



ESCUELA DE MÚSICA



A LA CONQUISTA DE LA SONORIDAD ANGULAR: CREACIÓN DE EJERCICIOS PARA LA IMPROVISACIÓN, BASADOS EN PATRONES PENTATÓNICOS EXTRAÍDOS DE LA ESCALA MENOR MELÓDICA, APLICADO AL SAXOFÓN EN UN RECITAL DE JAZZ.



AUTOR

LUIS AUGUSTO RODRÍGUEZ MACHADO

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

A LA CONQUISTA DE LA SONORIDAD ANGULAR: CREACIÓN DE EJERCICIOS PARA LA IMPROVISACIÓN, BASADOS EN PATRONES PENTATÓNICOS EXTRAÍDOS DE LA ESCALA MENOR MELÓDICA, APLICADO AL SAXOFÓN EN UN RECITAL DE JAZZ.

“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

Marcos Merino Cárdenas

AUTOR

Luis Augusto Rodríguez Machado

AÑO

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, A la conquista de la sonoridad angular: creación de ejercicios para la improvisación, basados en patrones pentatónicos extraídos de la escala menor melódica, aplicado al saxofón en un recital de *jazz*, a través de reuniones periódicas con el estudiante Luis Augusto Rodríguez Machado, durante el semestre 2017-2018, 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”.

Marcos Merino Cárdenas

CC: 175634263-8

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado el trabajo, A la conquista de la sonoridad angular: creación de ejercicios para la improvisación, basados en patrones pentatónicos extraídos de la escala menor melódica, aplicado al saxofón en un recital de *jazz*, de Luis Augusto Rodríguez Machado, en el semestre 2017 - 2018, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Leonardo David Eras Córdova

CC: 110448828-1

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”.

Luis Augusto Rodríguez Machado

CC: 180514615-4

RESUMEN

Este trabajo presenta una metodología para la creación de ejercicios, toma como punto de partida patrones pentatónicos derivados de la escala menor melódica. Su aplicación, de manera angular como elemento de contraste o sorpresa en el contexto de la improvisación es el objetivo central de su diseño.

Se compilaron varios aspectos inherentes a la herencia musical universal: los modos de la escala menor melódica, la pentafonía y los patrones prediseñados como herramientas de la improvisación. La investigación estuvo dividida en cuatro etapas; primero, mediante el método documental se abordaron conceptos que aportan en la obtención de resultados melódicos contrastantes; segundo, se utiliza el método analítico para la obtención de patrones pentatónicos; tercero, se aplicó el método compositivo/experimental para el diseño de los ejercicios; cuarto, se emplearon los patrones en la creación de tres solos demostrativos a través del método compositivo.

Finalmente, toda esta información será presentada como parte de un recital de *jazz* correspondiente a la línea de investigación de *performance*.

ABSTRACT

This paper presents a methodology to create exercises from pentatonic patterns derived from the melodic minor scale. Using them as a base, as elements of contrast or surprise, in the context of improvisation is the central objective of its design.

Several aspects inherent to the universal musical inheritance were compiled: the elements of the melodic minor scale, the pentaphony and the predesigned patterns as improvisation tools. Finally, this information was used for the creation of three written solos.

The research was divided into three stages: in the first one, by means of the documentary method, concepts that contribute to obtaining contrasting melodic results were addressed. In the second stage, the analytical method was used to obtain pentatonic patterns. The compositional and experimental method was used in the third stage to design exercises which were employed in the fourth stage in order to create the demonstrative solos through the compositional method. All this information will be presented as a part of a jazz recital corresponding to the line of performance research.

INDICE

INTRODUCCION.....	1
1. Capítulo 1: Fundamentos teóricos.....	3
1.1. Sonoridad angular.....	3
1.2. La escala menor melódica origen y características.....	5
1.3. Modos de la escala menor melódica y su aplicación.....	9
2. Capítulo 2: Patrones pentatónicos extraídos de la escala menor melódica.....	17
2.1. Pentafonía.....	17
2.2. Patrones pentatónicos.....	18
2.3. Relación patrón / acorde.....	20
3. Capítulo 3: Ejercicios de triadas diatónicas.....	24
3.1. Cm (maj7).....	25
3. 2. D7sus (b9).....	27
3. 3. Ebmaj7 (#5).....	28
3. 4. F7 (#11).....	30
3. 5. G7 (b13).....	31
3. 6. Am7 (b5).....	32
3. 7. B7alt.....	32
4. Capítulo 4: Solos escritos.....	34
4.1. Tuna´s blues (análisis).....	34
4.1.1. Tuna´s blues (solo).....	35
4.2. Beautiful love (análisis).....	36
4.2.1. Beautiful love (solo).....	37
4.3. Impressions (análisis).....	38
4.3.1. Impressions (solo).....	39
5. Conclusiones y recomendaciones.....	41

5.1. Conclusiones.....	41
5.2. Recomendaciones.....	41
REFERENCIAS.....	42
ANEXOS.....	44

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Desplazamiento de octavas	3
<i>Figura 2.</i> Deflexión.	4
<i>Figura 3.</i> Tensión armónico-melódica	4
<i>Figura 4.</i> Fragmento de Nuages.....	6
<i>Figura 5.</i> Escala de A menor natural	6
<i>Figura 6.</i> Escala de A menor armónica.....	7
<i>Figura 7.</i> Escala menor melódica, forma ascendente. Elaboración propia.....	7
<i>Figura 8.</i> Escala menor melódica.....	8
<i>Figura 9.</i> Intervalos de cuartas diatónicas.....	9
<i>Figura 10.</i> Primer modo, menor-mayor en la tonalidad de C.....	9
<i>Figura 11.</i> Fragmento del solo de Bud Powell en It could happen to you.....	10
<i>Figura 12.</i> Nica's Dream.....	10
<i>Figura 13.</i> Segundo modo, dórico (b2).....	11
<i>Figura 14.</i> Fragmento del solo de McCoy Tyner en La Mesha.....	11
<i>Figura 15.</i> Tercer modo, lidio aumentado.....	11
<i>Figura 16.</i> Fragmento de Bill's hit tune.....	12
<i>Figura 17.</i> Cuarto modo, lidio dominante.....	12
<i>Figura 18.</i> Thelonius Monk en Ba-lue Bolivar Ba-lues-are.....	13
<i>Figura 19.</i> Quinto modo, sin una denominación estandarizada.....	13
<i>Figura 20.</i> Cm (maj7)/G.....	14
<i>Figura 21.</i> Sexto modo, Locrio #2.....	14
<i>Figura 22.</i> Fragmento del solo de Keith Jarrett en Whisper Not.....	15
<i>Figura 23.</i> Séptimo modo, alterado.....	15
<i>Figura 24.</i> Fragmento del solo de Michael Brecker en Cape Verdean Blues....	16
<i>Figura 25.</i> Escala mayor pentatónica de C.....	17
<i>Figura 26.</i> Passacaille.....	18
<i>Figura 27.</i> Modos pentatónicos de la escala menor melódica.....	19
<i>Figura 28.</i> Patrones pentatónicos derivados de los modos II y V.....	20
<i>Figura 29.</i> Patrones pentatónicos como modos II y V de Cm (maj7).....	20

<i>Figura 30.</i> Patrones pentatónicos como modos II y V de D7sus (b9).....	21
<i>Figura 31.</i> Patrones pentatónicos como modos II y V de Ebmaj7 (#5).....	21
<i>Figura 32.</i> Patrones pentatónicos como modos II y V de F7 (#11).....	22
<i>Figura 33.</i> Patrones pentatónicos como modos II y V de G7 (b13).....	22
<i>Figura 34.</i> Patrones pentatónicos como modos II y V de Am7 (b5).....	23
<i>Figura 35.</i> Patrones pentatónicos como modos II y V de B7alt.....	23
<i>Figura 36.</i> Relación interválica de las triadas diatónicas.....	24
<i>Figura 37.</i> Secuencia de triados ascendentes en Wingspan.....	25
<i>Figura 38.</i> Patrón pentatónico como modo II del acorde Cm (maj7).....	25
<i>Figura 39.</i> Ejercicio básico de triadas diatónicas.....	25
<i>Figura 40.</i> Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.	26
<i>Figura 41.</i> Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	26
<i>Figura 42.</i> Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	26
<i>Figura 43.</i> Patrón pentatónico como modo II del acorde D7sus (b9).....	27
<i>Figura 44.</i> Ejercicio básico de triadas diatónicas.....	27
<i>Figura 45.</i> Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.	27
<i>Figura 46.</i> Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	28
<i>Figura 47.</i> Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	28
<i>Figura 48.</i> Patrón pentatónico como modo V del acorde Ebmaj7 (#5).....	28
<i>Figura 49.</i> . Ejercicio básico de triadas diatónicas.....	29
<i>Figura 50.</i> Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas	29
<i>Figura 51.</i> Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	29
<i>Figura 52.</i> Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	30
<i>Figura 53.</i> Patrón pentatónico como modo II del acorde F7 (#11).....	30
<i>Figura 54.</i> Ejercicio básico de triadas diatónicas.....	30
<i>Figura 55.</i> Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.	31
<i>Figura 56.</i> Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	31
<i>Figura 57.</i> Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	31
<i>Figura 58.</i> Patrón pentatónico como modo V del acorde B7alt.....	32
<i>Figura 59.</i> Ejercicio básico de triadas diatónicas.....	32
<i>Figura 60.</i> Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.	33
<i>Figura 61.</i> Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.....	33

Figura 62. Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas..... 33

INTRODUCCIÓN

La improvisación es un ingrediente importante en el desarrollo integral de cualquier instrumentista. Reinventar su discurso no forma parte de sus opciones, sino más bien de sus inevitables desafíos. Este habitual escenario incentivó el presente trabajo. Su principal contribución es el aporte de técnicas alternas en el abordaje de un solo, mediante el uso de elementos de contraste o sorpresa.

Si bien es comprobable la presencia de publicaciones relacionadas, la totalidad de estas se encuentran en idioma inglés. Esto posibilita de sobremanera la capacidad de acceder a estos temas sin las obvias barreras idiomáticas.

En una histórica entrevista que Paul Desmond hizo a Charlie Parker, este último admitió que un fragmento de dos compases en uno de sus solos, provenía del Método para todos los saxofones H. Klose. Este fenómeno es una clara muestra de que cualquier material musical estudiado con asiduidad, puede ser plasmado espontáneamente durante el *performance* libre. Dicho con otras palabras: el proceso de la improvisación es justamente la combinación de la espontaneidad con el condicionamiento.

Según quedó plasmado en el libro *Patterns of Jazz*, los improvisadores en el ámbito del *jazz* pre-escuchan en su mente el próximo evento y tienen la tarea de componer en tiempo real una frase limpia e inspiradora. Asimismo, existen diferentes hábitos relacionados con la pre-escucha, algunos de naturaleza subjetivo-auditiva y otros relacionados con la digitación. Depende del improvisador decidir entre escuchar su voz interior o echar mano de algún patrón conocido, que por razones teóricas o provenientes de la experiencia e intuición podría funcionar sobre el contexto venidero (Coker, Casale, Campbell, & Greene, 1970. s/p).

Adaptar estos principios en la creación de un vocabulario angular es el fundamento del trabajo. El objetivo principal es el diseño de ejercicios angulares que puedan ser aplicados con fluidez en estructuras armónicas diversas para aplicarlos en tres solos escritos y usarlos de manera espontánea en el recital final.

Como objetivos específicos se proponen:

- Abordar teóricamente los conceptos que definen la sonoridad angular, la escala menor melódica, sus modos y aplicaciones.
- Crear patrones pentatónicos a partir de los modos de la escala menor melódica, mediante el análisis de su relación escala/acorde.
- Diseñar y exponer los ejercicios derivados de los patrones pentatónicos seleccionados.
- Aplicar los ejercicios angulares en tres solos escritos sobre estructuras propias del *jazz*: un *blues*, un *standard* y un tema modal y usarlos de manera espontánea en el resto de los temas del recital final.

Finalmente, con este trabajo se espera mostrar un abordaje distinto del estudio de la improvisación, enfocado en dirigir la visión del estudiante hacia el desarrollo de un discurso musical donde además de las tradicionales metodologías, se pongan en práctica herramientas compositivas de apoyo a la búsqueda de un sonido personal.

Capítulo 1: Fundamentos teóricos

1.1. Sonoridad angular

No existe una definición estandarizada acerca de las propiedades que deben caracterizar una frase musical angular. Sin embargo, es necesario fijar un concepto sobre el cual sistematizar su generación. El reconocido músico y pedagogo David Baker en su libro *Modal and Contemporary Patterns* (1980, pp. 3-4), aborda el concepto de angularidad, como una herramienta en improvisación a fin de mantener interés en el oyente, específicamente en contextos modales. Según Baker, una frase angular puede construirse usando tres vías. La primera consiste en “energizar” una frase lineal mediante desplazamientos de octava a fin de romper la estática de la misma (véase figura 1).

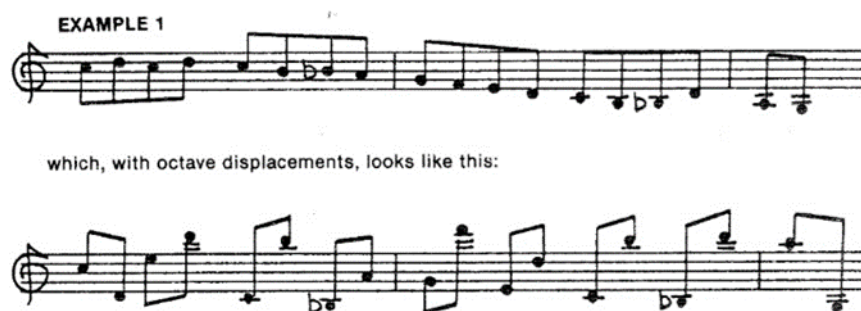


Figura 1. Desplazamiento de octavas. Adaptada de Baker, D. pp. 3

Adicionalmente, el autor sugiere otro método para crear frases angulares, al cual denomina deflexión. En este procedimiento, tanto el orden de las notas como el ritmo y la colocación de octavas deben ser constantemente reorganizados, para evitar que las escalas se conviertan en patrones predecibles o reconocibles con facilidad (véase figura 2).

melódicos por medio de las superestructuras inherentes al sistema armónico menor melódico, el uso de patrones pentatónicos y por último el predominio de intervalos amplios.

1.2. La escala menor melódica, origen y características

Como lo expone Lluís Vergés (2007, pp.115), la estética del *jazz* a partir de la década de 1960 estuvo influida considerablemente por el Impresionismo musical francés. Una muestra fehaciente es Bill Evans, quien a su vez influyó a otros pianistas como Brad Mehldau, Chick Corea, Keith Jarrett, y Herbie Hancock. El escritor Gene Less, en un artículo escrito para la revista *Down Beat* en 1962 dejó constancia de la influencia de ciertos compositores clásicos en los *voicings* de Evans, particularmente los impresionistas Ravel y Debussy (Less, 1962).

Hasta la llegada del Impresionismo, el abordaje de los razonamientos armónicos seguía una orientación horizontal, fundamentado absolutamente en la conducción de las voces. La llegada de los músicos impresionistas significó un profundo viraje en la concepción armónica. Sus reflexiones armónicas añadían más notas a los acordes de manera vertical. Aquellas notas no eran extrañas, ni resultantes de conducciones melódicas obligadas.

Estos nuevos elementos se acomodaban en el acorde sin importar de dónde venían o hacia donde iban; afirmando un contexto donde el método de la verticalidad basado en la serie de armónicos, determinaba tomar distancia con la tradición armónica. En este entorno histórico, la escala menor melódica y los elementos resultantes de su análisis armónico vertical, incluyendo tensiones, adquiere singular importancia.

“El pionero en el uso de la modalidad en la música sinfónica europea fue, sin duda, C. Debussy, que sintió una especial inclinación por los sistemas sonoros procedentes de la música oriental. Aunque la modalidad había estado prácticamente ausente desde el Renacimiento, con solo algunas apariciones esporádicas, las motivaciones para su recuperación fueron

más de carácter geográfico -exótico- que de voluntad histórica o étnica” (Vergés, 2007, pp. 103).

Fue Debussy, quien usó con anterioridad a los músicos de *jazz*, la escala locria #2. Dicha escala corresponde al sexto modo de la escala menor melódica y una muestra ha sido extraída de la composición *Nuages* donde se constata el uso exclusivo de esta disposición escalar a lo largo de todo el pasaje escrito para el corno inglés (véase figura 4). Si bien es cierto que no aparecen todas las notas de la escala, esta se hace evidente por la presencia de sus tres notas esenciales: la tónica, el #2 y el b5 (Vergés, 2007, pp. 400).

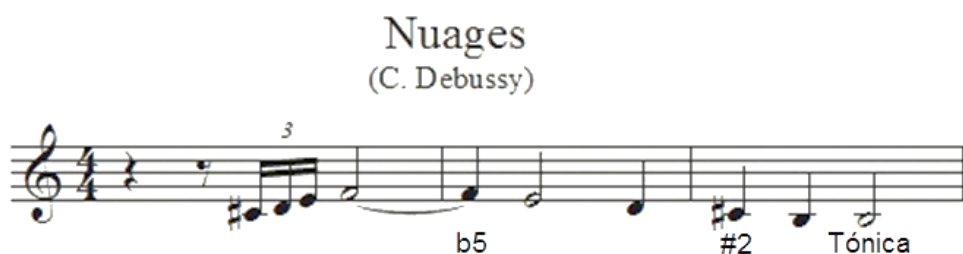


Figura 4. Fragmento de Nuages. Adaptada de Adaptada de Vergés, Ll. pp. 401

Un análisis exhaustivo de los modos que se derivan de la escala menor melódica será desarrollado con posterioridad. Sin embargo, a fin de ofrecer un acercamiento integral al tema se impone comenzar con un poco de historia. Según Arnold Schoenberg, en su Tratado de Armonía (1979, pp. 109), el modo menor original es el antiguo eólico. Este modo presenta la disposición escalar 1 2 b3 4 5 b6 b7, (véase figura 5).

Escala de A menor natural



Figura 5. Escala de A menor natural. Elaboración propia.

En ocasiones cuando desde el séptimo sonido debía alcanzarse la octava se le cambiaba en sensible, ósea se ponía 7 en lugar de b7. Esta alteración dio lugar a la escala menor armónica, con un intervalo de tono y medio entre el b6 y la 7^{ma}, que los antiguos trataban de evitar influenciadas por la cultura árabe (véase figura 6).

Escala de A menor armónica

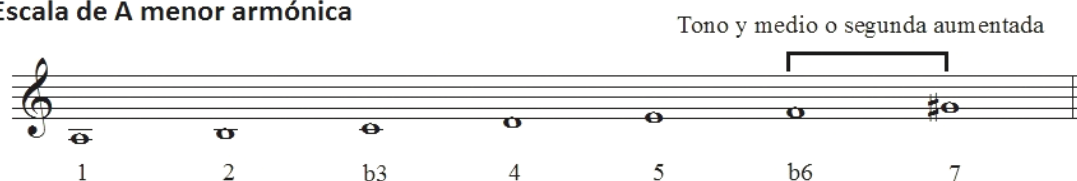


Figura 6. Escala de A menor armónica. Elaboración propia.

A fin de resolver el “inconveniente” que suscitó esa sonoridad oriental, desvinculada de la estética occidental, se alteraba también ascendentemente el F dando lugar a la escala menor melódica (véase figura 7).

Forma ascendente de la escala menor melódica

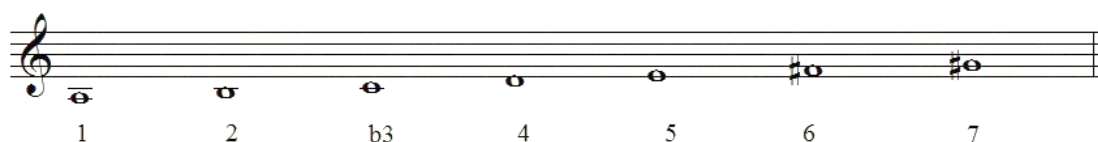


Figura 7. Escala menor melódica, forma ascendente. Elaboración propia.

La escala menor melódica se ha usado habitualmente de manera ascendente, usando la escala menor natural para descender (véase figura 8). En su forma descendente, la menor melódica sugiere la sonoridad de su escala relativa mayor, ya que en su estructura superior es idéntica al modo mayor, hasta llegar a la tercera menor donde se evidencia su verdadero carácter.



Figura 8. Escala menor melódica. Adaptada de Gabis, C. pp. 217.

No obstante, en lo concerniente a este trabajo consideraremos a la escala menor melódica en su forma ascendente exclusivamente, añadiendo que a esta disposición también se le conoce como Menor Bachiana (Gabis, 2007, pp. 217).

Del mismo modo que la escala mayor, la escala menor melódica es una escala de siete notas y el mismo número de modos. La única diferencia entre ambas es la 3^{ra}, que, en caso de la escala menor melódica, como su nombre refiere es una 3^{ra} menor. No obstante, aunque esta condición aparenta ser una pequeña diferencia, implica sustanciales cambios en el diseño armónico. En adición, las posibilidades interválicas que presenta son significativamente mayores a las de la escala mayor. En estas características y las que se describen a continuación, estriba el argumento de usar las superestructuras inherentes a su sistema de acordes, como materia prima en la generación de elementos de contraste o tensión armónico-melódicos.

Al construir intervalos de 4^{tas} diatónicas a partir de las notas de la escala menor melódica se pone en evidencia que esta, a diferencia de la escala mayor que presenta solo dos tipos de cuartas: cuartas perfectas y una cuarta aumentada o tritono, la escala menor melódica presenta tres tipos de 4^{tas}: 4^{tas} diatónicas, dos tritonos y una 4^{ta} disminuida entre las últimas 4^{tas} diatónicas (véase figura 9). Este intervalo, aunque suena como una 3^{ra} mayor también debe ser considerado una 4^{ta} por su relación diatónica frente a la escala (Levine, 1995. pp. 57).

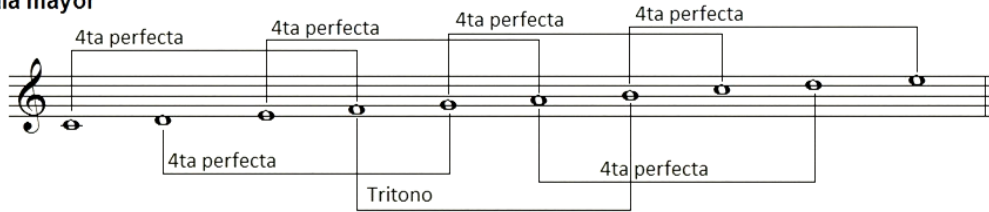
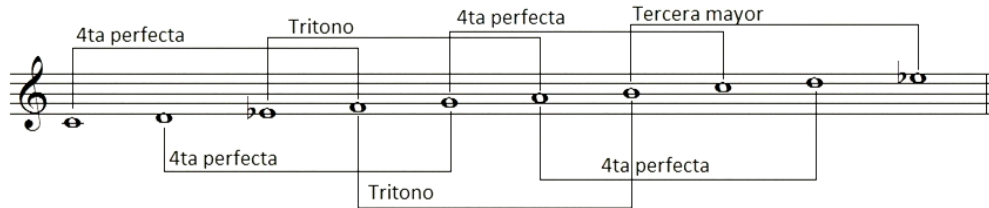
Escala mayor**Escala menor melódica**

Figura 9. Intervalos de cuartas diatónicas. Adaptada de Levine, M. pp. 57-58.

1.3. Modos de la escala menor melódica y su aplicación

El primer modo se denomina menor-mayor, pues presenta 3^{ra} menor y 7^{ma} mayor. A partir de este modo se deriva la cuatriada que define el acorde fundamental del sistema armónico menor melódico (véase figura 10).

Cm(maj7)

Figura 10. Primer modo, menor-mayor en la tonalidad de C. Adaptada de Levine, M. pp. 58.

El acorde menor con 7^{ma} mayor, es usado frecuentemente en lugar de acordes menores con 7^{ma} menor para delinear movimientos ascendentes y descendentes como puede constatarse en la figura 11, perteneciente a la transcripción del solo de Bud Powell en It could happen to you. Este recurso es muy empleado cuando un acorde menor en función de tónica abarca un compás o más.

Figura 11. Fragmento del solo de *Bud Powell* en *It could happen to you*.

Adaptada de Powell B. pp. 39.

Estos acordes también se desempeñan cumpliendo su función original de tónica menor, como se constata en el ejemplo siguiente extraído del *head* del tema *Nica's Dream* compuesto por Horace Silver (véase figura 12).

Nica's Dream By Horace Silver

Figura 12. *Nica's Dream*. Adaptada de Aebersold, J. pp. 7.

El segundo modo se muestra a continuación, ha sido nombrado como Dórico (b2). Posee 3^{ra} y 7^{ma} menor, lo que sugiere que podría funcionar sobre acordes de calidad menor con su misma raíz. En cambio, su sonoridad alude inexorablemente al modo frigio de la escala mayor. Se le reinterpreta como un acorde sus (b9), al ser consideradas como notas más importantes en el *voicing* la 9na bemol, la 4^{ta} suspendida, y la 13^{na} (véase figura 13).

D7sus(b9)

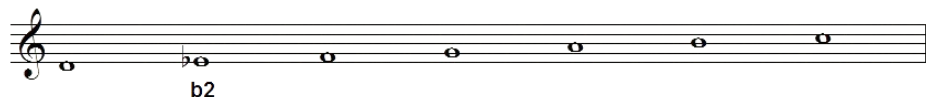


Figura 13. Segundo modo, dórico (b2). Adaptada de Levine, M. pp. 61.

Este acorde está plasmado en un solo del pianista Mcoy Tyner en *La Mesha* de Kenny Dorham, tema que forma parte del álbum *Page One* del saxofonista Joe Henderson (véase figura 14).

Figura 14. Fragmento del solo de Mcoy Tyner en *La Mesha*. Adaptada de Reynolds, T.

Al siguiente modo se le denomina Lidio aumentado, un término que le describe eficientemente (véase figura 15). Lidio es la clasificación que recibe el modo que se origina a partir cuarto grado de la escala mayor y su esencial característica es contar con la 4^{ta} alterada. Debido a la singular construcción armónica del modo menor melódico el quinto grado de este modo también resulta alterado hecho que le confiere el carácter de aumentado.

Ebmaj7(#5)



Figura 15. Tercer modo, lidio aumentado. Adaptada de Levine, M. pp. 63.

El modo Lidio aumentado es sugerido sobre acordes maj7 (#5) y puede ser empleado también sobre acordes maj7 siempre que la 5^{ta} diatónica al acorde no se encuentre en la melodía. A continuación, se ejemplifica el acorde maj7 (#5) en una progresión perteneciente al tema *Bill's hit tune*, compuesto por Bill Evans (véase figura 16).



Figura 16. Fragmento de *Bill's hit tune*. Adaptada de Wetzel, P. pp. 4

El cuarto modo de la escala menor melódica corresponde al Lidio dominante. A primera vista por la palabra dominante, sugiere una función explícita para pensar en el modo mixolidio de la escala mayor. A pesar del parecido con este modo, (3^{ra} mayor y 7^{ma} menor) presenta una característica definitoria y el #11 o 4^{to} grado alterado, (véase figura 17).

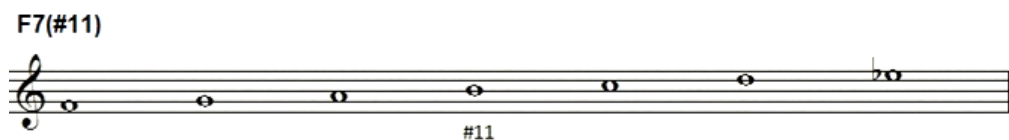


Figura 17. Cuarto modo, lidio dominante. Adaptada de Levine, M. pp. 64.

El material que se desprende de este modo es utilizado frecuentemente en acordes dominantes sustitutos y dominantes en el contexto de resoluciones deceptivas, también muy conocido por el apelativo de *lydian flat-7*. La próxima figura muestra el uso que Thelonius Monk dio al acorde Bb7 (#11) en los dos últimos compases de un *blues* mayor. Nótese que Monk elige mantener el I7 (#11) en lugar de recurrir a la acostumbrada resolución a través del V7 o mediante la variación de dominantes secundarios del *turnback* (véase figura 18).

Ba-lue Bolivar Ba-lues-are

Figura 18. Thelonius Monk rearmoniza los dos últimos compases de su *blues* Ba-lue Bolivar Ba-lues-are con un acorde lidio b7. Elaboración propia.

El quinto modo, por sus características de poseer 3^{ra} mayor y 7^{ma} menor podría interpretarse como G7; sobre todo al tener en cuenta las notas del acorde: G, B, D, F. La presencia del Eb en la escala sugiere que puede cifrarse como G7 (b13). Desde esta óptica, el cuarto y quinto grados se consideran notas a evitar. No obstante, según Mark Levine “notas a evitar” no es un buen término, pues denota que no deben tocarse. El contexto y el *voicing* sobre el que estén dispuestas influyen de manera determinante en su aplicación (véase figura 19).

G7(b13)

Figura 19. Quinto modo, sin una denominación estandarizada. Adaptada de Levine, M. pp. 66

Como puede advertirse en la descripción de la figura 19, este modo no tiene un símbolo universalmente aceptado. Se ha preferido para los efectos de este trabajo usar el cifrado de G7 (b13), básicamente con la intención de aplicarlo de forma

escalar, reinterpretrándolo con la quinta aumentada en el contexto de un acorde dominante

Es importante acotar que según Levine, probablemente es más seguro pensar en este acorde como Cm (maj7)/G. Bajo esta proposición el autor muestra en *The jazz theory book*, un ejemplo donde aparece esta estructura como parte de una rearmenización de Kenny Barron en el *standard* Spring is here (véase figura 20).

Fragmento del tema original

Fragmento rearmenizado por K. Barron

Figura 20. Cm (maj7)/G. Adaptada de Levine, M. pp. 374.

A continuación, se muestra el sexto modo de la escala, se conoce como Locrio (#2) o semi disminuido (véase figura 21). Como su nombre lo indica, tiene la misma relación entre sus notas que el séptimo modo (locrio) de la escala mayor, salvo por la singularidad de presentar una 2^{da} mayor entre la primera y la segunda nota del modo.

Am7(b5)

Figura 21. Sexto modo, Locrio #2. Adaptada de Levine, M. pp. 68.

El modo Locrio fue empleado usualmente sobre acordes semi disminuidos por casi todos los músicos de *bebop*. Para muchos músicos continúa siendo la primera

opción frente a este tipo de acorde. Sin embargo como *Levine* (1995, pp. 69) lo afirmó, a partir de 1960 la tendencia ha sido emplear el sexto modo de la menor melódica en acordes semidisminuidos. Un ejemplo de esta aseveración puede ser apreciada en la figura mostrada a continuación, la cual pertenece al solo de Keith Jarret en *Whisper Not*. En este fragmento Jarret toca la escala correspondiente al sexto modo de G menor melódica (véase figura 22).

Whisper Not

Am7(b5) D7(b9) Gm Gm/F Em7(b5) A7(b9) Dm Bm7(b5)

Figura 22. Fragmento del solo de Keith Jarret en *Whisper Not*. Elaboración propia.

Por último, el séptimo modo (alterado) de la escala menor melódica se muestra a continuación:

B7alt

D# enarmónico

b9 #9 #11 b13

Tercera mayor

Figura 23. Séptimo modo, alterado. Adaptada de Levine, M. pp. 70.

Este modo es también llamado súper locrio en alusión a su similitud con el modo Locrio, séptimo modo de la escala mayor, puesto que presenta una 3^{ra} menor, 5^{ta} disminuida y 7^{ma} menor. No obstante, el intervalo que define su calidad como acorde dominante es la 3^{ra} mayor con relación a la tónica (B - D#) que aparece enarmónicamente (B - Eb) disfrazado de 4^{ta} disminuida.

El apelativo de alterado se debe a que las notas de su superestructura: 9^{na}, 11^{na} y 13^{na} han sido alteradas. Su función es esencialmente resolutive, muy usado en progresiones de tipo II-7 V7alt I-7. En improvisación es común la aplicación de

Capítulo 2: Patrones pentatónicos extraídos de la escala menor melódica

El segundo objetivo específico de este trabajo es la creación de patrones pentatónicos a partir de los modos de la escala menor melódica. Por lo tanto, a continuación se establecerán los conceptos que determinaran la generación de estos patrones; al tiempo que se analizaran criterios de elección en aras de lograr reflejar las superestructuras de sus acordes de procedencia.

2.1. Pentafonía

La pentafonía está presente en casi todas las culturas musicales de la Humanidad. Uno de los músicos contemporáneos que más ha trabajado en la pedagogía y práctica del campo pentatónico aplicado al *jazz*, es el saxofonista Jerry Bergonzi para quien, cualquier agrupación de cinco notas puede denominarse una escala pentatónica (1994, pp. 9). Ciertamente, como lo define Roland de Candé en el Nuevo Diccionario de la Música, pentatónica es una escala o sistema musical con cinco notas por octava (2002, pp. 216). En este sentido, cualquier escala construida con cinco sonidos sin importar los intervalos que medien entre ellos es una escala pentatónica (Gabis, 2007, pp. 343).

De lo anterior se desprende la existencia de diferentes modelos de esta escala. El siguiente modelo recibe el nombre de escala pentatónica mayor, resultado de la omisión de los grados cuarto y séptimo a una escala mayor natural (véase figura 25).

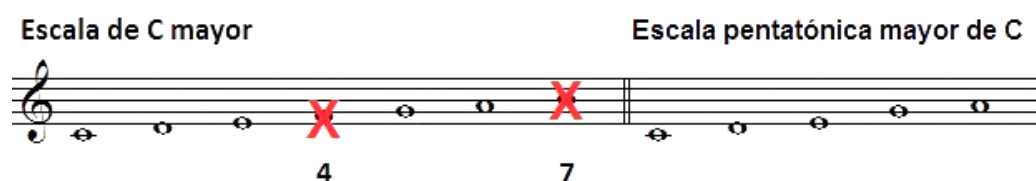


Figura 25. Escala mayor pentatónica de C. Elaboración propia.

El sistema pentatónico fue utilizado por compositores de música académica como Claude Debussy y Maurice Ravel. En el tercer movimiento de Passacaille trío para Piano, Violín y Cello de Ravel, puede apreciarse el uso de una serie de cinco notas

donde el Cello comienza esbozando el tema principal, que luego será re expuesto por el resto de los instrumentos. Como se aprecia en la figura 26, el material usado por el compositor fue la serie de cinco notas: (E F# G# B C#), correspondiente a la escala pentatónica mayor de E.

III. Passacaille

The image shows a musical score for 'Passacaille' by Maurice Ravel. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violon, Violoncelle, and Piano. The piano part is highlighted with a red box and contains a sequence of notes in the bass clef: E, F#, G#, B, C#. The second system continues the piano part, with a first ending bracket labeled '1' above it. A red box also highlights the piano part in the lower system, with an '8' below it indicating an octave shift.

Figura 26. Passacaille. Adaptada de Ravel, M. pp.21.

Según *Mark Levine* asevera, las escalas pentatónicas fueron muy explotadas en la era del *swing*, siendo ampliamente utilizadas por Lester Young, Art Tatum y Teddy Wilson. No estuvieron tan presentes durante el *bebop*, sin embargo, regresaron a comienzos de la década de 1960 en los solos y composiciones de importantes músicos influenciados por el Impresionismo, como Herbie Hancock, McCoy Tyner y Chick Corea (1995, pp. 193).

2.2. Patrones pentatónicos

Como quedo evidenciado anteriormente, es viable por definición la creación de modelos pentatónicos usando cualquier agrupación de cinco notas, sin importar la relación interválica entre estas. Se procederá en consecuencia al diseño de los modos pentatónicos derivados de la escala menor melódica, desplegando la estructura 1 2 3 5 6, a manera de *scale pattern* desde la primera nota de cada modo (véase figura 27).

Cm(maj7)

1 2 3 5 6

modo (II) modo (III) modo (IV)

1 2 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2 3 5 6

modo (V) modo (VI) modo (VII)

1 2 3 5 6 1 2 3 5 6 1 2 3 5 6

Figura 27. Modos pentatónicos de la escala menor melódica.

El paradigma establecido en la figura anterior va ser usado cada vez que se presente un acorde perteneciente al sistema menor melódico, comenzando por la nota diatónica que sigue a la raíz de dicho acorde (modo II). Asimismo, se efectuará un proceso idéntico para la nota correspondiente a la 5^{ta} diatónica (modo V) del acorde (véase figura 28).

Los motivos de estas formulaciones *sui generis* son, en primera instancia la obtención de un patrón donde no exista la tónica del acorde objetivo. Asumiendo que las tónicas estarán representadas en el acompañamiento, resulta fútil desperdiciar notas de color o tensiones agregando raíces al patrón pentatónico. El segundo motivo es la obtención de notas que tipifiquen al modo y representen la superestructura del acorde objetivo.

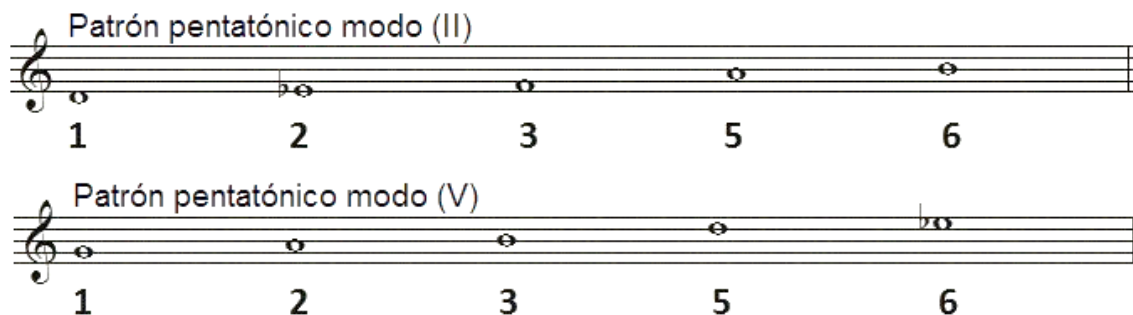


Figura 28. Patrones pentatónicos derivados de los modos II y V de la escala menor melódica de C. Elaboración propia.

2.3. Relación patrón/acorde

El análisis de cada patrón pentatónico permitirá conocer si en la práctica se cumple el objetivo de no reflejar la tónica y aportar las notas de la superestructura de su acorde matriz. Lo anterior permitirá aplicaciones en situaciones armónicas inherentes al contexto menor melódico donde se requiera aportar la mayor cantidad de notas de color posible.

Adicionalmente posibilitara el uso de los patrones seleccionados en la eventual rearmonización de otros contextos, a fin de proveer de recursos para la improvisación fuera de la armonía, pero manteniendo un desarrollo melódico que no se aparte demasiado de la progresión que determina la identidad del fragmento.

- Análisis de los patrones pentatónicos como modos II y V de Cm (maj7).

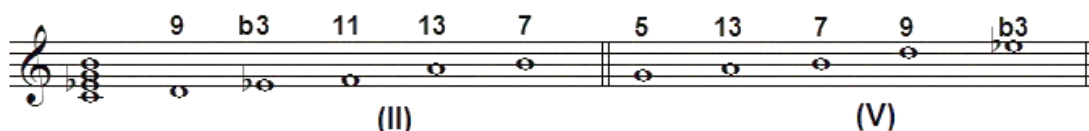


Figura 29. Patrones pentatónicos como modos II y V de Cm (maj7). Elaboración propia.

Resultado: Son comunes para ambos modos las siguientes notas del acorde: 3^{ra} menor, 7^{ma}, 9^{na} y 13^{na}. El modo II aporta la 11^{na} y el modo V, la 5^{ta} del acorde matriz. Se selecciona el modo II para aprovechar el color de la 11^{na}.

- Análisis de los patrones pentatónicos como modos II y V de D7sus (b9).



Figura 30. Patrones pentatónicos como modos II y V de D7sus (b9). Elaboración propia.

Resultado: Son comunes para ambos modos la 7^{ma} menor, 9^{na} bemol, 9^{na} aumentada, y 13^{na}. El modo II aporta la 11^{na} aumentada y el modo V la 5^{ta} del acorde matriz. Dada la ambigüedad presente en este caso, es recomendable tener en cuenta el contexto. Sin embargo, se selecciona el modo II, pues aporta la 11^{na} una nota definitoria en la sonoridad del acorde.

- Análisis de los patrones pentatónicos como modos II y V de Ebmaj7 (#5).



Figura 31. Patrones pentatónicos como modos II y V de Ebmaj7 (#5).

Elaboración propia.

Resultado: Son comunes para ambos modos la 3^{ra} mayor, 7^{ma} mayor, 9^{na} y 13^{na}. El modo II aporta la 11^{na} aumentada y modo V la 5^{ta} aumentada del acorde matriz. Se selecciona el modo V para aprovechar el color de la 5^{ta} aumentada que caracteriza al acorde.

- Análisis de los patrones pentatónicos como modos II y V de F7 (#11).

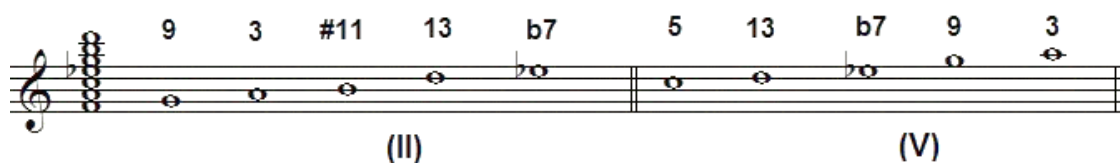


Figura 32. Patrones pentatónicos como modos II y V de F7 (#11). Elaboración propia.

Resultado: Son comunes para ambos modos, 3^{ra} mayor, 7^{ma} menor, 9^{na} y 13^{na}. El modo II aporta la 11^{na} aumentada y modo V la 5^{ta} del acorde matriz. Se selecciona el modo II para aprovechar el color de la 11^{na} aumentada.

- Análisis de los patrones pentatónicos como modos II y V de G7 (b13).

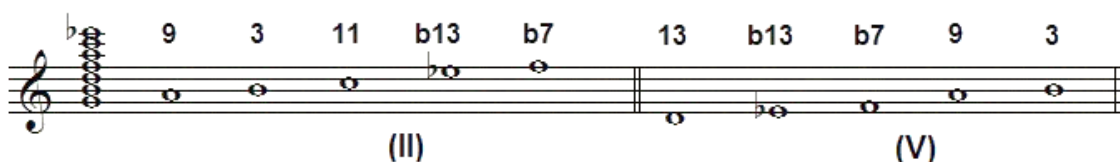


Figura 33. Patrones pentatónicos como modos II y V de G7 (b13). Elaboración propia.

Resultado: Son comunes para ambos modos la 3^{ra} mayor, 7^{ma} menor, 9^{na} y 13^{na} bemol. El modo II aporta la 11^{na} y modo V la 13^{na} bemol del acorde matriz. Se selecciona el modo V para aprovechar la 13^{na} bemol en la ulterior aplicación sobre acordes dominantes con la 5^{ta} aumentada o la rearmonización de dominantes sin alterar. Además, este modo no refleja la 11^{na} natural, considerada una nota a evitar en acordes dominantes.

- Análisis de los patrones pentatónicos como modos II y V de Am7 (b5).

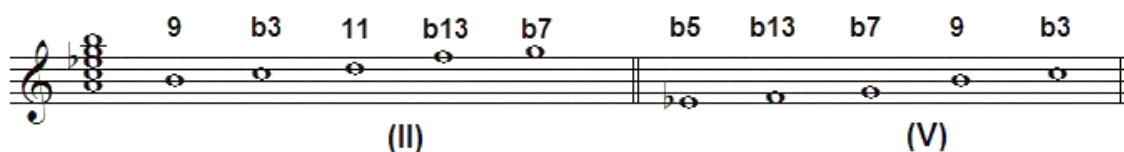


Figura 34. Patrones pentatónicos como modos II y V de Am7 (b5). Elaboración propia.

Resultado: Son comunes para ambos modos la 3^{ra} menor, 7^{ma} menor, 9^{na} y 13^{na} bemol. El modo II aporta la 11^{na} y el modo V la 5^{ta} bemol del acorde matriz. Se selecciona el modo V para aprovechar la 5^{ta} bemol, que determina al acorde como semidisminuido.

- Análisis de los patrones pentatónicos como modos II y V de B7alt.

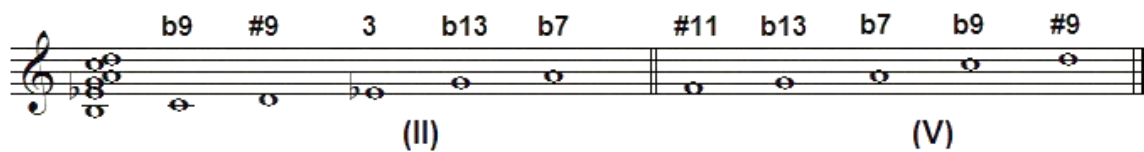


Figura 35. Patrones pentatónicos como modos II y V de B7alt. Elaboración propia.

Resumen: Son comunes para ambos modos la 7^{ma} menor, 9^{na} bemol, 9^{na} aumentada y 13^{na} bemol. El modo II aporta la 3^{ra} mayor, el modo V la 11^{na} aumentada del acorde matriz. Se selecciona el modo V para aprovechar el color de la 11^{na} aumentada.

Capítulo 3. Ejercicios de triadas diatónicas

En este apartado se muestra el diseño de ejercicios a partir de las triadas diatónicas de cada patrón escogido. Dichos ejercicios contienen los fragmentos angulares que serán usados como materia prima en la composición de los solos demostrativos. Se ha decidido basar los ejercicios en la construcción de triadas diatónicas a partir de los patrones pentatónicos. El empleo de este método persigue la generación de ejercicios con intervalos amplios de manera espontánea. Puede constatarse a continuación, que cuando la tríada no aparece formada por dos cuartas consecutivas, contiene al menos un intervalo de este tipo (véase figura 36).

The diagram illustrates the intervallic relationships of diatonic triads derived from the pentatonic pattern as the 2nd mode of Cm (maj7). It consists of three staves:

- Staff 1:** A pentatonic scale in the 2nd mode of Cm (maj7), starting on G4 and ending on G5. The notes are G4, A4, B4, C5, D5.
- Staff 2:** Shows five triads derived from the pentatonic scale, with their constituent intervals labeled:
 - Triad 1 (G4, B4, D5): 3ra menor (minor 3rd), tritono (tritone).
 - Triad 2 (A4, C5, E5): 4ta perfecta (perfect 4th), tritono (tritone).
 - Triad 3 (B4, D5, F5): tercera mayor (major 3rd), tritono (tritone).
 - Triad 4 (C5, E5, G5): tercera menor (minor 3rd), 4ta perfecta (perfect 4th).
 - Triad 5 (D5, F5, A5): tritono (tritone), tercera mayor (major 3rd).
- Staff 3:** Shows three triads with their constituent intervals labeled:
 - Triad 1 (G4, A4, B4): 5ta aumentada (augmented 5th).
 - Triad 2 (A4, B4, C5): 6ta mayor (major 6th).
 - Triad 3 (B4, C5, D5): tritono (tritone).

Figura 36. Relación interválica de las triadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico como 2do modo de Cm (maj7). Elaboración propia.

Serán propuestos cuatro diferentes ejercicios para cada acorde. Un primer ejercicio básico de triadas diatónicas a fin de familiarizar al estudiante con la sonoridad del modo y la digitación de sus intervalos angulares. A continuación se presentara la primera variante, inspirada en un fragmento del solo de Mulgrew Miller en *Wingspan*, representado en la figura 37. En dicho fragmento Miller toca la 3^{ra}, raíz, 3^{ra} y 5^{ta} de las triadas de F menor, G menor, Ab mayor, Bb mayor, C mayor D mayor, E mayor y F aumentado. Posteriormente, la segunda variante seguirá el mismo principio, pero delineando la permutación de 3^{ra}, 5^{ta}, 3^{ra} y raíz.

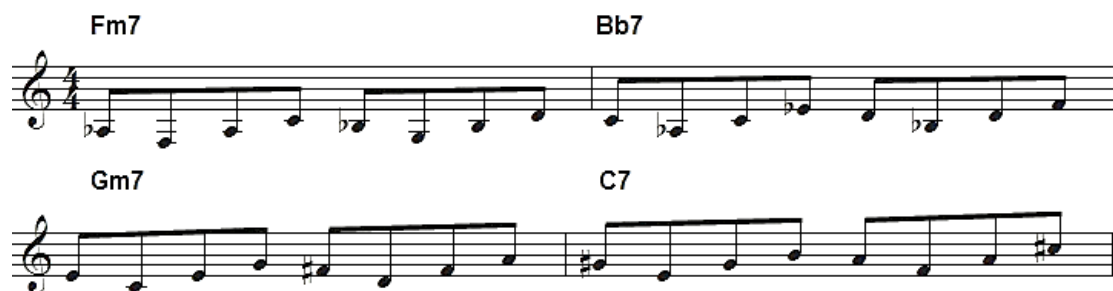


Figura 37. Secuencia de triados ascendentes, pertenecientes al solo de Mulgrew Miller en Wingspan. Adaptada de Levine, M. pp. 142.

Finalmente se propondrá el último ejercicio, este tiene la singularidad de presentarse sin plicas. De esta manera se pretende motivar al estudiante en el uso de variantes rítmicas a su elección, buscando aumentar sus horizontes creativos. Se deriva del ejercicio básico de triadas diatónicas expuesto al principio de este capítulo. En este caso, triadas diatónicas son desplegadas una a continuación de otra, pero alternando una triada ascendente con la siguiente en movimiento descendente.

3.1. Cm (maj7)

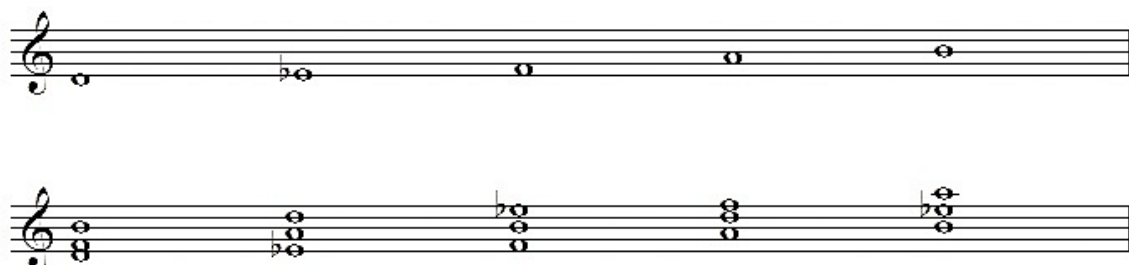


Figura 38. Patrón pentatónico como modo II del acorde Cm (maj7) y sus triadas diatónicas.



Figura 39. Ejercicio básico de triadas diatónicas.

Ascendente



etc.

Descendente



etc.

Figura 40. Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.

Ascendente



etc.

Descendente



etc.

Figura 41. Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.

Ascendente



etc.

Descendente



etc.

Figura 42. Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas.

3.2. D7sus (b9)

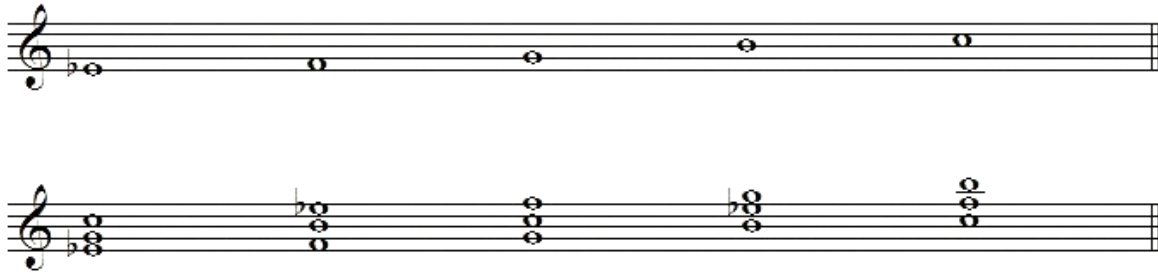


Figura 43. Patrón pentatónico como modo II del acorde D7sus (b9) y sus triadas diatónicas.



Figura 44. Ejercicio básico de triadas diatónicas



Figura 45. Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.

Ascendente



Descendente



Figura 46. Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.

Ascendente



Descendente



Figura 47. Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas.

3.3 Ebmaj7 (#5)

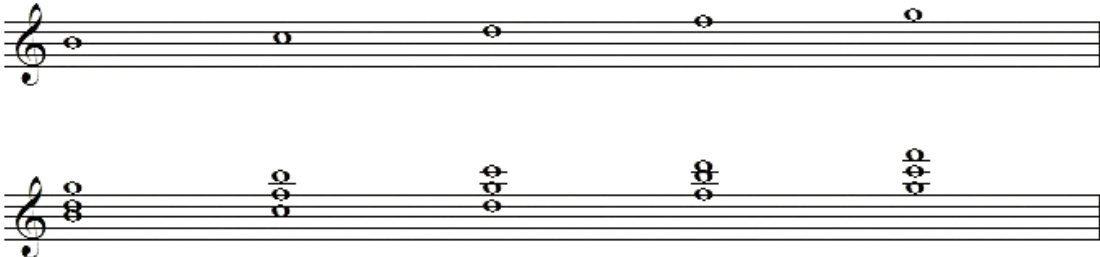


Figura 48. Patrón pentatónico como modo V del acorde Ebmaj7 (#5) y sus triadas diatónicas.



Figura 49. . Ejercicio básico de triadas diatónicas



Figura 50. Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas



Figura 51. Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas

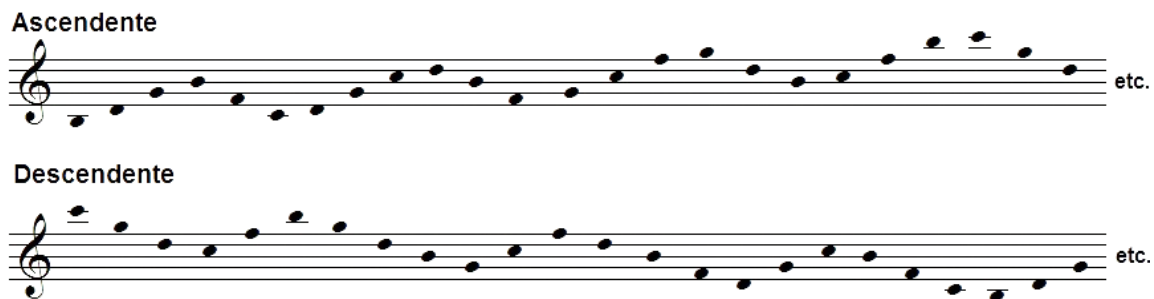


Figura 52. Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas

3.4. F7 (#11)

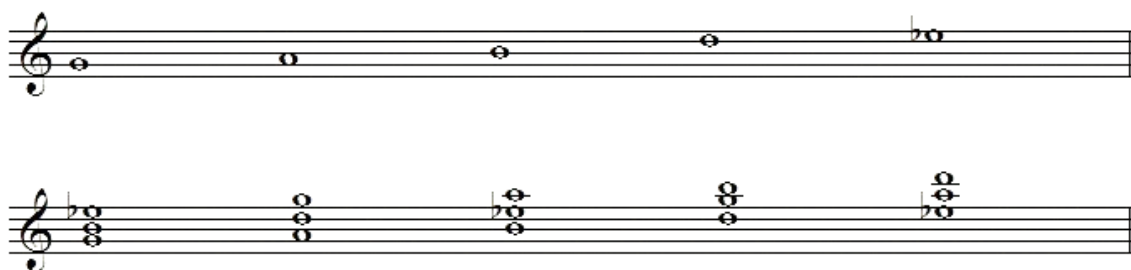


Figura 53. Patrón pentatónico como modo II del acorde F7 (#11) y sus triadas diatónicas.



Figura 54. Ejercicio básico de triadas diatónicas



Figura 55. Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.



Figura 56. Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas



Figura 57. Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas.

3.5. G7 (b13)

El patrón pentatónico como modo V de G7 (b13) es idéntico al patrón pentatónico como modo II de Cm (maj7), ya expuesto. Por consiguiente, los dos acordes comparten el mismo ejercicio de triadas diatónicas, así como sus variantes derivadas.



Figura 60. Primera variante del ejercicio de triadas diatónicas.



Figura 61. Segunda variante del ejercicio de triadas diatónicas.



Figura 62. Tercera variante del ejercicio de triadas diatónicas.

Capítulo 4. Solos escritos

En este capítulo, son utilizados fragmentos de los ejercicios propuestos con anterioridad. Cada fragmento es analizado en su contexto, indicándose el patrón de donde procede, el modo que representa para el acorde matriz y la escala menor melódica que le corresponde. Se puede constatar que han sido usados para rearmonizar las progresiones armónicas de un blues, un standard y un tema modal, ya que contienen las situaciones armónicas más recurrentes en improvisación.

4.1. Tuna's Blues (análisis)

Ejemplo 1: Tríadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico a partir de Db (como quinto modo de G7alt). Escala fundamental de Ab menor melódica.

Ejemplo 2: Fragmento del 1er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de Ab (como quinto modo de D7alt). Escala fundamental de Eb menor melódica.

Ejemplo 4: Tríadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico a partir de A (como 2do modo de G7 (#11)). Escala fundamental de D menor melódica.

Ejemplo 4: Tríadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico a partir de D (como 2do modo de C7 (#11)). Escala fundamental de G menor melódica.

Ejemplo 5: Fragmento del 3er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de A (como 2do modo de G7 (#11)). Escala fundamental de D menor melódica.

Ejemplo 6: Fragmento del 3er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de Db (como quinto modo de G7alt). Escala fundamental de Ab menor melódica.

Ejemplo 7: Tríadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico a partir de Bb (como quinto modo de E7alt). Escala fundamental de F menor melódica.

4.1.1. Tuna's blues (solo)

Tuna's blues solo

Tenor sax

① **1** (G7alt)

5 C7 G7 E7

9 Am7 D7 G7 **2** (D7alt)

13 **3** (G7#11) **4** (C7#11) G7 (G7alt)

17 C7 G7 E7

21 Am7 D7 G7 (D7alt)

25 G7 C7 **5** (G7#11) (G7alt) **6**

29 C7 (G7#11) **7** (E7alt)

33 Am7 D7 (G7#11)

4.2. Beautiful love (análisis)

Ejemplo 1: Fragmento del 3er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de F (como quinto modo de B7alt). Escala fundamental de C menor melódica.

Ejemplo 2: Tríadas diatónicas derivadas de la escala pentatónica a partir de A (como quinto modo de D7 (b13)). Escala fundamental de G menor melódica.

Ejemplo 3: Fragmento del 1er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de D# (como 5to modo de Gmaj7 (#5)). Escala fundamental de E menor melódica.

Ejemplo 4: Fragmento del 1er ejercicio derivado de la escala pentatónica a partir de B (como 2do modo de A7 (#11)). Escala fundamental de E menor melódica.

Ejemplo 5: Fragmento del 1er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de C (como 2do modo de B7sus (b9)). Escala fundamental de A menor melódica.

Ejemplo 6: Fragmento del 1er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de A (como 5to modo de D7 (b13)). Escala fundamental de G menor melódica.

Ejemplo 7: Fragmento del 3er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de C (como 5to modo de F#m7 (b5)). Escala fundamental de A menor melódica.

Ejemplo 8: Tríadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico a partir de F# (como 2do modo de Em (maj7)). Escala fundamental de E menor melódica.

4.2.1. Beautiful love (solo)

Beautiful Love

Victor Young

Tenor sax

F#m7b5 1 (B7alt)
B7(b9)

Em 2 (D7(b13))
D7

3 Gmaj7(#5)
Gmaj7 4 A7(#11)
 F#m7(b5) B7 Em Am7

5 (B7sus(b9))
F#m7(b5) 6 (D7(b13))
D7
 B7 F#m7(b5) B7(b9)

7 Gmaj7 8
 F#m7(b5) B7 Em Am7

C7(#11) B7 Em C#7(#9) C7 B7

Em

4.3. Impressions (análisis)

Ejemplo 1: Tríadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico a partir de F# (como segundo modo de Em (maj7)). Escala fundamental de E menor melódica.

Ejemplo 2: Tríadas diatónicas derivadas del patrón pentatónico a partir de G (como segundo modo de Fm (maj7)). Escala fundamental de F menor melódica.

Ejemplo 3: Fragmento del 1er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de F# (como 2do modo de Em (maj7)). Escala fundamental de E menor melódica.
Variación del patrón con agrupación en 5 notas.

Ejemplo 4: Fragmento del 3er ejercicio derivado del patrón pentatónico a partir de G (como 2do modo de Fm (maj7)). Escala fundamental de F menor melódica.

4.3.1. Impressions (solo)

Impressions

John Coltrane

Tenor sax

Em

①

5

Em

9

(Em(maj7))

Em

13

Em

17

Fm

21

Fm

25

Em

29

Em

Em

②

3

(Em(maj7))

Em

37

5 5 5 5 5

delayed.....

5. Conclusiones y Recomendaciones

5.1. Conclusiones

Este trabajo investigativo logro materializar su objetivo principal, dirigido al diseño de ejercicios angulares para ser empleados con fluidez sobre estructuras armónicas diversas con propósitos improvisatorios. Primeramente, se logró compilar satisfactoriamente los conocimientos acerca de la sonoridad angular, la escala menor melódica y su sistema armónico. Se crearon patrones pentatónicos a partir de cada uno de los modos de la escala menor melódica lográndose diseñar ejercicios angulares derivados de los patrones pentatónicos seleccionados. Por último, se aplicaron los ejercicios angulares en tres solos escritos en el contexto de un *blues*, un *standard* y un tema modal, siendo interpretados en el recital final.

5.2. Recomendaciones

Debido a la intercambiabilidad del sistema menor melódico, el aprendizaje de cualquiera de estos ejercicios permite un amplio abanico de aplicaciones. Se recomienda combinarlos, crear *licks* y continuar experimentando su alcance. Un aspecto a considerar en un futuro trabajo es la adición de aproximaciones cromáticas, en aras de construir un lenguaje cada vez más orgánico para este tipo de estructuras con diseño angular. No menos promisoria es la experimentación en generalizaciones de tipo armónico, puesto que facilita sobre manera la puesta en práctica de los ejercicios.

Un artista en ciernes, puede tener las más profundas visiones, sentimientos e *insights*, pero sin destreza no hay arte, La variedad de requisitos que abre nuestras posibilidades expresivas viene de la práctica, el juego, el ejercicio, la exploración, el experimento. Los efectos de la ausencia de práctica (o de práctica con insuficiente riesgo) son la rigidez del corazón y el cuerpo, y una extensión de variedad cada vez más estrecha (Nachmanovitch, 2013.pp. 62).

REFERENCIAS

- Aebersold, J. (1979). *Horace Silver Vol-18*. New Albany: Jamey Aebersold.
- Baker, D. (1980). *Modal and Contemporary Patterns*. New York: Charles Collin.
- Bergonzy, J. (1994). *Vol.2 Pentatonics*. Westwood: Advance Music.
- Campbell, G. (1998). *Connecting Jazz Theory*. Milwaukee: Houston Publishing. Inc.
- Candé, R. d. (2002). *Nuevo Diccionario de la Música*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz*. Lebanon: Studio P/R, Inc.
- Crook, H. (1991). *How to improvise, an approach to practicing improvisation*. Rottenburg: Advance Music.
- Evans, B. (1996). *Bill Evans Fake Book*. (P. Wetzel, Ed.) New York.
- Less, G. (1962). Inside the new Bill Evans Trio. *Down Beat*, 1.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Nachmanovitch, S. (2013). *Free play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Powell, B. (2002). *The Bud Powell Collection*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.
- Ravel, M. (1915). *Trio pour Piano, Violon et Violoncelle*. Paris: Duran & Cie. Éditeurs.
- Schoenberg, A. (1979). *Tratado de Armonía*. Madrid: Graficas Agenjo.
- Tom Reynolds. (s.f.). *TLR Productions*. Recuperado el 07 de Diciembre de 2017, de <https://static1.squarespace.com/static/567744df5a5668f86ec14cd9/t/5929>

b6d4c534a5adf879f32a/1495906004574/LaMesha_%28McCoy_Tyner_Piano_Transcription%29.pdf

Vergués, L. (2007). *El lenguaje de la Armonía de los inicios a la actualidad*.
Barcelona: Boileau.

ANEXOS

Anexo I

Escalas:

Escala mayor

(1 2 3 4 5 6 7)

Escala menor melódica

Ascendente (1 2 b3 4 5 6 7)

Descendente (b7 b6 5 4 b3 2 1)

Escala menor natural

(1 2 b3 4 5 b6 b7)

Escala menor armónica

(1 2 b3 4 5 b6 7)

Escala pentatónica mayor

(1 2 3 5 6)

Modos de la escala menor melódica:

Primer modo (I) menor-mayor

Segundo modo (II) dórico b2

Tercer modo (III) lidio aumentado

Cuarto modo (IV) lidio flat seventh

Quinto modo (V) sin denominación común

Sexto modo (VI) locrio #2

Séptimo modo (VII) alterado

Acordes:

Mayor séptima Xmaj7

Menor séptima Xm7

Menor con séptima mayor Xm (maj7)

Séptima dominante sus cuatro bemol nueve X7sus (b9)

Mayor séptima sostenido cinco Xmaj7 (#5)

Lydian flat seventh X7 (#11)

Séptima dominante bemol 13 X7 (b13)

Menor séptima bemol cinco Xm7 (b5)

Dominante alterado X7alt

