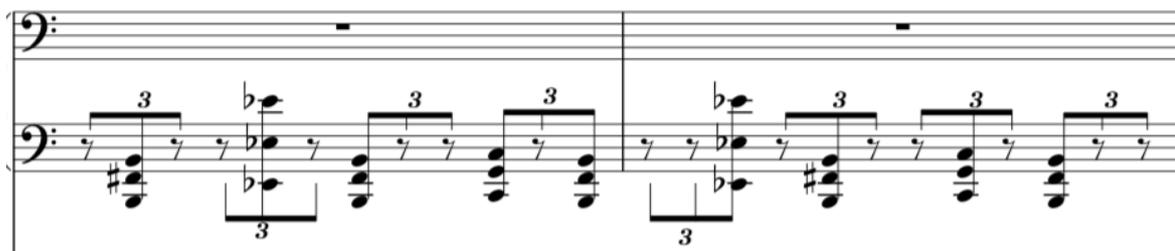


Figura 19. Transcripción de *Double Faced*. Sección C. (compás 191-192).

Como se puede observar, la notación de la transcripción requirió escribir el pasaje con el *staff* de piano en dos claves de Fa. El registro de la sección es extremadamente grave.

2.3.3 Improvisación

A diferencia de los otros dos temas analizados, *Double Faced* cuenta con una sección clara de solo de teclado *synth*. Además, la sección rítmica también acompaña con libertad e improvisación a partir de un *groove* definido. Como ya se ha mencionado, este pasaje sirve de relajación y contraste para el tema, ya que tiene un compás de 4/4 y casi no se dan irregularidades rítmicas. En la figura 20 se puede apreciar un extracto de la improvisación de Hamasyan en *Double Faced* y del acompañamiento de la sección rítmica.

The image shows a musical score for Figure 20, divided into two systems. The first system starts at measure 107. The top staff is a treble clef staff with a synth line, featuring a triplet of eighth notes and an 8th note. The middle staff is a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 109. The top staff is a treble clef staff with a synth line, featuring a triplet of eighth notes and a quarter note. The middle staff is a bass clef staff with a rhythmic accompaniment.

Figura 20. Transcripción de *Double Faced*. Extracto de solo. (compás 107-110).

2.3.4 Armonía

Con respecto a la armonía, *Double Faced* tiene un poco más de movimiento que los dos temas anteriormente analizados. A diferencia de aquellos temas, en los que Tigran optaba por doblar voces en el piano con octavas, este tema presenta un poco más de armonía vertical y sugerencia de acordes, sobre todo en la introducción.

Al analizar el inicio de *Double Faced*, se puede encontrar una progresión de acordes que sugieren cierta armonía, pero cabe recalcar que el ritmo armónico del pasaje es irregular rítmicamente hablando, los acordes sugerentes que se forman caen en lugares poco comunes del compás. La progresión insinúa una tonalidad de A menor, sin embargo, no todos los acordes de la progresión contienen en su análisis vertical una tercera, por lo que sólo algunos acordes sugieren una cualidad mayor o menor. No obstante, sí se utilizan tensiones, como novenas, treceñas y séptimas, y al analizar esas notas se puede concluir en la insinuación de una tonalidad.

En la figura 21 se ilustra, con círculos rojos, los movimientos armónicos en los que varias voces se tocan de manera vertical, y que en la melodía se ejecutan notas que insinúan una tonalidad o un carácter del acorde. La posible progresión de acordes que sugiere el pasaje es la siguiente:

||Asus7 E- | Fmaj7(6,9, omit3) F | Gsus9 G | F | Eb | D- C ||

Como se puede apreciar, el posible movimiento armónico refleja movimientos de carácter modal en los que no se encuentran resoluciones a un intervalo de cuarta o cadencias tradicionales. Además, al final se puede observar un Bb doblado en octavas, pero se puede asumir que sirve como nota de paso para la siguiente parte de la introducción, el desarrollo, en el que se expone un *riff* con bajo en A (en un registro muy grave) y en el que la melodía juega con notas como F# (sugiriendo una modalidad dórica) y C# y Eb como notas de paso o notas de ornamentación (figura 22).

Double-Faced

Tigran Hamasyan

The musical score is presented in three systems, each with two staves. The first system (measures 1-2) includes Piano and Drum Set. The second system (measures 3-4) includes Pno. and Dr. The third system (measures 5-6) includes Pno. and Dr. Red ovals highlight specific melodic and rhythmic motifs in the piano parts across all systems. Trills are marked in measures 1, 3, and 5. The time signature is 6/4.

Figura 21. Transcripción de *Double Faced*. Introducción. (compás 1-6).

Figura 22. Transcripción de *Double Faced*. Desarrollo de introducción. (compás 7-10).

En el cambio de sección, la parte A se expone también con un círculo armónico que cuenta con acordes de armonización poco usuales y que generan una sonoridad moderna y modal. En la figura 23 se puede apreciar la siguiente progresión de acordes que toca Tigran en la mano izquierda; cabe recordar que el ritmo armónico sigue la polirritmia de la mano derecha con agrupaciones de 5 semicorcheas, por lo que cada acorde entra en lugares diferentes en los compases: || A- Esus9 | Esus(maj7) | F- maj7/Ab | Esus/F ||

Figura 23. Transcripción de *Double Faced*. Sección A. (compás 15-18).

Las siguientes secciones ya no tienen movimientos armónicos muy marcados, más bien Tigran opta por usar los recursos de doblar líneas melódicas con octavas. Es importante aclarar que el solo, en la sección B, sugiere estar la tonalidad de A menor, pero no hay movimientos armónicos, el bajo acompaña jugando con la rítmica mediante un pedal en la nota A y Tigran improvisa libremente sobre ese pedal (figura 20).

2.3.5 Ritmo

Como en los temas anteriormente analizados, *Double Faced* también cuenta con pasajes en los que se crea tensión rítmica mediante secuencias de agrupamiento irregulares de notas y superposición métrica por parte de la batería. Es importante recalcar que este tipo de recursos se lo utiliza planteando un motivo rítmico irregular. En este caso, Tigran agrupa semicorcheas en grupos de 5, y, mientras hace melodías en la mano derecha con esa clave, toca también junto con el bombo y el bajo las primeras semicorcheas de de las series de 5, todo mientras la batería sugiere una superposición métrica con compás de 4/4 en los platillos y en los acentos del redoblante.

Las dos secciones donde se nota más este tipo de tensión rítmica es en el desarrollo de la introducción y en la sección A, que serán analizadas por separado. A continuación, se analizará el desarrollo de la introducción.

- Compases irregulares de escala larga:

El ciclo básico de la sección de desarrollo de la introducción se compone de 5 compases de 5/16 y 1 compás de 7/16 distribuidos en un patrón que agrupa el siguiente orden de semicorcheas:

5-5-5-5-5-7

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 32

Es importante notar que la sumatoria de semicorcheas es un número par y justamente cumple con el número de semicorcheas que se encuentra en dos compases de 4/4, por lo que, a pesar de que sí existe la superposición métrica de la batería, no es necesaria una métrica mixta para cerrar el ciclo de

compases irregulares de larga escala y hacer coincidir el primer golpe de los dos ritmos que suceden paralelamente.

- Superposición métrica:

Mientras sucede el ciclo de 5 compases de 5/16 y 1 compás de 7/16, existe una superposición métrica marcada en 4/4 por los platillos en negras (*beat*) y un acento de redoblante en el tiempo 1. El ciclo se vuelve a repetir después de cumplir 2 compases (*hyperbeat*) y en los que se forman 1 hipercompás, de 2 compases.

Cabe recalcar que, como en los temas anteriores, el bombo, el bajo y la mano izquierda del piano marcan las primeras semicorcheas de la serie de 5 compases de 5/16 y 1 compás de 7/16, mientras que la mano derecha del piano hace melodías u ornamenta el pasaje. Además, el hecho de que el redoblante esté marcado en el tiempo 1 del compás de 4/4 hace que la sección suene más inusual comparada a otras secciones similares de los temas anteriormente analizados. La superposición métrica se puede apreciar en la figura 23, donde se evidencia que el ciclo dura dos compases:

The image displays two systems of musical notation. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a drum set staff. The first system shows a complex rhythmic pattern with a 5/16 and 7/16 cycle. The second system, starting at measure 11, continues the pattern. The drum set staff includes notation for snare, bass drum, and cymbals, with 'x' marks indicating specific hits.

Figura 24. Transcripción de *Double Faced*. Desarrollo de Introducción. (compás 15-18).

Por otro lado, la sección A desarrolla el motivo rítmico irregular basado en 5 semicorcheas. No obstante, en esta sección se forma un ciclo sumamente largo, ya que la agrupación de semicorcheas no se resuelve en dos compases gracias al compás único de 7/16, sino en 8 compases de 4/4. A continuación se detallará el análisis de la sección A:

- Compases irregulares de escala larga:

El ciclo básico de la sección A se compone de 6 compases de 5/16 distribuidos en un patrón que agrupa el siguiente orden de semicorcheas:

5-5-5-5-5-5

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 30

- Métricas mixtas:

La sección A se compone de 6 compases de 5/16, que se repiten 4 veces, y después le sucede un compás de 8/16. Ese compás (que puede ser simplificado como un compás de 2/4) es representado como un silencio al final del pasaje, por lo que no es necesario establecer una agrupación de semicorcheas.

- Superposición métrica:

Mientras sucede el ciclo de 6 compases de 5/16, repetidos 6 veces, y 1 compás de 8/16, existe una superposición métrica marcada en 4/4 por los platillos en blancas (*beat*) y un acento de redoblante en el tiempo 3. El ciclo se vuelve a repetir después de cumplir 8 compases (*hyperbeat*) y en los que se forman 2 hipercompases, de 4 compases cada uno. Después de cumplir este ciclo, la sección se repite nuevamente.

En la figura 25 se puede apreciar el ciclo completo de la sección A. Como se puede ver, al final hay un silencio de blanca después de las repeticiones de 6 compases de 5/16, repetidos 4 veces, que cumple la función de compensar las semicorcheas que faltan para terminar el último de los 8 compases de 4/4 superimpuestos al ciclo de semicorchea. Es por esto que se planteó la idea de que esta sección tiene un ciclo sumamente largo, ya que, si se suman las semicorcheas de los 6 compases de 5/16, repetidos 4 veces, se obtiene un total de 120 semicorcheas, más las 8 semicorcheas del silencio de blanca del

final, se obtiene el número de 128 semicorcheas, que es número exacto de semicorcheas que existe en 8 compases de 4/4:

The figure displays a musical score for Section A of 'Double Faced', covering measures 31 through 38. The score is organized into four systems, each corresponding to a measure. Each system includes a piano (Pno.) part and a drum (Dr.) part. The piano part is written in a grand staff with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The right hand plays a steady eighth-note melody, while the left hand provides harmonic support with chords. The drum part is written on a single staff with a bass clef, featuring a consistent eighth-note pattern. Fingerings (5) and accents are indicated for the drum part. Brackets labeled '8' are placed above the drum part to denote the duration of the eighth-note runs. The systems are labeled with measure numbers 31, 33, 35, and 37.

Figura 25. Transcripción de *Double Faced*. Sección A. (compás 31-38).

2.4 Resultados de análisis

Los resultados de los análisis demuestran la forma en la que Tigran Hamasyan utiliza ciertos recursos del *jazz* contemporáneo de fusión con recursos estilísticos pertenecientes al *metal* progresivo, en específico, recursos inherentes a las sonoridades de la banda sueca Meshuggah.

Las variables planteadas para el análisis de los temas revelan varias herramientas compositivas que sirven para acercarse someramente al ecléctico carácter estilístico de *Mockroot* y a sus recursos de ornamentación.

De las variables planteadas, este estudio cree necesario resaltar 3, que son las más importantes y que, en efecto, son las que sustentan los objetivos de la presente disertación:

- Instrumentación (timbre)

Una de las características más interesantes en *Mockroot* es la forma en la que el ensamble llega a sonar pesado y agresivo con una instrumentación direccionada al sonido *jazz*. Por consiguiente, el recurso técnico de la utilización de octavas graves en el piano es quizá el elemento de ornamentación más importante e innovador.

- Improvisación

Más allá de los recursos dinámicos o armónicos, la existencia de improvisación y secciones de solos es lo que le da definitivamente el carácter *jazz* a un disco como *Mockroot*. Este elemento es imprescindible al momento de fusionar música que tenga una intención jazzística.

- Ritmo

Los elementos rítmicos son, definitivamente, los recursos compositivos y ornamentales más importantes en la presente investigación. Tigran logró equilibrar algo tan complejo y transgresor como es el sonido de Meshuggah y lo llevó a otras sonoridades mediante la sensibilidad distintiva del *jazz*. Sin duda alguna, las herramientas musicales más importantes de este estudio son los compases irregulares de escala larga, las métricas mixtas, y la superposición métrica aplicada al acompañamiento de la batería.

3 Capítulo 3: Labor compositiva

3.1 Labor compositiva

Con los resultados obtenidos de los análisis de los temas escogidos del álbum *Mockroot* de Tigran Hamasyan, este estudio se ha propuesto componer tres canciones utilizando los elementos musicales y recursos rítmicos evidenciados en las canciones *Entertain Me*, *To Negate* y *Double Faced*.

El proceso compositivo tendrá como directrices las variables de análisis planteadas en el apartado Metodología de análisis (p. 31). Estas variables han servido para corroborar los objetivos de la presente disertación y serán una guía al momento de crear temas que repliquen las herramientas compositivas de Tigran Hamasyan en *Mockroot*.

Para demostrar la validez del estudio y corroborar la aplicación de los elementos musicales y recursos rítmicos encontrados en *Mockroot*, los temas serán compuestos y posteriormente serán analizados bajo las mismas variables por las que han sido examinados los temas de *Mockroot*. A continuación, se detallarán los resultados del análisis.

3.1.1 Composición 1: Inmolación

3.1.1.1 Estructura formal

La forma de inmolación intenta replicar la libertad estructural de los temas de Hamasyan, sin embargo, se ha recurrido a un recurso muy utilizado en el *jazz* en general: el establecimiento de una melodía principal como *head*.

La canción cuenta con una introducción, en donde se presenta el círculo armónico característico del tema, y posteriormente las secciones A-B-C-D-E y un pasaje para solos. La forma tiene el siguiente orden:

Introducción – A – B – C – D – E – Sección de solos – A – E

3.1.1.2 Instrumentación

Para simular de la manera más cercana la sonoridad de Hamasyan, se ha escogido el trío de piano, bajo eléctrico y batería como base de ensamble para las composiciones de esta disertación. Además del trío, este tema cuenta con un saxo alto y una voz femenina que se encargará de doblar las melodías del saxo.

Con respecto a las dinámicas, la introducción tendrá un *crescendo* hasta llegar a la sección A donde la dinámica se establecerá en *mezzopiano*. Luego, los pasajes B y C estarán en *mezzoforte* para llegar a la D con una dinámica *forte*.

Los solos tendrán una dinámica adaptativa en la que la banda se guiará por la intensidad del solista. Finalmente, la A estará en *mezzopiano* y habrá un cambio súbito a *forte* para cerrar con la re exposición de la sección E.

La utilización del registro grave en el piano es uno de los elementos más importantes para la composición y para establecer estilísticamente la sonoridad de *Mockroot*. En la figura 26 se puede corroborar la utilización de esta herramienta tímbrica:

The image shows a musical score for piano in 13/4 time, G minor. The bass line is written in the lower register, with a blue arrow pointing to a specific note. A dashed line labeled '8va' indicates the octave range. The score is numbered 52 at the beginning.

Figura 26. Composición: Inmolación. Sección E. (compás 31-38).

3.1.1.3 Improvisación

El tema tiene una sección exclusiva de improvisación. Tendrá la armonía de la sección A (un recurso muy utilizado en el *jazz*). Los solos estarán a cargo del piano y el saxo.

3.1.1.4 Armonía

Con respecto a la armonía, el tema tiene un carácter modal, en el que se sugiere una tonalidad de G menor, que puede ser armónico o melódico. Al igual

que en los temas analizados anteriormente, la modalidad es ambigua ya que no se estable un sexto grado de la escala menor, sin embargo, es muy común la utilización del séptimo grado mayor, es decir, la nota F# (la figura 26 comprueba esta afirmación mediante una flecha azul).

Por otro lado, la sección A tiene una progresión de acordes corta, pero con un carácter modal. Primero está en G menor, y luego va a un acorde de F#maj7. Este acorde mayor está cifrado con una oncena sostenida, lo que le da el carácter lidio.

3.1.1.5 Ritmo

Al igual que en los temas de Hamasyan, este tema propone una sección con tensión rítmica, específicamente la sección B. A continuación, se detallará las características de esta sección:

- Compases irregulares de escala larga:

El ciclo básico de la sección A se compone de un compás de 37/16 distribuidos en un patrón que agrupa el siguiente orden de semicorcheas:

5-5-5-3-5-5-3-3-3

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 37

- Métricas mixtas:

La sección A se compone de 5 compases de 37/16 y 1 compás de 39/16, este último compás está agrupado en semicorcheas de la siguiente manera:

5-5-5-3-5-5-3-3-5

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 39

Después de que se cumple este ciclo, la sección es repetida enteramente.

- Superposición métrica:

Mientras sucede el ciclo de 5 compases de 37/16 y 1 compás de 39/16, existe una superposición métrica marcada en 4/4 por los platillos en negras (*beat*) y un acento de redoblante en el tiempo 3. El ciclo se vuelve a repetir después de cumplir 14 compases (*hyperbeat*) y en los que se forman 2 hipercompases, de 7 compases cada uno.

Además, se ha utilizado el recurso de acompañar con el bajo y el bombo las primeras semicorcheas del patrón de 37/16, mientras a la par suena el 4/4 de los platillos y el redoblante, creando una polirritmia. Un extracto de la sección A demuestra estas aseveraciones en la figura 27:

The musical score for Figure 27 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains three measures of whole rests, with a measure number '26' at the beginning. The middle staff is a bass line in bass clef with the same key signature and time signature. It contains three measures of eighth-note patterns. The first measure has a sequence of eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. The second measure has a sequence: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. The third measure has a sequence: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is a drum line in bass clef with the same key signature and time signature. It contains three measures of rhythmic notation. The first measure has a sequence of eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. The second measure has a sequence: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. The third measure has a sequence: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Above the drum line, there are vertical tick marks indicating the placement of the snare and tom-tom drums. The measure number '26' is also present at the beginning of the drum line.

Figura 27. Composición: Inmolación. Extracto sección A. (compás 26-28).

3.1.2 Composición 2: Áureo

3.1.2.1 Estructura formal

La forma de Áureo tiene una estructura más simple en comparación a los otros dos temas compuestos. La idea principal es que este tema se destaque por su tempo letárgico; en otras palabras, que suene pesado e hipnótico.

Las partes de la forma son Introducción-A-B-C y se distribuyen de la siguiente manera:

Introducción-A-B-A-B-C-A

3.1.2.2 Instrumentación

Para simular de la manera más cercana la sonoridad de los temas de *Mockroot*, se ha escogido exclusivamente el trio de piano, bajo eléctrico y batería para este tema.

Con respecto a las dinámicas, la introducción tendrá un *crescendo* hasta llegar a la sección A donde la dinámica se establecerá en *forte*. Luego, los pasajes B y C *mezzopiano* hasta llegar a la C que estará en *mezzoforte*.

También en este tema se optado por la utilización del registro grave en el piano como elemento estilístico y tímbrico. En la figura 28 se puede corroborar esta afirmación:

Figura 28. Composición: Áureo. Sección A. (compás 5-6).

3.1.2.3 Improvisación

El tema tiene una sección exclusiva de improvisación que es la parte C, en la que hay más movimiento y contraste en la canción. El encargado de improvisar el solo es el piano.

3.1.2.4 Armonía

Con respecto a la armonía, el tema también tiene un carácter modal, en el que se sugiere una tonalidad de A menor dórica, y esto se evidencia por el continuo uso de la nota F# en los pasajes principales (figura 26 con flecha azul).

Por otro lado, la melodía de la sección B sugiere una modalidad frigia con alteración en el tercer grado del acorde de B menor, modificando su cualidad a mayor, es decir, tocando la nota D# (escrita con el enarmónico Eb), como se puede apreciar en la figura 29 por una flecha azul:

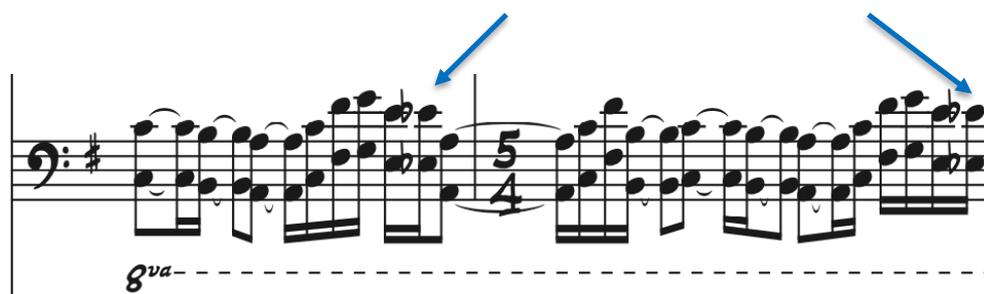


Figura 29. Composición: Áureo. Sección B. (compás 11-12).

3.1.2.5 Ritmo

El pasaje con tensión rítmica en el tema es la sección A, el análisis se detalla de la siguiente manera:

- Compases irregulares de escala larga:

El ciclo básico de la sección A se compone de un compás de 22/16 distribuidos en un patrón que agrupa el siguiente orden de semicorcheas:

5-3-3-3-5-3

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 22

- Métricas mixtas:

La sección A se compone de 2 compases de 22/16 y 1 compás de 24/16, este último compás está agrupado en semicorcheas de la siguiente manera:

5-3-3-3-5-3

Sumatoria de semicorcheas agrupadas: 24

Después de que se cumple este ciclo, la sección es repetida enteramente.

- Superposición métrica:

Mientras sucede el ciclo de 2 compases de 22/16 y 1 compás de 24/16, existe una superposición métrica marcada por 2 compases de 4/4, y uno de 5/4, por los platillos en negras (*beat*) y un acento de redoblante en el tiempo 3. El ciclo se vuelve a repetir después de cumplir 3 compases (*hyperbeat*) el número irregular de compases no permite crear hipercompases.

Cabe recalcar que la primera vez que se ejecuta la sección A, se la toca el doble de duración, es decir, 6 compases de 4/4; cuando sucede esto, el ciclo de semicorcheas es de 6 compases de 22/16 y coincide cuando acaba el último compás de 4/4. Cuando se toca la mitad del ciclo, es necesario adicionar un compás de 5/4 después de dos de 4/4 para que coincida con el final de la serie de 2 compases de 22/16 y 1 compás de 24/16.

3.1.3 Composición 3: Ser Inmortal es Baladí

3.1.3.1 Estructura formal

La forma de este tema tiene una estructura parecida a la primera composición analizada (Inmolación). Las partes y forma del tema se detallan de la siguiente manera:

Introducción - A - Puente - B - Puente - Solos - A - Cierre

3.1.3.2 Instrumentación

Para simular de la manera más cercana la sonoridad de Hamasyan, se ha escogido el trio de piano, bajo eléctrico y batería y se ha adicionado un saxo alto y una voz femenina para doblar las melodías del saxo.

Con respecto a las dinámicas, la introducción tendrá un *crescendo* hasta llegar a la sección A donde la dinámica se establecerá en *mezzopiano*. Luego, el pasaje B estará en *forte*, para pasar a los solos y llegar nuevamente a la A en *mezzopiano*. El cierre será la re exposición de la introducción, y también contará con un *crescendo*. Los solos tendrán una dinámica adaptativa en la que la banda se guiará por la intensidad del solista.

Con respecto al registro grave, también se optó por dedicar una sección con tensión rítmica y que tenga un registro grave. En la figura 30 se puede corroborar la utilización de esta herramienta tímbrica:

The image shows a musical score for Section B of the composition 'Ser Inmortal es Baladí', starting at measure 22. The score is written in 11/4 time and consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a bass clef with a melodic line. The third staff is a bass clef with a melodic line. The fourth staff is a drum set staff with a series of asterisks indicating rhythmic patterns. A 'gva' dynamic marking is present above the second staff.

Figura 30. Composición: Ser Inmortal es Baladí. Sección B. (compás 22).

3.1.3.3 Improvisación

El tema tiene una sección exclusiva de improvisación. Tendrá la armonía de la sección A. Los solos estarán a cargo del bajo, el piano y el saxo.

3.1.3.4 Armonía

Con respecto a la armonía, el tema tiene varios momentos de contraste. La introducción está basada en una escala hexatónica (6 tonos) formada por las seis notas de dos triadas aumentadas a una 3ra menor de distancia (figura 31).

Figura 31. Composición: Ser Inmortal es Baladí. Sección Intro. (compás 1-4).

Por otro lado, la armonía de la sección A no tiene un centro tonal y se mueve por cuatro acordes que no se relacionan diatónicamente. Es decir, el movimiento armónico tiene un carácter modal. La progresión se muestra en la figura 32.

Figura 32. Composición: Ser Inmortal es Baladí. Sección A y solos. (compás 25-32).

3.1.3.5 Ritmo

El carácter de tensión rítmica en este tema se encuentra en la sección B, que está formado por un compás de 11/4 (figura 30).

4 Capítulo 4: Conclusiones y recomendaciones

4.1 Conclusiones

Esta investigación ha evidenciado satisfactoriamente los objetivos generales y específicos planteados. En primer lugar, se ha logrado identificar y analizar los elementos musicales y estilísticos propios del *jazz* y del *metal* progresivo presentes en el disco *Mockroot*. Además, estos elementos musicales han servido como recursos compositivos para la creación de canciones que imitan la sonoridad del disco.

Por otro lado, se incursionó en el estudio académico del sub género de *metal* progresivo llamado *djent* por medio de la identificación de elementos estilísticos muy particulares de la banda sueca Meshuggah. Se ha de mencionar que no existe mucho material académico que caracterice o tipifique los nuevos sub géneros nacidos a partir del *metal* progresivo, entre ellos el *djent*, y es un gran aporte la información que este estudio ha identificado y utilizado.

De todos los recursos musicales que se han analizado en esta disertación, es de suma importancia insistir en que los más importantes, y más útiles al momento de componer, son aquellos que hacen que *Mockroot* suene como ningún otro álbum. Estos elementos musicales y herramientas compositivas son las siguientes:

- Instrumentación (timbre)

Una de las características más interesantes en *Mockroot* es la forma en la que el ensamble llega a sonar pesado y agresivo con una instrumentación direccionada al sonido *jazz*. En ese sentido, el recurso tímbrico de la utilización de octavas graves en el piano es quizá el elemento de ornamentación más importante e innovador.

- Improvisación

Más allá de los recursos dinámicos o armónicos, la existencia de improvisación y secciones de solos es lo que le da definitivamente el carácter *jazz* a un disco como *Mockroot*. Este elemento es imprescindible al momento de fusionar música que tenga una intención jazzística.

- Ritmo

Los elementos rítmicos son, definitivamente, los recursos compositivos y ornamentales más importantes en la presente investigación. Tigran logró equilibrar algo tan complejo y transgresor como es el sonido característico del *djent* y lo llevó a otras sonoridades mediante la sensibilidad distintiva del *jazz*. Sin duda alguna, las herramientas musicales más importantes de este estudio son los compases irregulares de escala larga, las métricas mixtas, y la superposición métrica aplicada al acompañamiento de la batería.

4.2 Recomendaciones

Este estudio planteó el análisis de ciertos elementos muy específicos del álbum *Mockroot*. No obstante, *Mockroot* es mucho más rico de lo que este estudio plantea. Todo el carácter folklórico, poético, de producción sonora, y demás, quedaron fuera de esta disertación ya que cada uno de esos temas propondría un estudio entero para abordarlo. Se recomienda ahondar en el análisis de los otros recursos musicales que tiene *Mockroot* y que esta disertación excluye, especialmente el tratamiento melódico de Tigran Hamasyan, que refleja el folklorismo armenio en su música.

Por otro lado, aunque se ha dado un buen primer paso para identificar las características musicales del *djent*, se recomienda profundizar en la observación y análisis académico del género. Como evidencia este estudio, el análisis de dos géneros musicales divergentes ofrece herramientas compositivas muy novedosas y peculiares al momento de fusionar géneros.

Finalmente, se recomienda llevar más lejos el ejercicio de la composición que propone esta disertación. La única forma de saber hasta qué punto pueden llegar las herramientas compositivas y recursos ornamentales que este estudio evidencia es aplicándolos a más composiciones inéditas o adaptándolos a arreglos de temas existentes. Sólo así se vislumbrará el verdadero alcance artístico de dichos elementos musicales.

REFERENCIAS

- Bascuñán, E. (2013). *Jazz Contemporáneo, una propuesta práctica y conceptual*. (Tesis de maestría). Universidad de Chile.
- Bradley, D. (2014). Meshuggah recording álbum with 9-string guitars???. *Rev TheCircle Pit*. Recuperado de <https://www.thecirclepit.com/2014/08/meshuggah-recording-new-album-with-9-string-guitars>
- Berendt, J. (1994). *El jazz de Nueva Orleans al jazz rock*. (3ra ed.). Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Camp, Z. (2018). Meshuggah apologize for djent: it was “drunk misunderstanding”. *Rev Revolver*. Recuperado de <https://www.revolvermag.com/music/meshuggah-apologize-djent-it-was-drunk-misunderstanding>
- Gridley, M. (1983). Clarifying labels: *jazz, rock, funk and jazz rock*. *Popular music and society*. 39 (1), 27 – 34 doi: 10.1080/03007768308591211 Traducción.
- Grigoryan, K. (2017). *Tigran Hamasyan - To Negate [Mockroot] Live @ jazz sous les pommiers*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0A6rFjTfXEA>
- Holm-Hudson, K. (2002). *Progresive rock Reconsidered*. Routledge. New York. p. 3-6
- Kassel, M. (2011). An interview with Tigran Hamasyan. *Rev Next Bop*. Recuperado de <https://nextbop.com/blog/aninterviewwithtigranhamasyan>
- Lewis, J. (2012). London Jazz Festival: Tigran Hamasyan – review. *The Guardian*. Párr. 4 Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/2012/nov/11/london-jazz-festival-tigran-review>. Traducción.

- Lewis, J. (2015). *Mockroot*. Recuperado de <http://www.tigranhamasyan.com/mockroot/> Traducción.
- Orozco, O. (2016). "Tigran Hamasyan - *Mockroot*" (Reseña). *Contratiempo jazz* . Párr. 3 Recuperado de http://www.contratiempojazz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3313:tigran-hamasyan-mockroot-resena&catid=77&Itemid=468
- Pieslak, J. (2007). Re-casting *metal*: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah. *Music Theory Spectrum*. 29(2), 219-246 DOI: 10.1525/mts.2007.29.2.219
- Pitchfork. (2018) A Brief History of *metal*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ulenL5oEyKg>
- Ruesga, B., (2011) Introducción. Revista *In-fusiones de jazz* . 9 -10 Recuperado de http://www.herencialatina.com/Luc_Delannoy/In_fusiones_de_jazz.pdf
- Scaruffi, P. (2005) *A History of jazz Music*. (1ra ed.). [versión electrónica] Recuperado de <https://www.scaruffi.com/history/jazz.html>
- Shelvock, M. (2013). *The Progressive Heavy metal Guitarist's Signal Chain: Contemporary Analogue and Digital Strategies*. *KES Transactions on Innovation in Music*, pp.126-138.
- Thomson, J. (2011). Djent, the *metal* geek's microgenre. *The Guardian*. Párr. 2 – 4. Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/2011/mar/03/djent-metal-geeks#maincontent>
- Tigran Hamasyan. (2017). About Tigran. Recuperado de <http://www.tigranhamasyan.com/>. Traducción.
- Tigran Hamasyan. (2015). *Hamasyan*. Recuperado de <http://www.tigranhamasyan.com/mockroot/> Traducción.

Tsatsishvili, V. (2011) *Automatic subgenre calcification of Heavy metal music*. (Tesis de maestría). Universidad de Jyväskylä.

Turner, M. (2014). Tigran Hamasyan: Shadow Theater. *All About Jazz* . Párr. 2
Recuperado de <https://www.allaboutjazz.com/shadow-theater-tigran-hamasyan-sunnyside-records-review-by-mark-f-turner.php?width=1366>.
Traducción.

Turner, M. (2015). Tigran Hamasyan: *Mockroot*. *All About jazz*. Párr. 2
Recuperado de <https://www.allaboutjazz.com/mockroot-tigran-hamasyan-nonesuch-records-review-by-mark-f-turner.php>. Traducción

True, C. S.f. Tigran Hamasyan credits. *All Music*. Recuperado de <https://www.allmusic.com/artist/tigran-hamasyan-mn0000558985/credits>.
Traducción.

Transcripciones:

Entertain Me por Andrés Égüez.

To Negate por AugmentedFourth.

Batería de *To Negate* por Todd Waters.

Double Faced por Sharp Eleven Music.

Batería de *Double Faced* por Sharp Eleven Music.

ANEXOS

Score

Entertain Me

Mockroot

Compositor: Tigran Hamasyan

Transcripción: Andrés Égüez

♩ = 130

A

Piano

8va

Electric Bass

Drum Set

4

Pno.

(8va)

E.B.

D. S.

7

Pno.

(8va)

E.B.

D. S.

Entertain Me

2
10

Pno.

E.B.

D. S.

10 (8va)

13

Pno.

E.B.

D. S.

13 (8va)

17

Pno.

E.B.

D. S.

17 8va

Entertain Me

20

Pno.

E.B.

D. S.

(8^{va})

This system covers measures 20 to 22. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The Euphonium Bass part has a melodic line with eighth notes and rests. The Drums part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits.

23

Pno.

E.B.

D. S.

(8^{va})

This system covers measures 23 to 25. The Piano part continues with its eighth-note accompaniment. The Euphonium Bass part has a melodic line with eighth notes and rests. The Drums part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits.

26

Pno.

E.B.

D. S.

(8^{va})

This system covers measures 26 to 28. The Piano part continues with its eighth-note accompaniment. The Euphonium Bass part has a melodic line with eighth notes and rests. The Drums part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits.

Entertain Me

Pno.

E.B.

29 (8^{va})

D. S.

29

B

Pno.

E.B.

33 8^{va}

D. S.

33

37

Pno.

E.B.

D. S.

C

This system contains measures 37 through 40. The Pno. part has a treble clef and a bass clef, with the right hand mostly silent and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The E.B. part is in bass clef and plays a melodic line with eighth notes. The D.S. part is in bass clef and plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. A box labeled 'C' is positioned below the D.S. staff. A dashed line labeled '8va' is above the E.B. staff.

Pno.

E.B.

D. S.

D

This system contains measures 41 through 44. The Pno. part has a treble clef and a bass clef, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The E.B. part is in bass clef and plays a melodic line with eighth notes. The D.S. part is in bass clef and plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. A box labeled 'D' is positioned below the D.S. staff. A dashed line labeled '8va' is above the E.B. staff.

Pno.

E.B.

D. S.

This system contains measures 45 through 48. The Pno. part has a treble clef and a bass clef, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The E.B. part is in bass clef and plays a melodic line with eighth notes. The D.S. part is in bass clef and plays a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Entertain Me

6
48

Pno.

1. 2.

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for measures 48 to 50. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple bass line. A first ending bracket covers measures 48-49, and a second ending bracket covers measures 50-51. The key signature and time signature are consistent throughout.

E.B.

Detailed description: This system shows the electric bass line for measures 48 to 50. The bass line follows a similar rhythmic pattern to the piano accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes. It includes a first ending bracket for measures 48-49 and a second ending bracket for measures 50-51.

D. S.

Detailed description: This system contains the drum set notation for measures 48 to 50. It features a consistent rhythmic pattern with snare and bass drum hits, corresponding to the piano and bass lines. There are first and second ending brackets for measures 48-49 and 50-51 respectively.

50

Pno.

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for measures 50 to 54. The right hand continues with a complex, rhythmic melody, and the left hand provides a steady bass line. The music is in G major and 4/4 time.

50 Synth Bass

E.B.

Detailed description: This system shows the synth bass line for measures 50 to 54. The line is composed of smooth, flowing eighth and sixteenth notes, providing a melodic counterpoint to the piano accompaniment.

50

D. S.

Detailed description: This system contains the drum set notation for measures 50 to 54. It shows a consistent rhythmic pattern with snare and bass drum hits, maintaining the groove of the piece.

54

Pno.

3.

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for measures 54 to 58. The right hand features a complex, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a steady bass line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 56. The music is in G major and 4/4 time.

54

E.B.

Detailed description: This system shows the electric bass line for measures 54 to 58. The bass line continues with a smooth, flowing eighth and sixteenth note pattern.

54

D. S.

Detailed description: This system contains the drum set notation for measures 54 to 58. It shows a consistent rhythmic pattern with snare and bass drum hits.

C

Entertain Me

58

Pno.

58

8^{va}

E.B.

58

D. S.

58

E

Pno.

62

8^{va}

E.B.

62

D. S.

62

Pno.

66

(8^{va})

E.B.

66

D. S.

66

Entertain Me

8
70

Pno.

Measures 70-73 of the piano part. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand plays a bass line with dotted rhythms and rests.

70

E.B.

Measures 70-73 of the electric bass part. The bass line consists of eighth and sixteenth notes with a syncopated feel.

70

D. S.

Measures 70-73 of the drum set part. The pattern includes a steady eighth-note bass drum and snare drum accompaniment.

74

Pno.

Measures 74-77 of the piano part. Similar to the previous section, it features a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

74

E.B.

Measures 74-77 of the electric bass part. Continues the syncopated eighth and sixteenth note bass line.

74

D. S.

Measures 74-77 of the drum set part. Continues the eighth-note bass and snare drum pattern.

Fine

78

Pno.

Measures 78-81 of the piano part. Measure 78 is a whole rest. Measures 79-80 are whole rests. Measure 81 begins with a new bass line. A box labeled 'X3' is present in measure 81.

78

E.B.

Measures 78-81 of the electric bass part. Measure 78 is a whole rest. Measures 79-80 are whole rests. Measure 81 begins with a new bass line.

78

D. S.

Measures 78-81 of the drum set part. Measure 78 is a whole rest. Measures 79-80 are whole rests. Measure 81 begins with a new drum pattern.

Entertain Me

80

Pno.

80

E.B.

80

D. S.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Euphonium Bass (E.B.), and Drums (D. S.). The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as 80. The Piano part is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The Euphonium Bass part is written in a bass clef. The Drums part is written in a bass clef with a double bar line at the beginning. The score consists of three staves. The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Euphonium Bass part has a bass clef. The Drums part has a double bar line at the beginning. The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as 80. The Piano part has a treble clef and a bass clef. The Euphonium Bass part has a bass clef. The Drums part has a double bar line at the beginning.

To Negate

Transcribed by AugmentedFourth
Edited and Tweaked by Blumen

Kinda Creepy ♩ = 144

Tigran Hamasyan

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

To Negate

2
13

Pno.

Musical notation for measures 2-13. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes, often with a grace note (7) and a slur. The key signature has one sharp (F#).

15

Pno.

Musical notation for measures 15-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with accidentals. The bass staff contains a similar sequence of notes, often with a grace note (7) and a slur. The key signature has one sharp (F#).

17

Pno.

Musical notation for measures 17-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a dense sixteenth-note pattern. The bass staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, often with a grace note (7) and a slur. The key signature has one sharp (F#).

19

Pno.

Musical notation for measures 19-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and moving lines, with a triplet of eighth notes in measure 20. The bass staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, often with a grace note (7) and a slur. The key signature has one sharp (F#).

22

Pno.

Musical notation for measures 22-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and moving lines, with a triplet of eighth notes in measure 23. The bass staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, often with a grace note (7) and a slur. The key signature has one sharp (F#).

25

Pno.

Musical notation for measures 25-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and moving lines, with triplets of eighth notes in measure 26. The bass staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, often with a grace note (7) and a slur. The key signature has one sharp (F#).

To Negate

28

Pno.

30

Pno.

32

Pno.

35

Pno.

37

Pno.

To Negate

4
39

Pno.

Musical notation for measures 39-41. The right hand features dotted quarter notes and eighth notes. The left hand has a rhythmic eighth-note pattern with various accidentals.

42

Pno.

Musical notation for measures 42-43. The right hand has eighth-note chords. The left hand has eighth-note chords with a slur.

44

Pno.

Musical notation for measures 44-45. The right hand has eighth-note chords. The left hand has eighth-note chords with a slur.

46

Pno.

Musical notation for measures 46-49. The right hand has a continuous eighth-note line. The left hand has chords with a slur.

50

Pno.

Musical notation for measures 50-53. The right hand has eighth-note lines. The left hand has chords with a slur.

54

Pno.

This whole section doubled 8vb

Measures 54-55: The right hand has whole rests. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with various accidentals.

56

Pno.

Measures 56-57: The right hand has whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern with some melodic variation.

58

Pno.

Measures 58-59: The right hand has whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern.

60

Pno.

Measures 60-61: The right hand has whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern.

62

Pno.

Measures 62-63: The right hand has whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern.

64

Pno.

Measures 64-65: The right hand has whole rests. The left hand continues the rhythmic pattern. The system ends with a double bar line and a 13/4 time signature.

To Negate

6
66

Pno.

13/4 3/4 10/8

69

rubato

Pno.

10/8 9+2/8 9+2/8

71

a tempo

Pno.

9+2/8 9+2/8

73

Pno.

9+2/8 9+2/8

75

Pno.

9+2/8 9+2/8

77

Pno.

9+2/8 9+2/8

To Negate

79

Pno.

81

Pno.

83

Pno.

85

Pno.

To Negate Drum Score

By Tigran Hamasyan
Played By
Arthur Hnatek
Transcribed By
Todd Waters

$\text{♩} = 140$

Drum Set

6

Dr.

11

Dr.

16

Dr.

21

Dr.

24

Dr.

26

Dr.

29

Dr.

31

Dr.

Detailed description of the drum score: The score is written for a Drum Set and Drums. It begins with a tempo marking of quarter note = 140. The Drum Set part uses a standard drum set notation with a snare drum (S) and a bass drum (D). The Drums part uses a notation where 'x' represents a cymbal hit and 'o' represents a tom hit. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 24, 26, 29, and 31 indicated. The time signature is 6/4. The score includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.' at measure 21.

To Negate Drum Score

Dr. 34

Dr. 36

Dr. 38

Dr. 41

Dr. 44

Dr. 47

Dr. 52

Dr. 55

Double-Faced

Tigran Hamasyan

Piano

Drum Set

tr

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The Piano part is written in treble and bass clefs. The treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef has a more rhythmic accompaniment with eighth notes and some chords. The Drum Set part is on a single staff with a drum kit icon, showing a complex pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. A trill-like ornament is marked above the second measure.

3

Pno.

Dr.

tr

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The Piano part continues with similar melodic and rhythmic patterns. The Drum Set part maintains its intricate rhythmic texture. A trill-like ornament is marked above the first measure of this system.

5

Pno.

Dr.

$\frac{6}{4}$

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The Piano part shows a change in the bass line, with more prominent chords and a different rhythmic feel. The Drum Set part continues with its complex pattern. The time signature changes to 6/4 at the end of the system, indicated by a '6' over a '4'.

7

Pno.

Dr.

9

Pno.

Dr.

11

Pno.

Dr.

13

Pno.

Dr.

15

Pno.

5 5 5 5 5 5 5

1 2 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2 1 2

Dr.

8 8 16

17

Pno.

5 5 5 5 5 5 5

2 1 2 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2

Dr.

8 8 16

19

Pno.

5 5 5 5 5 5 5

1 2 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2 1

Dr.

8 8 16

21

Pno.

Dr.

23

Pno.

Dr.

25

Pno.

Dr.

27

Pno.

Dr.

5 5 5 5 5 5

1 2 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2 1

8 8 16

29

Pno.

Dr.

5 5 5 5 5

2 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2 1 2 2

31

Pno.

Dr.

8 8 8 8

5 5 5 5 5 5

33

Pno.

Dr.

35

Pno.

Dr.

37

Pno.

Dr.

39

Pno.

Dr.

8 8 8 8

5 5 5 5 5 5 5 5

Detailed description: This system covers measures 39 and 40. The piano part (Pno.) features a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of chords. The drum part (Dr.) consists of a steady eighth-note pattern with asterisks above the notes, and the number '8' is written above each measure. Fingerings '5' are indicated below the notes in the drum part.

41

Pno.

Dr.

8 8 8 8

5 5 5 5 5 5 5 5

Detailed description: This system covers measures 41 and 42. The piano part continues with similar eighth-note patterns. The drum part maintains the eighth-note pattern with asterisks, and the number '8' is written above each measure. Fingerings '5' are indicated below the notes.

43

Pno.

Dr.

8 8 8 8

5 5 5 5 5 5 5 5

Detailed description: This system covers measures 43 and 44. The piano part continues with similar eighth-note patterns. The drum part maintains the eighth-note pattern with asterisks, and the number '8' is written above each measure. Fingerings '5' are indicated below the notes.

45

Pno.

Dr.

8

5

47

Pno.

Dr.

49

Pno.

Dr.

51

Pno.

Dr.

This system contains measures 51 and 52. The piano part features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and slurs. The drum part consists of a steady eighth-note pattern with occasional rests and accents marked with asterisks.

53

Pno.

Dr.

This system contains measures 53 and 54. The piano part shows a continuation of the complex texture, with some notes being held across measures. The drum part continues with its eighth-note pattern, featuring several rests and accents.

55

Pno.

Dr.

This system contains measures 55 and 56. The piano part maintains the intricate melodic and harmonic lines. The drum part continues with its rhythmic accompaniment, including accents and rests.

57

Pno.

Dr.

This system contains measures 57 and 58. The piano part concludes the system with sustained notes and slurs. The drum part continues with its characteristic eighth-note pattern and accents.

59

Pno.

Dr.

Detailed description: This system covers measures 59 and 60. The piano part is written in bass clef. The right hand features arpeggiated chords with eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The drum part includes snare and bass drum patterns, with asterisks marking specific drum hits.

61

Pno.

Dr.

Detailed description: This system covers measures 61 and 62. The piano part continues in bass clef. The right hand has chords and eighth notes, and the left hand has a similar eighth-note accompaniment. The drum part features a consistent pattern of snare and bass drum hits, marked with asterisks.

63

Pno.

Dr.

Detailed description: This system covers measures 63 and 64. The piano part switches to treble clef. The right hand has arpeggiated chords with eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The drum part continues with snare and bass drum patterns, marked with asterisks.

65

Pno.

Dr.

Detailed description: This system covers measures 65 and 66. The piano part remains in treble clef. The right hand has arpeggiated chords with eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The drum part continues with snare and bass drum patterns, marked with asterisks.

67

Pno.

Dr.

Musical score for measures 67-68. The piano part features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and sustained chords in the left hand. The drum part consists of a steady eighth-note pattern.

69

Pno.

Dr.

Musical score for measures 69-70. The piano part continues with intricate sixteenth-note passages and chordal accompaniment. The drum part includes some variations in the pattern, marked with plus and circle symbols.

71

Pno.

Dr.

Musical score for measures 71-72. The piano part shows a continuation of the sixteenth-note texture. The drum part maintains the eighth-note pattern with some accents.

73

Pno.

Dr.

Musical score for measures 73-74. The piano part features a mix of sixteenth-note runs and sustained chords. The drum part continues with the eighth-note pattern.

75

Pno.

Dr.

This system contains measures 75 and 76. The piano part (Pno.) is written in a grand staff with treble and bass clefs. Measure 75 features a complex texture with many beamed eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes and a half note in the left hand. Measure 76 continues with similar textures, including a long, sustained chord in the left hand. The drum part (Dr.) is on a single staff with a drumhead icon, showing a consistent pattern of eighth notes marked with 'x'.

77

Pno.

Dr.

This system contains measures 77 and 78. The piano part (Pno.) shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a more active bass line in the left hand. Measure 78 has a more complex bass line with many beamed notes. The drum part (Dr.) continues with eighth notes, but includes some notes marked with a '+' and some with an 'o'.

79

Pno.

Dr.

This system contains measures 79 and 80. The piano part (Pno.) features a melodic line in the right hand and a bass line with long, sustained chords in the left hand. The drum part (Dr.) continues with eighth notes, including some notes marked with an asterisk (*).

81

Pno.

Dr.

This system contains measures 81 and 82. The piano part (Pno.) is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays sustained chords. The drum part (Dr.) is on a single staff with a double bar line, featuring a steady eighth-note pattern with 'x' marks above the notes indicating cymbal hits.

83

Pno.

Dr.

This system contains measures 83 and 84. The piano part continues with similar chordal textures. The drum part maintains its eighth-note pattern with cymbal accents.

85

Pno.

Dr.

This system contains measures 85 and 86. The piano part shows some chromatic movement in the bass line. The drum part includes some variations, with '+' and 'o' symbols above certain notes, possibly indicating specific drum sounds or techniques.

95 Synth

Pno. Bass guitar 8va

Dr.

97

Pno. 8va

Dr.

99

Pno.

Dr.

101

Pno. 8va

Dr.

103

Pno.

Dr.

This system contains measures 103 and 104. The piano part (Pno.) is written in treble and bass clefs. Measure 103 features a half note G4 with a slur over it, followed by a half note F4. Measure 104 has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4, all under a slur. A triplet of eighth notes (B3, A3, G3) is marked with a '3' in measure 104. The drum part (Dr.) is in 2/4 time, starting with a snare drum (S) and a hi-hat (H). It features a steady eighth-note pattern with various accents and dynamics.

105

Pno.

Dr.

This system contains measures 105 and 106. The piano part (Pno.) continues with a half note G4, a half note F4, and a half note E4 in measure 105. Measure 106 has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, all under a slur. A triplet of eighth notes (A3, G3, F3) is marked with a '3' in measure 106. An octave sign '8va' is placed above the piano staff in measure 106. The drum part (Dr.) continues with its eighth-note pattern, including accents and dynamics.

107

Pno.

Dr.

This system contains measures 107 and 108. The piano part (Pno.) has a half note G4 in measure 107. Measure 108 has a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4, all under a slur. A triplet of eighth notes (C4, B3, A3) is marked with a '3' in measure 108. An octave sign '8va' is placed above the piano staff in measure 108. The drum part (Dr.) continues with its eighth-note pattern, including accents and dynamics.

109

Pno.

Dr.

This system contains measures 109 and 110. The piano part (Pno.) has a half note G4 in measure 109. Measure 110 has a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4, all under a slur. Triplet markings '3' are present above the piano staff in measures 109 and 110. The drum part (Dr.) continues with its eighth-note pattern, including accents and dynamics.

111

Pno.

Dr.

Indistinct patterns played using pool of notes

113

Pno.

Dr.

115

Pno.

Dr.

117

Pno.

Dr.

18

(8)

119

Pno.

Piano score for measures 119-120. The right hand features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, including some triplets. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Dr.

Drum score for measures 119-120. The pattern includes a snare drum on the first beat of each measure, followed by a series of eighth notes on the hi-hat and bass drum.

Pno.

121

Piano score for measures 121-122. The right hand continues with a melodic line of beamed eighth notes. The left hand has a simple accompaniment of eighth notes.

Dr.

Drum score for measures 121-122. The pattern is consistent with the previous measures, featuring a snare on the first beat and eighth notes on the hi-hat and bass drum.

Pno.

123

Piano score for measures 123-124. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth notes.

Dr.

Drum score for measures 123-124. The pattern remains consistent with the previous measures.

Pno.

125

Piano score for measures 125-126. The right hand has a simple melodic line. The left hand has a simple accompaniment of eighth notes.

Dr.

Drum score for measures 125-126. The pattern includes a snare on the first beat and eighth notes on the hi-hat and bass drum.

127

Pno.

8va

Dr.

Detailed description: This system covers measures 127 and 128. The piano part (Pno.) is written in grand staff with a treble clef. Measure 127 features a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. Measure 128 has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. An '8va' marking is placed above the bass line in measure 128. The drum part (Dr.) is on a single staff with a double bar line. It shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. There are also some notes with stems pointing down, possibly representing a snare or tom.

129

Pno.

8va

Dr.

Detailed description: This system covers measures 129 and 130. The piano part (Pno.) is written in grand staff with a treble clef. Measure 129 has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. Measure 130 has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. An '8va' marking is placed above the bass line in measure 129. The drum part (Dr.) is on a single staff with a double bar line. It shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. There are also some notes with stems pointing down, possibly representing a snare or tom.

131

Pno.

8va

Dr.

Detailed description: This system covers measures 131 and 132. The piano part (Pno.) is written in grand staff with a treble clef. Measure 131 has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. Measure 132 has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. An '8va' marking is placed above the bass line in measure 131. The drum part (Dr.) is on a single staff with a double bar line. It shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. There are also some notes with stems pointing down, possibly representing a snare or tom.

133

Pno.

Dr.

Detailed description: This system covers measures 133 and 134. The piano part (Pno.) is written in grand staff with a treble clef. Measure 133 has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. Measure 134 has a half note chord in the treble and a quarter note in the bass. The drum part (Dr.) is on a single staff with a double bar line. It shows a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. There are also some notes with stems pointing down, possibly representing a snare or tom. A '3' marking is placed below the drum staff in measure 133, indicating a triplet.

135

Pno.

Dr.

137

Pno.

tr

Dr.

139

Pno.

Dr.

141

Pno.

Dr.

143

Pno.

Dr.

This system contains measures 143 and 144. The piano part (Pno.) is written in a grand staff with treble and bass clefs. Measure 143 features a bass line with eighth notes and a treble line with a whole rest. Measure 144 continues the bass line with eighth notes and includes a triplet of eighth notes in the bass. The drum part (Dr.) is on a single staff with a drumhead icon, showing a pattern of eighth notes and rests, with asterisks marking specific beats.

145

Pno.

Dr.

This system contains measures 145 and 146. The piano part (Pno.) continues with eighth notes in the bass and rests in the treble. Measure 146 features a triplet of eighth notes in the bass. The drum part (Dr.) maintains its rhythmic pattern of eighth notes and rests, with asterisks marking specific beats.

147

Pno.

Dr.

This system contains measures 147 and 148. The piano part (Pno.) features a bass line with eighth notes and a treble line with a whole rest. Measure 148 includes a triplet of eighth notes in the bass. The drum part (Dr.) continues with eighth notes and rests, with asterisks marking specific beats.

149

Pno.

Dr.

This system contains measures 149 and 150. The piano part (Pno.) features a treble line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 150 includes a triplet of eighth notes in the bass. The drum part (Dr.) continues with eighth notes and rests, with asterisks marking specific beats.

151

Pno.

Dr.

Detailed description: This system contains measures 151 and 152. The piano part features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a rhythmic accompaniment in the left hand. The drum part includes a snare drum pattern with asterisks above the first and third measures, and a bass drum pattern.

153

Pno.

Dr.

Detailed description: This system contains measures 153 and 154. The piano part continues with intricate melodic and harmonic textures. The drum part maintains a consistent snare and bass drum pattern with asterisks above the first and third measures.

155

Pno.

Dr.

Detailed description: This system contains measures 155 and 156. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand in measure 156. The drum part features a snare drum pattern with asterisks above the first and third measures.

157

Pno.

Dr.

Detailed description: This system contains measures 157, 158, 159, and 160. The piano part features a series of eighth-note chords in the left hand, with the number '8' written below each measure. The drum part includes a snare drum pattern with asterisks above the first and third measures, and a bass drum pattern.

159

Pno.

Dr.

8 8 8 8

5 5 5 5 5 5

161

Pno.

Dr.

8 8 8 8

5 5 5 5 5 5

163

Pno.

Dr.

8

5

165

Pno.

Dr.

5 5 5 5 5 5 5

Detailed description: This system covers measures 165 and 166. The piano part features a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of chords and eighth notes. The drum part consists of a steady eighth-note pattern with accents on measures 165 and 166. Fingering '5' is indicated for the left hand in the drum part.

167

Pno.

Dr.

5 5 5 5 5

Detailed description: This system covers measures 167 and 168. The piano part continues with similar textures. The drum part maintains the eighth-note pattern with accents. Fingering '5' is indicated for the left hand in the drum part.

169

Pno.

Dr.

5 5 5 5 5

Detailed description: This system covers measures 169 and 170. The piano part continues with similar textures. The drum part maintains the eighth-note pattern with accents. Fingering '5' is indicated for the left hand in the drum part.

171

Pno.

Dr.

8

5

173

Pno.

Dr.

175

Pno.

Dr.

177

Pno.

Dr.

3

3

Pno.

Dr.

180

Pno.

Dr.

181

Pno.

Dr.

183

Pno.

Dr.

185

Pno.

Dr.

187

Pno.

Dr.

189

Pno.

Dr.

191

Pno.

Dr.

193

Pno.

Dr.

Drum Set

Musical notation for measures 1-4. Measure 1 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signatures are 2/4, 11/16, 7/8, and 3/4.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signatures are 3/4, 5/16, 5/8, and 4/4.

Musical notation for measures 9-13. Measure 9 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4.

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4.

Musical notation for measures 18-20. Measure 18 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4.

Musical notation for measures 21-23. Measure 21 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4.

Musical notation for measures 24-27. Measure 24 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4. A section symbol (§) is placed above measure 25.

Musical notation for measures 28-31. Measure 28 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4. A circled cross symbol (⊗) is placed above measure 30.

Musical notation for measures 32-35. Measure 32 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4. First and second endings (1.2. and 3.) are indicated above measures 33-34.

Musical notation for measures 36-40. Measure 36 starts with a snare drum (H) and a cross symbol. The notation includes eighth and sixteenth notes with stems. Time signature is 4/4. A section symbol (§) is placed above measure 37.

Drum Set

A musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat. The notation consists of eighth and sixteenth notes, many with an 'x' above them, indicating a specific drum sound. The first measure has a double bar line and repeat dots. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Play 3 Times

Repeat with variation through solo

A musical staff in 2/4 time. It begins with a repeat sign and the instruction "Play 3 Times". This is followed by a section with a double bar line and repeat dots, then a section with a circle and a vertical line through it (a common symbol for a solo), and finally a single note followed by a double bar line and repeat dots.

A musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat. The notation consists of eighth and sixteenth notes, many with an 'x' above them. The staff begins with a double bar line and repeat dots and ends with a double bar line and repeat dots.

A musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat. It features four groups of three notes, each marked with a bracket and the number "3" above it, indicating triplets. The notes are eighth notes. The staff begins with a double bar line and repeat dots and ends with a double bar line and repeat dots.

A musical staff in 2/4 time with a key signature of one flat. It features two first endings (marked "1." and "2.") and two triplet markings (marked "3" above the notes). The staff begins with a double bar line and repeat dots and ends with a double bar line and repeat dots.

INMOLACION

ANDRES EGUEZ

♩=125
EVEN 8THS

INTRO

G^{SUS}

F[#]MAJ⁷(#11)

X3

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

A

G^{SUS}

F[#]MAJ⁷(#11)

PNO.

E.B.

D. S.

5

1. G MIN⁹ F# MAJ^{7(#11)}

PNO. 9

E.B. 9

D. S. 9

2. G MIN⁹ F# MAJ^{7(#11)}

PNO. 13

E.B. 13

D. S. 13

DRUM FILL

B

PNO. 17

E.B. 17

D. S. 17

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Piano (PNO.) and is marked with measure 17. It features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle staff is for Electric Bass (E.B.) and is marked with measure 17. It features a bass clef and a key signature of two flats. The bottom staff is for Double Bass (D. S.) and is marked with measure 17. It features a bass clef and a key signature of two flats. The E.B. and D. S. staves contain rhythmic notation with stems and flags, and the D. S. staff also includes 'x' marks above the notes.

PNO. 20

E.B. 20

D. S. 20

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Piano (PNO.) and is marked with measure 20. It features a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff is for Electric Bass (E.B.) and is marked with measure 20. It features a bass clef and a key signature of two flats. The bottom staff is for Double Bass (D. S.) and is marked with measure 20. It features a bass clef and a key signature of two flats. The E.B. and D. S. staves contain rhythmic notation with stems and flags, and the D. S. staff also includes 'x' marks above the notes.

PNO. 23

E.B. 23

D. S. 23

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Piano (PNO.) and starts at measure 23. The middle staff is for Electric Bass (E.B.) and also starts at measure 23. The bottom staff is for Double Bass (D. S.) and starts at measure 23. The PNO. staff has a treble clef and a key signature of two flats. The E.B. and D. S. staves have a bass clef and the same key signature. The D. S. staff includes a drum set icon and rhythmic notation.

PNO. 26

E.B. 26

D. S. 26

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Piano (PNO.) and starts at measure 26. The middle staff is for Electric Bass (E.B.) and also starts at measure 26. The bottom staff is for Double Bass (D. S.) and starts at measure 26. The PNO. staff has a treble clef and a key signature of two flats. The E.B. and D. S. staves have a bass clef and the same key signature. The D. S. staff includes a drum set icon and rhythmic notation.

PNO. 29

E.B. 29

D. S. 29

Detailed description: This system contains measures 29 and 30. The piano part (PNO.) has a treble clef with a whole rest in both staves and a bass clef with a continuous eighth-note line. The electric bass (E.B.) part has a bass clef with eighth-note patterns. The drum (D.S.) part has a snare drum staff with 'x' marks for cymbals and a bass drum staff with eighth-note patterns.

C

PNO. 31

E.B. 31

D. S. 31

8^{va}

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The piano part (PNO.) has a treble clef with whole rests and a bass clef with chords and eighth-note lines. A dashed line labeled '8^{va}' indicates an octave transposition. The electric bass (E.B.) part has a bass clef with eighth-note patterns. The drum (D.S.) part has a snare drum staff with 'x' marks and a bass drum staff with eighth-note patterns.

PNO. 34

(8^{va})

E.B. 34

D. S. 34

PNO. 37

(8^{va})

E.B. 37

D. S. 37

PNO. 40

E.B. 40

D. S. 40

(8^{va})

D

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is for Piano (PNO.) starting at measure 40, with a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff is for Electric Bass (E.B.) starting at measure 40, with a bass clef and a key signature of two flats. The bottom staff is for Double Bass (D. S.) starting at measure 40, with a bass clef and a key signature of two flats. A dashed line labeled '(8^{va})' spans across the PNO. and E.B. staves. A circled 'D' is located below the D. S. staff.

PNO. 43

E.B. 43

D. S. 43

(8^{va})

Detailed description: This system continues the musical score from the previous system, starting at measure 43. It features the same three staves: PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and D. S. (Double Bass). A dashed line labeled '(8^{va})' is present, spanning across the PNO. and E.B. staves.

PNO. 46

E.B. 46

D. S. 46

PNO. 49

E.B. 49

D. S. 49

E

X3

PNO. 52

E.B. 52

D. S. 52

This system contains measures 52 and 53. It features three staves: Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 13/4. The piano part includes a *gva* (grace) marking. The electric bass and double bass parts have asterisks above certain notes, likely indicating specific techniques or accents. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

PNO. 53

E.B. 53

D. S. 53

This system contains measures 53 and 54. It features three staves: Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 13/4. The piano part includes a *gva* (grace) marking. The electric bass and double bass parts have asterisks above certain notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

SOLOS

G MIN⁹

F# MAJ^{7(#11)}

ON CUE

PNO. 54

E.B. 54

D. S. 54

A

G sus

F# MAJ^{7(#11)}

PNO. 58

E.B. 58

D. S. 58

1. G MIN⁹ F# MAJ^{7(#11)}

PNO. 62

E.B. 62

D.S. 62

2. G MIN⁹ F# MAJ^{7(#11)}

PNO. 66

E.B. 66

D.S. 66

3/4 13/4

3/4 13/4

3/4 13/4

8va

E

PNO. 70

13/4

gva

E.B. 70

D.S. 70

FINE

PNO. 71

gva

E.B. 71

D.S. 71

AUREO

ANDRES EGUEZ

♩ = 65

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

♩ = 65

PNO.

E.B.

D. S.

8va

PNO. 5

E.B. 5

D. S. 5

8va

PNO. 8

E.B. 8

D. S. 8

8va

PNO. 11

8^{va}

5/4 4/4

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 11 through 13. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 11 has a whole rest in the treble and a complex bass line. Measure 12 has a whole rest in the treble and a complex bass line. Measure 13 has a complex treble line and a whole rest in the bass. A dashed line labeled '8^{va}' is positioned below the grand staff. Time signatures 5/4 and 4/4 are indicated above the staff.

E.B. 11

D.S. 11

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 11 through 13. It features three staves: Electric Bass (E.B.), Drum Set (D.S.), and a continuation of the grand staff. The E.B. staff has a complex line of eighth and sixteenth notes. The D.S. staff shows a drum pattern with asterisks indicating accents. The grand staff continues with a complex treble line and a whole rest in the bass. Time signatures 5/4 and 4/4 are indicated above the staff.

PNO. 14

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 14 through 16. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 14 has a complex treble line and a whole rest in the bass. Measure 15 has a complex treble line and a whole rest in the bass. Measure 16 has a complex treble line and a whole rest in the bass.

E.B. 14

D.S. 14

Detailed description: This block contains the fourth system of the musical score, measures 14 through 16. It features three staves: Electric Bass (E.B.), Drum Set (D.S.), and a continuation of the grand staff. The E.B. staff has a complex line of eighth and sixteenth notes. The D.S. staff shows a drum pattern with asterisks indicating accents. The grand staff continues with a complex treble line and a whole rest in the bass. Time signatures 5/4 and 4/4 are indicated above the staff.

PNO. 17

E.B. 17

D. S. 17

8^{va}

PNO. 20

E.B. 20

D. S. 20

8^{va}

PNO. 23

E.B. 23

D.S. 23

PNO. 26

E.B. 26

D.S. 26

Detailed description: This image shows two systems of musical notation for a piece titled 'AUREO'. The first system covers measures 23-25, and the second system covers measures 26-28. Each system includes three staves: Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The Piano part features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The Electric Bass part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The Double Bass part consists of a series of chords, some marked with 'x' for mutes, and includes some rhythmic notation like '7' and 'n'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The second system shows a change in time signature from 4/4 to 2/4 and back to 4/4.

DOUBLE TIME

Esus

PNO. 29

E.B. 29

D. S. 29

♩ = 65

ON CUE

PNO. 32

E.B. 32

D. S. 32

8va

PNO. 35

E.B. 35

D. S. 35

PNO. 38

E.B. 38

D. S. 38

SER INMORTAL ES BALADI

ANDRES EGUEZ

♩=115
EVEN 8THS

INTRO

PIANO

ELECTRIC BASS

DRUM SET

PNO.

E.B.

D. S.

5

FINE

FINE

FINE
DRUM FILL

SER INMORTAL ES BALADI

2

A

D^b MIN

B^b MIN

PNO. 10

8va

3 3 3 3

This block contains the piano accompaniment for measures 10 through 13. The right hand features a melodic line with slurs and triplet markings. The left hand consists of a steady eighth-note bass line. The key signature changes from D^b MIN to B^b MIN between measures 11 and 12.

E.B. 10

This block shows the electric bass part for measures 10 through 13. It features a consistent eighth-note bass line throughout the section.

D.S. 10

This block shows the drum set part for measures 10 through 13. It includes a steady eighth-note bass drum pattern and snare drum accents.

PNO. 14

A^b 7 (b13) SUS

G MAJ 7 (#11)

D.S. AL FINE

8va

This block contains the piano accompaniment for measures 14 through 17. The right hand has a melodic line with slurs and a final sharp sign. The left hand continues with the eighth-note bass line. The key signature changes to A^b 7 (b13) SUS in measure 14 and then to G MAJ 7 (#11) in measure 15.

E.B. 14

D.S. AL FINE

This block shows the electric bass part for measures 14 through 17, maintaining the eighth-note bass line.

D.S. 14

D.S. AL FINE

This block shows the drum set part for measures 14 through 17, concluding with a final snare drum hit.

14

BRIDGE 1

C MIN⁹

E^b MAJ^{7(#11)}

C MIN⁹

E^b MAJ^{7(#11)}

G^b DIM

PNO. 18 *8^{va}*

E.B. 18

D. S. 18

DRM FILL

DRUM FILL

B

PNO. 22 *8^{va}*

E.B. 22

D. S. 22

BRIDGE 2

G MIN⁷

A MAJ⁷

B^b MAJ⁷

C DIM

PNO. 23

E.B. 23

D. S. 23

SOLOS D^b MIN

B^b MIN

A^b 7 (b13)
SUS

G MAJ⁷ (#11)

ON CUE
TO CODA

PNO. 25

E.B. 25

D. S. 25

Enlace de extracto de recital final:

Inmolación: <https://youtu.be/o4zGG4oOQew>

