

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**Análisis morfológico de la composición *Chutzpan*
de Avishai Cohen.**

Producto o presentación artística

Romina Calleris Santos

Música Contemporánea

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en Música Contemporánea

Quito, 15 de diciembre de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE MÚSICA

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**Análisis morfológico de la composición *Chutzpan* de Avishai
Cohen.**

Romina Calleris Santos

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Diego Celi, DMA.

Firma del profesor

Quito, 15 de diciembre de 2017

Derechos de autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Romina Callaris Santos

Código: 00114831

Cédula de Identidad: 1714434840

Lugar y fecha: Quito, 15 de Diciembre de 2017

Resumen

La composición es una parte fundamental del estudio de la música y a través del análisis de obras musicales, se pueden obtener herramientas importantes que permiten ampliar no solo la comprensión musical de un estilo, sino también los recursos que pueden ser usados para la creación de nuevas obras. Históricamente, muchos grandes compositores han contado con un amplio conocimiento de estilos y técnicas, que fueron usadas previamente a su época. En este trabajo se puede evidenciar este conocimiento en el compositor Avishai Cohen, al tomar diferentes técnicas estructurales que provienen de la música académica del periodo de la práctica común. Además, este análisis puede ser usado como referencia sobre estructuras usadas en el jazz contemporáneo, que puede servir como apoyo para el estudio de formas musicales y técnicas de composición. Mediante el análisis, se argumenta en este trabajo el uso de dichas técnicas y estructuras en la obra *Chutzpan* de Avishai Cohen. Se evidencia el uso de la forma *lied* ternaria, distintos tipos de variaciones, estructura binaria compuesta, forma *ritornello*, forma rondó, desarrollo tomado de la forma sonata y el uso modal de la armonía y motivos rítmicos para diferenciar las distintas secciones de la obra.

Palabras clave: Avishai Cohen, Chutzpan, Jazz, formas musicales, composición, análisis musical.

Abstract

Composition is a fundamental part of music. Through the analysis of musical works, important tools can be obtained that allow to extend not only the musical understanding of a given style, but also the resources that can be used to compose new pieces. Historically, many great composers had a broad knowledge of musical styles and techniques that were used before their time. In this paper these knowledge can be evidenced in the work of the composer Avishai Cohen, as he uses different structural techniques taken from academic music of the common practice period. Moreover, this analysis can be used as a reference for the structures used in contemporary jazz, which can serve as support for the study of musical forms and compositional techniques. Through analysis, this paper discusses the use of such techniques and structures in Avishai Cohen's piece, *Chutzpan*. The use of the ternary *Lied* form, different types of variations, compound binary structure, *ritornello* form, rondo form, development taken from the sonata form, and the modal use of harmony and rhythmic motives to define different sections of the piece.

Keywords: Avishai Cohen, Jazz, Chutzpan, musical forms, composition, musical analysis.

Tabla de contenido

Introducción	7
Contexto morfológico	8
Sección macro A	8
Variaciones	15
Diferencias con la forma Sonata	17
Sección macro B	18
Armonía según la estructura de la obra	18
Conclusión.....	20
Referencias	21

Introducción

En este trabajo se analizará la estructura de la obra *Chutzpan* de Avishai Cohen, utilizando diferentes parámetros presentes en las formas tradicionales de la música académica. Se tomará en cuenta las estructuras macro en las que se divide la obra, y las técnicas y formas presentes en las subsecciones. Se analizarán además los recursos que utiliza el autor para resaltar las distintas secciones y subsecciones como: modulaciones métricas, movimiento de centros tonales, y variaciones de motivos rítmicos y melódicos.

Contexto morfológico

Chutzpan es una obra rítmicamente compleja, esencialmente modal con secciones en las que se centra en la tonalidad de C menor (Abbey, 2011). Esta composición consta de dos secciones grandes (macro), dentro de las cuales se pueden definir varias estructuras secundarias. En la primera sección se desarrolla el tema principal y en la segunda se presentan los solos seguidos de una coda. Esta división es característica de la forma binaria compuesta. Las formas compuestas en la música académica, implican la posibilidad de que sus secciones y subsecciones estén divididas de distintas maneras. La forma binaria según Caplin (2001), presenta en el principio de la segunda sección (en este caso la macro B) material que se relaciona directamente con el principio de la primera (parte macro A). Esta conexión entre motivos, ayuda a crear la sensación de bipartición en una obra. En este caso al tratarse de una sección de solos, la sección macro B presenta un desarrollo del tema y de los motivos que han sido tratados en la parte macro A.

En la figura 1 se muestra la estructura de la obra con sus secciones y subsecciones, el número de compases correspondientes a cada una y la tonalidad correspondiente. Además, debido a la riqueza rítmica de la pieza se añaden los cambios de métrica relevantes en cada sección.

Sección Macro A

La primera sección se asemeja a una forma ternaria tipo *Lied*, con una parte central de desarrollo similar a la de la forma sonata. Según Zamacois (2003), el *Lied* ternario es una forma que consta de tres secciones: Sección A, donde se expone el tema que puede tener una estructura primaria, binaria o ternaria; sección

B, que puede usar elementos temáticos derivados de A o elementos nuevos; y la sección A', donde se reexpone total o parcialmente el tema principal de A. Se denomina forma *Lied*, según Kühn, a “pequeñas formas binarias o ternarias cuyo plan básico puede verse ampliado por la repetición o adición de secciones”(p.81, 2003). Kühn (2003) plantea que lo que define a una forma *Lied* es:

El agrupamiento de partes que incluyen desde las iguales a las contrastantes. Los distintos grupos se repiten, reaparecen, se ensamblan con otros y, de tal conjunción resultan a su vez formaciones de mayor envergadura. Las relaciones motivicas, rítmicas y armónicas que traspasan tales grupos pueden producir coherencia. Pero lo determinante es hacer que concuerden equilibradamente mediante la reexposición y la simetría (...) la reaparición de partes y la regularidad o proporción de compases que mantienen a los grupos en mutuo equilibrio (p. 89).

Figura 1

A								B			
A		B			A'			Solo	A	Solo	Coda
a	av1	b	c		av2	av1	av3	piano	av1	bajo	b
			c	c'							
8	8	4	4	4	8	8	8	40	8	21	6
C-	C-	C-	D-	D-	G-	C-	C-	C-	C-	C-	C-
5/8	5/8	6/4	4/4	4/4	5/8	5/8	5/8	5/8	5/8	6/4	6/4
6/4	6/4					6/4	6/4	6/4	6/4		

Es importante destacar que esta sección macro de la obra *Chutzpan*, puede ser también interpretada como una forma ternaria compuesta, debido a la

posibilidad de subdividirla internamente dentro de cada subsección. Sin embargo, la forma *Lied* abarca un concepto más amplio que define de manera específica la estructura de esta sección. Esto, debido especialmente a la característica de flexibilidad que plantean los autores sobre esta forma, en cuanto a la estructura interna de las subsecciones y en cuanto a la presentación de ideas y motivos contrastantes.

En la parte A de esta sección se encuentran las subsecciones *a* y *av1*, cuyas estructuras melódica y armónica son iguales. La sección *a* consta de ocho compases en los que se alterna un compás de 5/8 y uno de 6/4. En total resultan cuatro compases intercalados de 5/8 y cuatro de 6/4. En los compases de 5/8, se identifica un motivo recurrente de corchea-semicorchea-corchea, con una melodía descendente compuesta por la tercera, la segunda y la raíz del acorde. Como se ve en la figura 2, este motivo está presente en la segunda mitad del compás.

Figura 2



Este motivo se repite en los tres primeros compases junto con otros motivos complementarios que desarrollan la idea. La subdivisión rítmica de estos compases se percibe en dos tiempos de 5/16 (lo cual es poco usual en una métrica de 5/8, la cual habitualmente se subdivide en 3+2 o 2+3). Estos tiempos están definidos por dos factores: la división en dos figuras rítmicas y el acompañamiento armónico en el que se repite sucesivamente una negra ligada a una semicorchea.

En la parte B de esta sección se usa una forma de desarrollo central, que es una estructura característica de formas más extensas como la sonata. Según Caplin (2001), un desarrollo suele contener múltiples unidades temáticas y puede explorar regiones tonales diversas. El material motivico utilizado en esta sección suele derivarse de la exposición, tomando ideas que pueden ser melódicas, rítmicas o armónicas y que son desarrolladas por medio de variaciones, transformación o recombinación. Ciertos autores como Mozart, utilizaron también la introducción de ideas nuevas en esta sección, como melodías que no tienen una conexión evidente con la exposición.

Zamacois por otro lado plantea “La estructura y el proceso tonal del *Desarrollo* son absolutamente libres. (...) el compositor se sirve de aquellos elementos de la *Exposición* que considera oportunos” (p. 176, 2003). Si bien en esta obra el plan tonal es diferente al utilizado tradicionalmente en las formas clásicas, al final de la sección B, se encuentra un acorde dominante característico del cierre en la sección de desarrollo.

En esta sección de la obra *Chutzpan* se distinguen tres secciones internas: *b*, *c* y *av2*. En las secciones *b* y *c* se encuentran elementos contrastantes en cuanto a modulaciones rítmicas y motivos temáticos. Sin embargo, a continuación aparece lo que será llamado en este análisis como variación de *a* que cita el tema de manera clara.

La subsección *b* está compuesta de cuatro compases en 6/4, en los que se destaca la melodía hecha por el bajo al unísono con el piano. Esta subsección está dividida en dos frases casi idénticas de dos compases, que contienen motivos de corcheas y semicorcheas. En este caso el compás de 6/4, se percibe como una subdivisión de tres compases de 2/4, en los que el motivo rítmico de silencio de

corchea-semicorchea-corchea, aparece intercalado con otras tres figuras rítmicas, al final de cada subdivisión de 2/4. El acompañamiento armónico, por otro lado, presenta también un patrón rítmico de dos compases, utilizando cuatro acordes que se repiten en los cuatro compases. En los compases uno y cuatro, las cuatro primeras figuras rítmicas del acompañamiento entran en un orden ascendente en el número de subdivisión de semicorcheas de la siguiente manera: la primera en la segunda semicorchea, la segunda en la tercera, la tercera en la cuarta y la cuarta en la quinta. Este efecto de desplazamiento de las semicorcheas da una sensación de inestabilidad que contrasta con la sensación de subdivisión de la línea del bajo.

Figura 4

The image shows a musical score for Figure 4. It consists of two staves in 6/4 time. The top staff contains chords: Cm, Eb, Fm, Gm, Cm, Eb, Fm, Gm. The bottom staff shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The rhythm is complex, involving eighth and sixteenth notes, and rests.

La sección *c* se divide en dos subsecciones de cuatro compases cada una: *c* y *c'*. Esta sección está en una métrica de 4/4 y se centra en la tonalidad de D menor, haciendo un pedal en el bajo sobre D. La línea del bajo en el piano de esta sección, toma elementos motivicos similares a los de la sección *b*, repitiendo patrones rítmicos como corchea-semicorchea-semicorchea, semicorchea-semicorchea-silencio de semicorchea-semicorchea y silencio de semicorchea-semicorchea-corchea. El acompañamiento armónico presenta una subdivisión rítmica en cinco partes ($3/16+3/16+3/16+4/16+1/16$), que genera una sensación de coherencia rítmica con la sección *a*.

Figura 5

La subsección *av2* (figura 6) está compuesta por ocho compases en los que se toma material motivico de la sección *a*. Los siete primeros compases tienen una métrica de 5/8 y el último es un compás de 11/16. En los compases uno, tres y siete se presenta un motivo rítmico recurrente de corchea-semicorchea-corchea con una melodía descendente. En el compás cinco, aparece este motivo rítmico pero con una melodía ascendente que continúa el movimiento de la figura de semicorcheas precedente. En los compases dos, seis y ocho se presenta un motivo rítmico recurrente de una negra ligada a una semicorchea que generan una sensación de reposo en la melodía, la cual está presente también en el compás cuatro pero con una figura de blanca ligada a una corchea. La subdivisión de los compases de esta sección se percibe en dos tiempos de 5/16 debido a las figuras rítmicas del acompañamiento armónico (dos agrupaciones de negra ligada a corchea) y a la división de las figuras rítmicas en la melodía. Solamente en el cuarto compás se percibe una subdivisión en un solo tiempo debido a la figura rítmica de blanca ligada a corchea, presente en la melodía y acompañamiento armónico.

La sección *A'* está compuesta por dos subsecciones: *av1* y *av3*. Cada una de estas dos subsecciones están compuestas por ocho compases y son variaciones de *a* como su nombre lo indica.

Variaciones

Las variaciones en esta composición son principalmente utilizadas de dos maneras, que según la clasificación de Zamacois (2003), se llaman: variación armónico-contrapuntística y gran variación. El primer tipo de variación armónico-contrapuntística está presente en la parte *av1* y *av3*. Si bien esta parte podría entenderse como una simple repetición de *a*, el cambio de instrumentación en *av1* donde aparecen la batería y el bajo, crea una línea de contrapunto rítmico que la convierte en una variación.

Figura 6

The image shows a musical score for two systems. The first system, starting at measure 21, consists of five measures. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and quarter notes. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords. Above the staff, the chords are labeled: Gm, Dm, Am, C, Gm, Dm, Am, Bb, and F. The second system, starting at measure 26, consists of five measures. The right hand plays a melody with a triplet in measure 29. The left hand plays a bass line with chords. Above the staff, the chords are labeled: A7, Dm, Gm, Dm, C, Bb, and G. The system ends with a double bar line, the time signature 11/16, and the instruction D.C.

En la sección *av3* por otro lado, se presenta una variación de *a* en la que se repite su armonía pero no su melodía. Esto genera una percepción de clara variación en la que la relación contrapuntística cambia al quedar únicamente la interacción entre el acompañamiento armónico, el bajo y la batería.

El segundo tipo de variación está presente en la parte *av2*, que es una sección interna del desarrollo. De acuerdo a Zamacois (2003), en la gran variación o variación libre, puede bastar un fragmento o detalle del tema que sirve como “célula generadora” para crear una nueva idea musical. Así el compositor tiene la

libertad de tomar algo, poco o mucho del tema. En esta sección se toma principalmente el motivo rítmico y melódico del primer compás de *a* que está compuesto por dos figuras de corchea-semicorchea-corchea, con una melodía descendente que termina en una nota de reposo más larga (en la sección *a* esto es una blanca con punto, mientras que en *av2* usa una negra ligada a una semicorchea). Este motivo se repite en distintas partes de la sección alternándose con otras figuras rítmicas y melódicas. Esta sección podría también ser percibida como una reexposición debido a la clara mención del material presente en *a*, sin embargo, su contenido armónico es la principal razón por la cual no es tomada como tal. Además de la variación en los motivos rítmicos y melódicos, esta sección tiene un centro tonal en G menor que se diferencia del centro tonal de la sección *a* que es C menor. Kühn (2003) define la reexposición como una “vuelta de una sección formal”(p. 178) o una repetición directa. Por otro lado, plantea que existe una reexposición modificada y la analiza como un tipo de variación. Esta variación está presente por ejemplo en las “Sonatas con reexposición modificada” de Carl Phillip Emanuel Bach de las que Kühn (2003) plantea que son una “referencia claramente reconocible del antecedente sin ser idéntica a él: se desvía de este sin distanciarse demasiado” (p. 25).

Finalmente, en el desarrollo se encuentra una transformación de *c* que ha sido denominada *c'*, debido a que su contenido es el mismo presentado en *c* pero una octava arriba. Se da esta denominación para recalcar, que si bien no existe una variación temática o estructural suficiente para llamarla *cv*, sí se puede percibir un cambio al estar en una octava más alta. Lo mismo ocurre en la sección *b'* en la cual se presenta un contenido idéntico al segundo compás de *b*, pero su duración es

solamente de dos compases concluyendo en un compás que utiliza un motivo rítmico que concuerda con los usados en *b*.

Diferencias con la forma Sonata

Si bien esta obra tiene elementos estructurales que se encuentran en la forma Sonata, no se la denominará de esta manera por las siguientes diferencias: la primera es la divergencia entre la estructura interna de la exposición y reexposición en la forma sonata, con su equivalente en esta obra. La segunda se relaciona con su extensión y la tercera es la diferencia en la reexposición con el cambio tonal en el tema B, característico de la forma sonata.

Según Zamacois la forma sonata está compuesta de tres secciones principales: exposición, desarrollo y reexposición (2003). La exposición y reexposición se caracterizan por tener una estructura interna formada de las subsecciones: tema A, puente y tema B. Dicha estructura suele estar presente en la mayoría de composiciones con forma sonata. La composición *Chutzpan*, en contraste, tiene una estructura más simple internamente en las secciones denominadas A y A', en las que no se pueden identificar estas tres subsecciones internas. Esto tiene que ver además con el segundo punto de diferencia que es la extensión de la obra. La forma sonata suele tener una extensión más amplia que la forma *Lied* ternaria, la cual como se ha resaltado anteriormente, es una estructura ternaria pequeña. Esta extensión se debe principalmente a la necesidad de diferenciar las subsecciones internas dentro de la exposición y la reexposición. Para esto es necesario que exista un tema principal que pueda diferenciarse del puente y a su vez del tema secundario.

La tercera diferencia se relaciona con la característica principal de la forma sonata, que es además aquella que la diferencia de una forma ternaria pequeña. Caplin (2001) plantea que en la forma sonata existe un cambio tonal en el segundo tema (o tema B) de la exposición. En la reexposición, sin embargo, este tema se muestra en la tonalidad principal del tema, lo cual hace que difiera armónicamente del tema B en la exposición.

Sección Macro B

En la segunda sección macro, la obra presenta una estructura de solos que se asemeja a la forma ritornello. Esto se debe básicamente a la mención de *av1* después del solo de piano. Según Caplin (2001), el ritornello generalmente trae de vuelta material de la misma manera en que apareció antes en la obra.

Esta sección presenta un solo de piano de 40 compases sobre la forma de *av1*, seguida de la mención idéntica de *av1*. Posteriormente presenta un solo de bajo de 21 compases sobre la forma de *b* y termina con una coda llamada *b'*, que está compuesta por dos compases en los que se retoman los motivos principales de la subsección *b*. El primero de estos compases es idéntico al segundo compás de *b*.

Armonía según la estructura de la obra

Chutzpan es una obra que armónicamente se podría definir como *plateau modal*. Miller (1996) define el concepto de “modalidad” como “una cualidad de la división desigual de una octava en la cual cada grado de la escala tiene su propia definición armónica/melódica” (p.12).

En esta obra, los cambios modales se relacionan estrechamente con su morfología, ya que en algunas de sus secciones existe un cambio de centro tonal.

Debido a estos cambios, se la define como una composición plateau modal. Según Miller (1996), el plateau modal tiene características similares a un plano tonal, excepto por la ausencia de una tonalidad central. Está constituido por varios centros modales llamados plateaus, los cuales suelen no ser diatónicos entre sí, y el ritmo armónico suele ser simétrico.

En las secciones *a*, *av1* y *b* de esta composición, la armonía se centra en el modo de C eólico. Los acordes utilizados en estas secciones (Cm, Bb, Ab, Eb, Fm, Gm), son todos diatónicos a este modo. Las secciones *c* y *c'* presentan una estructura armónica idéntica. En estas secciones se pasa a un centro modal en D eólico, con una línea del bajo que se mantiene en D haciendo un pedal.

En la sección *av2* ocurre una modulación a G menor que contiene elementos de intercambio modal. Los tres primeros acordes (Gm, Dm, Am) son diatónicos a G menor, pero luego aparece un C mayor que no pertenece a esta tonalidad. Luego en el sexto compás, aparece un A7 que se percibe como un fuerte contraste y punto de tensión, debido a que en la melodía se usa la nota C#. En el séptimo compás se encuentra de nuevo el acorde C mayor y finalmente en el último tiempo del último compás se encuentra un acorde G mayor. Este último acorde además tiene una función de dominante para volver a la sección *a* que comienza en C menor.

Conclusión

La composición *Chutzpan* tiene una estructura binaria compuesta, que contiene algunas subestructuras. En la parte macro A se distingue una forma ternaria compuesta tipo *Lied* con una parte central de desarrollo, que mantiene ciertas diferencias relevantes con la forma sonata. En la parte macro B se presentan los solos con una estructura que se asemeja a la forma *ritornello*, seguida por una coda. A lo largo de la obra se distinguen otras estructuras y técnicas secundarias como la forma rondó combinada, en la exposición y reexposición de la parte A. Están presentes además dos tipos de variaciones: armónico-contrapuntística, y gran variación en distintas subsecciones de la parte A.

La división de las subsecciones en la parte A, utiliza principalmente tres recursos: cambios de métrica entre 6/4, 5/8 y 4/4, movimiento de centros tonales entre C menor, D menor y G menor y el uso de distintos motivos melódicos y rítmicos entre las secciones.

Referencias

- Abbey, N. (2011). *Aspects of Rhythm in the Music and Improvisation in Six Pieces By Bassist Avishai Cohen*. 16/09/2017, de Edith Cowan University Research. Recuperado de: http://ro.ecu.edu.au/theses_hons/23.
- Caplin, W. (2001). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz: Composition and Harmony*. Germany: Advance Music.
- Norman, L. (2002). *The Respective Influence of Jazz and Classical Music on Each Other, the Evolution of Third Stream and Fusion and the Effects Thereof Into the 21st Century*. 16/09/2017, de UBC Theses and Dissertations. Recuperado de: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0099668>.
- Khün, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. España: Idea Books, S.A.
- Zamacois, J. (2003). *Curso de formas musicales*. Madrid: IdeaMúsica Editores S.L.