

LIDIANDO EL SONIDO

EL CONCEPTO LIDIO – CROMÁTICO DE LA ORGANIZACIÓN TONAL
APLICADO A LA COMPOSICIÓN INTEGRAL

CRISTIAN DAVID PINO ENRÍQUEZ

CÓD. 2016275029

ASESOR

WILLIAM ROJAS

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN
MÚSICA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2020

Bogotá, 09 de noviembre de 2020

Señores

Comité de Investigación

Departamento de Educación Musical

Universidad Pedagógica Nacional

La Ciudad

Por medio de la presente y como asesor del trabajo de grado, "*Lidiando el sonido. El Concepto lidio-cromático de la organización tonal aplicado a la composición integral*" del estudiante Cristian David Pino Enríquez, doy su aprobación para la entrega a evaluación por parte de los lectores.

Agradezco de antemano la atención prestada a la presente.

Att.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'W. Rojas Suárez', with a long horizontal flourish extending to the right.

William A. Rojas Suárez

Docente ocasional Tiempo completo

Asesor

1. Introducción	1
2. Planteamiento del problema	3
2.1 Descripción.....	3
2.2 Objetivo general	5
2.3 Objetivos específicos.....	5
2.4 Preguntas	5
2.5 Justificación.....	6
3. Ruta metodológica	8
4. Marco referencial	9
4.1 Contexto sociocultural	9
4.2 El Concepto Lidio – Cromático de la organización tonal	21
4.2.1 ¿Por qué la escala lidia?.....	21
4.2.2 La escala lidio – cromática y sus siete escalas principales.....	23
4.2.3 Posibilidades armónicas y relación escala – acorde (Chordmode).....	26
4.2.4 Asignando escala/s a un acorde determinado	32
5. Desarrollo.....	36
5.1 Fooled – David Pino	37
5.1.1 Análisis formal.....	37
5.2 Lydiot – David Pino.....	59
5.2.1 Análisis formal.....	59
5.3 Proceso compositivo	77
6. Conclusiones	79
7. Anexos.....	81
8. Bibliografía	82

1. Introducción

“Primero aprende los cambios y cuando toques, olvídalos”

– Charlie Parker.

Una de las razones que fundamentan el presente proyecto, surge de la inquietud del autor, acerca de los factores e influencias que determinan el proceso creativo de un músico.

Diferentes factores morales, socioculturales, éticos y estéticos pueden permear el espectro creativo de cualquier artista en muchos aspectos, en algunos casos propiciando posturas y rutas esquemáticas con respecto a la creación de sus obras. La cuestión es: ¿Hasta qué punto dichos factores consiguen influir en el pensamiento musical teniendo en cuenta la necesidad de la libertad creativa de cada persona?

El crítico e historiador E.H. Gombrich, en su historia del arte define el arte como:

“No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros, han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo “ (Gombrich 1950)

De acuerdo con este planteamiento, las expresiones artísticas - en este caso la música - son a nivel general una respuesta desde la voz de artista ante una realidad o entorno específicos. La academia – a nivel general - plantea los parámetros sobre los cuales reposa gran parte de la teoría, y el factor humano determina el carácter expresivo, personal y creativo de la expresión artística. La relación entre estos dos factores permite la apropiación y la creación de un lenguaje que tiene la capacidad de evocar el contexto

que envuelve al compositor e instaurar un modelo a seguir. No obstante, y en la búsqueda de su propia voz, el artista puede encontrar concepciones y planteamientos estéticos que pueden - o no - , entablar un diálogo con su formación académica, que propicien el desarrollo de su potencialidad creativa en una forma en la cual es capaz de llevar la realidad a un contexto en el cual puede resignificarse y cambiar de rumbo hacia una libertad de expresión que no se ve afectada por estereotipos y esquemas estéticos subjetivos; una libertad creativa genuina y objetiva.

Este planteamiento busca generar una reflexión crítica acerca de la manera en que los músicos ejercen su labor creativa en cualquiera de los entornos posibles en los cuales se pueda desempeñar. Es por tal motivo que se desea exponer una herramienta, basada en el estudio y análisis del *Concepto Lidio Cromático de la Organización tonal* que permita expandir los recursos teórico – prácticos que tienen lugar en el ejercicio compositivo e improvisatorio con el fin de proponer una alternativa diferente y una perspectiva sonora que en el entorno académico universitario, amplíe la integralidad del compositor o improvisador que desee adaptarla a su lenguaje musical cotidiano.

2. Planteamiento del problema

2.1 Descripción

El presente proyecto parte de la concepción estética regida por el sistema musical occidental académico¹ que se suele adoptar al momento de concebir un juicio hacia la práctica compositiva e improvisatoria. Existen muchos tratados teórico - musicales en los cuales se exponen una serie de normas y leyes que se deben acatar estrictamente con el fin de mantener la integridad del estilo.² Tales posturas interfieren y moldean el libre desarrollo creativo del músico y suelen comprometerlo a adoptar una postura repetitiva y memorística de esquemas que moldean su pensamiento dentro de un marco en específico con relación al estilo y género musical.

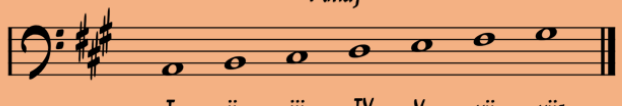
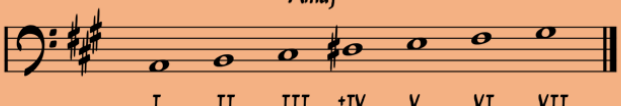
En el ámbito del jazz, compositores e instrumentistas como George Russell, Lennie Tristano y John Coltrane, emprendieron el curso de la concepción musical hacia otros panoramas con el fin de descubrir nuevas posibilidades, perspectivas y acercamientos hacia la teoría musical.

El libro *“El concepto lidio cromático de la organización tonal”* es un tratado expuesto por el músico y teórico George Russell, considerado como uno de los primeros aportes provenientes del jazz a la teoría musical. Este propone una manera de comprender la relación existente entre armonía y melodía distinta a la tradicional académica, tomando la escala lidia como principal referencia para su desarrollo. La concepción que se propone en este tratado publicado en el año 1953 no pretende ser un sistema de reglas para evocar un estilo musical determinado, sino la exposición y explicación de una comprensión sobre ciertos fenómenos sonoros que, al modificar la teoría tradicional, permiten que el músico pueda extender y apropiarse de la relación entre armonía y melodía de manera más amplia, libre y productiva.

¹ Que proviene de la música culta o erudita.

² Algunos ejemplos: *Armonía del siglo XX* – Vincent Persichetti. *Armonía* – Walter Piston.

A continuación, se presentará una comparación entre la relación acorde – escala que propone teoría musical clásica y el L.C.C.³:

Relación acorde - escala según la Teoría tradicional	Relación acorde - escala según el L.C.C
<p style="text-align: center;"><i>Amaj⁷</i></p>  <p style="text-align: center;">I ii iii IV V vii viiø</p>	<p style="text-align: center;"><i>Amaj⁷</i></p>  <p style="text-align: center;">I II III +IV V VI VII</p>
<p>Según la teoría tradicional se plantea la utilización de la escala mayor de A con fin de una sonoridad unificada con el acorde de Amaj7. (Persichetti 1985)</p>	<p>Según la teoría del L.C.C. se plantea la utilización de la escala lidia de A con fin de una sonoridad unificada con el acorde de Amaj7. (Russell 1953)</p>

El L.C.C. concibe a la escala lidia como la escala más cercana y unificada que puede existir con relación a un acorde cualquiera dentro de la música temperada. A continuación, se mencionarán las razones por las cuales esta premisa se considera verídica:

1. La 5^{ta} justa se considera el intervalo más predominante debido a que es el segundo armónico que surge a partir de una frecuencia cualquiera después de la 8^{va}. Por lo tanto, si se organiza una sucesión de notas por intervalos de 5^{ta} justa, la escala resultante es la escala lidia (Russell 1953).
2. La física del sonido sugiere que el cuarto grado de una nota cualquiera aparece por primera vez en el onceavo armónico de ésta; pero alterado medio tono ascendentemente (Russell 1953).
3. La escala mayor comienza a ser sustituida por la escala lidia en la década de los 40 debido a que su cuarto grado no crea una disonancia con relación al acorde sobre el que se está. (Levine 1995)

³ L.C.C: Sigla para *Lydian Chromatic Concept of tonal organization*, que será utilizada a lo largo de este texto.

Al tener en cuenta dichas premisas que comprometen a la escala lidia como la escala más cercana con relación a un acorde, se modificaría gran parte de la concepción teórica que tiene un músico con una formación académica; ya que a partir de esta afirmación se desprenden una serie de alternativas y posibilidades que permiten ampliar el espectro sonoro en la relación armonía - melodía.

2.2 Objetivo general

Componer dos piezas del género *jazz - rock* basadas en el estudio y análisis del *Concepto lidio – cromático de la Organización tonal* de George Russell para un formato de guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclado electrónico, batería y voz. Además, este proceso creativo dará como resultado una propuesta metodológica que guiará al lector hacia la apropiación y aplicación de un nuevo lenguaje musical en su quehacer cotidiano.

2.3 Objetivos específicos

1. Contextualizar las implicaciones socioculturales y estéticas de Estados Unidos alrededor de la década de los años 40 y 50 con relación al surgimiento del L.C.C.
2. Seleccionar, organizar y exponer el análisis de los elementos teóricos que propone el L.C.C., los cuales serán utilizados para la composición de cada una de las dos piezas.
3. Realizar un análisis con relación al proceso compositivo y aplicación de herramientas teóricas que se utilizó en cada una de las dos composiciones como modelo de una ruta metodológica para el lector.

2.4 Preguntas

1. ¿Cuál era la situación sociocultural simultánea al surgimiento del L.C.C.?
2. ¿Cuál fue el contexto musical que permitió el desarrollo del L.C.C. alrededor de los años 40 y 50?
3. ¿Qué elementos del L.C.C. serán aplicados en la composición de cada una de las dos canciones de jazz - rock?
4. ¿Qué beneficios me aporta el dominio del concepto lidio - cromático en el campo musical y pedagógico?
5. ¿Cuál será el proceso de desarrollo de cada una de las composiciones?

6.¿De qué manera se aplicará la teoría tradicional y el concepto lidio cromático simultáneamente en cada una de las composiciones?

2.5 Justificación

El concepto lidio – cromático de la organización tonal es una de las muchas concepciones teórico - musicales que tiene la capacidad de enriquecer la comprensión que posee el lector en este campo con respecto a la teoría tradicional, y así, expandir el lenguaje y la capacidad creativa de este no solamente con relación al jazz sino también aplicable para otros géneros y estilos musicales.

La razón por la que decidí emprender este trabajo parte de un leve inconformismo personal con relación a la metodología y contenidos del currículo educativo que ha planteado el programa de Licenciatura en Música de la Universidad durante un largo tiempo, por no decir que siempre. Como consecuencia de esta práctica pedagógica – a mi modo de ver - ortodoxa de la música académica occidental, me he percatado que las concepciones que el aspirante a músico profesional con énfasis en géneros populares⁴ trae consigo previamente al gremio universitario, en algunos casos, se modifican a tal punto de incluso despojar paulatinamente la vehemencia que lo motivó a emprender una vida profesional en el campo artístico musical.

Cabe aclarar que no pretendo profundizar en ninguna de las razones mencionadas anteriormente, y que el único fin por el cual aludo a dichas afirmaciones es porque estoy hablando desde mi propia experiencia a manera subjetiva como estudiante de música a nivel profesional y universitario, no obstante, he tenido la oportunidad de toparme con algunos casos similares al mío. Es por tal motivo que el presente proyecto se encuentra enfocado hacia la creación de una conciencia crítica con respecto a la manera en la cual estamos abordando la música desde el campo teórico; el cual, a su vez, es uno de los muchos factores capaces de influir en el estado del goce y disfrute de la práctica musical en una amplia gama de sus disciplinas. Con respecto a lo anterior, me permito afirmar que la cualidad integral de cualquier disciplina, en este caso la música, es justamente lo que permite que pueda ser vista desde distintas perspectivas y que no sea posible

⁴ Músicas distintas a la música académica occidental.

establecer verdades absolutas; por tal motivo, considero que vale la pena tomarse el tiempo de asumir una postura abierta y descubrir una forma divergente de comprender las relaciones subyacentes a la gravedad tonal⁵, y por lo tanto ampliar las posibilidades creativas y expresivas en cada uno de nosotros.

La finalidad de este trabajo en ningún momento será generar aversión hacia la música académica occidental, de hecho, considero que gran parte de mi formación y de los conocimientos que disfruto emplear en mi día a día en los ejercicios de pedagogía, análisis, interpretación, composición e improvisación son gracias a las enseñanzas que recibí por parte de mis profesores en base a este estilo en el transcurso de mi carrera. Basándome en lo anterior y teniendo en cuenta que la temática que abarcaré en el desarrollo de este trabajo es completamente nueva para mí; es decir, no he desarrollado la capacidad de modificar mi lenguaje musical con respecto a la improvisación en base a la teoría que se planeará, considero oportuno tomar provecho de dicha situación para involucrar las dos concepciones simultáneamente y demostrar su funcionalidad con relación al mismo objetivo, crear música.

⁵ Relaciones existentes entre las notas armónica y melódicamente según *El Concepto Lidio Cromático de la Organización Tonal*.

3. Ruta metodológica

Fase	Pregunta / Objetivo	Recursos
Contexto sociocultural	¿Cuál era la situación sociocultural en Estados Unidos simultánea al surgimiento del L.C.C.?	Serie documental: La Segunda Guerra Mundial en color.
Música en la década de los 40 y 50	¿Cuál fue el contexto musical que permitió el desarrollo del L.C.C. alrededor de los años 40 y 50?	Libros: <i>The History of Jazz, Bop: Jazz and Black Music 1955 - 1965.</i>
Surgimiento del L.C.C.	¿De qué manera y que necesidades suplió la creación del L.C.C.?	Libro: <i>The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization.</i>
Lectura y traducción del L.C.C.	¿En qué se fundamenta y cómo se utiliza el L.C.C.?	Libro: <i>The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization.</i>
Selección de herramientas del L.C.C. para las composiciones	Seleccionar los elementos teóricos que expone el L.C.C., los cuales serán utilizados para la composición de cada una de los dos piezas.	Libro: <i>The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization.</i>
Composiciones	Componer dos piezas del género jazz - rock basadas en el estudio y análisis del L.C.C.	Trabajo autónomo bajo conocimiento e influencias previas
Proceso compositivo y análisis de cada composición	Realizar un análisis con relacion al proceso compositivo y aplicación de herramientas teóricas utilizadas en cada una de las dos composiciones como modelo de una ruta metodológica para el lector	Análisis armónico, melódico y rítmico a criterio del autor del presente proyecto
Conclusiones	¿Qué beneficios aporta el conocimiento y la aplicación del L.C.C. en el músico que desee implementarlo en su ejercicio pedagógico y/o artístico?	Retrospección con respecto al desarrollo completo del proyecto

4. Marco referencial

4.1 Contexto sociocultural

A comienzos de la década de 1940 en Estados Unidos, en algunos de los clubes y bares que recientemente habían abierto sus puertas en la planta baja de algunos edificios próximos a la calle 52 en New York, se desarrollaba gradualmente un movimiento musical antipopulista indirectamente en contra de la generación precedente del jazz y el público consumidor de este, el *swing*⁶. Los músicos comenzaron a experimentar y aportar a dicha corriente características compositivas, teóricas y técnico – instrumentales con el fin de brindarle al público y ejecutantes - muchas veces siendo el mismo gremio en ambas posiciones - algo más de exclusividad.

En ese entonces, una sensación de agobio se esparcía a través de la comunidad de músicos afroamericanos por el hecho de percibir su profesión como una simple actividad de entretenimiento para la gente blanca. Dicha adopción de una postura individualista fue una consecuencia directa de la marginación de esta población; esto debido al proceso de desarrollo de la ley de los derechos civiles de Estados Unidos declarada posteriormente en el año 1964 por el presidente John F. Kennedy.

El movimiento que permitió desafiar la limitación social de los músicos afroamericanos por parte del resto de la sociedad tuvo la capacidad de reposicionar dicha comunidad a un nivel mucho más equitativo llegando incluso a ser percibidos a la altura de grandes artistas clásicos; músicos, dramaturgos, poetas, pintores y escultores.

A partir de dichas habilidades y perspectivas musicales que se estaban desarrollando clandestinamente, el papel del músico cambiaría considerablemente y tomaría riendas hacia un nuevo lenguaje, el *Bebop*; el cual es precisamente la piedra angular y el punto de partida que permitirá llevar a cabo la realización de este proyecto.

Por otro lado, el *swing*, siendo un género predecesor inmediato bastante aclamado y llamativo para la sociedad de ese entonces debido a la facilidad de su acceso tanto para

⁶ Estilo de *jazz* orquestal, bailable y de ritmo vivo, de moda en la década de 1930.

los músicos como para el público, empezó a experimentar una serie de cambios con respecto a varios de sus componentes. El formato se redujo drásticamente – con relación al formato de *Big band* – a la base principal de una agrupación pequeña; batería, contrabajo, piano, un par de metales y muy esporádicamente una guitarra.

Con relación a la armonía, la implementación de sucesiones de acordes poco usuales, sustituciones de acordes con base en funciones armónicas, y alteraciones disonantes como novenas aumentadas, undécimas rebajadas y acordes alterados, le dieron un toque bastante ambiguo y brumoso al lenguaje que se estaba desarrollando. Además de esto, los solos comenzaron a ser la parte más importante y el centro de atracción de toda composición; partes como introducción, tema, interludios y codas comenzaron a ser considerados como simple “relleno” (Gioia 1997). En este espacio, el ejecutante gozaba de ser el mayor centro de atracción debido a que el desenvolvimiento de este durante los solos evidenciaba la compleja capacidad técnica y racional de crear movimientos melódicos espontáneos – improvisación - durante progresiones armónicas poco usuales y a velocidades bastante rápidas. Siendo así, dicha disciplina tomó un rumbo inevitable hacia la complejidad, creando y estableciendo una especie de jerarquía entre el público consumidor con relación al disfrute, y con el mismo gremio musical; en este caso en la composición e interpretación. Sin embargo, hubo algunos elementos de la tradición musical anterior que se mantuvieron, como la forma canción de 32 compases y la forma blues de 12.

Para dar cuenta de estas añadiduras y modificaciones que se estaban presentando, bastaría con tomar como ejemplo el análisis del tema de Charlie Parker llamado Donna Lee, el cual fue desarrollado basándose sobre el tema Indiana de Louis Armstrong. Se puede evidenciar que éste último tema siempre se encuentra bordando la armonía melódicamente, es decir, los movimientos melódicos se enfatizan en las notas que hacen parte del acorde sobre el que se encuentra; mientras que, en la melodía de Donna Lee se exploran otro tipo de notas extrañas a la escala que se utilizaría como de costumbre; brindando a la armonía una característica más colorida y en muchos casos disonante (Rosenthal. 1992). Durante casi todos los compases se presentan una o más notas

alteradas, una quinta aumentada, una séptima mayor tocada sobre un acorde menor, una novena disminuida que conduce a una novena aumentada y otros casos parecidos.

Cabe aclarar que dicha revolución musical fue impulsada por músicos de grupo y no por estrellas, no se habla del reconocido director de orquesta de *jazz* Benny Goodman, sino de su guitarrista Charlie Christian. Lo mismo se puede decir respecto a Duke Ellington - el director de una de las más reconocidas *Big bands* de la época - y su contrabajista Jimmy Blanton. El gran pianista Earl Hines y su saxofonista Charlie Parker, el cantante Cab Calloway y su trompetista Dizzy Gillespie –quien también participó como miembro en la banda de Earl Hines -, el saxofonista Coleman Hawkins y su pianista Thelonious Monk o el reconocido Louis Armstrong y su saxofonista Dexter Gordon.

Ajenos a las presiones comerciales que asediaban a los directores de banda de la época, estos practicantes secretos de un arte no publicitado eran libres de llevar este nuevo lenguaje hasta las últimas consecuencias. A estos músicos menos famosos les entusiasmaba la oportunidad de hacer una demostración de “su” música, y cuanto más difícil mejor. Exigían una reivindicación como artistas, como profesionales estimados de una forma musical seria; pasaría otra generación antes de que los músicos de jazz empezaran a asistir en gran número a los conservatorios de música, pero hacia los años cuarenta ya era evidente el espíritu que inspiraría tal dedicación. (Gioia 1997)

Nacido el 29 de agosto del año 1920 en Kansas City, Charles Christopher Parker más conocido como Charlie Parker comenzó a tocar el saxofón desde temprana edad gracias a una gran influencia por el saxofonista Lester Young, a quien escuchaba a través de la radio y reproducía sus solos lo más fielmente posible y quien influyó en el joven con una concepción lineal de la improvisación que, indirectamente creó los cimientos del *jazz* moderno en ese entonces; el *Bebop*. No obstante, cabe aclarar su fascinación por músicos posrománticos como Serguéi Prokofiev, Igor Stravinsky, Béla Bartók, Edgar Varése, Arnold Schönberg y el violinista Jascha Heifetz entre otros.

Con el paso del tiempo el gran avance de Charlie Parker se ve evidenciado gracias al replanteamiento de la armonía con relación a la melodía que se estaba improvisando, y esto es gracias a que el uso de notas distintas a los acordes actuales eran algo que ni los grandes saxofonistas como Coleman Hawkins o Lester Young habían profundizado

de tal manera como lo estaba haciendo Parker a su temprana edad. Sin embargo, la técnica instrumental y el pensamiento musical/improvisatorio de este no se habían desarrollado prolíferamente hasta algunos años más adelante.

Una de las ideas que Charlie Parker aportó con respecto a su entendimiento de la teoría musical – y que influyo notablemente en las corrientes jazzísticas posteriores - era que el músico debe tener la capacidad de utilizar cualquier nota sobre cualquier acorde, lo único que importa es el contexto en el cual lo hace; y este es uno de los postulados que fundamentan el desarrollo de este trabajo, ya que lo que se busca es ampliar la concepción del espectro armónico – melódico de la música, sin embargo esto se profundizará más adelante.

Dizzy Gillespie, un hábil trompetista contemporáneo a Parker destacaría más tarde como el único miembro ilustre de la generación del *Bebop* en haber desarrollado sus dotes como hombre del espectáculo. Ya fuese presentando una actitud artificiosa en escena o simplemente improvisando chistes para el público, combatía e incluso parodiaba la seria actitud de sus contemporáneos. La influencia de Cab Calloway en este sentido de extroversión y elocuencia habría pasado por alto, pero posiblemente fuese determinante con relación a la creación de público y posterior reconocimiento de este moderno subgénero.

Dichos bares mencionados anteriormente en la calle 52 entre la quinta y sexta avenida de New York, en el corazón del centro de Manhattan, se convirtieron en lugares sustanciales ya que eran un punto de reunión y entretenimiento para la circulación de las personas que terminaban sus días laborales o simplemente deseaban experimentar algo diferente en su rutina, usualmente a altas horas de la noche y madrugada.

Uno de los puntos de reunión cruciales fue el club *Minton's Play House*; en donde asistían a diario el pianista Thelonious Monk, el trompetista Joe Guy y el contrabajista Nick Fenton. Debido a la administración del ex director de *Big band* Teddy Hill, el club se convirtió en un lugar de reunión de músicos y un punto focal para la experimentación, incluyendo músicos de *swing* como los saxofonistas Ben Webster y Don Byas, el guitarrista Charlie Christian y el bajista Jimmy Blanton, el trompetista Dizzy Gillespie y el

pianista Bud Powell. Charlie Parker asistía ocasionalmente cuando se encontraba en la ciudad.

Debido al movimiento que tenía dicho club a altas horas de la noche, las improvisaciones que surgían allí atrajeron a algunos de los mejores y otros un poco más novatos; estos últimos suspendidos en una especie de filtro en el cual solo podrían mantenerse aquellos que realmente dominaran el lenguaje *Bebop*. De hecho, existe un relato que supone que los extraños cambios de acordes y tonalidades que comenzó a proponer el pianista Thelonious Monk fueron motivo para apartar a los músicos incompetentes de la tarima, esto permitió que el género tuviese un poco más de excepcionalidad. (Rosenthal. 1992)

El contexto era tal que el mismo Ross Russell lo describió en su novela *The sound* de la siguiente manera:

"La música estaba llena de frases fragmentadas y sonidos astringentes. Su ritmo era angular y complejo, extraño, descentrado, pero unido a una piedra atávica. Después de algunos compases, comenzaba a corroer el sistema nervioso, como algo que uno podría haber escuchado en algún baile tribal de África. Hipnotizaba y al mismo tiempo irritaba. Era jazz pero tampoco era jazz. Ciertamente, tenía poco en común con la música de Ellington y Goodman, o el estilo swing que Bernie (el héroe del libro, un pianista blanco) comprendió. Parecía reflejar la confusión y la inseguridad de los años de la guerra. Al mismo tiempo, implicaba un profundo desprecio por aquellos que habían sido lo suficientemente tontos como para involucrarse en la guerra. Pero salió de lomos y ceñidos, arrogante e inquietante. Sin lugar a dudas, era toda una pieza. Bernie escuchó y tomó notas mentales. Armónicamente, el estilo no había avanzado mucho más allá de Ravel y el impresionismo francés. Los aspectos únicos residen más bien en la entonación aireada y sin vibrato de los instrumentos, más en el estilo clásico que en el jazz, y en los ritmos esquivos y descentrados. Todo esto podría reducirse bastante a la notación, puntuarse y organizarse, y podría muy bien describir la forma, pero ¿Explicaría el contenido emocional? Bernie se preguntó cómo había sucedido todo y si la chica tenía el ingenio o la voluntad para decírselo y, de ser así, en qué tipo de lenguaje podría entenderlo. ¡Frio! ¡Fuera!... incluso, el más grande, ninguno de estos parecía adecuado o preciso. El set llegó a su fin. Se encendieron las luces de la casa.

No cabía duda de la reacción de la multitud. La habitación comenzó a zumbar con una conversación muda y emocionada”. (Rosenthal. 1992, 13, 14)

Inmersos dentro de este entorno, Parker y Gillespie coinciden para tomar las riendas de un subgénero en el paisaje del jazz que lo harían cambiar a la par que la propia música.

Durante las usuales *Jam sessions* que se organizaban en estos lugares, ya sea por músicos profesionales o simplemente aficionados, Parker y Gillespie solidificaron sus tendencias experimentales creando un poderoso estilo. Empezaron a reelaborar *standards* como *I Got Rhythm* de George Gershwin y a crear nuevas composiciones, empleando tempos cada vez más rápidos y puliendo una imprevisible técnica virtuosística que asustaría o asombraría a otros instrumentistas.

Debido a la intrincada situación económica que atravesaba Estados Unidos durante sus años de posguerra, algunas de las más relevantes *Bing bands* de ese entonces - incluidas las dirigidas por Benny Goodman, Harry James y Tommy Dorsey - comenzaron a disolverse. Al parecer gran parte de las situaciones y el contexto sociocultural de Estados Unidos alrededor de los años 40 conspiraban para el desarrollo y la acentuación de este nuevo y clandestino lenguaje en agrupaciones pequeñas e individuales.

A la par de Parker y Gillespie, otros músicos contemporáneos dispuestos a modificar su música con relación a este nuevo estilo comenzaron a apropiarse y a acentuar la definición de este lenguaje, consolidándolo y esparciéndolo cada vez más a través del gremio musical, público y discográfico⁷. Simultáneamente se atrajo la atención de otros estilos musicales como el afrocubano, el cual tenía una influencia y cruce cultural importante, de tal manera que surgió el *Cubop*, – como era llamado en ese entonces - el cual amplificó estas primeras incursiones, dándoles una prominencia que sin duda inspiró a otros grandes artistas del jazz a explorar el vínculo afrocubano.

⁷ Pianistas como: Thelonious Monk, Bud Powel, Lennie Tristano, Oscar Peterson. Bateristas como: Max Roach, Kenny Clark, Art Blakey. Trompetistas como: Miles Davis, Fats Navarro, Clifford Brown. Saxofonistas como: John Coltrane, Sonny Rollins, Sonny Stitt, Dexter Gordon, Stan Getz, Art Pepper. Contrabajistas como Charles Mingus. Guitarristas como Charlie Christian. Y trombonistas como J. J. Johnson.

Durante la búsqueda de músicos que Parker realizaba para conformar una banda de trabajo habitual, el destino lo llevó a cruzarse con el inexperto - pero ávido musicalmente - trompetista Miles Dewey Davis. A diferencia de otros músicos persistentes en imitar las enérgicas improvisaciones de Parker, Davis marcó un contraste significativo con dicho personaje, y precisamente eso fue lo que causó un replanteamiento en la búsqueda de Parker en contar con una voz melódica más pulida y reflexiva, un tónico que contrarrestase sus acres líneas de contralto, pese a la gran influencia que Gillespie ejercía sobre Miles. Debido a su inmaduro dominio del instrumento, su fraseo era nervioso y su articulación flaqueaba, sin embargo, Parker debió de ver, si no el futuro nacimiento del *Cool jazz*, al menos un diamante en bruto en este joven acólito, un atisbo de la grandeza posterior que no ha podido ser transmitido por las grabaciones que de ese período han llegado hasta nosotros.

Alrededor de 1950, el *Bebop* se había desgastado como una moda pasajera y, hasta cierto punto, como una escuela de *jazz*; después de todo, muchos de los que sobrevivieron a los cuarenta, por ejemplo, Dizzy, Monk, J.J. Johnson, Kenny Dorham y Milt Jackson, produjeron un trabajo al menos igual de bueno en los cincuenta. Sin embargo, una música que había sido tan sorprendente no podía seguir repitiéndose. Además, había surgido una nueva escuela, el *Cool jazz*, impulsada por músicos como los saxofonistas Stan Getz, Lee Konitz y Gerry Mulligan y el pianista Lennie Tristano. Aunque algunos músicos afroamericanos como, por ejemplo, Miles Davis y el pianista John Lewis estuvieron involucrados al menos brevemente con el movimiento *Cool*, fue abrumadoramente un fenómeno blanco, tanto en sus protagonistas como en su audiencia.

Durante la permanencia del *cool jazz*, las primeras grabaciones de Stan Getz por ejemplo, están llenas de pasión, combinadas con un sentido rítmico flexible y un deleite en las improvisaciones fluidas. La obra de Lennie Tristano, a la vez bastante teórica e implacablemente expresiva, sigue siendo una de las formas de tocar el piano más originales de la historia del jazz. Mientras tanto, en la comunidad afroamericana el *cool jazz* pasó prácticamente desapercibido, mientras que a los "*beboppers*" les resultaba cada vez más difícil conseguir trabajo, no solo por el declive de la pasada escuela sino

por la búsqueda de músicos cada vez más multifacéticos en el mercado; que tuvieran la capacidad de cantar, actuar, bailar e incluso recitar guiones.

Nacido el 26 de mayo de 1926 en la ciudad de Alton – Illinois, Miles Davis fue criado en un ambiente acomodado en St. Louis, desde pequeño dando muestras de una dureza callejera más en sintonía con la vida de los barrios bajos. Su padre era un afamado cirujano dentista con tres títulos universitarios y una gran cantidad de ingresos monetarios. Pero este vástago de tan ilustre familia acabó siendo apodado por algunos el “Príncipe de la Oscuridad” debido a su temperamento que incluso alternó con boxeadores profesionales, llenó su autobiografía de improperios y estableció a su paso innumerables relaciones tensas.

Crecido bajo el seno de una madre que había sido profesora de música en años pasados, Miles se interesó por la música desde temprana edad, y a los doce años comenzó a recibir clases de trompeta. Mientras concluía sus estudios se desempeñó laboralmente tocando en bares locales, hasta que a sus 16 años ya estaba tocando con sus agrupaciones fuera de la ciudad ocasionalmente.

En 1944 se unió a la banda de Billy Eckstine, en donde coincidentalmente también trabajaban los músicos Charlie Parker y Dizzy Gillespie en la sección de vientos metales.

Como se mencionó anteriormente, Miles se sintió abrumado por el estilo y las capacidades de estos grandes músicos, y podría decirse que lo dejó todo para eclipsar a Parker y sumergirse dentro del lenguaje *bebop*, gravitando de nuevo hacia la periferia.

Una vez consolidado como puntal del movimiento *bebop*, también tergiversó su rumbo para enfocarse en un estilo radicalmente nuevo mencionado anteriormente; el *cool jazz*, como sería conocido, renunciando seguidamente a este nuevo amor para tener devaneos con los estilos posteriores modal, impresionista, *hard bop* y *cuasi-free*, hasta dar finalmente un polémico salto hacia la fusión entre el *jazz* y el rock. Pero, sobre todo, el enigma surge al intentar conciliar al hombre con su música: el primero es una dura superficie, la segunda una serie de suaves perfiles. No es posible una respuesta sencilla o un simple resumen de un párrafo cuando se trata de la figura de Miles Davis (Gioia 1997) .

Sin embargo, lo que se pretende en este texto no es dar pie a una acumulación de datos biográficos o líneas de tiempo de los principales e influyentes personajes que dan cabida al origen de nuevos conceptos teórico – musicales en el *jazz*, sino, evidenciar los antecedentes más relevantes que permitieron el surgimiento de conceptos como el que se abarcará en este proyecto.

En 1923 en Cincinnati – Ohio nace George Russell, el referente de mayor consideración a lo largo de este trabajo debido a su gran aporte a la música contemporánea y su más importante obra, *El Concepto Lidio Cromático de la organización tonal*.

Desde edad temprana comenzó a tocar la batería en el *Boy Scout Drum and Bugle Corps* y finalmente recibió una beca para la Universidad de Wilberforce, donde se unió a una lista de alumnos que incluía a Coleman Hawkins, Benny Carter, Fletcher Henderson, Ben Webster, Cootie Williams, Ernie Wilkins y Frank. Foster. Sin embargo, su educación musical más fructuosa llegó en el año 1941, cuando al intentar prepararse para ingresar a la Infantería de Marina, le diagnosticaron tuberculosis y pasó seis meses bajo tratamiento hospitalario, donde un compañero paciente de habitación le enseñó los fundamentos de la armonía.

Tras recibir la salida de alta decidió mudarse a New York, donde formó parte de un grupo de músicos que se reunían en el apartamento del pianista, arreglista y compositor Gil Evans; el círculo incluía a Miles Davis, Gerry Mulligan, Max Roach, Johnny Carisi y, en ocasiones a Charlie Parker. Durante esa época, en 1947, Russell fue comisionado para realizar un arreglo junto a Gillespie, en donde surgió como resultado el tema *Cubana be, Cubana bop* y con el cual obtuvo un gran reconocimiento debido a las críticas y reacciones que el público manifestó con respecto a la innovación que propuso dicho tema fusionando compactamente ritmos afrocubanos con *jazz*.

Dos años más tarde, su composición *Bird in Igor's Yard* interpretada por la *Big band* del clarinetista Buddy DeFranco, fue una pieza notable por su fusión de elementos del lenguaje *bebop* de Charlie Parker y elementos impresionistas de Igor Stravinsky; lo cual le dio una posición mucho más elevada como teórico, compositor y arreglista.

No tardaría mucho tiempo en establecer una amistad con uno de los futuros iconos más influyentes en el *jazz*, Miles Davis. Durante una de sus conversaciones Davis manifestó a Russell su interés por adquirir la capacidad de conocer y dominar todos los cambios armónicos y sus posibilidades melódicas. Dicho comentario generó en Russell un gran cuestionamiento, teniendo en cuenta que Miles era un prometedor trompetista y que en ese entonces ya dominaba el lenguaje del *jazz* de una manera bastante profesional y auténtica. Sin embargo George tomó tal cuestionamiento de una manera tan personal y reflexiva que al cabo de 16 meses, - mientras se encontraba hospitalizado nuevamente debido a su padecimiento de tuberculosis - se encontraba desarrollando el primer apartado teórico surgido netamente a partir del *jazz*; el *Concepto Lidio Cromático de la organización tonal*; siendo este una de las inspiraciones al nacimiento de una nueva corriente musical con la creación del álbum de *jazz* más vendido y aclamado de todos los tiempos, *Kind of blue* de Miles Davis.

En una conversación que tuve con Miles Davis en 1945 le pregunté: “Miles ¿Cuál es tu propósito musical?” Él respondió, “aprenderme todos los acordes”. Fue algo desconcertante para mí porque sentía que Miles tocaba como si ya conociera todos los acordes. Luego de pensar sobre su comentario durante algunos meses me di cuenta de que la respuesta de Miles pudo haber implicado la necesidad de relacionar los acordes de una nueva manera. Esto motivó mi búsqueda para expandir el entorno tonal más allá de las notas inmediatas de su estructura básica, lo que lleva a la inevitable conclusión de que todo acorde definido por la teoría musical occidental tiene su origen en una escala madre. En este sentido vertical el término se refiere a esa escala la cual es ordenada para ser un recurso armónico y vertical; el acorde y su escala madre existen en una unidad indestructible llamada Chordmode.

- Russell.



Fotografía 1: Tommy Potter, Charlie Parker, Max Roach (atrás de Parker), Miles Davis, and Duke Jordan (De derecha a izquierda), Three Deuces, New York, N.Y.



Fotografía 2: John Coltrane y George Russell. Imagen tomada del sitio web oficial de George Russell.

4.2 El Concepto Lidio – Cromático de la organización tonal

4.2.1 ¿Por qué la escala lidia?

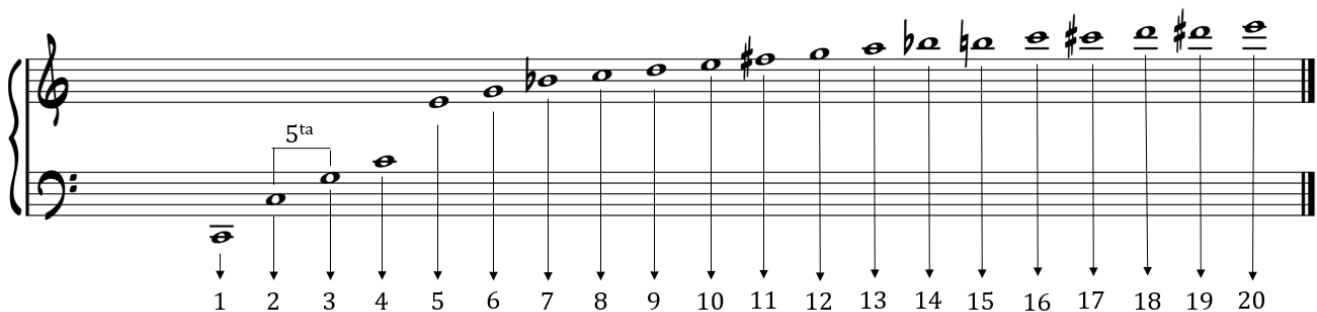
Desde la primera publicación de este tratado se plantea demostrar que existe una escala con la capacidad de sonar en completa unidad⁸ con relación a cualquier acorde definible dentro de la teoría tradicional occidental. Esta escala se define como la escala madre de un acorde.

Como se menciona en el comienzo del presente proyecto, existen una serie de premisas que permiten dar veracidad y evidenciar las razones que otorgan a la escala lidia el papel de la escala con mayor afinidad en relación con cualquier acorde cual sea su función dentro de cualquier contexto en la música temperada⁹.

Al emitir la frecuencia de una nota cualquiera la física del sonido indica que el primer armónico que se deriva de esta corresponde a la octava justa, el segundo es la quinta justa; el segundo intervalo más predominante y el primero que brinda una variedad sonora – una amplia gama de notas - diferente a la octava.

Además de lo anterior, cabe aclarar que la serie de armónicos nos muestra que el cuarto grado correspondiente a la nota C – F - aparece por primera vez en el onceavo armónico acompañado por un sostenido; nuevamente aludiendo a la naturaleza de la escala lidia.

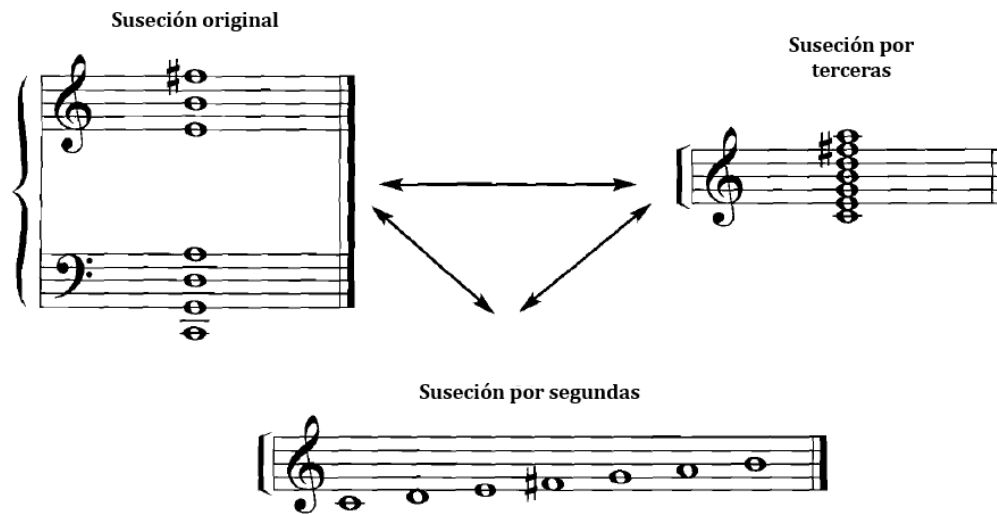
Serie de armónicos



⁸ Propiedad de todo ser, en virtud de la cual no puede dividirse sin que su esencia se destruya o altere. *Diccionario de la Real Academia Española.*

⁹ Sistema de afinación construido mediante la división de la octava en doce partes iguales llamadas semitonos.

Si se toma una sucesión de quintas justas partiendo de la nota C con el fin organizar las notas resultantes con relación a la tónica, el resultado sería el siguiente:



Como se puede observar en el ejemplo anterior, la escala resultante de la sucesión de notas por intervalos de quinta justa es la escala lidia de C. Esta nota (C) será llamada como tónica lidia y las demás notas tendrán una relación directa específica con relación a esta; a esto se le conoce como Gravedad tonal, lo cual se explicará en detalle más adelante.

Otra de las razones por las que se considera que la escala lidia es la escala con mayor afinidad en el ámbito de la gravedad tonal es debido a que si se toma una serie de resoluciones por cuartas justas – en este caso desde F# - podemos dar cuenta de que la escala lidia se construye nuevamente llegando en a su última resolución a la nota C, en otras palabras, es hacer un proceso inverso que nos llevará a la misma escala.

Si se realiza una comparación entre la escala lidia y la escala jónica (mayor), se puede evidenciar que el orden simétrico perfecto de ésta última se rompe, formando ya no una sucesión simétrica perfecta sino una sucesión de notas que crea tensión y necesidad de resolución debido al intervalo de cuarta aumentada que produce dicho rompimiento. Es por tal motivo que George Russell considera las escalas mayores – y sus derivadas – como claros ejemplos de escalas con un estado de tensión permanente. Esto significa que el enlace que tiene la escala con su acorde relacionado es una relación más

horizontal que vertical; ya que siempre tiende a resolver a otro acorde y no se mantiene completamente dentro del estado armónico actual. Tal situación no sucede con la utilización de la escala lidia, ya que ésta crea una relación directa y unificada que une a la escala con el acorde como un solo componente sonoro; a esta relación se la define como *Chordmode*.

4.2.2 La escala lidio – cromática y sus siete escalas principales

El principio de la gravedad tonal se fundamenta dentro de las 12 notas que abarca el sistema de igual temperamento, este orden tonal se refiere a la escala cromática lidia. Como se menciona previamente, dicha sucesión de intervalos de quinta justa, se considera la piedra angular en la cual reposa la escala lidio – cromática. Una escala resultante de una sucesión ascendente de seis intervalos consecutivos de quinta justa a partir de una tónica, da como resultado la escala lidia; la principal escala que fundamenta el principio de la gravedad tonal y consecuentemente a la misma escala lidio – cromática.

Dentro de esta relación directa de 12 notas, existe un orden jerárquico con respecto a la sonoridad que tiene cada una de ellas en relación con el contexto en el cual se encuentran, George Russell los denomina como órdenes de gravedad tonal, sin embargo, esto se analizará más adelante.

Escala lidio - cromática de F

Tónica lidia

I V II VI III VII +IV +V bIII bVII IV bII

Como se puede observar en el ejemplo anterior, una sucesión de quintas justas a partir de la añadidura de una segunda mayor al final de la escala lidia, da como resultado la obtención de las cinco notas faltantes para completar la escala cromática.

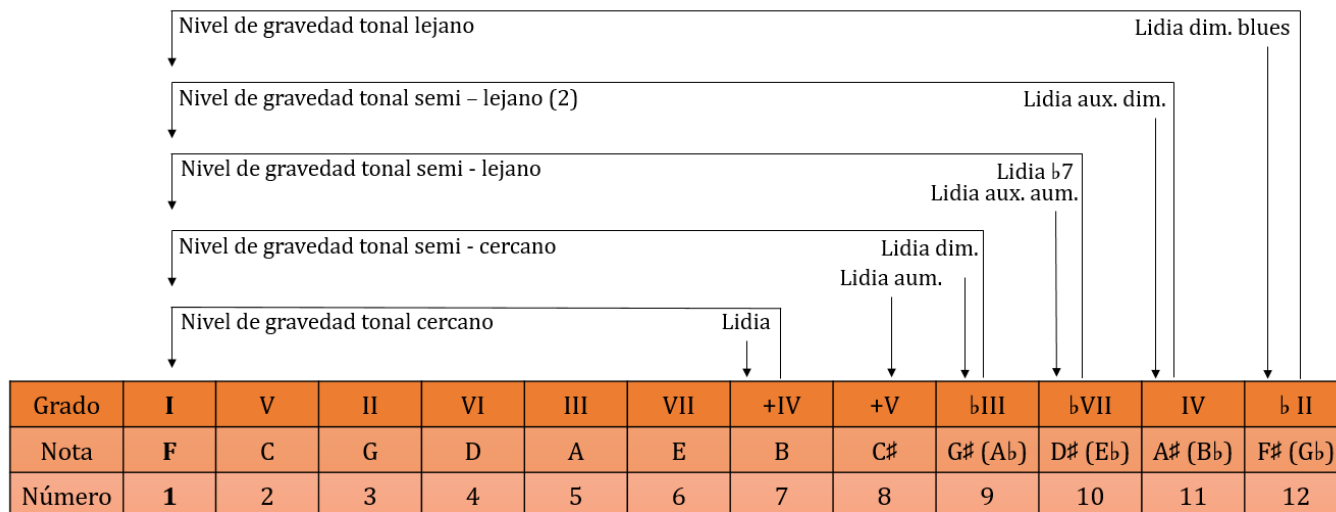
Cada una de las notas de la escala lidia y las posteriores tienen asignado un número el cual indica el grado que le corresponde con relación a la tónica lidia; es decir la manera en la cual cada uno de estos puede relacionarse con los demás y con la tónica. Como consecuencia, la manera más viable de involucrar cada una de las notas ajenas a la escala lidia dentro de un contexto tonal es organizando una serie de escalas que permitan relacionar cada una de estas notas a la tónica sin perder su cualidad y naturaleza lidia.

A continuación, se presentará cada una de las siete escalas que proponen dichas relaciones y su respectivo análisis siempre girando en torno a su tónica lidia; para esto se tomará como ejemplo la escala lidia de F debido a su sencillez para una mejor comprensión del tema.

Las siete escalas principales de la escala lidia – cromática de F	
1. Escala lidia	F lidio
I II III +IV V VI VII	F G A B C D E
2. Escala lidia aumentada	F lidio aumentado
I II III +IV +V VI VII	F G A B C# D E
3. Escala lidia disminuida	F lidio disminuido
I II bIII +IV V VI VII	F G Ab B C D E
4. Escala lidia bemol siete	F lidio bemol siete
I II III +IV V VI bVII	F G A B C D Eb
5. Escala auxiliar aumentada	F lidio auxiliar aumentado
I II III +IV +V VI bVII	F G A B C# D Eb
6. Escala auxiliar disminuida	F lidio auxiliar disminuido
I II bIII +IV +V VI VII	F G Ab Bb Bb C# D E
7. Escala auxiliar disminuida blues	F lidio auxiliar disminuido blues
I bII bIII III +IV V VI bVII	F Gb Ab A# B C D Eb

Las siete escalas principales de la escala lidio – cromática son las escalas que producen todos los acordes definidos por la armonía de la música occidental. Russell define la relación sonora de estas escalas en cinco grupos que tienen un color particular con respecto a su tónica lidia debido al surgimiento de las notas ajenas a las siete notas de la escala lidia:

1. Nivel de gravedad tonal cercano.
2. Nivel de gravedad tonal semi – cercano.
3. Nivel de gravedad tonal semi – lejano.
4. Nivel de gravedad tonal semi – lejano (2).
5. Nivel de gravedad tonal lejano.



Como se puede observar, el surgimiento de las siete primeras notas produce a la escala lidia; un campo gravitacional unificado que sirve no solamente como el génesis de la gravedad tonal y el fundamento de la escala lidio - cromática, sino también como el principal recurso de la unidad entre escala y acorde denominada *chordmode*.

En la octava nota se produce un intervalo de 5^{ta} aumentada con relación a su tónica lidia (F), el cual fundamenta la estructura de la escala lidia aumentada. De la misma manera se fundamenta la escala lidia disminuida, ya que en la novena nota se encuentra el tercer grado de F rebajado medio tono (Ab). Estas dos escalas representan el nivel de gravedad

tonal semi - cercano, constituido por las nueve primeras notas que aparecen luego de un ordenamiento simétrico de intervalos de quinta justa.

Como un complemento a la escala lidia, estas dos escalas (aumentada y disminuida) permiten la manifestación de los acordes fundamentales del espectro de la armonía occidental: mayor, menor, siete, disminuido y aumentado. Por tal motivo este orden que involucra las nueve primeras notas es considerado como el núcleo consonante de la escala lidio – cromática.

La décima nota de la escala lidio – cromática de F (E \flat) permite el surgimiento de las siguientes dos escalas; la escala lidia bemol siete, y la escala auxiliar aumentada.

La onceava nota surgida a partir de esta sucesión (B \flat) con respecto a F hace que dicha relación de gravedad tonal se torne ambigua y útil en muchas circunstancias musicales debido a su naturaleza híbrida dotada de la presencia de ambos intervalos de 4^{ta} (justa y aumentada). El cuarto grado aumentado neutraliza el efecto horizontal que produce el cuarto grado sobre la relación con las demás notas. Las últimas tres escalas, la lidia bemol siete, auxiliar aumentada y auxiliar disminuida representan el nivel de gravedad tonal semi – lejano con respecto a la escala lidio – cromática.

La última de las siete escalas principales es la escala auxiliar disminuida blues producida por el segundo grado de la tónica lidia rebajado medio tono; la cual es la única que representa el nivel de gravedad tonal lejano.

Doce estructuras idénticas de la escala lidio – cromática existen dentro del Concepto lidio – cromático de la organización tonal. Cada una de las doce notas de la escala cromática tradicional – temperada – funciona como la tónica lidia de su respectiva escala lidio – cromática.

4.2.3 Posibilidades armónicas y relación escala – acorde (Chordmode)

Como se mencionó anteriormente, la amplia gama armónica y melódica que brinda el espectro de las siete escalas principales de la escala lidio – cromática permite no solo la construcción de todos los acordes y respectivas cualidades que brinda el sistema musical

occidental; sino que incluso puede abarcar nuevos acordes y por lo tanto nuevas posibilidades melódico – armónicas.

A continuación, se muestra la relación existente entre un acorde y su respectiva escala que permite una unidad sonora, llamándose *Chordmode*. Además, se establecerá la manera en la cual se halla la escala adecuada a usar con respecto al acorde actual.

F# min7 = A lidio (escala madre) = F# menor – Sexto modo de la escala de A lidio

Fundamental del acorde

Tónica lidia

Tónica modal

En el ejemplo anterior se puede observar que la primera escala en la serie de las siete escalas principales de la escala lidio – cromática que contiene dicha cualidad del acorde menor 7 es la escala lidia de A en su VI grado; por lo tanto, la escala que suena en completa unidad con el acorde de F#min7 es la escala de A lidio, denominada en este caso como escala madre. Es oportuno aclarar que no se tiene en cuenta el III grado de dicha escala (C#min7) ya que este se entiende como una extensión del I grado, al igual que el V y VII. Esto se evidenciará más adelante en las tablas que exponen los *Chordmodes* de cada escala.

Cualquier acorde definido dentro de la armonía de la música tradicional occidental puede ser referido por alguna o algunas de las siete escalas principales; cabe aclarar que las posibilidades con respecto al número de notas que conforman a los acordes no afecta en absoluto la manera en que se deriva la escala principal de cada uno de estos, eso sí, debe encontrarse contenido en alguno o algunos de los grados modales¹⁰ de cualquiera de las siete escalas principales. En el cuadro A (Russell 1953) George Russell resume y

¹⁰ Posibilidades armónicas que genera cada uno de los grados en cualquiera de las escalas.

organiza el número de posibilidades armónicas y melódicas que se pueden encontrar bajo este concepto.

De esta manera es como se pueden relacionar todos los acordes con una escala determinada, cabe aclarar que no solo con la escala lidia, sino con cualquiera de las siete escalas principales que involucra la escala lidio – cromática.

A continuación, se mostrará cada una de las siete escalas principales con sus respectivas posibilidades armónicas en cada uno de sus grados, empezando por la triada en su forma básica y agregando colores y/o tensiones paulatinamente.

Chordmodes de la Escala Lidia						
Lid. Maj13	13	I Lid. Maj13/III _B	I Lid. Maj13/+IV _B	Lid. Maj13/V _B	min 13	Lid. Maj13/VII _B
Triada mayor	7	Triada mayor/III _B	min ^b 5	Triada mayor/V _B	Triada menor	7 ^b 9
Maj6	9	Maj6/III _B	min7 ^b 5 ^b 9	Maj6/V _B	min6	11 ^b 9
Maj7	11	Maj7/III _B	min11 ^b 5 ^b 9	Maj7/V _B	min7	11 ^b 9+5
Maj9	-	Maj9/III _B	min11 ^b 5+5 ^b 9	Maj9/V _B	min9	-
Maj7 ^b 5	-	Maj7 ^b 5/III _B	-	Maj7 ^b 5/V _B	min11	-
-	-	(min +5)	-	-	-	-
I	II	III	+IV	V	VI	VII

Chordmodes de la Escala Lidia Aumentada						
L.A. Maj13	13+11	I L.A. Maj13/III _B	I L.A. Maj13/+IV _B	7+5 ^b 9	min 13+7	I L.A. Maj13/VII _B
Triada Aum. mayor	7 ^b 5	Triada Aum. mayor/III _B	min7 ^b 5	+9+11	min+7	7 ^b 9
Aum. Maj7	9+11	Aum. Maj7/III _B	min9 ^b 5	7+5	min9+7	7 ^b 9+9
Aum. Maj9	-	Aum. Maj9/III _B	min11 ^b 5	7+5 ^b 9	min11+7	11 ^b 9
Aum. Maj7 ^b 5	-	Aum. Maj7 ^b 5/III _B	min11+5+11	7+5+9	-	-
Aum. Maj9+11	-	Aum. Maj9+II/III _B	-	7+5+11	-	-
I	II	III	+IV	+V	VI	VII

Chordmodes de la Escala Lidia Disminuida

L.D. Maj13	13 ^{b9}	I L.D. Maj13/(^b III _B)	I lid. Aum. Maj13/+IV _B	I L.D. Maj13/V _B	min 13 ^{b5}	I L.D. Maj13/VII _B
Triada dim. mayor	7 ^{b9}	-	Tetracordio disminuido	Triada dim. mayor/V _B	min7 ^{b5}	7 ^{b9}
L.D. Maj	11 ^{b9}	-	-	L.D. Maj/V _B	min9 ^{b5}	7 ⁺⁹
Dim. Maj6	-	-	-	Dim. Maj6/V _B	min11 ^{b5}	7 ⁺⁵
Dim. Maj7	-	-	-	Dim. Maj7/V _B	-	7 ^{b9+5}
Dim. Maj9	-	-	-	Dim. Maj9/V _B	-	-
I	II	bIII	+IV	V	VI	VII

Chordmodes de la Escala Lidia Bemol Siete

Lid. ^b 7 Maj13	11 ^{b13}	I Lid. ^b 7 Maj13/III _B	I Lid. ^b 7 Maj13/IV _B	I Lid. ^b 7 Maj13/V _B	min 13 ^{b9}	Lid. ^b 7 Maj13/(^b VII _B)
Maj ^b 7	7 ⁺⁵	Maj ^b 7/III _B	min7 ^{b5}	Maj ^b 7/V _B	min7 ^{b9}	-
Lid. ^b 7 Maj	11 ^{b9}	Lid. ^b 7 Maj/III _B	min7 ^{b5b9}	Lid. ^b 7 Maj/V _B	min11 ^{b9}	-
Maj9 ^b 7	9 ⁺⁵	Maj9 ^b 7/III _B	7 ^{+5b9}	Maj9 ^b 7/V _B	-	-
Maj9 ^b 7+11	-	Maj9 ^b 7+11/III _B	7 ⁺⁹⁺¹¹	Maj9 ^b 7+11/V _B	-	-
I	II	III	+IV	V	VI	bVII

Chordmodes de la Escala Auxiliar Aumentada

Aux. Aum. Maj ^b 13	9 ⁺⁵⁺¹¹	I Aux. Aum. Maj ^b 13/III _B	9 ⁺⁵⁺¹¹	9 ⁺⁵⁺¹¹	I Aux. Aum. Maj ^b 13/(^b VII _B)
Aum. Triada mayor	7 ⁺⁵	Aum. Triada mayor/III _B	7 ^{b5}	7 ⁺⁵	-
Aum. Maj ^b 7	7 ^{b5}	Aum. Maj ^b 7/III _B	7 ⁺⁵	7 ^{b5}	-
Aum. Maj9 ^b 7	7 ⁺⁵⁺¹¹	Aum. Maj9 ^b 7/III _B	9 ⁺¹¹	7 ⁺⁵⁺¹¹	-
Aum. Maj9 ⁺¹¹	-	Aum. Maj9 ⁺¹¹ /III _B	-	-	-
I	II	III	+IV	+V	bVII

Chordmodes de la Escala Auxiliar Disminuida

A.D. Maj ^b 13	13 ^b 9 ⁺ 9 ^b 5	I A.D. Maj ^b 13		I A.D. Maj ^b 13/ ⁺ IV _B	7 ⁺ 9 ^b 9 ^b 5	Dim. min ^b 13 ⁺ 7	I A.D. Maj ^b 13/VII _B
Dim. Triada mayor	-			Tetracordio disminuido	7 ⁺ 9	Dim. min ⁺ 7	7 ^b 9
Dim. Maj6	7 ^b 5				7 ^b 9	Dim. min ⁹ 7	7 ⁺ 9
Dim. Maj7	7 ^b 9				7 ^b 5	Dim. min ¹¹ 7	7 ^b 5
Dim. Maj9	7 ^b 9 ^b 5				-	-	7 ^b 9 ⁺ 9 ^b 5
Dim. Maj11	7 ⁺ 9 ⁺ 11				-	-	-
I	II	bIII	IV	+IV	+V	VI	VII

Chordmodes de la Escala Auxiliar Disminuida Blues

A.D. Blues Maj13	I A.D. Blues Maj13		I A.D. Blues Maj13/III _B	I A.D. Blues Maj13/ ⁺ IV _B	I A.D. Blues Maj13/V _B	min13 ^b 9 ^b 3 ⁺ 11	I A.D. Blues Maj13/(^b VII _B)
Triada mayor			Triada mayor/III _B	min7 ^b 5	Triada mayor/V _B	Triada menor	-
Maj6			Maj6/III _B	13 ^b 9 ⁺ 11	Maj6 /V _B	min6	-
Maj ^b 7			Maj ^b 7/III _B	7 ^b 9 ⁺ 11	Maj ^b 7/V _B	min7	-
Maj ^b 7 ^b 9 ⁺ 11			Dim. Maj9/III _B	7 ⁺ 9	Maj ^b 7 ^b 9 ⁺ 11/V _B	min7 ^b 5	-
-			Maj ^b 7 ^b 9 ⁺ 11/III _B	-	-	min13 ^b 5	-
I	bII	bIII	III	+IV	V	VI	bVII

4.2.4 Asignando escala/s a un acorde determinado

Existen muchas posibilidades melódicas al momento de abordar un acorde cuales sean sus características, colores y tensiones; desde la sonoridad melódica más cercana con relación a este, como la más lejana, incluso podría considerarse como un asunto subjetivo y de completa determinación por el compositor y/o improvisador. Sin embargo, uno de los objetivos de este proyecto consta de evidenciar una gama amplia de posibilidades con respecto a la forma en la que se aborda melódicamente un acorde determinado con el fin de brindar herramientas suficientes para que el lector en su práctica de composición o improvisación tenga la capacidad y libertad de desarrollar un lenguaje propio dejando de lado limitaciones de tipo conceptual, teóricas e incluso estéticas. Como se menciona anteriormente, el L.C.C. es una herramienta que permite la concepción musical de una manera mucho más libre y a su vez declina los tradicionalismos y juicios estéticos que se han creado a raíz de un largo trayecto a través del tiempo con base en la música académica occidental.



E \flat 7

En la parte inferior de cada tabla que representa los Chordmodes de cada una de las siete escalas principales, se encuentran los grados que posee cada una de las escalas con su respectiva alteración. Por ejemplo, en la columna que pertenece al II grado de la escala lidia, se encuentran los acordes 7, 9, 11 y 13; por lo tanto, la ubicación del acorde de E \flat 7 corresponde a dicha columna. Teniendo en cuenta lo anterior, si se sitúa la nota fundamental del acorde (E \flat) en el segundo grado de una escala lidia; la tónica lidia y por lo tanto la escala lidia madre que tiene una unidad sonora con relación al acorde de E \flat 7 es la escala lidia de D \flat .

Este procedimiento se puede realizar de dos maneras: pensando en un intervalo de segunda mayor descendente o un intervalo de séptima menor ascendente, el nombre de

este intervalo es conocido como el “intervalo tónico lidio”, ya que al usarlo de cualquiera de las dos maneras conlleva a la misma respuesta; la tónica lidia.

En el L.C.C. la fundamental de un acorde es llamada tónica modal, y su función es permitir la ubicación de la escala madre del acorde al cual pertenece. El acorde nace dentro de esta gama de colores y evoluciona de una manera natural atravesando cada una de las escalas que se derivan del universo de la escala lidio – cromática.

Una vez hallada la tónica lidia (D_b), el siguiente paso es hallar el resto de las notas que conforman la escala a la cual pertenece el acorde.

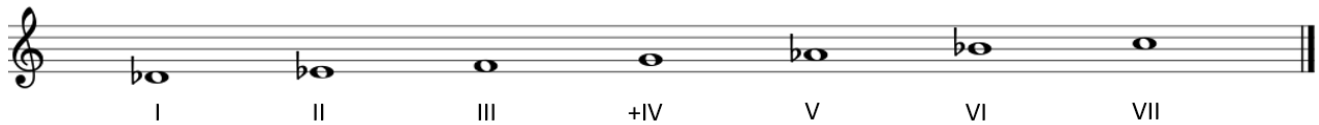
The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and contains the notes of the Lydian mode of D_b : D_b , E_b , F , G , A_b , B_b , and C . The notes are labeled with Roman numerals I through VII below them. An orange box labeled "Tónica lidia" has an arrow pointing to the first note, D_b . The title "Escala lidia de D_b " is centered above the staff. The bottom staff is in bass clef and shows the chord $G-7b5$ (G, F_b , E_b , D). The label "G-7b5" is centered below the staff.

Ahora, la cualidad del acorde $\text{min}7b5$ se encuentra en el cuarto grado sostenido de la escala lidia; esto implica que la tónica modal del acorde de $G-7b5$ (G) está ubicada en la cuarta columna de la tabla de Chordmodes de la escala lidia. Por lo tanto, si se cuenta un intervalo tónico lidio de cuarta aumentada descendientemente se encontrará como tónica lidia D_b ; es decir, la escala madre de dicho acorde y la cual suena en completa unidad con éste es la escala lidia de D_b nuevamente.

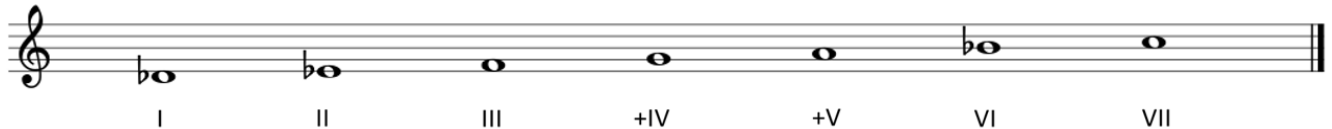
La escala madre, sin embargo, es solo una de las escalas que pueden derivarse a partir de su tónica lidia. Esta escala puede pensarse como la escala del color primario y las seis restantes como los colores secundarios.

Basados el ejemplo anterior, la escala madre de los acordes de E \flat 7 y G-7 \flat 5 es la escala lidia de D \flat . No obstante, las otras seis escalas derivadas principales pueden ser usadas para agregar colores a la sonoridad de dichos acordes (E \flat 7 y G-7 \flat 5) a completo albedrío del compositor o improvisador; aquí las posibilidades:

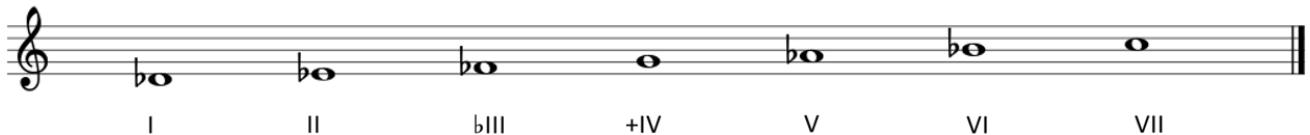
Escala lidia de D \flat (escala madre)



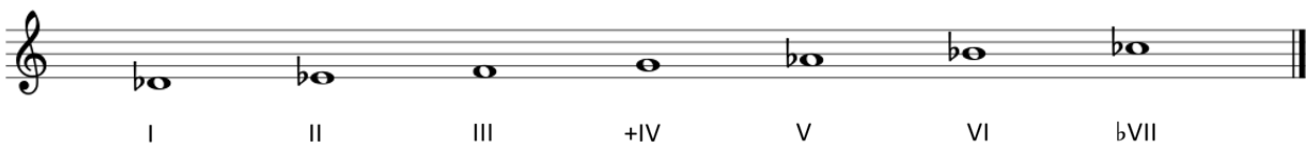
Escala lidia aumentada de D \flat



Escala lidia disminuida de D \flat



Escala lidia bemol siete de D \flat



Escala auxiliar aumentada de D \flat

A musical staff in treble clef showing the augmented auxiliary scale of D-flat. The notes are D-flat, E-flat, F, G, A, and B-flat. Below the notes are the Roman numerals: I, II, III, +IV, +V, and bVII.

Escala auxiliar disminuida de D \flat

A musical staff in treble clef showing the diminished auxiliary scale of D-flat. The notes are D-flat, E-flat, F-flat, G-flat, A-flat, B, C, and D. Below the notes are the Roman numerals: I, II, bIII, IV, +IV, +V, VI, and VII.

Escala auxiliar disminuida blues de D \flat

A musical staff in treble clef showing the blues diminished auxiliary scale of D-flat. The notes are D-flat, E-flat, F-flat, F, G, A, B-flat, and C. Below the notes are the Roman numerals: I, bII, bIII, III, +IV, V, VI, and bVII.

5. Desarrollo

En esta fase se evidenciará el proceso compositivo y el respectivo análisis de cada una de las composiciones que se han estado realizando a lo largo del presente proyecto. La manera en la cual se ha desarrollado cada una de las piezas busca demostrar la viabilidad de la aplicación del concepto lidio cromático en distintos contextos y modelos compositivos que atañen al género de jazz - rock. Cabe aclarar que el desarrollo de cada una de las composiciones es completamente autónomo y no tiene ningún tipo de relación con modelos compositivos establecidos diferentes a la intuición, gusto y creación propia.

A continuación, se presentará cada una de las dos piezas compuestas con su respectivo análisis basado en *El Concepto lidio cromático* y la teoría funcional. Por tal motivo, gran parte de la grafía, simbología y nomenclatura que se utilizará en transcurso del presente análisis es el resultado de una mezcla que pretende evidenciar la aplicación de estas dos perspectivas teóricas simultáneamente; sin embargo, las ilustraciones harán énfasis en las herramientas expuestas en el Marco referencial del presente proyecto. Además, se mencionarán los diferentes procesos de desarrollo compositivo con el fin de evidenciar la funcionalidad de la aplicación del *Concepto* con relación a la aleatoriedad del uso rutas metodológicas con respecto a la composición integral.

Cabe mencionar que en el transcurso del análisis se demostrará el asunto a tratar por medio del instrumento o instrumentos que permitan comprender la totalidad de lo que se desea abarcar. Instrumentos de apoyo y acompañamiento no serán tomados en cuenta a menos que sean imprescindibles para la comprensión del tema. Cada parte de las canciones será analizada de manera aislada con respecto a su armonía, melodía y ritmo con el fin de lograr una comprensión más detallada.

5.1 Fooled – David Pino

Al momento de abordar el libro del *Concepto lúdico cromático* y comprender la perspectiva teórica que este propone, surge en el autor del presente proyecto una incertidumbre con respecto a la viabilidad de la aplicación de este concepto en otros géneros y estilos musicales diferentes a su género causal; el jazz. A pesar de que su autor, Russell, incentiva la aplicación de dicho concepto hacia otras sonoridades, su exploración parece resultar un poco limitada con lo que atañe a géneros armónicamente más sencillos como por ejemplo el rock; en este caso caracterizado en su gran mayoría por la carencia de séptimas y colores dentro los acordes que lo componen.

La presente canción se ha creado con el fin de utilizar el L.C.C de la manera más básica posible, incluso se propone una aplicación más reducida que las abordadas y ejemplificadas en el libro; ya que éste se encuentra enfocado hacia una armonía con una unidad estructural mínima de cuatro notas (acordes con séptima) y por lo tanto se aleja de la sonoridad particular del género que se abarcará a continuación; el rock.

5.1.1 Análisis formal

Información general

- **Artista:** David Pino.
- **Fecha:** septiembre de 2020.
- **Título:** Fooled.
- **Género:** Rock fusión.
- **Formato:** Voz, guitarra eléctrica (líder), guitarra eléctrica (acompañante), bajo eléctrico y batería acústica.
- **Duración:** 04:00 minutos.
- **Lugar:** Bogotá – Colombia.

Forma



Introducción

- Motivo principal

♩ = 110

E G#7 C#- B

- Análisis armónico

El movimiento armónico que se plantea abarca la duración de dos compases en $\frac{4}{4}$; dos acordes por compás. Los acordes son: E, G#7, C#- y B.

En relación con el sistema funcional¹¹, la Introducción tiene un *riff*¹² principal que se compone por los acordes y sus funciones: E (I), primer grado, función de tónica. G#7 (V7/VI), quinto grado en función dominante de la relativa menor de la tonalidad (C#-). C#- (VI), sexto grado, función de subdominante y relativa menor. B (V), quinto grado y función dominante de la tonalidad.

Con base en el L.C.C, el presente análisis propone una sonoridad unificada con respecto a un nivel de gravedad tonal cercano; es decir, en relación con la escala lidia.

Con respecto a lo anterior, el acorde de E se ubica como la primera triada resultante de la escala lidia de E, siendo ésta misma su tónica lidia. El acorde de G#7 surge como un

¹¹ Sistema de organización de sonidos basado en la tradición musical clásica europea.

¹² Frase musical breve, melodiosa, rítmica y relajada que se repite sobre melodías cambiantes, especialmente en el jazz. (*Oxford Languages Dictionary*).

segundo grado de la escala lidia de F#. El acorde de C#- se ubica como sexto grado de la escala lidia de E. Y el acorde de B se ubica en el segundo grado de la escala lidia de A.

La razón por la cual se toman dichas afirmaciones con respecto al L.C.C parte de la relación existente entre las triadas y tétradas que se derivan de la escala de E mayor en el sistema funcional. El hecho de que no se especifique el séptimo grado de un acorde, no implica que no se tenga en cuenta para su análisis armónico.

Chordmodes escala lidia de E

Diagram showing the chord modes for the E Lydian mode. The chords are: E (I), F# (II), G#- (III), A#dim (+IV), B (V), C#- (VI), and D#- (VII). The E and C#- chords are highlighted with orange boxes. A yellow arrow points to the C#- chord.

Chordmodes escala lidia de F#

Diagram showing the chord modes for the F# Lydian mode. The chords are: F# (I), G# (II), A#- (III), B#dim (+IV), C# (V), D#- (VI), and E#- (VII). The G# chord is highlighted with an orange box. A yellow arrow points to the G# chord.

Chordmodes escala lidia de A

Diagram showing the chord modes for the A Lydian mode. The chords are: A (I), B (II), C#- (III), D#dim (+IV), E (V), F#- (VI), and G#- (VII). The B chord is highlighted with an orange box. A yellow arrow points to the B chord.

■ Tónica lidia.

■ Tónica modal.

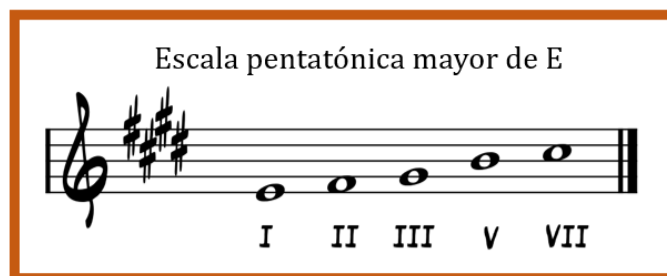
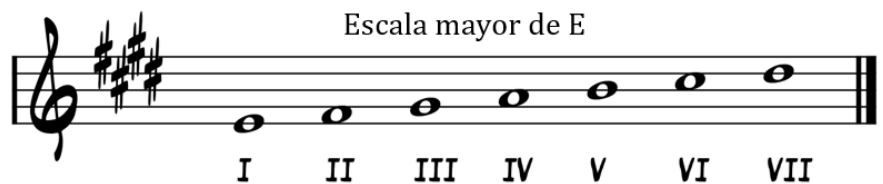
■ Acordes utilizados.

- **Análisis melódico**

El rango melódico utilizado en la **Introducción** se extiende desde la nota E3 hasta E5; sexta cuerda y primera de la guitarra al aire en afinación estándar¹³.

En relación con el sistema funcional, el movimiento melódico propuesto se basa en la utilización de la escala pentatónica mayor de E¹⁴ sobre el contexto de la tonalidad de E mayor que brindan los acordes durante los dos compases de duración.

Con base en el L.C.C la escala pentatónica mayor puede ser considerada como la escala lidia sin el +IV y VII grado. Dicha escala posee un carácter bifuncional ya que no especifica la diferencia fundamental – su cuarto grado - entre la escala mayor y escala lidia de E. Por lo tanto, se podría considerar como una herramienta que permite consolidar ambos sistemas con respecto a la percepción auditiva.

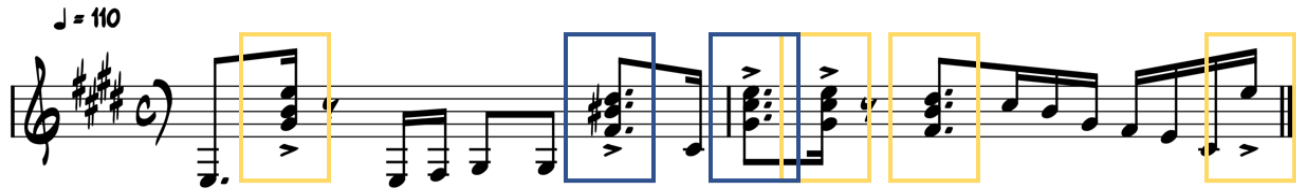


¹³ E2, A2, D3, G3, B3, E4. Conjunto de notas temperado basado sobre A440Hz.

¹⁴ Notas que componen a la escala pentatónica mayor de E: E, F#, G#, B, C#.

- **Análisis rítmico**

El ritmo que contiene la **Introducción** consta de una subdivisión binaria y se comprende por la interacción entre las figuras: corchea, corchea con puntillo y semicorchea. Establece una relación entre acentos sincopados y a tiempo con respecto a las secciones que poseen tres notas simultáneas. El tempo propuesto equivale a $\text{♩} = 110$ bpm.



♩ = 110

■ A tiempo.
■ Síncopa.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 110. The notation includes various rhythmic figures: eighth notes, eighth notes with beams, and eighth notes with accents. Several groups of notes are highlighted with colored boxes: blue boxes indicate 'A tiempo' (on-time) and yellow boxes indicate 'Síncopa' (syncopated). The syncopated boxes are placed on notes that are off-beat or have accents that fall on weak parts of the measure.

Parte A

- **Motivo principal**



♩ = 110

Voz

Guit. El.

Voz

Guit. El.

The image shows a musical score for the main motif. It consists of four staves: two for voice (Voz) and two for electric guitar (Guit. El.). The tempo is marked as ♩ = 110. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The guitar part features a complex rhythmic pattern with chords and single notes, including accents. The voice part consists of a melodic line with some rests. The guitar part includes chord symbols: E-, A, E-, and A. The score is divided into two systems, with a measure rest in the second system for the voice part.

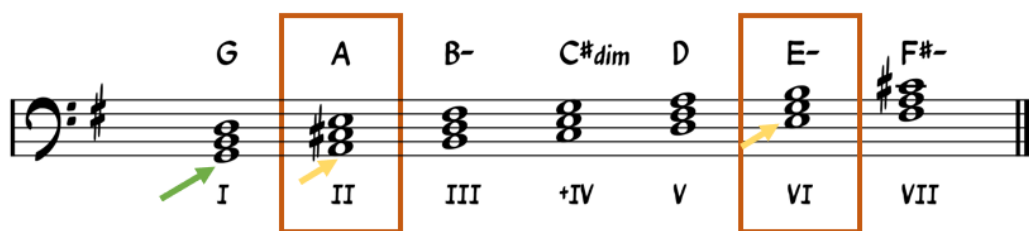
- **Análisis armónico**

El movimiento armónico que se plantea en la Parte **A** propone los acordes E- y A, el ritmo armónico consta de un acorde por compás durante toda la sección de 16 compases en $\frac{4}{4}$.

En relación con el sistema funcional la Parte **A** puede ser comprendida por medio de dos maneras: la primera consiste en la utilización de la armonía que brinda la escala eólica de E y un intercambio modal ya sea con su modo mayor o su escala menor melódica con fin de manifestar el acorde de A(IV) con función de subdominante. Sin embargo, la forma más afable de comprender dicha relación consiste en la utilización de la armonía proveniente del modo dórico de E¹⁵. E- como el primer grado y A como el cuarto.

Con base en el L.C.C, el acorde de E- se ubica en el sexto grado y el acorde de A en el segundo grado de la escala lidia madre de G. Como se menciona anteriormente, las afirmaciones que se toman con relación al L.C.C. parten del surgimiento de las tétradas en este caso del modo dórico de E; el hecho de que no se encuentren explícitas en la composición, no implica que no se tengan en cuenta para su análisis armónico o melódico.

Escala lidia de G



■ Tónica lidia.

■ Tónica modal.

■ Acordes utilizados.

¹⁵ Estructura de la escala dórica: I, II, bIII, IV, V, VI, bVII.

- **Análisis melódico**

El rango melódico vocal utilizado en la Parte **A** se comprende entre las notas A3 y A4.

En relación con el sistema funcional, el movimiento melódico propuesto se basa en la utilización de la escala dórica de E a excepción de su tercer grado; sin embargo, éste se encuentra presente durante el acompañamiento en el acorde de E-.

Con base en el L.C.C, la melodía interactúa entorno al sexto modo de escala lidia de G, teniendo esta la nota E como tónica modal. Se comprende una sonoridad unificada con relación a cada uno de los acordes ya que ambos se derivan del primer orden de gravedad tonal de esta misma escala madre; el nivel de gravedad tonal cercano.

Escala lidia de G

Tónica lidia Tónica modal

I II III +IV V VI VII

- **Análisis rítmico**

El ritmo que contiene la Parte **A** en la melodía realizada por la voz se comprende por subdivisiones binarias entre las figuras blanca, negra y corchea; y por un motivo de pregunta y respuesta que abarca dos compases cada una. En su gran mayoría se mantiene acentuando los pulsos fuertes del compás. En el acompañamiento de la guitarra se evidencia el movimiento sincopado de subdivisión binaria en la relación entre los acordes y el bajo que los apoya, resultado del juego de las figuras negra, corchea, corchea con puntillo y semicorchea.

Pregunta Respuesta

Voz

Git. El.

■ A tiempo. ■ Síncopa.

Parte **B**

- Motivo principal

The musical score for the main motif in Part B consists of two systems. The first system includes a vocal line (Voz) and an electric guitar line (Guit. El.). The tempo is marked as $\text{♩} = 110$. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line starts with a quarter rest, followed by a sequence of notes: E4, F#4, G#4, A4, B4, A4, G#4, F#4, E4. The electric guitar line provides accompaniment with chords E, G#7, C#-, and B. The second system continues the vocal line with a triplet of eighth notes (E4, F#4, G#4) followed by a quarter note (A4), and then a quarter rest. The electric guitar line continues with the same chord progression: E, G#7, C#-, and B.

- Análisis armónico

El movimiento armónico que se plantea en la Parte **B** es exactamente el mismo de la **Introducción**, su única diferencia es la forma en la que los demás instrumentos interactúan en función de la armonía y contexto, incluyendo la melodía de la voz.

- Análisis melódico

El rango melódico vocal utilizado en la Parte **B** se comprende entre las notas B3 y B4.

En relación con el sistema funcional, el movimiento melódico de la voz se basa en la utilización de la escala pentatónica mayor de E al igual que la melodía que propone el acompañamiento de la guitarra eléctrica.

Con base en el L.C.C sucede lo mismo que en el análisis melódico que se plantea en la **Introducción**, sin embargo, en esta parte la melodía principal se encuentra propuesta por la voz, de igual manera, utilizando la escala pentatónica mayor de E.

- Análisis rítmico

El ritmo que comprende la parte **B** con relación a la guitarra que acompaña la melodía de la voz es exactamente el mismo que se desarrolla en la **Introducción**.

Con relación al ritmo que propone la melodía vocal, se puede evidenciar que tiene una subdivisión binaria y que su comportamiento consiste en la relación pregunta y respuesta.

♩ = 110

Pregunta Respuesta

Voz

Parte **C**

- Solo de guitarra eléctrica

♩ = 110

Chord diagrams: C#-, A, F#5, E

Measure numbers: 1, 5, 8, 11, 14, 16, 18, 21, 24, 26

Tempo: ♩ = 110

- **Análisis armónico**

El movimiento armónico que se plantea en la Parte C propone los acordes C#- y A, el ritmo armónico consta de un acorde por compás durante toda la sección de 16 compases en $\frac{4}{4}$.

En relación con el sistema funcional, la Parte C se compone por los acordes derivados de la escala menor de C# y sus funciones: C#-(I) primer grado, función de tónica. A(VI) cuarto grado, función de subdominante.

Con respecto al L.C.C. esta parte puede ser comprendida teniendo como punto de referencia a la escala lidia de A. Dentro de la gravedad tonal que se deriva de dicha escala se puede comprender que el acorde triádico de C#- surge como una derivación directa del acorde madre que yace de dicha escala; Amaj13#11. En otras palabras, se podría tomar como el acorde de Amaj7 con bajo en la nota de C# carente de la tónica lidia; es decir en su primera inversión 6/5 (según el sistema funcional). Ubicándose de la siguiente manera: C#-(III) en el tercer grado y A(I) en el primero. Cabe aclarar que uno de los pilares causales del surgimiento del L.C.C fue consolidar y unificar de una manera mucho más amplia la relación existente entre la melodía y la armonía, es por tal motivo que surge el término *chordmode*, el cual fue explicado anteriormente. Por lo tanto, algunas de las escalas que se utilizaron tienen la capacidad de modificar indirectamente la cualidad y colores de algunos de los acordes sobre los que se plantean dichas melodías.

Chordmodes escala lidia de A

■ Tónica lidia.
■ Tónica modal.
■ Acordes utilizados.

Amaj13(#11)
 C#- o Amaj7/III_b

- Análisis melódico

Con relación al sistema funcional, la melodía que comprende a la Parte C o sólo de guitarra eléctrica consta de la utilización de las siguientes escalas: escala pentatónica menor¹⁶, escala eólica¹⁷ y escala menor armónica de C#¹⁸.

En la mayoría de cada una de estas escalas se proponen secuencias diatónicas, utilizando algunas herramientas que enriquecen la melodía como por ejemplo la *blue note*¹⁹, tercera blues²⁰, y algunas notas de paso con el fin de conectar notas pertenecientes a la escala. Además, se utilizan algunas frases características o *clichés* del lenguaje blues para enriquecer la sonoridad del género rock.

Con relación al L.C.C., las escalas que se utilizan en la melodía del solo de guitarra se basan en el uso de tres de las siete escalas principales derivadas de la escala lidio – cromática de A y una de las siete escalas principales de la escala lidio – cromática de E:

<p>Escala lidia de A</p>  <hr style="width: 100%;"/>	<p>Escala lidia disminuida de A</p>  <hr style="width: 100%;"/>
<p>Escala auxiliar disminuida de A</p>  <hr style="width: 100%;"/>	<p>Escala lidia disminuida de E</p>  <hr style="width: 100%;"/>

¹⁶ Estructura de la escala pentatónica menor: I, bIII, IV, V, bVII.

¹⁷ Estructura de la escala eólica: I, II, bIII, IV, V, bVI, bVII.

¹⁸ Estructura de la escala menor armónica: I, II, bIII, IV, V, bVI, VII.

¹⁹ Intervalo de 4^{ta} aumentada o 5^{ta} disminuida que caracteriza al género blues.

²⁰ *Acciaccatura* en el grado bIII que precede al III. Típico en el blues.

La manera en la cual se utilizan estas escalas parte de secuencias diatónicas con algunos adornos cromáticos²¹ que tienen la función de conectar y/o extender notas pertenecientes al *chordmode* prevalente. Dichas escalas, tienen la capacidad de generar indirectamente algunos colores y cualidades diferentes a los que propone la escala lidia con respecto a los acordes triádicos que se utilizan. Dichas añadiduras se mostrarán entre paréntesis al lado del acorde original.

²¹ Método de extensión de una escala por la mezcla de notas no pertenecientes a esta que, no obstante, transmite la sonoridad del *chordmode* prevalente. (Russell 1953)

$\text{♩} = 110$

1 $C\#-$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ A $C\#-$ A 8

5 $C\#-$ A $C\#-$ 8 A

8 8 $C\#-$ (Adim maj7/III_B) A (Adim maj7/III_B)

11 $C\#-$ A $C\#-$ 8 A

14 $C\#-$ A

16 (Adim maj7/III_B) $C\#-$ A

18 $C\#-$ A $\frac{1}{2}$

21 8 $C\#-$ A

24 $C\#-$ A F#5 (F#7 \flat 9) 8

26 8 F#5 A

Escala lidia de A


Escala lidia disminuida de A

Escala auxiliar disminuida de A

Escala lidia disminuida de E

○ Adorno cromático

- Análisis rítmico

El ritmo de la parte  está compuesto por la interacción entre las figuras: negra, corchea, corchea con puntillo, semicorchea y fusa. Comprende subdivisiones binarias y ternarias. En su gran mayoría posee un desarrollo motivico de pregunta y respuesta. El ritmo y dinámicas que proponen los demás instrumentos – la batería en su mayoría - permite que el desarrollo del solo tenga un contraste entre puntos de relajación, tensión – distensión, y clímax.

Pregunta Respuesta



5 8 3

Fooled

David Pino

Intro ♩ = 110

Voz

Guit.

Bajo

Bateria

Guit. II

5

9

A

F#5 E- A E- A

13

Musical score for measures 13-16. The system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The second staff is the guitar accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with chords E- and A. The third staff is the bass line, with a melodic line of quarter notes. The fourth staff is the piano accompaniment, showing a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is the right-hand piano accompaniment, with a similar eighth-note pattern.

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The second staff is the guitar accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with chords E- and A. The third staff is the bass line, with a melodic line of quarter notes. The fourth staff is the piano accompaniment, showing a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is the right-hand piano accompaniment, with a similar eighth-note pattern.

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The second staff is the guitar accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with chords E- and A. The third staff is the bass line, with a melodic line of quarter notes. The fourth staff is the piano accompaniment, showing a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is the right-hand piano accompaniment, with a similar eighth-note pattern.

25 **B**

E G#7 C#- B E G#7

29

C#- B E G#7 C#- B E G#7

33 **C (solo)**

1. 2.

C#- B A C#- A

37

Musical score for measures 37-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a grand staff with five systems. The top system is a whole rest. The second system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The third system is a grand staff with a piano part. The fourth system is a grand staff with a piano part. The fifth system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Chords C#- and A are indicated above the piano part. A 1/2 note is indicated above the melodic line.

41

Musical score for measures 41-44. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a grand staff with five systems. The top system is a whole rest. The second system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The third system is a grand staff with a piano part. The fourth system is a grand staff with a piano part. The fifth system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Chords C#- and A are indicated above the piano part. An 8-measure rest is indicated above the melodic line.

45

Musical score for measures 45-48. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a grand staff with five systems. The top system is a whole rest. The second system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The third system is a grand staff with a piano part. The fourth system is a grand staff with a piano part. The fifth system has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Chords C#- and A are indicated above the piano part. An 8-measure rest is indicated above the melodic line. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' below the notes.

49

Musical score for measures 49-52. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes a vocal line with a fermata and an 8-measure repeat sign, a bass line, a piano accompaniment with chords marked C#- and A, and a guitar part with chords marked C#- and A.

53

Musical score for measures 53-56. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes a vocal line with triplets and accents, a bass line, a piano accompaniment with chords marked C#- and A, and a guitar part with chords marked C#- and A.

57

Musical score for measures 57-60. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes a vocal line with a fermata and an 8-measure repeat sign, a bass line, a piano accompaniment with chords marked C#- and A, and a guitar part with chords marked C#- and A.

61

B

65

69

73

Musical score for page 73, featuring five staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes a vocal line (top staff), a piano accompaniment (middle three staves), and a guitar accompaniment (bottom staff). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part consists of a rhythmic accompaniment. Chord symbols C#- and B are indicated above the piano part. The score concludes with a double bar line.

5.2 Lydiot – David Pino

La segunda y última obra compuesta que se propone en el desarrollo de este proyecto ha surgido con el fin de llevar a cabo la aplicación del L.C.C. hacia una sonoridad más amplia armónica y melódicamente. Aproximándose hacia un estilo cercano al jazz con elementos característicos del rock, se plantea evidenciar un paralelo entre los sistemas tonal y atonal²² con el fin de demostrar la aplicabilidad del concepto en diferentes contextos y combinaciones de estilos. Esta canción se ha escrito basándose en la escritura tipo *leadsheet*²³, por lo tanto, para su análisis se tomarán secciones completas debido a su mayor simplicidad.

Debido a la singularidad de los nombres de algunos acordes que se generan a partir de las escalas derivadas de la escala lidia, se ha decidido utilizar una nomenclatura tradicional y una superposición de notas con relación a la escala que se está utilizando; por lo tanto, es importante tener en cuenta los enarmónicos al momento de analizar los acordes. Cabe destacar que el aspecto a analizar en cada una de las ilustraciones está directamente relacionado con los *chordmodes* de las escalas principales de la escala lidia expuestos anteriormente.

5.2.1 Análisis formal

Información general

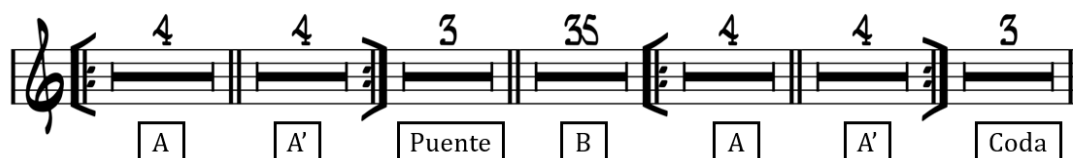
- **Artista:** David Pino.
- **Fecha:** Octubre de 2020.
- **Título:** Lydiot.
- **Género:** Jazz - rock.
- **Formato:** Guitarra eléctrica, teclado electrónico, bajo eléctrico y batería acústica.
- **Duración:** 03:00 minutos aproximadamente.

²² Sistema que carece de toda relación de las notas con relación a una fundamental y de todos los lazos armónicos y funcionales en su melodía y acordes que propone el sistema tonal.

²³ Forma de notación musical que especifica elementos esenciales de una canción popular; melodía, armonía y letra.

- **Lugar:** Bogotá – Colombia.

Forma



Parte A

Partitura musical para la Parte A, en compás de 4/4 con un tempo de 120. La melodía comienza con un acorde de Esus4. Los acordes marcados son Esus4, Gmaj7, A9, Esus4, Gmaj7, Dbmaj7 y Amaj7.

- Análisis armónico

El movimiento armónico que se plantea abarca la duración de cuatro compases en $\frac{4}{4}$.

Un acorde en el primer y tercer compás y dos acordes en el segundo y cuarto compás.

En relación con el sistema funcional, la parte A se compone por los siguientes acordes y sus respectivas funciones: Esus4 (I), función tónica. Gmaj7 (III), función mediante. A9 (IV), función subdominante. Dbmaj7 y Amaj7 no poseen ninguna función con respecto a estos mismos ni a los demás acordes ya que se derivan del sistema de puntos cardinales²⁴.

Con base en el L.C.C, el presente análisis propone una sonoridad unificada con respecto a un nivel de gravedad tonal cercano; es decir, utilizando los *chordmodes* provenientes de la escala lidia de G. No obstante, como se mencionó anteriormente, los acordes de

²⁴ Sistema musical diseñado para film score con temática de fantasía. Pese a su consonancia armónica, es atonal. (María s.f).

D \flat maj7 y Amaj7 son acordes que se derivan de un sistema atonal y por lo tanto requieren de un tratamiento aislado con relación a los demás; sin embargo, no diferirán con relación al primer orden de gravedad tonal.

Con respecto a lo anterior, el acorde de Esus4 se ubica en el sexto grado de la escala madre; con relación a la tabla de los *chordmodes* resultantes de la escala lidia, se puede comprender como el acorde de Emin11 omitiendo su tercer grado. El acorde de Gmaj7 corresponde a la primera tétrada, y A9 surge directamente del segundo grado. El acorde de D \flat maj7 surge de la escala lidia de D \flat y el acorde de Amaj7 surge de la escala lidia de A \flat .

Chordmodes escala lidia de G

Chordmodes escala lidia de D \flat

Chordmodes escala lidia de A \flat

- **Análisis melódico**

El rango melódico utilizado en la parte A se extiende entre las notas E4 y B6.

En relación con el sistema funcional, el movimiento melódico propuesto gira en torno al modo menor de E; se evidencian mezclas entre las escalas eólica, dórica, menor armónica y menor melódica. Se utilizan los recursos *blue note* y notas de paso con el fin

de enriquecer la melodía. En el acorde de $D\flat maj7$ se utiliza la escala lidia de $D\flat$ y en el acorde de $A maj7$ se utiliza la escala lidia de A.

Con base en el L.C.C, durante la armonía que atañe a la escala lidia de G, se utilizan y mezclan las escalas: lidia, lidia aumentada y lidia disminuida de G. En el acorde de $D\flat maj7$ se utiliza la escala lidia de $D\flat$ y en el acorde de $A maj7$ se utiliza la escala lidia de A con fin de encontrar una sonoridad correspondiente con el nivel de gravedad tonal cercano. Se utilizan adornos cromáticos con el fin de conectar notas pertenecientes a las escalas.

Escala lidia de G



Escala lidia aumentada de G



Escala lidia disminuida de G



Escala lidia de $D\flat$



Escala lidia de A



$\text{♩} = 120$ E_{sus}^4 G_{maj}^7 A^9

E_{sus}^4 G_{maj}^7 $D\flat maj^7$ A_{maj}^7

Escala lidia

Escala lidia aumentada

Escala auxiliar disminuida

Adorno cromático

- Análisis rítmico

El ritmo que contiene la parte **A** consta de subdivisiones binarias y se comprende por la interacción entre las figuras: corchea, corchea con puntillo y semicorchea. Establece una relación de pregunta y respuesta entre acentos sincopados y a tiempo. El tempo propuesto equivale a $\text{♩} = 120$ bpm.

Parte **A**¹

♩ = 120 E_{sus}^4 G_{maj}^7 A^9

E_b7^{b5} $E7^{b5}$ $F7^{b5}$ $F\#7^{b5}$ $B7^{\#5}$

- Análisis armónico

El movimiento armónico que se plantea en esta parte abarca la duración de cuatro compases en $\frac{4}{4}$. Es exactamente el mismo que en la parte **A** durante sus dos primeros compases, la variación se encuentra en el cuarto y quinto compás. Esta variación presenta los acordes E_b7^{b5} , $E7^{b5}$, $F7^{b5}$, $F\#7^{b5}$ en el tercer compás y $B7^{\#5}$ en el cuarto.

En relación con el sistema funcional, esta sección puede ser comprendida como una aproximación cromática de acordes alterados²⁵ con función de dominante concluyendo en el quinto grado dominante de la tonalidad original; es decir E menor. Yendo desde el acorde de E_b7^{b5} hasta el acorde de $F\#7^{b5}$ ($V7^{b5}/V$), resolviendo en la dominante alterada de la tonalidad ($B7^{\#5}$) para luego retomar el tema nuevamente resolviendo en el acorde de E_{sus}^4 .

Con base en el L.C.C., el movimiento armónico que se encuentra en el tercer compás se puede comprender como un aproximamiento cromático de acordes derivados de la

²⁵ Acorde en el cual una o más notas de la escala diatónica se reemplazan por notas vecinas cromáticamente. Recurso común en los acordes con función de dominante.

escala lidia aumentada. Cada uno de estos ubicándose en el segundo grado de su respectiva escala de la siguiente manera: $E\flat 7^{b5}$ – Escala lidia aumentada de $D\flat$. $E 7^{b5}$ – Escala lidia aumentada de D . $F 7^{b5}$ – Escala lidia aumentada de $E\flat$. $F\sharp 7^{b5}$ – Escala lidia aumentada de E . Las relaciones anteriores pertenecen a un nivel de gravedad tonal semi – cercano debido a la escala de la cual se derivan. Por último, en el cuatro compás, el acorde de $B 7^{\sharp 5}$ se ubica en el segundo grado de la escala auxiliar aumentada de A , siendo esta una relacion de nivel de gravedad tonal semi – lejano debido a la escala de la cual se deriva.

Chordmodes escala lidia aumentada de $D\flat$

Chordmodes escala lidia aumentada de D

Chordmodes escala lidia aumentada de $E\flat$

Chordmodes escala lidia aumentada de E

Chordmodes escala auxiliar aumentada de A

- Tónica lidia.
- Acordes utilizados.
- Tónica modal.

- **Análisis melódico**

El rango melódico utilizado en esta parte se comprende entre las notas E4 y A5.

Como se mencionó anteriormente, la diferencia entre la parte \boxed{A} y $\boxed{A'}$ se encuentra en los dos últimos compases; por lo tanto, la melodía se analizará con relación al tercer y cuarto compás.

En relación con el sistema funcional, el movimiento melódico propuesto en el tercer compás, se basa en la utilización de tres de las notas (II, b III y b IV) de la escala superlocría o alterada²⁶ sobre cada uno de los acordes propuestos de la siguiente manera: E_b7^{b5} – escala alterada de E_b , $E7^{b5}$ – escala alterada de E, $F7^{b5}$ – escala alterada de F y $F\#7^{b5}$ – escala alterada de $F\#$. En el cuarto compás se da uso de la escala alterada de B de una manera más amplia; utilizando los recursos: bordaduras cromáticas, notas de paso y tercera blues con el fin de enriquecer el espectro melódico.

Con base en el L.C.C. el movimiento melódico que se propone en el tercer compás consta de la utilización de las notas ubicadas en los grados III, +IV y +V de cada una de las escalas prevalentes. Estas notas aparte de pertenecer directamente a la escala de la cual proviene cada uno de los acordes (escala lidia aumentada), tienen una función en particular con respecto a estos: el III grado de la escala es la novena, el +IV grado es la tercera y el +V es la quinta bemol de cada acorde; por lo tanto, la sonoridad de cada uno de los acordes simultáneamente con la melodía tiene una cualidad de 9^{b5} . En el cuarto compás se puede evidenciar la utilización de la melodía con base en la escala auxiliar aumentada de A.

²⁶ Escala que se deriva a partir del séptimo modo de la escala menor melódica. Su estructura es: I, b II, b III, b IV, b V, b VI, VII.

Escala lidia aumentada de Db Escala lidia aumentada de D


Escala lidia aumentada de Eb Escala lidia aumentada de E


Escala auxiliar aumentada de A


- **Análisis rítmico**

El ritmo que contiene la parte **A** consta de subdivisiones binarias y se comprende por la interacción entre las figuras: corchea, corchea con puntillo y semicorchea y fusa. Establece una relación entre acentos sincopados y a tiempo. El tempo propuesto equivale a $\text{♩} = 120$ bpm.

Puente

$\text{♩} = 120$
 B7#5
 Piano


- **Análisis armónico**

El movimiento armónico que propone el piano en el **Puente** consta de un solo acorde; B7^{#5}, en el análisis armónico de la parte anterior se explica en detalle su surgimiento y relación tanto en el sistema funcional como en el L.C.C.

Su función corresponde en extender la armonía propuesta en el último compás de la parte **A'** con el fin de dar entrada al solo de guitarra eléctrica resolviendo hacia el acorde de E-

.

- **Análisis melódico**

El rango melódico utilizado en el **Puente** se comprende desde la nota B2 hasta B5.

En relación con el sistema funcional, la escala utilizada en esta sección corresponde a la escala de tonos enteros o también llamada la escala hexatónica²⁷; debido a que consta de seis notas completamente simétricas intervalicamente. La forma en la cual se utiliza es por medio de terceras mayores simultáneas.

Con base en el L.C.C. la escala utilizada corresponde a la misma que se utiliza en la sección anterior; la escala auxiliar aumentada de A, la cual tiene la misma estructura simétrica que posee la escala de tonos enteros, pero con enarmónicos diferentes.

- **Análisis rítmico**

El movimiento rítmico que utiliza esta sección se basa en subdivisiones binarias y juegos sincopados entre las figuras negra y corchea. En el último compás, se propone la articulación de calderón con el fin de generar expectativa y suspenso con respecto a la siguiente parte.

Parte **B**

El propósito de la creación de la parte **B** es establecer un paralelo entre el sistema tonal y el sistema atonal con el fin de evidenciar la aplicabilidad del L.C.C. en cualquiera de los dos sistemas. Esta parte está basada en la armonía y solo de la canción *Lowrider* de Yuseff Kamaal, sin embargo, posteriormente se ha creado un solo de autoría propia. El

²⁷ Estructura de la escala de tonos enteros: I, II, III, +IV, +V, bVII.

proceso compositivo que se utiliza en esta parte proviene del recurso armónico de las estructuras constantes²⁸. A continuación, se presentará a analizar la frase que realiza el bajo previamente y durante el solo de guitarra eléctrica, posteriormente el solo.

Frase de bajo eléctrico

- **Análisis armónico**

Como se mencionó anteriormente, el movimiento armónico que se plantea consta de la utilización del recurso de las estructuras constantes. Debido a que la característica de este movimiento son la utilización de acordes de la misma especie, el sistema tonal se rompe convirtiéndose en un sistema atonal. La progresión armónica utilizada abarca la duración de cinco compases en $\frac{4}{4}$, un acorde por compás excepto en el tercero.

Los acordes seleccionados corresponden a: E-, F#-, Eb y G-. El acorde de Eb, a pesar de que rompe con la estructura constante, genera un color diferente con respecto a los demás acordes sin quebrantar el sistema atonal, además de desembocar y concluir la progresión en el acorde menor que se genera a partir de su tercer grado; G-.

Debido a que es un sistema que no posee un centro tonal estable, no es viable analizar el surgimiento de los acordes con respecto a una escala determinada, sino, de manera aislada. En relación con el sistema funcional, a excepción del acorde de Eb, cada acorde corresponde a la primera triada surgida a partir de cualquier escala que tenga su primer tetracordio en modo menor, sin embargo, se surgieren las siguientes escalas debido a su relación con el espectro melódico en el cual se encuentran: E-, F#- y G-: escala eólica,

²⁸ Progresión armónica basada en acordes de la misma especie. (min7, maj7, 7, etc.)

escala dórica, escala menor armónica y escala menor melódica. Con respecto al acorde de E \flat se podría derivar de la escala jónica y/o lidia.

Con base en el L.C.C es necesario tomarlos de la misma forma aislada, ya que, al no poseer un centro de gravedad tonal en común, no se pueden consolidar dentro una escala en particular. Sin embargo, la melodía que se propone en el solo infiere que cada uno de los acordes menores han sido tomados del sexto grado de su escala lidia madre. El acorde de E \flat se ubica en el primer *chordmode* de la escala lidia de E \flat .

Chordmodes escala lidia de G

Chordmodes escala lidia de A

Chordmodes escala lidia de E \flat

Chordmodes escala lidia de B \flat

■ Tónica lidia. ■ Acordes utilizados. ■ Tónica modal.

- **Análisis melódico**

El rango utilizado en la frase del bajo en la parte B tiene un rango que abarca desde la nota C2 hasta la nota B \flat 2.

En relacion con el sistema funcional, la melodía que propone el bajo se basa en la utilización de la escala menor melódica de los acordes E- y F \sharp -. En el acorde de E \flat no especifica ninguna escala. En el acorde de G- se utiliza la escala menor armónica.

Con base en el L.C.C. la escala que se utiliza durante el acorde de E- es la escala lidia aumentada de G. En el acorde de F#- la escala lidia aumentada de A. En el acorde de E \flat no se evidencia ninguna escala. Por último, en el acorde de G- se emplea la escala lidia aumentada de B \flat .

Escala lidia aumentada de G



Escala lidia aumentada de A



Escala lidia aumentada de B \flat



- **Análisis rítmico**

El movimiento rítmico que utiliza esta sección se basa en subdivisiones binarias entre las figuras negra, corchea y semicorchea. No posee sincopa y se desarrolla bajo una especificación de tempo $J=120$ bpm.

Solo de guitarra eléctrica

Como es usual en el jazz, esta sección corresponde al espacio de improvisación de cualquiera de los músicos ejecutantes de la canción durante la cantidad de círculos armónicos que se desee. Sin embargo, se ha propuesto un solo de guitarra eléctrica de 30 compases con el fin de demostrar la viabilidad del L.C.C en un espacio para la improvisación.

♩ = 120

E- E- F#- E♭

pp cresc. P.M.

4 G- G- E-

7 E- F#- E♭ G-

10 G- E- E-

13 F#- E♭ G- G-

16 E- E- F#- E♭

19 G- G- E-

22 E- F#- E♭ G-

25 G- E- E-

28 F#- E♭ G- G-

- **Análisis armónico**

El movimiento armónico que se propone en el solo de guitarra eléctrica es exactamente el mismo que realiza el bajo justo antes. Sin embargo, cabe aclarar que dicha progresión armónica se repite seis veces en una duración de 30 compases en $\frac{4}{4}$.

- **Análisis melódico**

El rango melódico que abarca el solo de guitarra eléctrica se comprende entre las notas B3 y D6.

En relación con el sistema funcional las escalas que se utilizan a lo largo del solo sobre el acorde de E- son las siguientes: escala dórica y escala pentatónica menor de E. En el acorde de F#: escala eólica y escala dórica de F#. En el acorde de Eb: escala lidia de Eb. y en el acorde de G-: escala dórica, escala eólica y escala menor armónica de G. Se utilizan recursos como notas de paso, bordaduras cromáticas, *blue note* y tercera blues con el fin de enriquecer la melodía, además de brindar una sonoridad jazz y blues.

Con base en el L.C.C. las escalas que se utilizan en el desarrollo del solo con respecto al acorde de E- son: escala lidia y escala lidia aumentada de G y pentatónica menor de E. en el acorde de F#: escala lidia y escala lidia aumentada de F#. En el acorde de Eb: escala lidia de Eb. En el acorde de G-: escala lidia y escala lidia aumentada de Bb. Además de esto se utilizan algunos recursos como adornos y bordaduras cromáticas y tercera blues. Dichas escalas, tienen la capacidad de generar indirectamente algunos colores y cualidades diferentes a los que propone la escala lidia con respecto a los acordes triádicos prevalentes. Dichas añadiduras se mostrarán entre paréntesis al lado del acorde original.

Escala lidia de G

I II III +IV V VI VII

Escala lidia aumentada de G

I II III +IV +V VI VII

Escala lidia de A

I II III +IV V VI VII

Escala lidia aumentada de A

I II III +IV +V VI VII

Escala lidia de Bb

I II III +IV V VI VII

Escala lidia aumentada de Bb

I II III +IV +V VI VII

Escala lidia de Eb

I II III +IV V VI VII

Escala pentatónica menor de E

I bIII IV V bVII

♩ = 120

E- E- F#- E♭

pp cresc.
P.M.

4 G- G- E-

7 E- F#- E♭ G- (G-maj7)

10 G- E- E-

13 F#- (F#-maj7) E♭ G- G-

16 E- E- F#- E♭

19 G- (G-maj7) G- E- (E-maj7)

22 E- (E-7b5) F#- E♭ G-

25 G- E- E-

28 F#- E♭ G- G-

Escala lidia

Escala lidia aumentada

Escala pentatónica

Escala lidia disminuida

Bordaduras y adornos cromáticos

Coda

La coda consta de exactamente los mismos elementos armónicos, melódicos y rítmicos que el Puente.

Lydiot

Med. funk

David Pino

$\text{♩} = 120$

A E_{sus}^4

G_{maj}^7

A^9



E_{sus}^4

G_{maj}^7

$\text{D}^{\flat}\text{maj}^7$

A_{maj}^7



A'

E_{sus}^4

G_{maj}^7

A^9



$\text{E}^{\flat}7^{\flat}5$

$\text{E}7^{\flat}5$

$\text{F}7^{\flat}5$

$\text{F}\#7^{\flat}5$

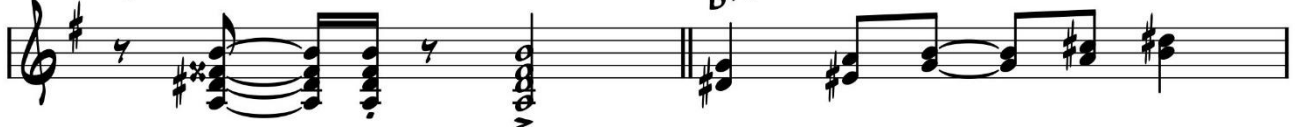
1. $\text{B}7^{\#}5$



2. $\text{B}7^{\#}5$

Puente

$\text{B}7^{\#}5$



Fine



B

E^-

E^-

$\text{F}\#^-$

E^{\flat}



(Solos sobre linea de bajo)

G^-

G^-

D.C. al Fine



5.3 Proceso compositivo

Como se mencionó anteriormente, este documento aparte de evidenciar un resultado compositivo basado en un sistema teórico inusual dentro del contexto musical que nos rodea; pretende manifestar y desglosar la aplicación de una propuesta teórica al llevar a cabo el proceso compositivo que se ha desarrollado a lo largo de este proyecto.

A continuación se expondrá dicho proceso organizado en tres fases con el fin de involucrar y relacionar al lector con respecto a una línea de tiempo que evoca aspectos a tener en cuenta previamente, durante y concluyendo en el resultado compositivo.

Fase #1 – Familiarización

Como es de saber, cada persona trae consigo innatamente una serie de inclinaciones musicales adquiridas a lo largo de su vida como resultado de diferentes factores e influencias socioculturales. Por lo tanto, si se desea crear una nueva relación con un estilo y/o género musical ajeno al que ya se posee, es necesario llevar a cabo un proceso en el cual se implemente una familiarización paulatina que tenga la capacidad de interiorizar y apropiarse dicho elemento en la persona que lo desee adaptar a su lenguaje musical. Con respecto a lo anterior, se ha propuesto una serie de pasos a seguir:

1. El primer elemento que se llevó a cabo previamente a la realización de este proyecto fue el sumergimiento simultáneo dentro de un proceso de escucha activa y contextualización general hacia el género que se deseaba implementar; en este caso el género precursor y sucesor al L.C.C. respectivamente: el *bebop* y *cool jazz*.
2. Sincrónicamente, se analizaron las partituras tipo *leadsheet* y *score* de algunas obras representativas teniendo en cuenta detalles y elementos característicos armónicos, melódicos y rítmicos.
3. Por último, se ejecutaron en el instrumento (guitarra) implementando los elementos de lectura y transcripción como herramientas que aportan significativamente a la adquisición y apropiación del lenguaje musical.

Fase #2 – Documentación

En esta fase se propone llevar a cabo el proceso de lectura, traducción y análisis del libro *“The Lydian Chromatic Concept of tonal Organization”* de George Russell, el cual propone la teoría musical que se expuso en la segunda parte del Marco Referencial de este proyecto y la cual es la base teórica de cada una de las composiciones posteriores. El proceso mediante el cual se desarrolló esta fase fue el siguiente:

1. Lectura y traducción simultánea al español de cada uno de los capítulos que componen al libro en un documento aparte.
2. Resumen y extracción de los elementos más importantes a consideración personal.
3. Análisis y puesta en práctica con relación a alguna/s de las referencias auditivas leídas y/o transcritas expuestas en la Fase #1.
4. De ser necesario repetir los puntos 1, 2 y 3 con el fin de una mayor comprensión.

Fase #3 - Composición

En esta fase, como su nombre lo dice, se lleva a cabo el proceso compositivo de cada una de las dos canciones con el fin de aplicar los elementos extraídos del L.C.C. Cabe aclarar que se trata de un proceso creado e implementado por autoría propia basado en inclusión y descarte de elementos provenientes de diversas experiencias a lo largo de una carrera musical. Por lo tanto se considera que este proceso debe ser desarrollado y descubierto de manera personal e individual. Sin embargo, el nivel de apropiación que postulan las herramientas expuestas en las fases anteriores tiene una influencia directa en el proceso de exteriorización del elemento creativo, teniendo en cuenta que el componente que prima por excelencia es la naturaleza del surgimiento de las ideas permeadas directamente por la interiorización de un determinado lenguaje.

6. Conclusiones

Como se mencionó en las primeras páginas de este documento, una de las razones que me llevaron a emprender curso en este proyecto fue el deseo de crecimiento personal y la curiosidad que este tema despertó en mí una vez me enteré de su existencia hace algunos meses. Uno de los asuntos que me han generado mucha intriga, incluso desde antes de emprender mi carrera musical, fue con respecto a la comprensión en la cual se pueden relacionar los sonidos libremente con el fin de encontrar posibilidades que permitieran explorar ampliamente el campo teórico y técnico con el fin de encontrar una identidad musical propia.

Si bien, el L.C.C. es un tratado netamente teórico que surgió bajo un contexto en el cual se buscaba una reivindicación artística; y esta, es precisamente la razón por la cual este concepto tiene la capacidad de ir más allá de ser un estudio de la física del sonido y convertirse en una herramienta que propone indirecta y contradictoriamente asumir la teoría en un segundo plano y llevar la expresión artística a un nivel personal en el cual no tienen lugar argumentos subjetivos y/o banales.

Más allá del enriquecimiento personal que me genera la comprensión de una nueva herramienta que es completamente útil para mi quehacer diario; se encuentra el bienestar que emerge a partir de la creación de un material que permite al lector el adentramiento hacia una perspectiva que diverge en la comprensión de la teoría musical occidental convencional. Cabe aclarar que el L.C.C. es un tratado que no tiene una traducción oficial al idioma hispanohablante, por lo tanto, considero que podría resultar un poco limitante para hablantes no nativos de la lengua inglesa comprenderlo en su totalidad. En este caso, la traducción y resumen de cada uno de los capítulos de este libro también hacen parte de dicha satisfacción propia.

Con respecto a lo anterior, me parece oportuno resaltar que el rock es el género el cual hace algunos años me permitió desarrollar un simple gusto que paulatinamente llegó a desembocar en la decisión de continuar una vida profesional en la música. Si bien, aparte del gusto propio, la razón por la cual decidí enfocar este proyecto en relación con este género musical, se basa en la amplia gama de características y posibilidades que posee

al momento de relacionarse y fundirse con otros géneros y estilos musicales de una manera viable. Como es de saber, puede resultar algo tedioso y abrumador adentrarse hacia el dominio de un lenguaje musical con el cual no se tiene ningún tipo de relación directa que le permita ser adaptado a la labor cotidiana – en mi caso, el *jazz* ha sido uno de los géneros que más dificultad y tiempo me ha tomado al momento de adquirir su lenguaje -. Es por tal motivo, que una de las expectativas que tengo con relación al presente proyecto, es permitir que las personas que estén interesadas en conocer este trabajo y que compartan un gusto similar al mío hacia el género rock, tengan la oportunidad de aproximarse al lenguaje del *jazz* por medio de este mismo.

La relación que se expone en este trabajo con respecto a la aplicación del L.C.C. en el rock, da veracidad de la aplicabilidad que este concepto posee en la creación de cualquier otro género y estilo sin importar su complejidad armónica, melódica o rítmica. Por lo tanto, la ruta metodológica y modelo de análisis que se proponen, pueden funcionar como una guía para realizar el mismo procedimiento aplicado a cualquier otro género y estilo musical.

Algo de lo cual me percaté al crear y analizar las dos obras utilizando los principios cada uno de los dos sistemas; el sistema funcional y el L.C.C., fue que, en repetidas ocasiones, los dos sistemas convergen en varios puntos armónica y melódicamente. No obstante, pienso que la comprensión de dos o más teorías con relación a un mismo campo de conocimiento – en este caso la teoría musical - tiene la capacidad de crear un mayor espectro de posibilidades y perspectivas en el desarrollo e implementación de un lenguaje en particular.

Una de las partes del proyecto que generó mayor fulgor a nivel personal fue el desarrollo de los dos solos en cada una de las composiciones. Personalmente siento que fue uno de los campos en los cuales se puede evidenciar de la mejor manera el dominio del L.C.C., ya que uno de los obstáculos más comunes dentro del gremio instrumentista es la capacidad de interactuar con la armonía al momento de improvisar o componer. Como se evidenció, el L.C.C. tiene una amplia gama de posibilidades y sonoridades que a pesar de que algunas veces puedan resultar algo ajenas, podría comprenderse como un aspecto que atañe directamente al papel que juega la adaptación e innovación en el

ejercicio compositivo, creativo y expresivo del artista. Considero que la implementación de dichas herramientas puede asumir un papel de utilidad para los músicos que deseen emplearlas ya sea por una labor pedagógica, o interés y gusto propio.

Para concluir, quisiera hacer hincapié en uno de los conflictos personales que surgió durante el trascurso de la realización de este trabajo. Se trata de la insatisfacción con respecto a la carencia de adecuación de los modelos de análisis musical que pretendía referenciar al momento de llevar a cabo el aspecto analítico y compositivo de este proyecto. En el momento en el cual tomé la decisión de exteriorizar dicha inquietud durante una de las sesiones de clase grupal, inesperadamente, recibí apoyo y retroalimentación por parte de mis compañeros y docente con respecto a la calidad creativa que se propone en este texto; lo cual me permitió encontrar un modelo de análisis propio que se adaptó satisfactoriamente con relación a los objetivos que se proponen, llevar la creatividad a un nivel en el cual sea capaz de expresar lo que se desea de la manera más genuina y natural posible.

7. Anexos

El archivo de audio generado de manera virtual de cada una de las composiciones expuestas y analizadas previamente se adjunta en este documento con su respectivo nombre y en formato WAV.

1. Fooled.wav.
2. Lydiot.wav.

8. Bibliografía

- Bailey, Derek. *Improvisation: Its nature and practice in music*. Reino Unido: Da Capo Press, 1980.
- Baker, David. *Charlie Parker, Alto Saxophone*. New York: Shattinger International Music Corp., 1978.
- Berendt, Joachim. *El jazz: De Nueva Orleans al jazz rock*. México: Fondo de cultura económica, 1959.
- Berliner, Paul. *Thinking in jazz. The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chigago Press, 1994.
- Jazz: La Historia. Episodio 9 - Riesgo* . Dirigido por Ken Burns. 2001.
- Channel, History. «La Segunda Guerra Mundial en Color.» s.f.
- Gioia, Ted. *The history of Jazz*. Oxford: Oxford University Press, Inc., 1997.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Londres: Phaindon, 1950.
- Iyer, Vijay. «Navigation through form: Composing for improvisors.» s.f.
- Jones, Leroi. *Blues people: Negro music in white America*. Estados Unidos: William Morrow Company, 1963.
- Levine, Mark. *Jazz Theory Book*. EE.UU: Sher music Co., 1995.
- María, Mauro de. *Composición Integral*. Buenos Aires: Publicación sin editorial, s.f.
- Birth of the Cool*. Dirigido por Stanley Nelson. 2019.
- Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical , 1985.
- Rosenthal., David H. *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955 - 1965*. New York: Oxford University Press, Inc., 1992.
- Russell, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Boston: Concept Publishing Co., 1953.

Sher, Chuck. *The New Real Book - Volume two*. Estados Unidos: Sher Music Co, 1991.