



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

Facultad de Ciencias de la Educación

**LYLE MAYS EL GENIO ESCONDIDO EN LA MÚSICA DE PAT METHENY GROUP
“UNA FUENTE DE RECURSOS MUSICALES PARA PIANISTAS”**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Educación Musical

Línea de Investigación: Educación Musical

Autor: ALEJANDRO FABRICIO SEGOVIA GALÁRRAGA

Directora: PAULINA ELIZABETH MOYA FLORES

Quito - Ecuador

Abril 2019

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, ALEJANDRO FABRICIO SEGOVIA GALÁRRAGA, C.C. 1719048595 autor del trabajo de graduación titulado: "LYLE MAYS EL GENIO ESCONDIDO EN LA MÚSICA DE PAT METHENY GROUP UNA FUENTE DE RECURSOS MUSICALES PARA PIANISTAS", previo a la obtención del grado académico de LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EDUCACIÓN MUSICAL.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 29 de Agosto del 2019


ALEJANDRO FABRICIO SEGOVIA GALÁRRAGA,

C.C. 1719048595



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

Facultad de Ciencias de la Educación

HOJA DE APROBACIÓN

LYLE MAYS EL GENIO ESCONDIDO EN LA MÚSICA DE PAT METHENY GROUP

“UNA FUENTE DE RECURSOS MUSICALES PARA PIANISTAS”

Línea de Investigación: Educación Musical

Autor: ALEJANDO FABRICIO SEGOVIA GALÁRRAGA

PAULINA ELIZABETH MOYA FLORES

f. _____

DIRECTORA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

MÓNICA BRAVO

f. _____

CALIFICADOR

SANDRA MARÍN

f. _____

CALIFICADOR

PAULIAN DE LOS ÁNGELES MORALES HIDALGO

f. _____

DECANA DE LA FCIED

AGRADECIMIENTO

Gracias a Dios, a mis padres Luisa y Fernando, a mis amigos y seres queridos.

A Paulina Moya por guiarme en este trabajo de titulación, a los profesores de la Universidad Católica y sobre todo a la música.

FABRICIO SEGOVIA

DEDICATORIA

A todos los pianistas del mundo, a toda la gente que quiera encontrar un camino sensible y humano por medio de la maravillosa música de Lyle Mays y Pat Metheny.

RESUMEN O ASBTRACT (Inglés y español)

Esta investigación está inspirada en el aporte pianístico del músico Lyle Mays, una guía que muestra los recursos utilizados por Mays en sus ámbitos: compositivo, interpretativo y de improvisación, de tres de sus grandes obras, el trabajo se lo realizó desde su interpretación como solista y como parte del Pat Metheny Group, asimismo un análisis pianístico donde se muestran las técnicas utilizadas por Mays, con este trabajo se pretende dotar de recursos a los pianistas de jazz.

Para realizar este análisis, se partió de una descripción histórica del Jazz, así como de sus elementos musicales. También se investigó sobre la trayectoria pianística de Lyle Mays.

Palabras clave: piano, jazz, Pat, Metheny, Lyle Mays, fusión.

This research is inspired by the piano contribution of the musician Lyle Mays, a guide that shows the resources used by Mays in his areas: compositional, interpretative and improvisation, of three of his great works, the work was made from his solo performance and as part of the Pat Metheny Group, as well as a piano analysis where the techniques used by Mays are shown, this work aims to provide resources to jazz pianists. To carry out this analysis, it was based on a historical description of the Jazz, as well as its musical elements. We also investigated Lyle Mays' piano career.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	xii
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	xii
Antecedentes	xii
Preguntas de la investigación	xiv
Justificación	xiv
Objetivos de la investigación	15
General.....	15
Específicos.....	15
CAPÍTULO 1	1
1 MARCO TEÓRICO	1
1.1 Contexto histórico del jazz	1
1.1.1 Antecedentes	1
1.1.2 Orígenes	3
1.1.2.1 Blues.....	3
1.1.2.2 Ragtime.....	3
1.1.2.3 Nueva Orleans.....	4
1.1.2.4 Dixieland.....	5
1.1.2.5 Chicago.....	5
1.1.2.6 Swing.....	6
1.1.2.7 Bebop.....	7
1.1.2.8 Cool jazz.....	8
1.1.2.9 Fusión.....	9
1.2 El piano en el jazz	11
1.2.1 Antecedentes.....	11
1.2.2 Bill Evans “el poeta del piano”.....	12
1.3 Elementos musicales del jazz	14
1.3.1 Improvisación.....	14
1.3.2 Estructura o forma base.....	15
1.3.3 La armonía.....	17

1.3.4 Ritmo y swing.....	21
1.3.5 Melodía y fraseo	23
1.4 Lyle Mays y su vida musical.....	24
1.4.1 Biografía.....	24
1.4.2 Pat Metheny Group.....	26
1.5 Discografía y reconocimientos.....	28
1.5.1 Pat Metheny Group.....	28
1.5.2 Lyle Mays	30
CAPÍTULO 2	31
2 MARCO METODOLÓGICO	31
2.1 Enfoque	31
2.2 Diseño	31
2.3 Tipo.....	32
2.4 Técnicas e instrumentos de recogida de información	32
CAPÍTULO 3	33
3 PRODUCTO FINAL. ANÁLISIS MUSICAL DE 3 OBRAS INTERPRETADAS POR LYLE MAYS.....	33
3.1 LETTER FROM HOME.....	33
3.1.1 Análisis Musical.....	34
3.1.2 Análisis Formal	34
3.1.3 Análisis Armónico.....	35
3.1.4 Aporte Pianístico	38
3.2 SEPTEMBER FIFTEENTH	42
3.2.1 Análisis Musical.....	42
3.2.2 Análisis Formal Del Solo De Piano De Mays.....	43
3.2.3 Análisis Armónico del solo de Lyle Mays.....	44
3.2.4 Aporte Pianístico Del Solo De Mays	47
3.3 EVERY SUMMER NIGHT	51
3.3.1 Análisis Musical.....	51
3.3.2 Análisis Formal Del Solo De Piano De Mays.....	52
3.3.3 Análisis Armónico Del Solo De Piano De Mays.....	52
3.3.4 Aporte Pianístico	56

CONCLUSIONES	60
RECOMENDACIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	63
ANEXOS	65

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura: 1 Cuadro cronológico de la historia del jazz, elaborado por Fabricio Segovia.	2
Figura: 2 Cuadro cronológico de la historia del jazz, elaborado por Fabricio Segovia.	16
Figura: 3 Partitura explicativa de la parte C forma blues del tema Have your heard de Pat Metheny Group, elaborado por Fabricio Segovia.	16
Figura: 4 modos dórico, frigio y lidio (Herrera, 2004).	18
Figura: 5 modos hipo dórico, hipo frigio e hipo lidio (Herrera, 2004).	19
Figura: 6 partitura explicativa de tónica y dominante en modos (Herrera, 2004).	20
Figura: 7 extracto de la partitura Have you heard de Pat Metheny Group (Metheny & Mays, 2000).....	22
Figura: 8 partitura explicativa de compings en el piano del tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	38
Figura: 9 partitura explicativa del fraseo en el piano del tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	38
Figura: 10 partitura explicativa del manejo de voces en el piano del tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	39
Figura: 11 partitura explicativa del cambio de compases en el tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	40
Figura: 12 extracto de la partitura Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia...	41
Figura: 13 partitura explicativa del fraseo en el piano del tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.	47
Figura: 14 partitura explicativa del cambio de compases en el tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.	48
Figura: 15 partitura explicativa de los recursos pianísticos utilizados en el tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.	49
Figura: 16 partitura explicativa del fraseo rítmico en el piano del tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.	50
Figura: 17 partitura explicativa del aspecto rítmico del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	56
Figura: 18 partitura explicativa del fraseo en el solo de Mays del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	57
Figura: 19 partitura explicativa de los recursos utilizados por Mays en el solo de piano del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	58
Figura: 20 partitura explicativa de los recursos utilizados por Mays en el solo de piano del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.	59

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Álbumes, cronología, créditos y reconocimientos de Pat Metheny Group, elaborado por Fabricio Segovia. (Allmusic, 2010; Grammy Awards, 2012; Metheny, 2018).....	28
Tabla 2 Álbumes, cronología, créditos y reconocimientos de Lyle Mays, elaborado por Fabricio Segovia. (Allmusic, 2010; Grammy Awards, 2012; Metheny, 2018).....	30
Tabla 3 Resumen del análisis armónico de la obra Letter From Home.....	35
Tabla 4 Resumen del análisis armónico de la obra September 15th	44
Tabla 5 Resumen del análisis armónico de la obra Every Summer Night	52

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1 Transcripción del tema “Letter from home” de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia. ..65	
Anexo 2 Transcripción del solo de piano del tema “September 15th” de Lyle Mays y Pat Metheny, adaptado por Fabricio Segovia fuente Nicola Morali..... 68	
Anexo 3 Transcripción del solo de piano del tema “Every Sumer Night” de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia. 71	

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en la elaboración de un análisis musical y transcripciones sobre tres obras del pianista Lyle Mays, tanto como solista y parte del Pat Metheny Group, además del análisis histórico en el que se desarrolló su música.

En el primer capítulo se plantea el marco teórico, subdividido en cinco partes; la primera sección muestra el contexto histórico del jazz desde sus orígenes hasta el jazz fusión, etapa en la que se desarrolló Lyle Mays y Pat Metheny; la segunda parte detalla las características del piano en el jazz y expone una reseña de la vida de Bill Evans principal influencia para Lyle Mays; la tercera subdivisión habla sobre los elementos musicales del jazz, aquí se delinear elementos básicos para la ejecución y apreciación musical; seguidamente se expone la vida de Lyle Mays y Pat Metheny Group desde un punto de vista histórico y compositivo; para finalizar se detallan los reconocimientos y discografía tanto de Lyle Mays como de Pat Metheny Group.

El segundo capítulo es el marco metodológico, aquí se exponen las técnicas utilizadas para la extracción y sistematización de la información.

El tercer capítulo es el producto final, en el mismo se expone el análisis musical a nivel general, análisis formal, análisis armónico y aporte pianístico de tres obras interpretadas por Lyle Mays, las obras seleccionadas son: Letter from home, September Fifteenth y Every Summer Night.

Finalmente se plantean las conclusiones y recomendaciones, anexando las transcripciones de las tres obras analizadas.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Antecedentes

Una vez realizada la investigación bibliográfica, se detalla a continuación los documentos que se han considerado más importantes debido a la directa relación que estos tienen con el tema propuesto.

En marzo de 1992 el músico norteamericano Stuart Greenbaum presentó su trabajo de tesis de maestría en la Universidad de Melbourne de los Estados Unidos, sobre el tema “The First Circle” escrito por Pat Metheny y Lyle Mays, realiza un análisis detallado de cada una de las partes de la obra, aspectos como: forma, armonía, melodía e improvisación; una tesis de 68 páginas que redacta la importancia compositiva y técnica de la música de Metheny Group. Uno de los propósitos de esta tesis fue además de hacer un estudio de la obra, el de dotar a la posteridad la transcripción total de la misma, ya que como aseguró Melbourne “The First Circle es la canción principal del álbum de 1984 lanzado por Pat Metheny Group. No hubo puntaje disponible para esta pieza al momento de la redacción y es probable que The First Circle no se haya realizado con un puntaje completo, aunque se sabe que Metheny y el co-compositor Lyle Mays escriben partes individuales específicas para la mayoría de sus composiciones” (Greenbaum, 1992).

En la tesis de Noel Thomson la cual hace un análisis sobre las improvisaciones de Metheny y las características musicales utilizadas, en la misma destaca el uso de progresiones armónicas complejas, y sobre estas se desarrollan las improvisaciones, pero siempre dando importancia a la armonía.

“When improvising upon pieces with familiar harmonic progressions, jazz improvisers tend to take more liberties as their ability to execute voice leading in the progression is already implied. Day Trip includes Metheny’s modern original compositions, featuring more complex harmonic progressions upon which his improvisations are equally as creative and compelling but act more outline the harmony”(Thomson, 2014).

“Cuando se improvisa piezas con progresiones armónicas familiares, los improvisadores tienden a tomar más libertades para ejecutar la voz líder, liderando la progresión cuando esta está implícita. El álbum Day Trip de Metheny contiene composiciones modernas y originales, interpretando con más progresiones complejas, sobre las cuales las improvisaciones son igualmente creativas y convincentes, pero actúan más para delinear a la armonía”

Además una tesis escrita para doctorado en filosofía de la Universidad de Sidney-Australia, redactada por Nadia Burgess cita el trabajo característico de Lyle y Metheny cuando tocan al unísono de la siguiente manera: “Pat Metheny y Lyle Mays. El pulso mecánico de la vida y el viaje de la ciudad es imitado por repetidos patrones rítmicos, arpeggios y tonos de notas

individuales, motivos relacionados y acordes angulares sincopados con notas de bajo alteradas.” (Burgess, 2014).

Este trabajo hace un análisis completo de la obras: Letter from home, Every Summer night y September 15th, no solo en el campo de la improvisación, sino también en aspectos rítmicos y armónicos, destacando el uso de notas alteradas para enriquecer la línea melódica del bajo.

Una vez realizada esta investigación bibliográfica, se propone un nuevo análisis de tres trabajos de Myles en la música de Metheny Group relacionadas con el aporte pianístico y junto a esto una transcripción de las mismas obras.

Preguntas de la investigación

Las interrogantes que han surgido para la presente investigación son las siguientes:

- ¿Existen estudios relacionados al repertorio de piano jazz en el Ecuador?
- ¿Aportan a la técnica pianística las interpretaciones del compositor Lyle Mays?
- ¿Contribuye en la historia del Jazz el trabajo compositivo e interpretativo de Lyle Mays?

Justificación

La presente investigación se realiza debido a la falta de trabajos de análisis musicales directamente relacionados con la interpretación pianística en el Jazz, la misma que pretende dotar de herramientas a los estudiantes de piano jazz, elevando así el nivel técnico y compositivo en los futuros intérpretes.

Por otro lado este estudio aportaría en ámbitos musicales esenciales como: melodía, ritmo, armonía e improvisación, aumentando así el conocimiento teórico, práctico y de repertorio en los estudiantes de piano jazz; asimismo el estudio de la música de Metheny Group no ha sido tan explorado en el Ecuador y en diversos países de Latinoamérica, de esta manera este estudio

podría ser el pionero en describir y dar la importancia necesaria al trabajo de Lyle Mays, tanto en el campo compositivo como interpretativo.

Es así que el Plan Nacional del Buen Vivir en su capítulo sobre El Contexto Histórico y Diagnóstico de la Realidad Nacional Actual, acota sobre la educación lo siguiente: Con la aprobación de la Ley Orgánica de Educación Superior (LOES), se replanteó la educación superior como bien público y motor del desarrollo. Esto permitió impulsar una transformación estructural del sistema, gracias al establecimiento de organismos de planificación, regulación y coordinación, y de acreditación y aseguramiento de la calidad de instituciones, carreras y programas. Es así que el estudio planteado por el autor aseguraría un gran aporte al desarrollo del estudio musical superior en el país.

Objetivos de la investigación

General

Realizar un estudio sobre el aporte pianístico de Lyle Mays tanto en la etapa de Metheny Group como solista, mediante el análisis y la ejemplificación de sus principales obras para dotar de herramientas técnicas, estéticas y de improvisación a los estudiantes de piano jazz.

Específicos

Describir el contexto histórico del jazz, y las principales influencias de Lyle Mays.

Analizar las herramientas: compositivas, interpretativas, pianísticas y de improvisación utilizadas por Lyle Mays.

Analizar musicalmente tres obras ejecutadas por Lyle Mays: Letter from home, Every Summer Night y September 15th.

CAPÍTULO 1

1 MARCO TEÓRICO

1.1 Contexto histórico del jazz

1.1.1 Antecedentes

La historia del jazz se remonta al siglo XVIII, precisamente en el año de 1718 en Nueva Orleans, ciudad fundada por franceses que posteriormente en 1803 fue comprada por los Estados Unidos como parte de la adquisición de Louisiana.

“La compra de Louisiana fue considerada la mayor oferta inmobiliaria de la historia, los EEUU compraron a Francia el territorio por un valor de 15 millones de dólares (aprox. 4 centavos por acre) este tratado de compra se ratificó el 20 de Octubre de 1803 por el senado de los EEUU”(The Lybrary of Congres (EEUU), 1803).

Nueva Orleans gozó de gran diversidad cultural ya que tuvo influencias procedentes de: Alemania, Irlanda, Italia, Escocia e Inglaterra, además de tener raíces negras por los esclavos traídos desde África y el Caribe, dando como resultado una particular mezcla de elementos: europeos , caribeños, africanos y norteamericanos, convirtiendo a Nueva Orleans en un crisol étnico, con una gran variedad cultural en todos los aspectos en especial en el musical. (Gioia, 2012).

La africanización de la música estadounidense se vio reflejada en los diversos aspectos, fundamentalmente en el aspecto rítmico, (Gioia, 2012) describe a la perfección una escena musical africana en Nueva Orleans de la siguiente manera:

Un anciano negro está sentado a horcajadas sobre un gran tambor cilíndrico. Empleando los dedos y el borde de la mano para golpear repetidamente el extremo del tambor, que tiene unos 30 cm de diámetro y está hecho probablemente con una piel de animal: produce una palpitante pulsación mediante golpes rápidos y secos. Otro percusionista, con su instrumento entre las rodillas, se le une con idéntico staccato. Un tercer hombre de color, sentado en el suelo, puntea un instrumento de cuerda, a cuyo cuerpo se ha dado forma toscamente a partir de una calabaza, otra calabaza se ha convertido en un tambor improvisada, y una mujer lo golpea con dos palillos cortos (pág. 8).

La fuerte influencia africana en New Orleans estuvo además en la transformación de la tradición compositiva europea, esta fuerza es considerada como la parte evolutiva más notable y poderosa de la historia musical moderna, es así que esta revolución se convirtió en la esencia de varios géneros por citar algunos: el góspel, el soul, el rap, el blues, el rock, la samba, el reggae, la cumbia y claro está el jazz.

Asimismo el jazz se vio envuelto en constantes cambios, estos ocasionados principalmente por los desplazamientos humanos en tiempos bélicos, en especial tras la primera guerra mundial que ocasionó movimientos migratorios de músicos orleannianos hacia las ciudades de Chicago y New York, lo que marcaría una fuerte tendencia en 1930, posteriormente el aparecimiento de nuevos géneros como el rock se vieron reflejados en los setentas con el jazz fusión.(Carles, Clergeat, & Comolli, 1990).

1890	•BLUES
1900	•RAGTIME
1910	•NUEVA ORLEANS
1920	•DIXIELAND
1930	•CHICAGO Y NEW YORK
1940	•SWING
1950	•BEBOP
1960	•COOL JAZZ
1970	•JAZZ FUSIÓN

Figura: 1 Cuadro cronológico de la historia del jazz, elaborado por Fabricio Segovia.

Debido a que Pat Metheny Group tuvo sus inicios en el período de Jazz fusión, este será el que más se profundice.

1.1.2 Orígenes

1.1.2.1 Blues

El blues fue desarrollado por los esclavos africanos, se utilizó como medio de expresión personal contra la opresión y la injusticia. Blues es una palabra empleada a menudo por los ingleses para cualquier canción que exprese una tristeza o congoja. En la actualidad el término blues hace referencia a una forma musical de doce compases basadas sobre cadencias de: I, IV y V grados. Asimismo en el blues predomina la “blue note” que era en los nacientes blues tanto el uso de intervalos de: tercera mayor y tercera menor en el canto, unido a la séptima disminuida; la quinta disminuida, según la mayoría de las fuentes, adquirió más tarde la misma importancia que la blue note. (Gioia, 2012).

Sobre el aspecto melódico (Gioia, 2012, p.10) afirma lo siguiente:

El aspecto melódico de esta música hace referencia a como los esclavos recién llegados a Europa trataron de conciliar su escala pentatónica con la escala diatónica occidental, lo que habría dado origen a la ambigüedad tonal, en torno a los intervalos de tercera y séptima, las cuales habrían evolucionado hacia la blue note actual (quinta disminuida)

Es así que este efecto, imposible de reflejar en la notación, es uno de los sonidos más desgarradores de la música del siglo XX. Dado su impacto emocional, no es sorprendente que este recurso pronto trascendiese para dar paso al jazz.

1.1.2.2 Ragtime

Tradicionalmente se ha señalado al estilo musical desarrollado en Nueva Orleans como el precursor del jazz, pero antes de que esta tendencia se produzca, ya existía el Ragtime, el mismo que surgió en Sedalia - Missouri y llegó a tener jerarquía gracias al pianista y compositor Scott Joplin, el rag fue un género compuesto ya que se alimentó de diversas fuentes, en especial de la música clásica, asimismo el Ragtime fue un género pianístico, al ser una música escrita carecía de un elemento imprescindible en el jazz la improvisación.(Berendt, 1994).

El ragtime tiene elementos compositivos del siglo XVII, a veces en forma de trio de minueto e inclusive en diversas ocasiones hace referencia a las forma de valse de Strauss¹. Con relación al aspecto instrumental de ragtime (Berendt, 1994) plantea lo siguiente:

.... pianísticamente corresponde a la música -de piano del siglo XIX ; contiene todo lo que era importante entonces: de Chopin² y ante todo Liszt³ hasta la marcha y la polca, pero todo esto con una concepción rítmica y con el estilo intensificado de los negros. La impresión que causaba el ragtime en aquel entonces la da su nombre: ragtime = *ragged time* = tiempo despedazado. (pág. 18).

Es así que el ragtime fue un género que se convirtió en los cimientos de las siguientes escuelas norteamericanas, principalmente marcó las pautas de una escuela del piano jazz.

1.1.2.3 Nueva Orleans

Este estilo se estructuró por la mezcla de los diversos grupos raciales y musicales radicados en Nueva Orleans. El estilo estuvo basado por tres líneas melódicas tocadas por corneta o trompeta, un trombón y un clarinete, estos instrumentos se encuentran acompañados por la sección rítmica: el contrabajo o la tuba, el banjo o la guitarra y a veces el piano.(Berendt, 1994)

Este naciente ritmo aún estaba cerca del ritmo de la marcha europea, si bien aún se conservan el tiempo “fuerte” en los tiempos 1 y 3, se acentúan sin embargo el 2 y el 4. Se utilizan más articulaciones en la ejecución instrumental y sobreabunda el uso del vibrato.

(Berendt, 1994) sobre la expresión musical aporta lo siguiente: “La formación de sonidos, la articulación, la entonación, el *vibrato*, los *attaca* tienen gran importancia. Se "toca" el instrumento más de lo que se "habla" en él. Se expresa lo que se siente y lo que es distinto de aquello que siente cualquier otro.”

¹ compositor austriaco del siglo XIX

² pianista y compositor polaco del siglo XIX

³ compositor austro-húngaro del siglo XIX

1.1.2.4 Dixieland

El jazz en nueva Orleans no solo era música tocada por negros sino también por blancos, es así, que desde 1891 “Papa” Jack Laine⁴ incurre con sus bandas en la ciudad, fue considerado además el “padre blanco del jazz”. Estas bandas iban por las calles en carretas o también iban marchando, era común observar a bandas blancas competir contra bandas negras cuando se encontraban, y cuando “Papa” estaba a cargo de la banda blanca a menudo era la banda negra la que perdía la competencia.(Berendt, 1994).

El estilo de las bandas blancas era menos expresivo pero tenía más recursos técnicos, el aspecto melódico era más definido y la ejecución del sonido hizo a un lado a recursos como el del glisando, esto con el fin de dar una ejecución consistente. Es así que las nacientes bandas de jazz gozaron de un gran éxito, en especial la Original Dixieland Jazz Band que en 1917 actuó con gran éxito en el restaurante de Reisenweber en New York. Fue aquí donde se dio a conocer por primera vez a un gran público la palabra “jazz” que la mayoría de veces era escrita como “jass”, y fue así como en Nueva Orleans se categorizó como Dixieland a la manera de tocar de los blancos.(Berendt, 1994).

1.1.2.5 Chicago

La participación de los Estados Unidos en la primera guerra mundial además de que Nueva Orleans se convirtió en puerto de guerra en esos días, fueron factores que influenciaron la gran migración por músicos de Nueva Orleans a Chicago –la ciudad ventosa- ciudad que había fascinado a gran cantidad de músicos de Nueva Orleans.(Berendt, 1994).

Es en los años veinte donde Chicago tuvo gran realce ya que fue en esta ciudad donde se grabaron los mejores discos de jazz de la época, publicados en gramófono formato que después de la primera guerra mundial se haría popular; fue aquí donde se establecieron las más

⁴ contrabajista y baterista norteamericano, ícono del jazz tradicional

importantes bandas de Nueva Orleans, fue además en esta ciudad donde Luis Armstrong⁵ formó sus famosos “Hot Five”. Es de esta manera como se constituyó parte de esta nueva etapa del jazz, etapa formada por el trabajo de los músicos de nueva Orleans desplazados hacia Chicago en los años veinte.(Berendt, 1994).

Toda esta influencia traída de Nueva Orleans motivó a estudiantes blancos, alumnos y aficionados a imitar el estilo de los músicos de Nueva Orleans. Esta imitación no funcionó pero algo nuevo surgió, por ejemplo las melodías del estilo Chicago a diferencia del estilo pasado se ejecutan de manera homofónica porque estaban interpretadas por varios instrumentos con el mismo ritmo a distintas alturas, dando una fuerza interpretativa, a diferencia del estilo polifónico del período anterior, asimismo en este estilo el solista logra mayor importancia.(Berendt, 1994).

1.1.2.6 Swing

Según (Stearns, 1970) propone del “Swing” lo siguiente:

During the decade of 1935 to 1945, a period known as the ‘Swing Era/ the greatest mass conversion in the history of jazz took place. For swing music was sold —as a new kind of music—from coast to coast, with all the high-pressure tactics of modern publicity. It was brought to the attention of the public in the press and at the movies, on the stage and in the ballroom, on the juke-box and over the radio. And it made converts for whom new words such as ‘jitterbugs’ and ‘bobby-soxers’ were coined. And again, because most of them were young and liked to dance, swing music lasted quite a while. In many ways, it is still with us, although the fans are older. (pág. 5).

Durante la década de 1935 a 1945, tuvo lugar un período conocido como la "Era del Swing / la mayor conversión en masa en la historia del jazz". Para la música swing se vendió, como un nuevo tipo de música, de costa a costa, con todas las tácticas de alta presión de la publicidad moderna. Se llamó la atención del público en la prensa y en el cine, en el escenario y en el salón de baile, en el buzón y en la radio. E hizo conversos para quienes se acuñaron nuevas palabras

⁵ trompetista y cantante norteamericano, una de las figuras mas importantes del jazz

como "jitterbugs" y "bobby-soxers". Y nuevamente, debido a que la mayoría de ellos eran jóvenes y les gustaba bailar, la música de swing duró bastante tiempo. En muchos sentidos, todavía está con nosotros, aunque los fans son mayores. (pág 5)

Es así que se puede notar que este género gozó de gran popularidad en los Estados Unidos por la masiva difusión, era un baile que fue destinado a los jóvenes y gozó de mucha comercialidad, pero ¿Cuál fue el aporte en la historia del jazz?.

Es fundamental decir que los estilos más antiguos del jazz radican en el “two beat jazz”, donde la palabra “beat” significa golpe o punto de gravedad rítmico. Este esquema plantea dos puntos rítmicos. En cambio el swing se emplea en dos sentidos musicales, en primer lugar es el aspecto rítmico del cual el jazz adquiere su tensión característica tan peculiar de la época del “Swing”, que consiste en acentuar los tiempos débiles como por ejemplo el 2 y 4 en el compás cuaternario, este elemento se encuentra en: frases, estilos y numerosas maneras interpretativas del jazz.

Por otro lado es llamado “Swing” al estilo musical de los años treinta, estilo del cual el jazz obtuvo su desarrollo rítmico y por otro lado, gracias a la difusión sus mayores éxitos.(Berendt, 1994).

En este período también se formaron grandes orquestas, denominadas “big bands”, es aquí donde se desarrolla el “call and response” la forma africana del “pregunta y respuesta” aplicada a las secciones de las trompetas, de trombones y saxofones, es así que estas grandes agrupaciones dieron también importancia a la parte del solista y a la del conjunto.(Berendt, 1994).

1.1.2.7 Bebop

El bebop se produjo tras un desprecio por parte de la juventud de los ‘40s hacia la música tocada por las big bands, esto se convertiría en toda una revolución socio-musical.

Este movimiento se vino desarrollando desde hace años atrás con aportes musicales de varios músicos de diversas partes de los Estados Unidos, por ejemplo el movimiento pianístico de New York proponía ya varios “changes” (cambios de acordes) a las armonías originales de

música ya establecida, cambiando así su estructura armónico-melódica.(Tirro, Padilla, Vadell, Sardà, & Calvados, 2007).

Es así que en las jam sessions de Harlem que eran sesiones de improvisación musical, se agruparon músicos negros para desarrollar este nuevo estilo, tratando de desarrollar una propuesta que desbanque a los músicos blancos de una vez por todas, aquí se probaron progresiones armónicas y figuras rítmicas.

Los nuevos “changes” y los exagerados acentos de la batería disiparon a los solistas de los años del swing, que se veían sorprendidos por “acordes equivocados” ritmos extraños. El bebop fue desarrollado por el resentimiento que tuvieron los negros tras el éxito del swing con la música blanca, además de generar nueva música para que los blancos no puedan cobrar los derechos de autor, es así que esta tendencia creció con melodías y armonías nuevas, de esta manera se hicieron con la autoría de la mayoría de temas.(Tirro et al., 2007).

Es así que el Bebop se caracterizó por:

Una marcada individualización de la sección rítmica, rompiendo la marcada pulsación del swing, asimismo el uso de tempos muy rápidos.

El predominio de solos individuales, improvisados sobre partes corales breves.

Con relación al fraseo, se convierte en común el uso de figuraciones rápidas como corcheas y semicorcheas, y el uso del registro agudo de los instrumentos.

Este movimiento también incurrió en sus propias costumbres, filosofía y modas de vestir, algunos lucían ropas extravagantes y otros luciendo un sombrero con corbata, además de crear una reacción negativa contra el cristianismo por considerar a esta como “religión del hombre blanco”; estos jóvenes “boopers” crearon un clan cerrado, una nueva imagen y por supuesto una nueva música.(Tirro et al., 2007).

1.1.2.8 Cool jazz

Al finalizar los 40's la revolución musical ocasionada por el bop fue cambiada por una expresión musical más estable, expresión que brindaba más seguridad y equilibrio. Esto se podía

escuchar en la manera de interpretar de Miles Davis⁶ en el quinteto de Charlie Parker⁷. Son los solos de Parker y de John Lewis considerados dentro de esta época como los primeros del estilo “cool jazz” de la historia.(Berendt, 1994).

La terminología “cool” hace referencia a lo fresco o fino, esta música estuvo fuertemente influenciada por el pianista no vidente Lennie Tristano, quien fundó en 1951 su “New School of Music” llenando así de fundamentación al cool jazz.

La influencia de Tristano dejó huellas en todo el jazz moderno en especial carácter en el aspecto armónico basado en cromatismos y el empleo de largas líneas melódicas. Es así que el crítico francés André Hodier denomina a esta etapa como el “clasicismo” del jazz.(Berendt, 1994).

Los principales exponentes del clasicismo en el jazz residían en New York, por lo tanto se considerada esta región como el centro musical de esa época.

Es así que (Berendt, 1994) concluye su cita sobre el cool jazz afirmando que:

En el tiempo del cool jazz, en el Modern Jazz Quartet del pianista John Lewis, la vieja música de contrapunto y lineal de Juan Sebastián Bach cumplía la función de dar la sensación de seguridad; resultó característico que a mediados de los años cincuenta hubiese toda una ola en la cual los músicos de jazz incluían fuga. (pág. 50.)

1.1.2.9 Fusión

El jazz siempre ha mostrado tener influencias de otras ramas de la música como se ha podido notar, desde el Blues tomado como raíz hasta una clara evolución en el cool jaz. No sería de extrañarse que trabajos de grandes jazzistas de los 60`s contengan influencias de otros géneros de la época. Tal es el caso de Miles Davis quien se volcó a fusionar su trabajo con el Rock, que según el mismo lo explicaría después era para dotar de colorido a su música, aunque esto marcaría una clara división en su audiencia.(Tirro et al., 2007).

Fue también una etapa de fusión instrumental, es aquí ahora que se podían escuchar sintetizadores o formaciones novedosas compuestas por vibráfonos con Gary Burton⁸. Herbie

⁶ trompetista y cantante norteamericano de jazz

⁷ saxofonista y compositor estadounidense de jazz

Hancock⁹ se convertiría en figura líder de los 70's por su movimiento de fusión, y un novedoso Chick Corea¹⁰ aparecería con su grupo "Return to Forever" fusionando el jazz con ritmos latinos e impulsando una alta energía de los teclados rock.(Tirro et al., 2007).

Esta época se caracterizó por el crecimiento del jazz, debido a la comercialización mundial de este género, que empezó a buscar nuevas sonoridades con la mezcla de música latina y géneros que estaban en su apogeo como es el Rock, en este escenario nace el dúo Metheny/Mays.

Tras el lanzamiento de su primer disco "Pat Metheny Group" (Berendt, 1994) afirmaría lo siguiente:

Pat Metheny Group se anotó un triunfo mundial con sus sonidos de jazz-rock pegajosos. "Sonidos milagrosos, viajes por las esferas, ritos mágicos, música como atractivo envuelto en el secreto, pop-jazz como hipnosis..."(Berendt, 1994) pág. 492.

La música del Brasil también tuvo un gran desarrollo en esta época. El jazz brasileño con su bandera el bossa nova, es la música afro-brasileña tradicional la cual fue mezclada con aspectos armónicos del jazz la que daría como resultado esta fusión latinoamericana, que formaría parte después del Latin Jazz.

Esta música empieza su fusión en una serie de locales en Copacabana. Estos locales ofrecían espectáculos después de la segunda guerra mundial, un espectáculo de baile influenciado con el jazz de la costa oeste de los Estados Unidos. Este género ha arrojado grandes músicos como: Antonio Carlos Jobim¹¹, Joao Gilberto¹², Astrud Gilberto,¹³ Milton Nascimento¹⁴, este último de gran influencia para el dúo Metheny/Mays.(Carles et al., 1990; Moro, 1988).

Asimismo se mostró una interesante fusión entre el jazz y el clasismo europeo. Un ejemplo de esta tendencia fue el trabajo realizado por George Gershwin¹⁵ con su obra "Rhapsody in blue" que a pesar de que fue escrita en 1924 es considerada una de las primeras piezas de fusión jazz – clásico.

⁸ compositor, educador y vibrafonista norteamericano de jazz

⁹ pianista y compositor norteamericano de jazz

¹⁰ pianista y compositor norteamericano de jazz

¹¹ pianista, compositor y cantante brasileño

¹² guitarrista y compositor brasileño

¹³ cantante brasileña

¹⁴ cantante y compositor brasileño

¹⁵ pianista y compositor norteamericano

Otros grandes de este estilo fueron: David Baker¹⁶ y el modern Jazz Quartet, pero fue el sello discográfico alemán ECM quien entre 1975 y 1990 presentó un amplio catálogo musical del jazz fusión con la música europea.(Carles et al., 1990).

El Jazz-rock tuvo gran apogeo desde 1960 con la producción británica. Este género abordó los aspectos rítmicos del rock, fusionados con el jazz e inclusive la música clásica, un ejemplo de esto es el trabajo realizado por la banda británica “Emerson Lake & Palmer”¹⁷.

Asimismo esta fusión la aprovecharon grandes del jazz como Chick Corea y Herbie Hancock en la década de los setentas. Más tarde en los ochentas el trabajo de Metheny Group se vería influenciado por esta fusión en trabajos como Offramp, Letter from home y su mítico álbum “First Circle” un álbum que hace un resumen de todo el jazz fusión, desde lo étnico hasta el rock fusión.(Carles et al., 1990).

1.2 El piano en el jazz

1.2.1 Antecedentes

Por el año de 1700 Bartolomeo Cristofori¹⁸ dio a la luz a este revolucionario instrumento, el piano – forte, un instrumento con un mecanismo complejo, mediante el cual al pulsar una tecla se activan un martillo forrado con fieltro que golpea a las cuerdas de acero. Se considera, de acuerdo a la clasificación establecida por Hornbostel-Sachs, como instrumento de cuerda percutida, además el piano cuenta con pedales que facultan al ejecutante producir efectos. El pedal derecho permite prologar el sonido, el pedal izquierdo produce con la ejecución de la sordina una intensidad más suave.

El piano a cumplido un papel importante en el jazz, ya que ha estado envuelto en todas las épocas del mismo. Este instrumento ha formado parte de conjuntos instrumentales o como

¹⁶ compositor y director norteamericano de jazz

¹⁷ banda británica de rock progresivo – fusión

¹⁸ músico italiano del siglo XVII

solista, la capacidad del piano en combinar las funciones melódicas y armónicas lo han convertido en un instrumento versátil y muy necesario del jazz.(Gutiérrez, 2017).

Exponentes como Scott Joplin en la época del Ragtime, Chick Corea en el jazz experimental, han logrado que el piano alcance popularidad, tanto a nivel solista como acompañado de otros instrumentos. Pat Metheny Group logró potenciar esta versatilidad del instrumento en sus obras, por ejemplo en Letter From Home duplica la melodía con la guitarra consiguiendo un gran efecto tímbrico.

A continuación se hablará del pianista Bill Evans debido a su gran trayectoria y aporte en el piano jazz, además de ser la principal influencia de Lyle Mays, sujeto de investigación en este trabajo.

1.2.2 Bill Evans “el poeta del piano”

Hablar de la vida de Bill Evans es hablar de la historia del piano jazz, nació en New Jersey el 16 de agosto de 1929, no gozó de una niñez normal debido a problemas familiares. Evans tuvo un contacto muy precoz con la música clásica, desde los seis años de edad demostró esa inclinación y tuvo la oportunidad de tomar clases de violín y flauta. Después ganaría una beca en flauta por la Southeastern Louisiana University y tocaría en la banda del plantel educativo.

En 1950 inicia sus estudios de jazz moderno en Mannes College of Music en New York, la fuente del jazz de ese entonces pero tuvo que interrumpir su formación académica para alistarse en el ejército, una vez terminada su obligación militar comenzaría su carrera musical.

Integró diversas orquestas entre 1954 y 1955, entre ellas destacan: las orquestas de Jerry Wald¹⁹ y del clarinetista Tony Scott con los cuales grabaría diversos discos, además de tocar con el guitarrista Dick García y la cantante Lucy Reed, pero no es hasta que conoce a Mundell Lowe guitarrista de la Tony Scott band quien le pone en contacto con Orin Keepnews, productor de Riverside Records con el cual trabajarían en su primer álbum en solitario.(Pettinger & Esteve, 2007).

¹⁹ productor radiofónico norteamericano

En 1956 nace “New Jazz Conceptions” el primer álbum en solitario de Bill Evans. Este álbum sirvió de plataforma para darse a conocer con su estilo innovador a través de la riqueza melódica usada en sus presentaciones, de este álbum se destaca su obra “Waltz for Debby” tema en $\frac{3}{4}$, fue así que Evans no solo plasmó su visión musical, sino también su compositiva e interpretativa. Claramente se puede escuchar en sus solos su gran influencia por la música clásica, no por ende sería declarado después como el “poeta del piano” título que comparte con F. Chopin. Una de las cosas que llama la atención en este álbum es el formato, un trio de piano conformado por contrabajo y batería, algo que pasaría a ser parte del sello de Bill Evans.(Pettinger & Esteve, 2007).

En 1958 fue llamado por Miles Davis para conformar su sexteto. Aquí trabajó durante ocho meses y participó en la planificación y ejecución del mítico “Kind of blue”²⁰. Algunas de sus atribuciones fueron los aspectos: formal, improvisatorio y armónico además del compositivo. Un dato anecdótico es que Bill Evans se atribuye la composición del tercer tema de “Kind of Blue” titulado “Blue in Green” pero en los créditos únicamente está el nombre de Miles Davies. Tiempo después Evans exigiría a Davies estos créditos, por lo cual el trompetista le entregaría un cheque por la humillante suma de 25 dólares.(Pettinger & Esteve, 2007).

Después Evans trabajó en solitario, destacando su grabación en vivo “Sunday at the Village Vanguard”. Este álbum es considerado como “la piedra angular” del trio de jazz moderno y además de una fuente de inspiración para los futuros pianistas, fue así que Evans se consagró dentro de la historia del piano jazz como “el poeta del piano” influenciado por la música de Debussy y Ravel consagró su propio estilo e inspiró a generaciones enteras.(Pettinger & Esteve, 2007)

²⁰ álbum de estudio del músico norteamericano Miles Davis

1.3 Elementos musicales del jazz

1.3.1 Improvisación

Sobre el concepto de improvisar (Haerle, 1978) afirma lo siguiente:

Improvisation, almost a lost of art in some styles of music, is the freest form of expression of the human spirit. An improvisor, who is actually a composer, can create his own melodies, harmonies and rhythms. Moreover, he can choose to improvise in any style, such as classical, folk, rock or jazz.(pág.3)

La improvisación, casi una pérdida de arte en algunos estilos de música, es la forma más libre de expresión del espíritu humano. Un improvisador, que en realidad es un compositor, puede crear sus melodías, armonías y ritmos. Además, puede elegir improvisar en cualquier estilo, como clásico, folk, rock o jazz..(pág.3)

Es así que podemos describir a la improvisación como una composición en tiempo real. Es un elemento primordial de la música que ha estado presente en todo el tiempo, utilizado desde J.S. Bach hasta Bill Evans, además que la improvisación ocupa todos los elementos musicales: armonía, melodía y ritmo.

Asimismo (Mehegan, 2001) sobre la improvisación en el piano asevera que:

“The principle of jazz improvisation involves the abandoning of the melody and the creating of new ideas from the resources of the armony (chord changes) of a tune, arpeggios, modes, ornamental tones, etc...” (p. 23)

“El principio de la improvisación de jazz implica el abandono de la melodía y la creación de nuevas ideas a partir de los recursos de la armonía (cambios de acordes) de una melodía, arpeggios, modos, tonos ornamentales, etc.(pág. 23)

De acuerdo a lo planteado por Mehegan podemos denotar que para poder ejecutar la improvisación necesitamos de conocimientos teóricos previos para poder desarrollar una calidad interpretativa, más aún en el piano donde además tenemos ambigüedad entre melodía y armonía.

1.3.2 Estructura o forma base

La forma musical del jazz se basa principalmente en la estructura del blues, sin embargo existe la forma antifonal (llamada/respuesta) muy presente en la música africana. Esta estructura combinada con el blues dio origen al riff²¹ en Nueva Orleans, siendo el blues la principal forma musical del jazz. A continuación se hablará de esta estructura.

1.3.2.1 Forma blues

El blues por tradición es la forma más utilizada en el jazz. El esquema clásico de la forma del blues está conformado por 12 compases en 4/4. Armónicamente su movimiento pasa por los grados: tónica, dominante y subdominante. Esta forma es obligatoria desde los blues más antiguos hasta las más complejas improvisaciones de los músicos “cools” o de fusión. La improvisación se caracteriza por contener “blue notes”. Esta nota es tan importante como la forma misma tanto así que los músicos del bebop introdujeron la “flatted fifth” o quinta disminuida, convirtiéndose en la típica blue note en modo menor.(Berendt, 1994).

²¹ música, frase que se repite a menudo

The diagram illustrates a 12-measure blues progression in C major. The top staff (measures 1-4) features a TÓNICA (C) chord for the first four measures, followed by a SUBDOMINANTE (F7) chord for the next four measures, and a final TÓNICA (C) chord for the last four measures. The bottom staff (measures 5-8) features a DOMINANTE (G7) chord for the first four measures and a final TÓNICA (C) chord for the last four measures. The chords are represented by block chords in a 4/4 time signature.

Figura: 2 Cuadro explicativo de la forma blues, elaborado por Fabricio Segovia.

Es así que el blues es una forma musical esencial en el jazz, forma que ha sido participe de toda la historia del jazz y de las composiciones, obras viejas y actuales, un claro ejemplo de esto es el tema “Have Your Heard” escrito por Pat Metheny Group, donde después de un gran movimiento rítmico (claramente fusionado por ritmos latinoamericanos y africanos) presenta un solo escrito en la forma tradicional del blues. (Metheny & Mays, 2000).

Have your heard

PARTE C
SOLO

Pat Metheny

The musical score for the solo part of "Have your heard" is written in 4/4 time and features a bass line with the following chords: Cm7 (measures 1-4), Fm7 (measures 5-6), Cm7 (measures 7-8), Ab (measures 9-10), G (measures 11-12), and Cm7 (measures 13-14). The melody consists of eighth and quarter notes.

Figura: 3 Partitura explicativa de la parte C forma blues del tema Have your heard de Pat Metheny Group, elaborado por Fabricio Segovia.

1.3.3 La armonía

La música jazz no ha arrojado muchos elementos armónicos revolucionarios, lo novedoso del jazz se encuentra en lo rítmico, en la formación del sonido, ya que se caracteriza por tener una interpretación personalizada, dando más importancia a la expresión que a la perfección interpretativa. Un ejemplo de esto es que desde el ragtime y el dixieland únicamente arrojaron como novedad las “blue notes” pero armónicamente utilizaron cadencias que significan lo mismo en una polca una marcha o un vals. Es así que Bix Beiderbecke cornetista y pianista del rag introdujo la escala de tonos enteros, pero estos basados al estilo de Debussy.(Berendt, 1994).

La evolución de este aspecto no ha sido exclusiva del jazz, sino que ha ido de la mano con la música popular, desde la polca hasta la música de Hollywood. La armonía del jazz es un “producto de préstamo” ya que este se formó con lo mejor de las culturas africanas y occidentales, pero no se podría comparar a la formación “negra” del sonido y su tradición rítmica con la armonía de la música occidental, es así que cada una de estas corrientes aportaron con su “especialidad” al jazz.(Berendt, 1994).

Existe un claro vínculo entre la armonía occidental y el jazz. Un ejemplo es la “flatted fifth” del jazz y el “tritonus” de la música sinfónica moderna, expresado por ejemplo con Hindemith²² en sus sinfonías, o retrocediendo al barroco el “diabolus in música” que no era más que una cuarta aumentada.

Este fenómeno no solo es expuesto con la armonía sino también en el carácter del sonido de la música, un ejemplo de este último fueron los sonidos de la Orquesta Capitol de Miles Davis en obras como “moves” o “Israel” comparadas a composiciones de Stravinsky²³ en obras como: “Sinfonía en Do” y otras de su periodo clásico.(Berendt, 1994).

Más bien el jazz se ha caracterizado por utilizar de una manera propia los sistemas armónicos anteriormente mencionados, basados en el “cifrado americano” se pudo compilar toda esa información y se enriquecieron de los elementos armónicos de anteriores épocas, como por ejemplo el uso de sus denominadas “tensiones” y acordes “añadidos y suspendidos”.

²² compositor, violinista, violista y musicólogo alemán del siglo XX

²³ compositor y director de orquesta ruso del siglo xx

1.3.3.1 Armonía modal

En el siglo XIX músicos como Stravinski, Ravel y Debussy empezaron a buscar nuevos recursos armónicos para sus composiciones, es así que vieron en los modos medievales una herramienta para transformar sus composiciones, esta fue una fuerte influencia en la música contemporánea, influencia que trascendió el paso de los años hasta llegar al desarrollo armónico del jazz, esta herramienta armónica es de gran uso por los músicos del jazz fusión en sus improvisaciones

Los modos están basados en dos tetracordios iguales con los que construyen tres escalas o modos principales, y en seis modos derivados de estos, utilizando el tetracordio inferior como superior o su inversa para formar una nueva escala.(Herrera, 2004)

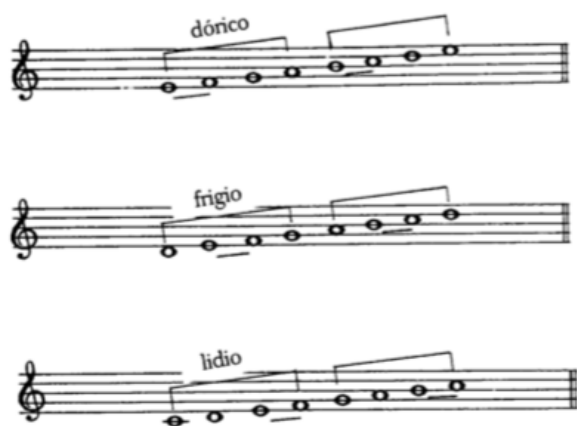


Figura: 4 modos dórico, frigio y lidio (Herrera, 2004).

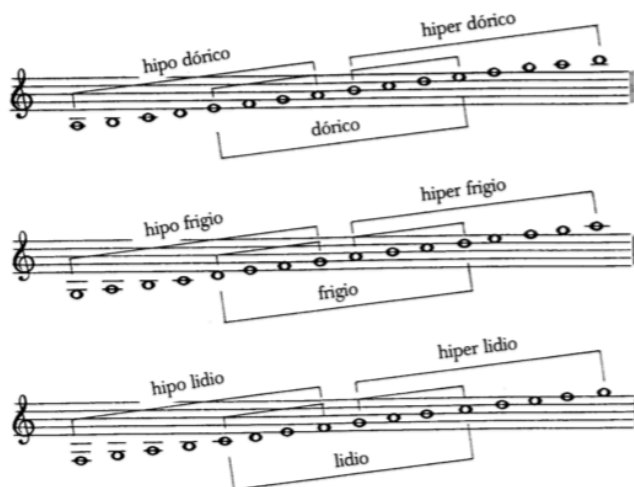


Figura: 5 modos hipo dórico, hipo frigio e hipo lidio (Herrera, 2004).

De estos nueve modos, resultaron algunos repetidos:

- El hipo dórico con el híper frigio
- Hipo frigio con el híper lidio

Finalmente quedaron en ocho, de los cuales 4 fueron llamados plagales y los 4 restantes como auténticos, cada uno relacionado con un principal. Los 4 modos principales eran los 3 modos griegos originales con la exclusión del mixolidio, ya adaptados al canto gregoriano, fueron ampliados a 14 a fin de que hubiera un modo auténtico y plagal sobre cada uno de los siete sonidos, rechazados los que empezaban por la nota si por carecer de quinta justa desde la tónica.

Sobre el funcionamiento, los 6 modos principales tenían a su dominante en el 5to grado de la escala, menos cuando era la nota Si que se cambiaba por un Do con el fin de evitar el tritono, si la dominante era la nota Si, se cambiaba por la misma razón. (Herrera, 2004).



Figura: 6 partitura explicativa de tónica y dominante en modos (Herrera, 2004).

Finalmente se añadió el modo desde la nota Si llamándolo “locrio” y la tabla quedaría completa con siete escalas diferentes, de la cual sobresalieron la “eólica” y la “jónica” convirtiéndose después en modos mayor y menor respectivamente.

Dentro del jazz el uso de este sistema fue popularizado por Miles Davis en su mítico “Kind of Blue”. Un claro ejemplo de esto es su tema “So What²⁴” en donde bajo dos acordes resume a perfección la esencia del jazz modal: dejar mucho más espacio para la improvisación en cada acorde de lo acostumbrado en la mayoría de temas y standards, de manera que resulte natural para el músico explorar con detalle la escala musical o modo derivado de cada acorde, en lugar de centrarse simplemente en las notas del acorde.(Gioia, 2012).

²⁴ primer track del álbum Kind of Blue, compuesto por miles Davies

1.3.4 Ritmo y swing

Las agrupaciones de jazz se forman por dos secciones: la rítmica y melódica, esta última compuesta por los instrumentos melódicos tales como la trompeta o inclusive la voz mientras que la rítmica consta generalmente por la batería, piano y contrabajo.

La función de esta sección es proveer de un apoyo armónico y rítmico sobre el cual puedan desarrollarse las melodías y solos, muchos estudiosos del tema atribuyen a este aspecto “rítmico” a las influencias negras que tiene el jazz mientras que los papeles melódico y armónico son atribuidos a sus raíces occidentales.(Berendt, 1994).

En el jazz predomina el “beat”, que es el pulso que se marca a lo largo de la obra a interpretarse, aunque en otras está sobreentendido y no se marca con relación al swing (Berendt, 1994) afirma lo siguiente: “El swing se produjo ahí donde el sentido rítmico del africano “se aplicó” al compás regular de la música europea y a través de un largo y complejo período de fusión”, podemos denotar que así como el jazz es una fusión de música africana y occidental en aspectos melódicos-rítmicos, también lo es, funciona como el resultado de amalgamar a estas dos grandes fuentes, y todo esto se ve marcado en toda la historia del jazz, desde el ragtime hasta el jazz fusión.

En el tema “Have you Heard” de Pat Metheny Group muestra una serie de cambios armónicos al inicio de su tema, una variedad de compases de amalgama fusionados con compases simples, convirtiendo a esta obra en un claro ejemplo de aplicación de estos recursos.(Metheny & Mays, 2000).

HAVE YOU HEARD

By Pat Metheny

INTRO

$\text{♩} = 150$ (EVEN EIGHTHS)

Cm7 Fm7Gm7 A^bmaj7 Cm7 Fm7Gm7 A^bmaj7

(A) MELODY

Cm7 Fm7 Gm7 A^bmaj7 Cm7 Fm7 Gm7 A^bmaj7
(CONT. OSTINATO, SIMILE)

A^b/B^b E^b/B^b D^b/B^b A^b/B^b 1. 3. Gm9sus4

Fm9sus4 Gm9sus4 2. 4. Gm9

Fm9

Figura: 7 extracto de la partitura Have you heard de Pat Metheny Group (Metheny & Mays, 2000)

1.3.5 Melodía y fraseo

Existen varias definiciones de melodía, las mismas que se pueden encontrar en casi todos los libros de teoría musical, sin embargo se ha tomado la referencia que hace (Berendt, 1994) quien afirma lo siguiente: “la melodía es una "armonía horizontal" y la armonía una "melodía vertical"

Partiendo de esta definición estaríamos viendo una posición contrapuntística del autor sobre la melodía en el jazz, la misma que tiene un claro vínculo con su función armónica. Un ejemplo de esto es el uso de las “blue notes” o el de las “quintas aumentadas”, lo cierto es que el uso de estos elementos cambió la visión del “fraseo” occidental para convertirse en una “fluidez melódica” esto debido a las improvisaciones.

El fraseo está ligado a la producción del sonido del instrumento o si es armónico o melódico, asimismo por ejemplo el fraseo podrá ser más extenso en el piano que en el saxofón, esto debido a que el aire es limitado para producir sonidos en un instrumento de viento. Así también el fraseo está ligado al tipo de compás. La melodía jazz adquiere su estructura de la forma de 32 compases de blues, pero no es de extrañarse que en la actualidad el fraseo se vea desarrollado en compases diferentes, como el de amalgama.(Berendt, 1994).

1.4 Lyle Mays y su vida musical

1.4.1 Biografía

Lyle Davis Mays nació el 27 de noviembre de 1953 en la ciudad de Wausaukee, Wisconsin – EEUU. De niño prestó gran interés por: las matemáticas, el ajedrez, la arquitectura y por la música. Sus dos padres eran músicos, su madre era pianista y su padre guitarrista fue así que Lyle tuvo el apoyo y la motivación suficiente para empezar su carrera musical.

Su primera profesora fue Rosa Barron con la cual tomó lecciones de piano y fue quien facultó a Lyle en la improvisación, además de que fue ella quien descubrió en Lyle una cualidad que muy pocos poseen el “oído absoluto”. Fue así que a los 9 años tocaba en el órgano de la familia en la celebración de una boda y a los 14 años ya tocaba el órgano de la iglesia local.

En los años de secundaria, su instructor de banda Dan Wheelock le recomendó asistir a campamentos de verano, y fue en uno de estos donde conoció a Rich Matteson²⁵ quien le presentó a varios artistas del jazz de ese entonces, uno de los álbumes que marcó su adolescencia fue el “Live in Montreux” de Bil Evans (fuerte influencia de Mays en el piano). Posteriormente asistió a la Universidad del norte de Texas, fue aquí donde junto con “One O’clock Lab Land”²⁶ participó como arreglista y compositor para su álbum “Lab75”, grupo con el cual después de dejar la Universidad daría una gira nacional durante ocho meses.

Posteriormente conoce a Pat Metheny con el cual fundó el prestigioso “Pat Metheny Group” una de las bandas de jazz más representativas del jazz fusión. Durante este periodo vivió en New York, ciudad donde en un comienzo vivió “casi muerto del hambre” pero continuó con su concepto de música y arte. Es con Metheny con quien encuentra un equilibrio y complemento musical, los unió la música de Milton Nascimento y la del compositor contemporáneo John Adams.

Mays siempre admiró de Metheny su gran desenvolvimiento musical en el bebop y el r&b, además de conjuntamente tener pasión por la música jazz instrumental, grabaron 11 discos de estudio y fueron nominados 11 veces por el Grammy resultando todas estas intervenciones

²⁵ compositor y arreglista de jazz norteamericano, educador

²⁶ principal conjunto musical de jazz de la Universidad del Norte de Texas

como victoriosas, además participó en producciones de artistas como: Eart, Wind & Fire²⁷ (1990), Pedro Aznar²⁸ (1984), Noa²⁹ (1994), Bobby McFerrin³⁰ (1990), Igor Butman³¹ (1994) entre otros.(Moro, 1988).

Su carrera como solista estaría a la par del Metheny Group con la publicación de su primer álbum como solista titulado “Lyle Mays”, álbum nominado al Grammy de 1986, dos años más tarde su segundo álbum “Street Dreams” fue nominado en la edición 1988 de los Grammy, paralelamente grabaría un álbum para niños titulado “The Tale Of Oeter Rabbit” que de igual manera fue nominado en ese año en categoría infantil, en 1993 su tema “Bill Evans” fue nominada por el Grammy a mejor composición instrumental el mismo año lanzó su tercer álbum titulado “Fictionary”, en el 2000 su álbum titulado “Solo: Improvisations for Expanded Piano” vio la luz, este trabajo lleno de virtuosismo en el piano, finalmente en el 2016 su último producción conocida hasta ahora “The Ludwigsburg Concert” fue lanzado.(Yanow, 2006).

En una entrevista ofrecida en España mencionó que su principal influencia en el piano era Bill Evans por su lógica y corazón. Agrega que escuchaba sus álbumes por largos periodos de tiempo, además admira la interpretación de Herbie Hancock en los años 60's cuando tocaba con Miles y a Chik Corea por su innovación en los teclados, lo escuchaba cuando estaba en la Universidad.(Moro, 1988).

Mays admirado por su talento y calidad humana que gusta de la arquitectura, viajar, leer, jugar al ajedrez y sobretodo amante de la gastronomía, en la actualidad se desenvuelve como “Software Manger” pero su amor es la música.(Jazziz, 2016).

Lyle Mays, es un pianista destacado por su sensibilidad y buen gusto al momento de tocar y componer, no en vano tiene tantos reconocimientos.

²⁷ grupo musical R&B y fusión norteamericano

²⁸ cantante, multiinstrumentista y compositor argentino

²⁹ cantante israelí

³⁰ cantante a capela y director de orquesta estadounidense

³¹ saxofonista de jazz ruso

1.4.2 Pat Metheny Group

Es un grupo norteamericano de jazz fusión fundado en Missouri en 1977 por el pianista Lyle Mays y el guitarrista Pat Metheny. Posteriormente ingresaron el bajista Steve Robdy y el percusionista Paul Wetico, por sus filas además han pasado varios músicos latinoamericanos de renombre, entre ellos Pedro Aznar quien participó en: percusión menor, guitarras, voz, marimba y xilófono.

En 1977 Metheny y Mays componen lo que fue el primer disco de la agrupación, titulado como “Pat Metheny Group”, fue su álbum debut en el medio del jazz-fusión, posteriormente el dúo de compositores en 1979 lanzarían su segundo álbum como Metheny Group, un álbum con aires frescos de jazz, llegó a ser número uno en las listas del Billboard³² Jazz Chart en 1979, con estos dos álbumes la agrupación ofreció una gira en EEUU y Europa.(Moro, 1988).

En 1981 un trabajo colaborativo con créditos Mays/Metheny fue lanzado, un disco instrumental con toques de música clásica y grandes solos de piano, dicho trabajo sirvió para preparar al público para su tercera entrega, en 1982 el tercer álbum vio la luz por primera vez, “Offramp” así fue bautizado este disco que brindaba al escucha desde baladas hasta jazz fusión de los ochentas, el álbum se convirtió en el primer trabajo de la agrupación en obtener un Grammy, un año después su cuarto álbum de estudio “Travels” es reconocido por los Grammy como el mejor disco de Jazz fusión.

En 1984 el dúo Mays/Metheny hace conocer su principal obra, el álbum titulado “Firts Circle” un disco con influencia sudamericana debido a los integrantes de ese entonces, entre ellos Aznar, el disco se convirtió en el ganador del Grammy por mejor disco de jazz fusión en 1984, la participación de Pat Metheny Group también se la vio en producciones, una de las más notables fue la co-producción con el músico inglés David Bowie, grabaron en conjunto el tema “This is not America” en 1985, dos años después en 1987 “Still Life” fue el sexto álbum de estudio de este grupo, de este álbum destacan canciones como “Minuano” representando la cúspide compositiva del jazz fusión de esa época, también tuvo el reconocimiento por los Grammy como mejor disco de jazz fusión en 1987.

³² revista estadounidense especializada en la industria musical

Para finalizar los ochentas Pat Metheny Group presentó su álbum titulado “Letter From Home” un álbum influenciado por la bossa nova y la samba, además de presentar baladas haciendo alusión a un dúo entre el piano de Mays y la guitarra de Metheny, debido a esta interpretación se hicieron acreedores al Grammy por mejor disco de jazz fusión en 1989.

En los noventas la producción del Metheny Group se vio reflejada en “The road to you” disco grabado en 1993 y ganador del Grammy por mejor disco de jazz fusión, en este disco se experimentaron sonidos midi³³ manejados por el experimental tecladista Lyle Mays, posteriormente en 1985 “We live here”, 1996 “Quartet” y 1997 “Imaginary day” fueron los discos que mostraron gran influencia por el hipo-hop y los “drum loops”³⁴, además contaron con solos de piano y guitarra y partes sinfónicas, asimismo una gran influencia del blues.(Yanow, 2006).

En el año 2002 su disco “Speaking of Now” sale a la venta, este disco con créditos de Mays/Metheny muestran un disco moderno, con toques de sintetizadores y fuertes solos de guitarra sonando muchas veces a sintetizadores o inclusive como trompetas, dos años más tarde presentaron su disco “The Way Up” fue un disco multi instrumentista, con fuertes influencias de la música brasileña norteamericana, esta fue la última producción del Pat Metheny Group, posteriormente Lyle Mays y Pat Metheny tocaron en Tokio en el mítico “Blue note” donde grabaron un directo que se convirtió en motivo para una gira en el 2010 titulada “Songbook Tour” , la agrupación tiene un total de 11 premios Grammy, su música ha estado presente como soundtrack de la película “The Falcon and the Snowman”, además de obtener dos discos de oro en EEUU y uno de platino en Polonia.(Jung, 2003).

³³ interfaz digital de instrumentos musicales

³⁴ sincronizaciones rítmicas

1.5 Discografía y reconocimientos

1.5.1 Pat Metheny Group

Tabla 1 Álbumes, cronología, créditos y reconocimientos de Pat Metheny Group, elaborado por Fabricio Segovia. (Allmusic, 2010; Grammy Awards, 2012; Metheny, 2018).

Álbum	Año	Créditos	Reconocimientos
Pat Metheny Group	1978	Metheny/ Mays	
American Garage	1979	Metheny/Mays	Nominación Al Grammy 1980: Mejor Disco De Jazz Fusión
Offramp	1981	Metheny/Mays/Vasconcelos	Grammy 1982: Mejor Disco Jazz Fusión
Travels	1983	Metheny/Mays	Grammy 1983: Mejor Disco Jazz Fusión
First Circle	1984	Metheny/Mays	Grammy 1984: Mejor Disco Jazz Fusión
Still Life (Talking)	1987	Metheny/Mays	Grammy 1987: Mejor Disco Jazz Fusión Disco De Oro EEUU
Letter From Home	1989	Metheny/Mays	Grammy 1989: Mejor Disco Jazz Fusión Disco De Oro EEUU
To Road To You	1993	Metheny/Mays	Grammy 1993: Mejor Disco Jazz Fusión
We Live Here	1995	Metheny/Mays	Grammy 1995: Mejor Disco Jazz Fusión

Quartet	1996	Metheny/Mays	
Imaginary Day	1997	Metheny/Mays	Grammy 1998: Mejor Interpretación De Jazz Con “Imaginary Day” Disco De Oro Polonia
Speaking Of Now	2002	Metheny/Mays	Grammy 2002: Mejor Disco Jazz Fusión Disco De Platino Polonia
The Way Up	2005	Metheny/Mays	Grammy 2005: Mejor Disco Jazz Contemporáneo Disco De Oro Polonia

1.5.2 Lyle Mays

Tabla 2 Álbumes, cronología, créditos y reconocimientos de Lyle Mays, elaborado por Fabricio Segovia. (Allmusic, 2010; Grammy Awards, 2012; Metheny, 2018).

Álbum	Año	Créditos	Reconocimientos
As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls	1981	Mays/Metheny	Nominación Al Grammy 1981: Mejor Interpretación Jazz Fusión Y Mejor Composición
Later That Evening	1982	Weber	
Lyle Mays	1985	Mays	Nominación Al Grammy 1986: Mejor Interpretación De Jazz Fusión
Street Dreams	1988	Mays	Nominación Al Grammy 1988: Mejor Interpretación De Jazz Fusión
Peter Rabbit & 2 More Stories	1990	Mays/Potter/Lande	
Fictionary	1992	Mays	
Solo: Improvisations For Expanded Piano	2000	Mays	
The Ludwigsburg Concert	2016	Mays	

CAPÍTULO 2

2 MARCO METODOLÓGICO

2.1 Enfoque

Este estudio tiene enfoque cualitativo ya que se presenta la importancia de los aspectos: rítmicos, armónicos, melódicos y de improvisación del aporte de Lyle Mays en la música de Metheny Group, importancia que está enfocada para dotar de herramientas a los estudiantes de piano jazz en el Ecuador.

2.2 Diseño

Fuente: Este estudio se realizó mediante el método narrativo, en donde se explicará la importancia del aporte musical de Lyle Mays en el piano, durante su participación en Metheny Group.

Temporalidad: este estudio está estructurado en tres fases, en primera instancia se compiló y se seleccionó los temas adecuados para el estudio pianístico, obtenidos de los discos de Metheny Group en donde Lyle Mays ha tenido participación, la segunda fase del estudio contempló en recopilar partituras y realizar transcripciones de los temas seleccionados, posteriormente se desarrolló la última fase del estudio con la sistematización de los datos obtenidos.

Amplitud de foco: este trabajo tuvo por objetivo realizar un estudio sobre el aporte pianístico de Lyle Mays en la etapa de Metheny Group mediante el análisis y la ejemplificación de sus principales obras para dotar de herramientas técnicas, estéticas y de improvisación a los estudiantes de piano jazz; obteniendo algunas variables ya que este estudio no solo se enfoca en un aspecto de la música sino en diversos ámbitos como: ritmo, armonía, melodía, improvisación y aspectos compositivos.

2.3 Tipo

Este estudio se llevó a cabo mediante el uso del recurso analítico y descriptivo ya que este tipo de investigación trata de entender las situaciones en términos de las relaciones de sus componentes. Intenta descubrir los elementos que componen cada totalidad y las interconexiones que dan cuenta de su integración, además de que la investigación analítica implica más bien la reinterpretación de lo analizado en función de algunos criterios, dependiendo de los objetivos del análisis. Intenta identificar las sinergias menos evidentes de los eventos analizados. En algunos casos se manifiesta como contrastación de un evento con otro, o la medida en que un evento contiene o se ajusta a ciertos criterios. (López Morales, 2013).

2.4 Técnicas e instrumentos de recogida de información

Este estudio se desarrolló mediante el uso de la técnica de análisis de documentos y como instrumento las fichas de registro de datos, ya que se trabajó con material en audio y video para el posterior análisis y consecutivamente con el mismo se realizó las respectivas transcripciones.

CAPÍTULO 3

3 PRODUCTO FINAL. ANÁLISIS MUSICAL DE 3 OBRAS INTERPRETADAS POR LYLE MAYS

A continuación se presenta el análisis de tres obras interpretadas por Lyle Mays, del álbum Letter from home publicado en 1989 estarán los temas: “Letter from home” una balada jazz donde se resalta el aspecto organológico del tema y “Every Summer Night” donde se hará una análisis del solo de piano escrito por Mays.

Seguidamente está “September 15th” una balada jazz escrita por Mays y Metheny donde se presentará el análisis del solo escrito por Mays.

Las partituras completas con las indicaciones de la armonía y de la forma se presentan al final del trabajo como anexo.

3.1 LETTER FROM HOME

<https://www.youtube.com/watch?v=5-pBkwyUxc>

Es una balada jazz escrita por Pat Metheny para el Pat Metheny Group, pertenece al álbum “Letter from home” lanzado en marzo de 1989 bajo el sello Geffen, esta obra fue grabada por:

Pedro Aznar(Guitarra)

Lyle Mays(Piano)

Pat Metheny(Guitarra)

Steve Robdy(Bajo)

Paul Wertico(Percusión)

En el tema original de estudio se pueden escuchar además cuerdas que acompañan a la ejecución del mismo, la producción estuvo a cargo de: Pat Metheny y Lyle Mays, los ingenieros de sonido fueron:

Bruce Calder

Rob Eaton.

3.1.1 Análisis Musical

Pat Metheny Group se ha caracterizado por ser un grupo innovador en todos los aspectos musicales, como por ejemplo el rítmico al fusionar música brasileña con el jazz, y en este caso específico el organológico, la guitarra y el piano son por excelencia dos instrumentos que poseen características similares tales como: acompañar mediante el uso de acordes o de solista, por esta razón es poco común escuchar a estos dos instrumentos al unísono, en “Letter From Home” se muestra una delicada línea melódica compartida por piano y guitarra, pero esta es presentada en la octava 4 del piano interpretada por Lyle Mays y una octava más arriba, en la octava 5 dobla la melodía Pat Metheny en su guitarra, convirtiendo a esta obra en algo innovador para la época y para el uso del piano y la guitarra.

Tonalidad: La bemol Mayor

Compás: 4/4 con ligeras variaciones a 7/8 y 3/4

Forma: A-B-C

Tempo: Rubato, unidad de tiempo negra igual 103

Instrumentos: piano, guitarra, contrabajo, batería y cuerdas

3.1.2 Análisis Formal

La obra está compuesta por tres partes (A, B y C)

La parte A abarca los primeros 10 compases de la obra empezando en el acorde de Si bemol Mayor y culminando en el de Do mayor.

La parte B está estructurada desde el compás 11 hasta el tercer tiempo y medio del compás 16, esta empieza en el acorde de Fa Mayor y culmina en el de Sol menor con bajo en Do.

La parte C empieza desde el último medio tiempo del compás 16 y se extiende hasta el compás 22 en la primera repetición y hasta el compás 26 en la segunda repetición, esta parte empieza en la tonalidad original de la obra (La bemol mayor) y culmina en su primera repetición en la relativa del tono original (Fa menor), en su segunda repetición la obra culmina en la tonalidad base (La bemol Mayor).

3.1.3 Análisis Armónico

El siguiente cuadro es un resumen de la secuencia armónica utilizada por el compositor en la presente obra, a continuación de este, se explica con detalle la función armónica que cumple cada acorde.

Tabla 3 Resumen del análisis armónico de la obra Letter From Home

Partes	Frases	Secuencia Armónica
Parte A	Primera Frase	Bb add2
		F
		Ab
		Gm
	Segunda Frase	Eb
		Gb
		F
	Tercera Frase	Am
		Bbm6
		F/C
		Bb/D
		C/E
Parte B	Primera Frase	F
		Db

		Ab
		Gm/C
		Db
		Eb sus4
		F
	Segunda Frase	Db
		Ab
		Gm/C
		Db
		Eb sus4
Parte C	Primera Frase	Ab
		Fm
		Eb sus4
		Fm
	Segunda Frase	Bb/D
		Fm/C
		Bb7
		Db add2
		Bbm7
		Eb sus4
		Fm

Las partes A y B tienen elementos armónicos distintos a los de la tonalidad original (La bemol Mayor) pero estas partes están conectadas entre sí mediante la tonalidad de Si bemol Mayor y su dominante (Fa Mayor).

Partes A y B

La primera frase abarca los cuatro primeros compases, inicia con el primer grado de Si bemol Mayor, pasa a dominante (Fa Mayor), seguido del grado VII bemol mayor (La bemol Mayor) y reposa sobre la relativa de Si bemol Mayor (Sol menor).

La siguiente frase inicia desde el último medio tiempo del compás cuatro y se extiende hasta el primer tiempo y medio del compás ocho, toma al cuarto grado de Si bemol Mayor como punto de partida para luego ir al grado VI bemol mayor (Sol bemol Mayor) y reposar sobre la dominante de Si bemol Mayor.

La tercera frase inicia en el segundo medio tiempo del compás ocho y se extiende hasta el compás diez, es aquí donde se ve un elemento modulador ya que en el inicio de la melodía aparece un mi becuadro acompañado del acorde de La menor, este pasa a Si bemol mayor seguido de Fa mayor con bajo en Do, el siguiente compás muestra al Si bemol mayor conectado a la dominante (Do Mayor) de la nueva tonalidad Fa Mayor.

La primera frase de la parte B, inicia en el compás 11 y culmina en el primer tiempo del compás 14, el primer acorde es el de la nueva tonalidad (Fa Mayor) y muestra cadencias similares al de la parte A, muestra al grado VI bemol mayor (Re bemol mayor) seguido del grado VII bemol mayor (Mi bemol Mayor) este se conecta al segundo grado (Sol menor) de la nueva tonalidad (Fa Mayor) pasa una vez mas por el grado VI bemol mayor, seguido de una cadencia plagal (Sib mayor – Fa Mayor).

La última frase de la parte B inicia en el segundo tiempo del compás 14 y termina en el tercer tiempo y medio del compás 16, tiene el mismo movimiento armónico de su frase antecesora solo que este culminaría en el acorde de Mib Mayor, convirtiéndose en la dominante de la tonalidad base (La bemol Mayor).

En estas dos primeras partes hemos podido escuchar una tonalidad inicial (Si bemol Mayor) que modula a su quinto grado en la parte B (Fa mayor).

Parte C

La parte C inicia en la tonalidad base (La bemol Mayor), su primera frase arranca en el compás 17 y culmina en el primer tiempo del compás 19, plantea un esquema armónico I, VI, V, VI, I y reposa sobre el acorde de Si bemol mayor.

La última frase de la obra comparte el acorde con el que finalizó la anterior frase (Si bemol Mayor) seguido plantea un esquema armónico basado en la tonalidad base VI/V, II Mayor (Si bemol Mayor) , IV, II y V, en la primera casilla la frase resuelve en cadencia rota (hacia Fa menor) y en la segunda casilla resuelve hacia el primer grado (La bemol Mayor).

3.1.4 Aporte Pianístico

La gran variedad armónica permite al ejecutante construir “compings³⁵” más elaborados que en el resto de standards de jazz.

Score

Letter from home

Jazz Ballad Pat Metheny

Rubato ♩ = 103 ^{8va}-----

Guitar

Piano

mf

B \flat add2 F A \flat Gm

Figura: 8 partitura explicativa de compings en el piano del tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

El fraseo en tempo Rubato se vuelve complejo, más aún en coordinación con la guitarra al tocar en el unísono, convirtiendo a esta pieza en una estructura propia de estudio en “música de cámara”.

Gtr.

Pno.

mf *mp*

(8^{va}) accel. decel. B \flat m6 F/C

E \flat G \flat F Am B \flat m6 F/C

Figura: 9 partitura explicativa del fraseo en el piano del tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

³⁵ es un término utilizado en la música de jazz para describir los acordes, ritmos y contramelodías que los tecladistas o guitarristas utilizan para apoyar el improvisado solo de un músico de jazz o líneas de melodía.

Las segundas voces en el piano obligan al ejecutante a tener más sutileza y respeto con el resto de voces, más aún cuando hay otro instrumento haciendo la melodía.

2 *Letter from home*

(8^{va})

Gtr. 14

Pno. 14

F D \flat A \flat G m/C D \flat E \flat sus4 A \flat F m

(8^{va})

Gtr. 18

Pno. 18

E \flat sus4 F m B \flat /D 3 F m/C B \flat 7 3 D \flat add2 B \flat m7 3 E \flat 7 sus4

rit.

Figura: 10 partitura explicativa del manejo de voces en el piano del tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

El cambio de compás entre 4/4 y 7/8 exige al ejecutante a tener un pulso muy claro, más aún al tratarse a cambio de compás a uno de amalgama.

The image displays two systems of musical notation for guitar (Gtr.) and piano (Pno.).

System 1 (Measures 22-25):

- Guitar:** Measure 22 starts with a first ending (1.) marked *Qua* and a second ending (2.). A bracket indicates the first ending is to be repeated three times ("Tocar 3 veces").
- Piano:** Measure 22 features a first ending (1.) with a chord of Fm and a second ending (2.) with a chord of Ab. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2 (Measures 26-28):

- Section:** "Letter from home" starting at measure 26.
- Tempo:** *rit.* (ritardando).
- Time Signature Change:** The score changes from 7/8 to 4/4 between measures 26 and 27.
- Guitar:** Measure 26 is a whole rest. Measure 27 has a quarter rest. Measure 28 has a quarter note G^{nat} and a quarter note G^{nat} with a 7th fret extension.
- Piano:** Measure 26 has a melodic line in the right hand and a whole rest in the left hand. Measure 27 continues the melodic line. Measure 28 has a chord of Ab in the right hand and a whole rest in the left hand.

Figura: 11 partitura explicativa del cambio de compases en el tema Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

El principal aporte de esta obra para los pianistas es tener clara la relación del unísono entre la guitarra y el piano, la melodía debe ser coordinada perfectamente entre estos dos instrumentos armónicos, convirtiendo esta obra en un recurso valioso, propio de la “música de cámara”.

Score

Letter from home

Jazz Ballad Pat Metheny

Rubato ♩ = 103 ^{8va}

The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo of 103 beats per minute and a rubato marking. The guitar part starts with a melodic line in the 8th fret, and the piano part provides harmonic support. The second system continues the piece, featuring a guitar solo starting at measure 5, marked with 'accel.' and 'decel.' dynamics. The piano part continues to support the guitar with chords and bass lines.

Guitar

Piano

Gtr.

Pno.

Figura: 12 extracto de la partitura Letter from home de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

3.2 SEPTEMBER FIFTEENTH

Es una balada jazz escrita por Mays y Metheny, pertenece al álbum “As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls”, un álbum estructurado dentro del jazz instrumental y fusión, fue lanzado en el año de 1981 bajo el sello Geffen, la producción estuvo a cargo de:

Lyle Mays

Manfred Eicher

Los músicos que participaron en la grabación fueron:

Lyle Mays (Sintetizadores, Órgano y Piano)

Pat Metheny (Bajo, Guitarra Acústica y Eléctrica)

Naná Vaconcelos (Percusión menor y Batería).

3.2.1 Análisis Musical

September Fifteenth, es una balada jazz fusión, comparte un dúo entre guitarra y sintetizadores, guitarra acústica y piano, algo muy característico de este dúo, esta obra presenta un solo de piano donde Lyle Mays demuestra su gran influencia por la música clásica además de tener rasgos del jazz por su principal influencia en este género, el pianista Bill Evans, de hecho esta obra es un homenaje a Evans, por eso lleva su título “September Fifteenth” ya que es la fecha en la que murió Evans, y fue grabada justo en el año que murió, 1980, es por eso que destaco el solo de piano de esta obra, un gran aporte compositivo de Lyle Mays con su par Metheny.

Tonalidad: La menor con modulaciones a re menor y sol menor en el solo

Compás: 4/4 con variaciones a 6/8, 5/4 y 7/8, en el solo

Forma: A-B-C y solo

Tempo: Rubato, unidad de tiempo negra igual 40

Instrumentos: piano, guitarra, contrabajo, percusión y sintetizadores

3.2.2 Análisis Formal Del Solo De Piano De Mays

El solo de esta obra está compuesto por tres partes (A,B y C), la obra finaliza con una Coda mediante un dúo entre guitarra y piano

La parte A abarca los primeros 11 compases del solo, empezando en la tonalidad base de la armadura (Sol menor) y culminando bajo el acorde de Si bemol menor sobre un pedal en sol.

La parte B del solo está estructurada desde el compás 12 hasta el tercer tiempo y medio del compás 24, esta empieza en la modulación presentada en la armadura (La menor) pero esta empieza con el acorde de Fa sostenido disminuido y culmina en el acorde de si disminuido sobre un pedal en fa

La parte C del solo empieza desde el compás 25 y se extiende hasta el compás, esta parte empieza en la tonalidad dada en la armadura (La menor) y culmina en la dominante de dicha tonalidad.

-La CODA se extiende desde el compás 33 hasta el 43, empieza con el acorde de fa mayor, se desarrolla bajo un pedal en fa en su mayoría y culmina en la tonalidad base La menor.

3.2.3 Análisis Armónico del solo de Lyle Mays

Tabla 4 Resumen del análisis armónico de la obra September 15th

Partes	Secuencia Armónica
Parte A	Cm/G
	Gm9
	Cm7/G
	Gm9 PEDAL
Parte B	F#dis
	B7#9
	Em7
	Am9
	F/A
	Em/G
	F
	Em
	C
	Dmaj/F#
	Bm
	G
	F#7b9/A#
	Bm PEDAL
Parte C	Am9
	F/A
	Am
	F
	G
	Em
	Am
	Bbmaj
	Bdis
	Cmaj
	E7b9
CODA	F PEDAL

	Am
	Em/A
	Am

Parte A

La parte A del solo toma como tonalidad base a la de la armadura expuesta (Sol menor), este se desarrolla sobre un pedal en sol, muestra inicialmente un movimiento entre los grados I y IV, posteriormente se muestran elementos fuera de tonalidad como por ejemplo en el compás 4, el la bemol formando un arpeggio de fa menor o en el compás 9 el re bemol formando una tercera mayor con fa todo esto sobre el pedal en sol, y finalmente se muestra al acorde de si bemol menor.

Parte B

La parte B del solo inicia con un cambio de armadura que hace alusión a la menor, lo interesante del inicio de esta parte es que muestra el acorde de F sostenido disminuido seguido de un Si mayor siete y novena sostenida que resuelve a mi menor siete, esto es conocido en el jazz como “two – five – one” en el caso específico de mi menor (F#dis – B – Em) cadencia expuesta al inicio de la segunda parte del solo, lo que inmediatamente nos conduce a reconocer una modulación con relación a la tonalidad expuesta en la armadura, tomando como base a mi menor a continuación en el compás 15 se pasa al cuarto grado de mi menor para luego, en primera inversión presentar al acorde de fa menor (sexta napolitana) para resolver de igual manera en primera inversión en mi menor, esto ocurre una vez mas a continuación entre los compases 16 y 17.

En el compás 18 se muestra al acorde de Do mayor (VI grado de Mi menor), en el compás 19 melódicamente aparece un nuevo elemento, un do sostenido, lo que nos hace pensar en una posible modulación ya que en este compás los acordes son re mayor con séptima mayor y si menor, en el compás 20 permanece el do sostenido en la melodía y el acorde acompañante es sol menor, finalmente en el compás 21 aparece la dominante de si menor (Fa# Mayor) pero esta

es presentada mediante un arpeggio formando las notas del acorde de fa sostenido mayor con séptima menor y novena bemol.

Entre los compases 22 y 23 se muestra un pedal en si, pero con elementos melódicos que darán inicio a la tonalidad de la parte C del solo, elementos mostrados en la mano derecha del solo como el fa y do becuadro resuelven armónicamente en el segundo grado de la tonalidad base de la obra (La menor).

Parte C

La parte C del solo inicia con la tonalidad base (La menor) y muestra inicialmente cadencias hacia los grados: VI, V y VII, en el compás 29 se muestra al acorde de Si bemol Mayor (Sexta Napolitana) este seguido de La menor, esta cadencia se repita una vez más para que en el compás 32 resuelva sobre el arpeggio del acorde de dominante, Mi mayor, pero este acompañado de séptima menor, sexta menor y novena menor.

CODA

La coda en su mayor parte se desarrolla sobre un pedal en fa, inicia con este acorde (Fa mayor) con una ligera variante a Sol Mayor en el compás 37, este pedal se extiende hasta el compás 39, en el compás 40 reposa sobre la nota si para dar paso al compás 41 donde muestra la tonalidad base (La menor), se muestra una cadencia entre el V grado y reposa finalmente sobre el primer grado.

3.2.4 Aporte Pianístico Del Solo De Mays

El fraseo es muy “pianístico” ya que Mays utilizó en gran escala la tesitura del piano, en especial la aguda.

September 15th

The image displays three systems of piano accompaniment for the piece "September 15th". Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system (measures 28-32) includes a 6-measure slur in the treble and an 8-measure slur, with a 5-measure slur in the bass. The second system (measures 30-32) is marked *mf* and features a 6-measure slur in the treble and a 6-measure slur in the bass. The third system (measures 32-34) shows a 3-measure slur and a 6-measure slur in the treble, and a 3-measure slur in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (6, 8, 5, 3).

Figura: 13 partitura explicativa del fraseo en el piano del tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.

Los cambios de compases obligan al ejecutante a mantener un pulso firme entre los pasajes del solo.

The image displays a piano score for the piece 'September 15th' by Pat Metheny and Lyle Mays, performed by Fabricio Segovia. The score is divided into four systems, each illustrating a change in time signature:

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled 'Piano'. The top staff is marked 'rubato'. The bottom staff is marked 'mp'. The time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4.
- System 2 (Measures 5-8):** Labeled 'Pno.'. The top staff is marked 'p'. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled 'Pno.'. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.
- System 4 (Measures 13-16):** Labeled 'Pno.'. The top staff features a triplet of eighth notes. The bottom staff is marked 'mf'. The time signature changes from 4/4 to 7/8 and back to 4/4.

Figura: 14 partitura explicativa del cambio de compases en el tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.

Además de que en la elaboración del solo utilizó elementos muy propios del piano, tales como los acordes, inclusive frases seguidas de acordes de tres sonidos en la mano derecha.

2
September 15th

16 Pno.

3

rit.

26 Pno.

3

Figura: 15 partitura explicativa de los recursos pianísticos utilizados en el tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.

El que Mays haya utilizado en su solo elementos rítmicos irregulares tales como; quintillos, seisillos y hasta el uso de septillos demuestran la gran influencia de Mays por la música clásica, ya que estos elementos han sido utilizados como por ejemplo en la música de Chopin, este elemento aporta de manera importante al solo y aumenta su complejidad.

The image displays three systems of piano accompaniment for the piece "September 15th". Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system starts at measure 26 and features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system starts at measure 28 and includes a sextuplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The third system starts at measure 32 and shows a change in time signature from 4/4 to 3/8 and back to 4/4, with a sextuplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The piece is titled "September 15th" and is performed by Pat Metheny and Lyle Mays, with the piano part by Fabricio Segovia.

Figura: 16 partitura explicativa del fraseo rítmico en el piano del tema September 15th de Pat Metheny y Lyle Mays, realizado por Fabricio Segovia.

3.3 EVERY SUMMER NIGHT

Es una tema de jazz fusión escrito por Pat Metheny para el Pat Metheny Group, pertenece al álbum “Letter from home” lanzado en marzo de 1989 bajo el sello Geffen, esta obra fue grabada por:

Pedro Aznar(Guitarra)

Lyle Mays(Piano)

Pat Metheny(Guitarra)

Steve Robdy(Bajo)

Paul Wertico(Percusión)

La producción estuvo a cargo de:

Pat Metheny

Lyle Mays

Los ingenieros de sonido fueron: Bruce Calder y Rob Eaton.

3.3.1 Análisis Musical

Every Summer Night es un tema de jazz fusión, es una obra que tiene muchos cambios rítmicos, armónicos y melódicos, el tema aborda los compases de: 4/4, $\frac{3}{4}$ y 2/4, asimismo posee varias modulaciones, de hecho no tiene una tonalidad fija y únicamente en la parte A' de la obra se respeta la tonalidad de la armadura de llave (Do Mayor), destacan dos solos, uno de guitarra en manos de Metheny y otro de piano por Mays, el análisis de esta obra será enfocado en el análisis del solo de Mays, además de la transcripción de este solo.

Tonalidad: Do mayor (Armadura)

Compás: 4/4 con variaciones a 2/4 y 3/4

Forma: A-B-A-C

Tempo: Marcato, unidad de tiempo negra igual 104

Instrumentos: piano, guitarra, contrabajo, batería, sintetizadores, percusión menor, voces y armónica.

3.3.2 Análisis Formal Del Solo De Piano De Mays

El solo de piano está estructurado por tres partes (A, B y C)

La parte A abarca los primeros 16 compases de la obra empezando en el acorde de Do sostenido menor y culminando en el de Do mayor.

La parte B está estructurada desde el compás 17 hasta el compás 31, esta empieza en el acorde de Si menor y culmina en el de Sol Mayor.

La parte C empieza en el compás 32 y se extiende hasta el compás 39, empieza en el acorde de Do Mayor y culmina en la dominante del acorde inicial (Sol Mayor), cabe recalcar que esta parte es la única que tomó como tonalidad base a la de la armadura (Do Mayor).

3.3.3 Análisis Armónico Del Solo De Piano De Mays

Tabla 5 Resumen del análisis armónico de la obra Every Summer Night

Partes	Secuencia Armónica
Parte A	G9 sus4
	C#m7
	F#m7
	C#m7
	F#m7

	Bm7
	Em7
	A7 sus4
	A7
	D#m7
	G#m7
	C#m7
	F# sus4
	D#m7
	D7
Parte B	C#m7
	C13#11
	Bm add2
	Am7
	Bm add2
	Gm add2
	Am add2
	Bbmaj 9
	Bbmaj7/ C
	Dm7
	G7
	Gm9
	F add2/A
	Eb add2/ Bb
	Bb
	Bb maj7/ C
	Fmaj7
	G7
	Em
	Dm7
Parte C	G7 add9
	Cmaj7
	Fmaj7
	Bbmaj7
	G add9

	Amaj7
	Fmaj7
	Bbmaj7
	G9 sus4
	Bm

Las partes A y B tienen elementos armónicos distintos a los de la tonalidad original (Do Mayor), la parte C conserva la tonalidad de la armadura.

Parte A

El solo de piano arranca con un arpeggio basado en las notas de la escala pentatónica de Do Mayor, pero empezando en la nota mi, esto sobre el acorde de Sol Mayor, sin preparación alguna el solo empieza con la tonalidad de Do sostenido menor, dicha tonalidad únicamente muestra una cadencia hacia el IV grado y de inmediato en el compás 5 se observa un movimiento armónico a base de intervalo de cuartas arrancando con el acorde de Si menor (Bm – Em – A7), en el compás 9 de igual manera sin modulación alguna se presenta la tonalidad de Re sostenido menor, esta se extiende hasta el compás 13, muestra cadencias entre los grados: IV, VII y II reposa en Re sostenido menor pero esta inmediatamente inicia un progresión descendente por medios tonos hasta llegar a Do mayor.

Parte B

Los tres primeros compases de esta parte muestran a un si frigio, en cadencia I – VII –I, la tonalidad de Re menor se presenta entre los compases 20 y 27, inicialmente se presenta al IV grado (Sol menor) muestra cadencias entre los grados: V, VI y VII para resolver en el primer grado, seguidamente se inicia de nuevo sobre el IV grado pasa al III pero a diferencia de la anterior cadencia se presenta a la sexta napolitana (Mi bemol Mayor) esta pasa al grado VI seguido del VII pero esta resuelve sobre la relativa de la tonalidad base de esta parte (Fa Mayor),

es en el último compás de esta parte que se presenta al acorde de Sol Mayor, dominante de la tonalidad de la parte C.

Parte C

La parte C toma como tonalidad a la de la armadura de la partitura (Do mayor) muestra cadencias entre los grados IV, b VII Mayor (Si bemol mayor) y V, esto durante dos ocasiones.

3.3.4 Aporte Pianístico

El cambio de compás entre 4/4, 3/4 y 2/4 exige al ejecutante a tener un pulso muy claro.

♩ = 104

The musical score consists of two staves. The first staff is in 4/4 time and features a melodic line with a slur over the first two measures, which then transitions into a 3/4 time signature. The second staff starts at measure 25 and is in 2/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with a slur over the first two measures. The score includes various chords and a tempo marking of ♩ = 104.

Chords: G 9sus4, C#m7, G 7, G m9, Fadd2/A, Ebadd2/Bb, Bb, Bbmaj7/C, F maj7

Figura: 17 partitura explicativa del aspecto rítmico del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

El fraseo presentado por Mays en el solo es un gran aporte en materia de “fraseo pianístico” ya que muestra elementos propios del piano como la utilización de acordes en octava con una quinta de por medio, este recurso es de mucha utilidad por los pianistas más aún cuando se desenvuelve por una variedad armónica muy rica.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three staves of music, each with a measure number (4, 8, and 12) at the beginning. The first staff (measures 4-7) features a melodic line with slurs and ties, accompanied by chords: F#m7, C#m7, F#m7, and Bm7. The second staff (measures 8-11) continues the melodic line with slurs and ties, accompanied by chords: Em7, A7sus4, A7, and D#m7. The third staff (measures 12-15) features a melodic line with slurs and ties, accompanied by chords: G#m7, C#m7, F#sus4, D#m7, and D7. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura: 18 partitura explicativa del fraseo en el solo de Mays del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

Los pasajes en octava dan muestra de virtuosismo ya que estos se ejecutan en una velocidad moderada – alta, además que se enlazan con acordes.

The image shows a musical score for piano solo, consisting of two staves. The first staff starts at measure 36 and contains three measures of music. The second staff starts at measure 39 and contains three measures of music. The score is annotated with chord symbols: Gadd9, Cmaj7, Fmaj7, Bbmaj7, G9sus4, and Bm. The music features rapid octave passages and is connected to chords by slurs.

Figura: 19 partitura explicativa de los recursos utilizados por Mays en el solo de piano del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

Se exponen en el solo elementos del blues como la “blue note”, por ejemplo en el compás 25 se puede observar la cuarta aumentada (sol#) con relación al acorde de re menor; estos elementos aportan al intérprete una gran variedad melódica y por ende más recursos para la interpretación.

The image shows a piano solo score for 'Every Summer Night' by Pat Metheny, performed by Fabricio Segovia. The score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of three staves of music, with measure numbers 17, 21, and 25 indicated. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1 (Measures 17-20):** Chords: C#m7, C13#11, Bmadd2, Am7, Bmadd2. Melody: A melodic line starting on G4, moving up to B4, with a blue note (F#4) in measure 19.
- Staff 2 (Measures 21-24):** Chords: Gmadd2, Amadd2, Bbmaj9, Bbmaj7/C, Dm7. Melody: A melodic line starting on G4, moving up to B4, with a blue note (F#4) in measure 23.
- Staff 3 (Measures 25-28):** Chords: G7, Gm9, Fadd2/A, Ebadd2/Bb, Bb, Bbmaj7/C, Fmaj7. Melody: A melodic line starting on G4, moving up to B4, with a blue note (F#4) in measure 25.

Figura: 20 partitura explicativa de los recursos utilizados por Mays en el solo de piano del tema Every Summer Night de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

CONCLUSIONES

La obra de Lyle Mays aporta recursos compositivos y de improvisación rítmica propios del jazz fusión aplicados al piano, tales como: el uso de varios compases en la misma obra (cambios de compás) y la utilización de figuraciones irregulares en la estructura de sus solos.

En el aspecto interpretativo la ejecución de Mays en el piano tanto como solista y como parte de un ensamble muestra su capacidad de comunicación musical, por lo que se le considera un referente en el piano jazz, así tenemos en el caso de las obras analizadas en el presente trabajo se consolida con la guitarra de Metheny, esto se ve reflejado cuando estos dos instrumentos son ejecutados al unísono y cuando uno tiene el papel de acompañante y el otro de solista, mostrando gran coordinación entre estos dos instrumentos armónicos, algo complicado por la naturaleza de estos.

La visión musical de Mays explota muchos recursos del piano, tales como el uso de una tesitura no tan común en el piano, en especial el uso de las octavas 6 y 7.

La influencia de Evans y la música clásica en Mays se ven reflejadas en los pasajes de sus solos, haciendo uso de elementos virtuosos del lenguaje pianístico tales como: la velocidad, el uso de acordes en octava y quinta, notas teñidas con segundas voces y el uso de elementos del jazz como las “blue note” evidencian un enfoque y aporte invaluable al lenguaje de improvisación en el piano.

La música de Mays aporta una perspectiva muy grande en el aspecto armónico, ya que en cada una de sus obras nos muestra una gran variedad en el uso de cadencias no tan utilizadas como la napolitana y una gran diversidad de tonalidades en una misma obra.

El trabajo compositivo de Mays no solo ha aportado al jazz sino también al desarrollo musical de otros, como es el caso de la música infantil y su colaboración en el álbum: *The Tale of Peter Rabbit*.

El fraseo que expone Mays en sus solos marca una directriz en la escuela de piano jazz, ya que utiliza elementos compositivos característicos de cada etapa del piano, desde Chopin y su fraseo romántico pasando por elementos pianísticos del ragtime hasta exponer caracteres de improvisación influenciados por Bill Evans.

RECOMENDACIONES

Se recomienda seguir estudiando la música de Mays ya que está llena de muchos recursos que no únicamente pueden servir de ayuda a los pianistas sino también a los compositores y músicos en general.

Se recomienda a los músicos interesados en estudiar la música de Lyle Mays tener una preparación técnica previa en el piano clásico.

Se recomienda realizar transcripciones de la música de Lyle Mays, en especial de los solos para aportar al repertorio del jazz.

Se sugiere adoptar al repertorio de Lyle Mays en las escuelas de piano jazz.

Se recomienda la difusión de la música de Lyle Mays a través de conciertos, la misma que puede aportar en el crecimiento cultural musical

Se recomienda a las instituciones que preparan estudiantes en el jazz gestionar la posibilidad de traer a Lyle Mays y Pat Metheny al Ecuador a dar clases maestras ya que esto generaría una gran apertura del público con el jazz fusión.

BIBLIOGRAFÍA

Allmusic. (2010). Pat Metheny Group Discography [Music]. Retrieved from Music website: <https://www.allmusic.com/artist/pat-metheny-group-mn0000178654/related>

Berendt, J.-E. (1994). *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*. México: Fondo de Cultura Económica.

Burgess, N. (2014). *A Study of Compositional Techniques Used in the Fusion of Art Music with Jazz and Popular Music* (University of Sydney). Retrieved from <https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/13426/5/Burgess%20Nadia%20PhD%20Thesis.pdf>

Carles, P., Clergeat, A., & Comolli, J.-L. (1990). *Dictionnaire du jazz* (1. réimpr). Paris: Laffont.

Gioia, T. (2012). *Historia del jazz* (Turner). España: Turner.

Grammy Awards. (2012). Pat Metheny Group Grammy Awards [Music]. Retrieved from Music website: <https://www.grammy.com/grammys/artists/pat-metheny>

Greenbaum, S. (1992). *Pat Metheny and Lyle Mays The First Circle: transcription and analysis* (The University of Melbourne). Retrieved from <http://www.stuartgreenbaum.com/downloads/files/%20First%20Circle-thesis.pdf>

Gutiérrez, C. (2017). *Músicas al encuentro: Jazz & Clásica*. Retrieved from <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musicas-al-encuentro/pdf/guia-musicas-encuentro-clasica-jazz.pdf>

Haerle, D. (1978). *Jazz improvisation for keyboard players* (Alfred Pub Co Inc). United States: Alfred Pub Co Inc.

Herrera, E. (2004). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.

Jazz Music Archives. (2017). Lyle Mays [Jazz MUSIC]. Retrieved from Jazz Music Archives website: <http://www.jazzmusicarchives.com/artist/lyle-mays>

Jazziz. (2016). Lyle Mays. Retrieved from <https://www.jazziz.com/lyle-mays/>

Jung, F. (2003). *A fireside Chat With Pat Metheny*. Retrieved from https://www.allaboutjazz.com/a-fireside-chat-with-pat-metheny-pat-metheny-by-aaj-staff__4706.php

López Morales, F. M. (2013). *El ABC de la revolución metodológica El problema de*

investigación. Retrieved from <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-2013072711063>

Mehegan, J. (2001). *Improvising jazz piano*. New York; London: Amsco ; Exclusive distributors : Music Sales.

Metheny, P. (2018). Pat Metheny Group Awards [Music]. Retrieved from Music website: <http://www.patmetheny.com/awards/>

Metheny, P. (2019). Pat Metheny Group [Music]. Retrieved from Music website: <http://www.patmetheny.com/bio/>

Metheny, P., & Mays, L. (2000). *Songbook: the complete collection, 167 compositions ; music by Pat Metheny, Pat Metheny and Lyle Mays, and other collaborations from his entire discography*. Milwaukee, Wis.: Hal Leonard Corp.

Moro, J. (1988). Jazz entre amigos - Pat metheny Group (Parte 2). Retrieved from <http://www.rtve.es/alaharta/videos/jazz-entre-amigos/jazz-entre-amigos-pat-metheny-group-parte-2/4659519/>

Pettinger, P., & Esteve, F. (2007). *Vida y música de Bille Evans*. Barcelona: Global Rhythm.

Stearns, M. W. (1970). *The story of jazz* (14. printing). London: Oxford University Press.

The Lybrary of Congres (EEUU). (1803). Primary Documents in American History. Retrieved from <https://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/louisiana.html>

Thomson, N. (2014). Pat Metheny: Techniques in improvisation (York University). Retrieved from <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/30087>

Tirro, F., Padilla, A., Vadell, J., Sardà, J., & Calvados, J. (2007). *Historia del jazz moderno: [Los grandes compositores, los músicos, las voces, los ritmos y su evolución desde el bebop hasta la actualidad*. Teià (Barcelona): Ma Non Troppo.

Yanow, S. (2006). Lyle Mays [Music]. Retrieved from Lyle Mays website: <https://www.allmusic.com/artist/lyle-mays-mn0000171015/biography>

ANEXOS

Anexo 1 Transcripción del tema “Letter from home” de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

Score

Letter from home

Jazz Ballad Pat Metheny

A **Rubato** $\text{♩} = 103$ 8^{va}

Guitar

Piano

Gtr.

Pno.

B 8^{va} *senza rit.*

Chords: B \flat add2, F, A \flat , Gm, E \flat , G \flat , F, Am, B \flat m6, F/C, B \flat /D, C/E, Gm/C, D \flat , E \flat sus4

Dynamics: *mf*, *mp*

Tempo: **Rubato** $\text{♩} = 103$

Performance markings: *accel.*, *decel.*, *senza rit.*

C

Letter from home

(8^{va})

Gtr. 14

Pno. 14

F D \flat A \flat Gm/C D \flat E \flat sus4 A \flat Fm

(8^{va})

Gtr. 18

Pno. 18

E \flat sus4 Fm B \flat /D Fm/C B \flat 7 D \flat add2 B \flat m7 E \flat 7sus4

3 3 3

rit.

1. (8^{va})

Gtr. 22

Pno. 22

Fm A \flat

Tocar 3 veces

Letter from home

rit.

The musical score is for the piece "Letter from home" and is marked with a *rit.* (ritardando) instruction. It consists of two systems of staves. The first system includes a guitar (Gtr.) staff and a piano (Pno.) staff. The guitar staff begins at measure 26 with a whole rest, followed by a repeat sign and a 4/4 time signature. The piano staff begins at measure 26 with a series of eighth notes, followed by a repeat sign and a 4/4 time signature. The second system continues the piece, with the guitar staff featuring a whole note chord marked with a circled "8" and a fermata, and the piano staff featuring a whole note chord marked with a circled "Ab" and a fermata. The piece concludes with a double bar line.

Gtr.

Pno.

Anexo 2 Transcripción del solo de piano del tema “September 15th” de Lyle Mays y Pat Metheny, adaptado por Fabricio Segovia fuente Nicola Moraliv

Score

September 15th

To Bill Evans Lyle Mays/Pat Metheny

A

rubato *mp* *p*

C m7/G Gm9 C m7/G

Piano

Pno.

5

Gm9

9

Pno.

B

13

F#dis B7#9 Em7

mf

2 Am9 F/A September 15th Em/G F Em *rit.*

16 Pno.

19 C *a tempo* Dmaj7/F# Bm

21 G F#7b9/A#

23 Bm *mf* *mp*

26 Am9 F/A Am F

The image shows a piano score for the piece 'September 15th'. The score is written in 4/4 time and consists of four systems of music, each labeled 'Pno.' on the left. The first system (measures 16-18) features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Chords Am9, F/A, Em/G, F, and Em are indicated above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass line. The second system (measures 19-20) has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Chords C, Dmaj7/F#, and Bm are indicated. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'mp'. A quintuplet of eighth notes is marked with a '5' in the treble line. The third system (measures 21-22) has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Chords G and F#7b9/A# are indicated. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass line. The fourth system (measures 23-25) has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Chords Bm, F/A, Am, and F are indicated. Dynamics 'mf' and 'mp' are shown. A 2/4 time signature change is indicated at the end of the system. The fifth system (measures 26-28) has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Chords Am9, F/A, Am, and F are indicated. Triplet markings '3' are present in both staves. A septuplet of eighth notes is marked with a '7' in the treble line.

September 15th

Pno.

28 F G Em Am 8^{va} 3

Pno.

30 (8^{va}) Bbmaj7 Am9 *mf*

Pno.

32 (8^{va}) Bbmaj7 B dis Cmaj7 E7b9 3 6

Pno.

34 F PEDAL Am Em/A Am

CODA

The musical score is written for piano (Pno.) in 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 28-30) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Chords F, G, Em, and Am are indicated above the staff. A trill-like figure in the treble is marked with a '6' and a '3'. An octave sign 8^{va} is placed above the treble staff. The second system (measures 30-32) continues the melodic and bass lines. The treble clef has a (8^{va}) marking and the chord Bbmaj7 is indicated. The dynamic marking *mf* is present. The bass clef has a b marking. The third system (measures 32-34) shows a change in the treble clef to a 7/8 time signature for two measures, then back to 4/4. Chords Bbmaj7, B dis, Cmaj7, and E7b9 are indicated. The fourth system (measures 34-37) is a coda section with a treble clef in 4/4 time. The word 'CODA' is written in large letters across the staff. Chords F, Am, Em/A, and Am are indicated above the staff. The word 'PEDAL' is written below the first measure.

Anexo 3 Transcripción del solo de piano del tema “Every Sumer Night” de Pat Metheny, realizado por Fabricio Segovia.

Score

Every Summer Night

Piano solo de Lyle Mays

Pat Metheny

♩ = 104

G9sus4 **A** C#m7

4

F#m7 C#m7 F#m7 Bm7

Em7 A7sus4 A7 D#m7

8

G#m7 C#m7 F#sus4 D#m7 D7 **B**

12

C#m7 C13#11 Bmadd2 Am7 Bmadd2

17

Gmadd2 Amadd2 Bbmaj9 Bbmaj7/C Dm7

21

G7 Gm9 Fadd2/A Ebadd2/Bb Bb Bbmaj7/C Fmaj7

25

Every Summer Night
Piano solo de Lyle Mays

29 G7 Em Dm7

32 **C** G7add9

33 Cmaj7 Fmaj7 Bbmaj7

36 Gadd9 Cmaj7 Fmaj7

39 Bbmaj7 G9sus4 Bm