



ESCUELA DE MÚSICA



CÍCLICO: EVALUACION DEL PROCESO “THE IMPROVISATIONAL
PRACTICE CYCLE, SIMON PURCELL” PARA EL APRENDIZAJE DEL
JAZZ, ENFOCADO AL BEBOP, COMO LENGUAJE MUSICAL



AUTOR

Marco Andrés Paredes Urcuango

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

Cíclico: Evaluación del proceso “*the improvisational practice cycle*,
Simon Purcell” para el aprendizaje del Jazz, enfocado al *Bebop*, como
lenguaje musical

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

PROFESOR GUÍA

Marcos Merino Cárdenas

AUTOR

Marco Andrés Paredes Urcuango

AÑO

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Cíclico: evaluación del proceso "*The improvisational practice cycle, Simon Purcel*" para el aprendizaje del *jazz*, enfocado en el *Bebop*, como lenguaje musical, a través de reuniones periódicas con el estudiante Marco Andrés Paredes Urcuango, en el semestre 2019-1, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Marcos Merino Cárdenas

1756342638

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Cíclico: evaluación del proceso "*The improvisational practice cycle, Simon Purcel*" para el aprendizaje del *jazz*, enfocado en el *Bebop*, de Marco Andrés Paredes Urcuango, en el semestre 2019-1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Claudia Tamara Martínez Riofrio

C.I: 1714355490

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

Marco Andrés Paredes Urcuango

C.I: 1722942461

AGRADECIMIENTOS

David Morris, Cayo Iturralde,
Ramiro Olaciregui, Marcos
Merino, Carlos Chong, muchas
gracias.

DEDICATORIA

A mi madre, el mayor
apoyo en mi vida.

RESUMEN

On practicing es un método diseñado por Simon Purcell, director de *jazz* en el Trinity College, Londres, Inglaterra. Con más de 15 años de experiencia dentro del campo educacional ha sido director del Trinity College, lugar en el que diseña este método con el fin de que sus estudiantes tengan un desarrollo más profundo de su estudio práctico. Mediante una sucesión de pasos a seguir, este método permite la organización de los objetos de estudio y determina el avance de su práctica llevándolo a la evaluación del método de aprendizaje.

La línea de investigación es performance, con un enfoque a la improvisación en el *bebop* y al aprendizaje del *jazz* como lenguaje. Para esto se realizará una investigación acerca del lenguaje del género, su fraseo, estructura y ritmo con el fin de incorporar estos elementos del lenguaje al aplicante del método dentro del desarrollo de este escrito. Además de una breve reseña de la historia del *bebop*, orígenes y raíces del *jazz*. También contará con una búsqueda de diferentes educadores y su trasfondo educacional.

El desarrollo y evaluación será ejecutado por el sujeto participante, el autor de este trabajo, por medio de una rúbrica general que contenga los elementos necesarios sobre el desempeño del método de estudio, rúbrica que será diseñada por el autor del presente trabajo y, además, la aplicación de este sistema será semana tras semana en el estudio de los tópicos: frase lineal, cromatismos y arpegios, para ser evaluados posteriormente del estudio realizado. Se documentará la evidencia de estudio por medio de videos que serán grabados conforme el proceso vaya avanzando. El tiempo de estudio de los tópicos elegidos será de 10 meses y la aplicación de lo estudiado se reflejará en tres *standards* de *jazz* que serán usados como parte del producto final en un recital.

El resultado de este trabajo le permitirá a quien haga uso de este método el desarrollo de un tópico de estudio y la evaluación de estos, para el conocimiento del desempeño que ofrece el sistema *On practicing*.

ABSTRACT

On practicing is an educational system designed by Simon Purcell, head of jazz at Trinity College in London, England. With more than 15 years of expertise in Trinity College, he made this educational system to help his students to develop their musical practice. By following a number of steps, the students are able to organize the topics that are being studied and make a statement on the development of their practice and are able to evaluate it through this learning method.

This investigation is focused on performance and on improvisation using the language of jazz especially in the style of bebop. To achieve this an investigation will be presented describing the elements of jazz language, its phrasing, structure and rhythm and how to incorporate these elements into the musical vocabulary that the student already has. Also, an investigation into bebop history, its origins and roots will be presented, and this will refer to other educators and their educational background.

The evaluation will be executed by the author of this work, through an evaluation rubric that has the necessary criteria to assess the effectiveness of the method. This rubric will be designed by the author of this work. The practice will be organized by each week studying three topics which are: a linear phrase, chromatics and arpeggios, to be evaluated after the study. The study will be documented through videos that will be recorded as the process progresses. The time allocated to complete the study will be 10 months and the results will be reflected in a recital as part of the final product.

The results will allow whoever makes use of this system to develop and evaluate the effectiveness of this study method.

ÍNDICE

Introducción	1
1 Capítulo 1: El trabajo de Simon Purcell.....	2
1.1 Simon Purcell	2
1.2 On Practicing.....	3
2 Capítulo 2: El Lenguaje, orígenes del <i>jazz</i>	4
2.1 El lenguaje humano y la comunicación.....	4
2.2 El <i>Jazz</i> como lenguaje y sus elementos musicales	5
2.2.1 Empatía	6
2.2.2 Individualidad: timbre.....	6
2.2.3 Ritmo	7
2.2.4 Métrica.....	9
2.2.5 <i>Grooves and Swing</i>	10
2.2.6 Licks, motivos y <i>riffs</i>	10
2.3 Orígenes del <i>jazz</i>	12
2.3.1 <i>Jazz</i> y su etnicidad	13
2.3.2 Tradiciones folclóricas	14
3 Capítulo 3: <i>Bebop</i>	15
3.1 <i>Bebop</i> y Sesiones <i>JAM</i>	16
3.2 Charlie Parker	17
4 Capítulo 4: Sistemas de estudio	19
4.1 Taxonomía de Bloom y la relación con el trabajo de Purcell.....	19
4.2 Otros educadores y su manera de aprendizaje	20
4.2.1 Dave Liebman.....	20
4.2.2 Jamey Aebersold	21

4.2.3	Dan Haerle	22
4.2.4	Hal Galper	23
5 Capítulo 5: Adaptación y aplicación del método		24
a)	Aumentación	24
b)	Movimiento cromático	25
c)	Arpeggios	27
5.1	Rúbrica de evaluación.....	27
5.2	Aplicación del sistema de estudio	29
5.2.1	Frase lineal del álbum Soul Station de Hank Mobley.....	29
5.2.1.1	Evaluación y comentarios	31
5.2.2	Frase con arpeggio del álbum Soul Station de Hank Mobley	32
5.2.2.1	Evaluación.....	34
5.2.3	Uso de cromatismos del álbum Stan Getz y Bill Evans	35
5.2.3.1	Evaluación.....	37
6 Conclusiones y recomendaciones		38
6.1	Conclusiones.....	38
6.2	Recomendaciones	39
Referencias.....		41
ANEXOS		43

Introducción

El trabajo de Simon Purcel, *On practicing*, ha sido nombrado en un trabajo previo que muestra una línea de investigación diferente a la del presente trabajo ya que este proyecto brinda al estado de investigación la evaluación del sistema aplicado a la adquisición y estudio del lenguaje del *jazz*.

El presente trabajo tiene como finalidad la evaluación del sistema en el estudio de tres tópicos provenientes de transcripciones de la época del *bebop* mediante técnicas de desarrollo tales como: aumentación, cromatismos y adaptación de modos griegos, que serán utilizados para el aprendizaje del lenguaje del *jazz*. La evaluación será realizada mediante una rúbrica de calificación diseñada por el autor del presente trabajo.

1 Capítulo 1: El trabajo de Simon Purcell

1.1 Simon Purcell

Simon Purcell, director del Conservatorio de Música y Danza Trinity-Laban y miembro de la Asociación de Conservatorios Europeos, ha sido partícipe de proyectos tanto como líder y *sideman* [1]. Entre sus actuaciones destacadas en el ámbito del *jazz* se puede mencionar su participación con: Red Rodney, Kenny Wheeler, Eddie Henderson, Stan Sulzman, entre otros. Como líder de banda en *Red Circle* junto a Julian Siegel, Chris Batchelor, Steve Watts y Gene Calderazzo. Proviene de una familia que se ha visto involucrada en el ámbito musical ya que sus padres y abuelos formaron parte de agrupaciones de música académica en Londres (Purcell, s.f, párrafo 2).

Durante su permanencia en la escuela de música, formó una agrupación con el saxofonista Martin Speake, interpretando en su mayoría un repertorio de *jazz* enfocado al *bebop* y poco después introduciéndose en el *Jazz Fusion* con la agrupación *This Side Up*. Logró llamar la atención tiempo después con la banda Jazz Train, un sexteto de *Hard bop*, así la radio BBC en Londres le dio apertura para su aparición.

Después de una década de participar en diferentes proyectos musicales con Ricardo Dos Santos, Dave Wickins, Phil Allen, Steve Watts, Christin Tobin decide empezar su carrera como educador. Uno de los tutores que tuvo fue Janet Ritterman, directora del departamento de Educación Musical en Goldmith College, quien lo dirigiría en su vocación como educador.

Fascinado por el aprendizaje de los estudiantes de música, Simon ha acumulado un sinnúmero de materiales e investigaciones informales como resultado de la reflexión, sistema de grabación, planeamiento y evaluación de lecciones permitiendo así obtener diagnósticos del fenómeno de la educación (Purcell, s.f, párrafo 7).

1.2 On Practicing

On practicing es un sistema de estudio publicado por Simon Purcell que tiene como objetivo desarrollar el estudio y evaluar el progreso de este (Purcell, s.f, pág.2). Los sistemas de estudio permiten al participante preguntarse qué es lo que quiere lograr al estudiar. Es de esta manera que plantearse objetivos a corto plazo permite tener una visión del producto final. Además de realizar un uso correcto del tiempo de práctica, ya que al practicar por inercia se gastan tiempo y esfuerzo y los resultados serán hábitos no deseados dentro de la práctica.

The improvisational practice cycle describe que el mencionado sistema es un proceso dinámico, que debe mantenerse en práctica y estudio constante. También se describe que improvisar se puede volver mecánico, lo que no desarrolla la habilidad de improvisar y personalizar la improvisación del participante. (Purcell, s.f, pág. 2).

El funcionamiento de *The improvisational practice cycle* trabaja 7 áreas para un proceso de internalización sobre la improvisación y su estudio:

1. Atracción
2. Reproducción
3. Aplicación
4. Manipulación
5. Modificación
6. Transformación
7. Internalización y uso

(Purcell, s.f, pág.7).

Purcell divide cada etapa con las definiciones de actitud, habilidad y proceso, menciona que cada etapa consta de lo siguiente:

- Atracción: Actitud de enfocarse en un objeto de estudio preciso para el aporte hacia la improvisación que se estudiará (Purcell, s.f, pág.7).

- Reproducción: Habilidad que consiste en apropiarse y copiar exactamente el objeto de estudio, literalmente como esta presentado. Aún no existe improvisación (Purcell, s.f, pág.7).
 - Aplicación: Definido como la habilidad de apropiarse del tópico de estudio y hacer uso de este en situaciones musicales reales. Aun estando en el contexto original, el objeto de estudio puede ser usado (Purcell, s.f, pág.7).
 - Modificación: Una habilidad que requiere de un proceso de cambio en el objeto de estudio, ligeramente es adaptado a diferentes opciones musicales (Purcell, s.f, pág.7).
 - Manipulación: Proceso que determina un cambio deliberado en los elementos del objeto de estudio, sin embargo, pertenece aún a la forma original del mismo (Purcell, s.f, pág.7).
 - Transformación: Una manipulación más compleja del objeto de estudio que requiere de un proceso más profundo a la hora de manipularlo como se plazca (Purcell, s.f, pág.7).
 - Internalización y uso: A partir de las etapas anteriores, el estudio de cada etapa permite que el objeto de estudio sea adaptable hacia la manera personal de improvisación del estudiante (Purcell, s.f, pág.7).

2 Capítulo 2: El Lenguaje, orígenes del jazz

2.1 El lenguaje humano y la comunicación

Edwar Sapir, en su libro “El Lenguaje, Introducción al estudio del habla” lleva a la reflexión de que, si bien es algo natural del ser humano, basta con reflexionar para demostrar que su expresión no es tan sencilla como parece. Hablar es una actividad humana que varía sin límites precisos en los distintos grupos sociales, porque es una herencia puramente histórica del grupo, producto de un hábito social mantenido durante largo tiempo. (Sapir, 1962, pág. 10).

Sapir (1962 p. 14), describe que, el lenguaje es un método exclusivo y no instintivo del ser humano para comunicar por medio de símbolos producidos de manera deliberada por los órganos del habla. Entendemos que el lenguaje del

ser humano independientemente del país de origen es un proceso que funciona para comunicarse, para expresar, para llevar a cabo la comunicación con otro ser humano.

Nilsa Guardia, en su publicación “Lenguaje y comunicación” cita a Buys y Beck (1986, p. 10.), quienes definen el proceso como “el conjunto de factores interrelacionados, de manera que, si fueras a quitar uno de ellos, el evento, la cosa o relación dejaría de funcionar.” La memoria tiene un papel muy importante dentro de la comunicación, ya que todo aquello aprendido por el ser humano es almacenado para próximamente ser usado en la cadena de recepción y una emisión. El ser humano, dependiendo de la cultura de su comunidad, convertirá al mensaje dentro de su naturalidad cultural, que es adaptado para que cada individuo pueda captar la transmisión.

De esta manera la comunicación es definida como el proceso para el envío y la recepción de mensajes, llamados respectivamente codificación y decodificación (Diccionario de la lingüística moderna. Álvarez Varo y Martínez Linares. 1997. p. 13)

2.2 El Jazz como lenguaje y sus elementos musicales

Una sola vida no es suficiente para dominar lo que se necesita para cumplir metas, mucho menos sin prioridades. Si el fin es alimentar la naturalidad en el performance, se debe tener diferentes maneras de contar una historia. Cada persona decide cuándo quiere ser espontáneo y cómo desarrollarlo y dominarlo. Todo debe ser interiorizado mientras se aprende (Bryne, 2008, p. 6)

Los elementos musicales del *jazz* vuelven único al género, como los son: la empatía, timbre, ritmo, articulación, dinámicas, métrica, *groove* [2], *licks* [3], motivos y *riffs* [4].

2.2.1 Empatía

Cada amante del *jazz* ha tenido una experiencia con este punto. La experiencia de un concierto de un quinteto de *jazz*, en el que cada uno toma su asiento, se prepara para escuchar y la banda empieza a tocar. Melodías son repetidas y poco a poco se puede deducir que esas melodías iniciales se vuelven la melodía principal de la canción. Las improvisaciones no permiten al oyente primerizo entender el momento que se está presentando, pero, no será la primera vez ni la última en la que el oyente se quede perplejo con los recitales de *jazz*. (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

La música, el arte, el entretenimiento requieren de empatía para realizarse, sin embargo, el *jazz* necesita de un cierto tipo de empatía particular. Los músicos de *jazz* crean sus improvisaciones para momentos y espacios presentados por el tema, de esta manera comparten su creatividad. Al tener en cuenta la expresión de ideas, la interacción con los músicos se puede evaluar y decir si una improvisación fue exitosa, aburrida, inspiradora (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

2.2.2 Individualidad: timbre

Cada uno de los instrumentos tienen la característica de poseer su propia cualidad, el timbre, aquello que permite diferenciar un instrumento de otro como cuando una persona llama al teléfono, se puede reconocer quién es por la voz, lo que es su característica. De la misma manera en la música cada instrumento se puede reconocer por cómo suena y en algunos de estos instrumentos, estas características son enormemente notables.

Por ejemplo, en los años 20 en las presentaciones de Duke Ellington, los trompetistas o trombonistas empezaron a usar distintos tipos de efectos para lograr diferentes sonidos con su instrumento, generando cada uno una cualidad de timbre único. Los músicos de *jazz*, a diferencia de los músicos académicos, usan el timbre de su instrumento para crear la individualidad del sujeto (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

2.2.3 Ritmo

El ritmo esta asociado a la biología, empezando por los latidos del corazón. Estos latidos tienen intervalos de tiempo que han permitido al ser humano desarrollar la danza y música. Así se puede definir un tiempo a los latidos que determinarán un pulso. Al elevar o disminuir el intervalo de los latidos el pulso también se ve afectado y la velocidad determinará un nuevo tiempo, esto es lo más aproximado al ritmo usado en el *jazz* (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Dizzy Gillespie fue un trompetista perteneciente a la época del *bebop*, que en 1983 fue entrevistado por la BBC para hablar acerca de lo que era el *jazz*. En esta entrevista, Gillespie hace énfasis en la improvisación y el ritmo del *bebop*, mencionando que existe un desenvolvimiento de ritmos africanos llevados a un nuevo nivel por quiénes estaban liderando la época del *bebop*.

Según David Liebman, cada músico de *jazz* debe saber que tocar líneas melódicas está ligado a un momento rítmico. Este momento puede ser visto de las siguientes maneras: agresiva o relajada y una de las palabras que define esta sensación de tocar notas rítmicamente es conocido como *groove* [1]. Se puede conocer el *groove* [1] de un músico de *jazz* por la manera de tocar una división de ocho notas en un compás (Liebman D., s.f).

Estas ocho notas son la denominación del tiempo en el *jazz*. Lo que es importante para un músico de *jazz* es conocer cómo tocar estas ocho notas que pueden ser vistas desde el punto de un tresillo de corchea con un silencio en la mitad y ese *groove* [1] es el que mantiene la base del ritmo en el *jazz* conocido como *swing* (Liebman D., s.f).



Figura 1 Representación corchea swing

Se debe tener cuidado cuando se trata de describir el ritmo. A diferencia de la armonía y melodía que pueden ser claramente vistos en una partitura, describir el ritmo sin importar el género al principio se vuelve difícil. A pesar de poder describir el ritmo con palabras técnicas, el efecto que causa en la música en sí va más allá de palabras, sin embargo, podemos describir los elementos que determinan al denominado ritmo (Liebman D., s.f).

La expresión “fraseo” es comúnmente usada para poder describir como los ritmos deben ser tocados. Pero es una palabra que generaliza demasiado, sin embargo, dentro del *jazz* hay dos importantes aspectos que definen el fraseo del género: articulación y dinámicas (Liebman D., s.f).

a) Articulación

Visto de una manera simple se refiere a la manera de cómo tocar notas que están conectadas en una misma línea. Los términos “*staccato*” y “*legato*” definen la manera de atacar estas notas. Dentro del *jazz* Charlie Parker innovó la manera de articular notas usando más articulación *legato*. Al igual que John Coltrane quien usaba más articulación *legato* o ligada que los músicos de *bebop* de aquella época (Liebman D., s.f).



Figura 2 Articulación

2.2.5 Grooves and Swing

Combinar la batería con el bajo dentro de un determinado *beat* crea un *groove* y en el *jazz* el *swing groove* es básico para su interpretación. El *swing groove* hace referencia a un *beat* dividido en dos en el que la primera división sonará fuerte y la segunda división sonará ligeramente más suave. A esto se lo conoce como “swingear” ocho notas, hablando de que el compás es de cuatro *beats* que divide cada uno de estos *beats* en dos (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

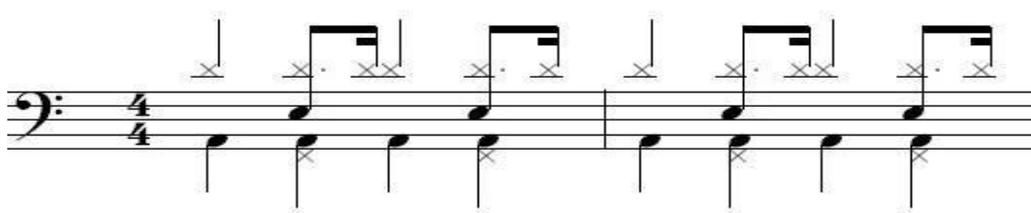


Figura 5 Representación del Swing Groove

Nada de esto está escrito en una partitura, el *jazz* mantiene un ritmo desde su creación hasta el día de hoy (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

2.2.6 Licks, motivos y riffs

Muchos de los músicos de *jazz* que pueden improvisar tienen su manera de comunicarse mediante la melodía y frases que son cortas o largas. Parte de su improvisación tiene frases sencillas y básicas que forman parte del conocimiento general de los músicos. A esto se lo conoce como *licks* [3], un banco de ideas que son tomadas de los más grandes y experimentados músicos que han sido parte de la tradición del *jazz*. Uno de los mejores ejemplos es el reconocido Charlie Parker ya que, analizando su manera de improvisar, usa una y otra vez los mismos *licks* [3] sobre muchos de los temas que ha interpretado.

Los motivos son la secuencia o repetición de ideas que han sido ya presentadas previamente. Uno de los mejores ejemplos es Jhon Coltrane quién en su interpretación del tema Acknowledgement, en la que hace uso de una

idea de tres notas que son repetidas de una manera diferente, pero con la misma intención. Un *riff* [4] es conocido como aquello que se usa como un ostinato o similar como realiza el contrabajo y el piano en el tema So What de Miles Davis. Una repetición de una frase melódica que se mantiene durante la mayoría de la duración de la canción (Deveaux S. y Hidins G., 2015).



Figura 6 Repetición motívica sobre Acknowledgement por Jhon Coltrane

Handwritten musical score for "SO WHAT" by Miles Davis. The score is in 4/4 time and features a bass line and piano accompaniment. The title "SO WHAT" is written in large, bold letters at the top, with "MILES DAVIS" written to the right. The score is divided into two sections, A and B.

Section A: The first measure is marked "N.C." (No Chords). The second measure has a piano accompaniment of E-7(add4) and D-7(add4). The bass line consists of a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The third measure is marked "N.C.". The fourth measure has a piano accompaniment of E-7(add4) and D-7(add4). The bass line consists of a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Section B: The first measure is marked "N.C.". The second measure has a piano accompaniment of F-7(add4) and Eb-7(add4). The bass line consists of a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The third measure is marked "N.C.". The fourth measure has a piano accompaniment of F-7(add4) and Eb-7(add4). The bass line consists of a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Handwritten annotations include "MED. JAZZ" in the top left, "BASS LINE 8VA" in the first measure of section A, and "1." in the second measure of section B.

Figura 7 So What de Miles Davis, representacion de riff del bajo y piano

2.3 Orígenes del jazz

En 1987 el congreso estadounidense declara al jazz como tesoro nacional americano, clasificándolo como una manera de arte traída para la población americana de una manera académica, pero que es música para el pueblo. Existen tres categorías para definir el jazz. La primera categoría la cataloga como una forma de arte que la ha considerado como música clásica americana. Es el centro de la cultura establecida en América que se puede

encontrar en escenarios para su interpretación, impartándose en universidades o en documentales televisivos. A través de los años el *jazz* ha sido desarrollado por músicos talentosos, demandando y entregando respeto por la tradición del *jazz* que de igual manera tienen hacia la clásica (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

La segunda categoría considera al *jazz* como música popular. A pesar de no tener ni haber tenido un porcentaje global de ventas alto, comparándose a la era del swing en 1930. Una gran cantidad de público asistía a los conciertos de Duke Ellington, Count Basie y Benny Goodman e incluso los escuchaban por radio, *jukeboxes* o en películas. Aun así, hoy en día los músicos no dejan de estar presentes en el mercado musical del *jazz*, compitiendo con el resto de los gustos musicales de la población americana (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Finalmente, la tercera categoría cataloga al *jazz* como música folclórica, no por que pertenezca a la parte rural de América, sino por sus orígenes Afroamericanos. Es esta la razón por la cual el *jazz* es diferente de muchos de los géneros musicales, debido a sus raíces folclóricas que le permiten obtener cualidades que marcan al *jazz* como único (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

2.3.1 Jazz y su etnicidad

“El *jazz* es música afroamericana”. Se ha vuelto controversial esta frase, debido a que mucha gente se pregunta si el *jazz* no pertenece a todo el mundo. Promueve que solamente las personas de descendencia afroamericana pueden producir este tipo de música en su manera más pura, básicamente la gente negra puede desarrollar el *jazz*. Sin embargo, el *jazz* no pertenece a un color definido, edad o género, tal como Miles Davis mencionó, si un músico de *jazz* puede tocar, no importa si fuese de tez verde con aliento rojo (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Así, para definir la música se debe tener mucho cuidado. Al *jazz* se lo denomina como Afroamericano por la raza, por las características del color de

piel, pero su mención más importante es por la etnicidad, la cultura de la que proviene y lo que lo hace lo que es (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

La raza de una persona no puede ser cambiada ni adaptada, sin embargo, la cultura, la etnicidad puede ser aprendida. La cultura, por medio del talento y la determinación puede ser aprendida con mucho esfuerzo y la mejor manera de aprender es por medio de la música. Al escuchar, apreciar y entender el *jazz*, cualquiera que lo haga se convierte en un afroamericano más. El lenguaje del *jazz* tiene una manera de expresión que refleja a África que, si bien no pertenece solo a este género, como el “*call and response*”^[5] o la polirítmia se pueden encontrar en mucha música de la India. Sin embargo, la combinación de estos elementos es exclusivo de los Afroamericanos (Deveaux S. y Hidins G., 2015). Para entender a profundidad el *jazz* se debe ir hacia los orígenes folclóricos.

2.3.2 Tradiciones folclóricas

La tradición folclórica negra establece la identidad musical de los Afroamericanos. Esta identidad musical ha resistido a través de muchos años, antes de la Guerra Civil y durante la transición de lo rural a lo urbano en la década de los años 20. Cada músico de *jazz* en su tradición folclórica podía asegurar que lo que tocaba era congruente con el significado de ser negro (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

La tradición folclórica envuelve muchos diferentes géneros como la balada, conocida como la narración de una historia local con una duración bastante larga. Un claro ejemplo es John Henry, una historia que surge de la destrucción del túnel de tren al este de Virginia, Estados Unidos. Una historia que habla de un conductor y su lucha contra la maquinaria moderna (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Otro tipo eran las canciones de trabajo. Música que no tenía acompañamiento, pero determina un ritmo vocal que expresaba soledad e individualidad. Por último, la tradición espiritual que hacía uso del “*call and response*”^[5] para

recitar algo religioso. Las personas afroamericanas podían recitar esto por dos razones. La primera fue con los cantantes jubilados de Fisk, Misuri. Un grupo vocal de un colegio improvisado para negros quienes interpretaban arreglos de versiones espirituales en 1871. Otra manera y la original, fue a través de los familiares, los rezos se transmitían de generación en generación e interpretadas en las iglesias pentecostales (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Para los años 20, estas recitaciones se convirtieron en música góspel, música rica en tradición que aún tiene influencias en la música americana. Los primeros músicos de *jazz* decían aprender música de las iglesias, así se puede asumir que ahí se aprendían las habilidades básicas de la interacción musical, de esta tradición (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

3 Capítulo 3: *Bebop*

Muchos músicos, después de la guerra civil, encontraron un mismo camino y representación por medio de Charlie Parker y Dizzy Gillespie. La música interpretada por estos dos grandes artistas provenía de las bandas de *swing* y serían adaptadas posteriormente a un formato de músicos más pequeño a lo cual se llamaría *bebop*. El *bebop* fue reconocido por sobreponer el arte en lugar del entretenimiento, con tiempos veloces y ritmos volátiles que dejaban atónita a la audiencia acostumbrada al *beat* del *swing*. El *bebop* se convirtió en el lenguaje estándar de la improvisación en el *jazz* y algunos estilos musicales más (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

En la mitad de la década de 1940 el *jazz* se veía envuelto en una encrucijada. El *swing* y su origen provenían de New Orleans y era música de entretenimiento para la cultura americana. La llegada del *bebop* arrinconó al *jazz* drásticamente. Se volvió música aislada del público que buscaba entretenimiento y se mostraba en pequeños clubes nocturnos a diferencia del *swing* que se presentaba en salones grandes. El *bebop* era difícil de digerir como música ya que era más complejo para el oyente y cambió la audiencia masiva por un pequeño grupo de fans quienes se acercaban por las figuras

más reconocidas del estilo: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke y Thelonious Monk (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

El *swing* y el *bebop* mantenían en común la interpretación por músicos virtuosos, aunque el segundo tenía un estándar más alto de virtuosidad, sin embargo, el público notaba que este era música en la que sus intérpretes abusaban de drogas y daban un mensaje de hostilidad racial. Para los historiadores, el *bebop* pudo haber sido un movimiento revolucionario, sin embargo, en una entrevista a Charlie Parker en 1949 el señaló que el *bebop* era música nueva, algo que no tenía nada que ver con el *jazz* precedente. Es por esto por lo que muchos de los músicos, especialmente negros, dejaron sus carreras habituales para aventurarse en este desconocido, riesgoso y nuevo estilo (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Para muchos historiadores hoy en día el *jazz* es una evolución del *swing* que marcó el centro de su tradición y el primer estilo dentro del *jazz* que estableció un estado de arte (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

3.1 **Bebop y Sesiones JAM**

Los músicos de *swing* empezaban su trabajo por la tarde, cuando los demás estaban por ir a casa o dirigiéndose a algún lado para divertirse. En aquel tiempo los músicos se preparaban para buscar trabajo. Sonny Greer, el baterista de Duke Ellington menciona que siempre estuvo buscando lugares donde hubiese gente tocando para poder escucharla (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Las sesiones *jam* [6] les permitían a los músicos desestresarse de una larga jornada y los músicos se presentaban, cuantos quisieran, sin la presión de ser parte de una banda. Cada sesión era una prueba para los músicos, no todos podían salir airoso en sus presentaciones, uno de los estándares más tocados en aquellos días “*I got rythm*” se podía extender más de una hora en la que músicos se ponían a prueba. Era un lugar para competiciones y no salir como

el mejor contendiente solamente incrementaba la educación del *jazz* en ese músico (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Uno de los obstáculos para convertirse en músico de *bebop* eran precisamente estas sesiones *jam* [6], los músicos experimentados ponían a prueba a aquellos músicos nuevos que asistían. Tocaban música con tiempos realmente rápidos cambiando en cada coro la tonalidad, realizando sustituciones armónicas y aquellos quienes estaban a la altura eran bienvenidos, aquellos que no lo estaban iban a casa a practicar (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

3.2 Charlie Parker

En 1940 la nueva aproximación y cambio del *jazz* comenzaba a darse por medio de las armonías cromáticas y una sección rítmica muy unida. La pieza clave empezaba por un nuevo tipo de instrumentista solista como en la era del *swing*, sin embargo, estos niveles fueron sobrepasados en una manera jamás antes vista (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Charlie Parker fue un saxofonista nacido en 1920 que trágicamente fallece en 1955. Creció en la ciudad de Kansas y recibió el apodo “*bird*” debido a su temprana aproximación al mundo del *jazz* que además este apodo tenía un significado extra que mencionaba su capacidad de crear hermosas melodías y su rapidez. Al principio, no parecía tener ningún talento sobresaliente para la música.

Empezó tocando el saxofón barítono en la escuela y posteriormente tocaría el saxofón alto, obligándose a aprender de manera autodidáctica melodías simples como “Fats Waller’s y Honeysuckle Rose” solo a través de escucharlas. A pesar de esto en sus actuaciones en las sesiones *jam* [6] en Kansas, solamente tuvo humillaciones por parte de los otros músicos debido a que no era un gran músico aún y eso lo frustraba (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Su entrenamiento se volvió arduo y conciso en el arte de la práctica, tomando como referencia a Lester Young pues memorizaba las improvisaciones del disco más reciente de Lester “¡Oh! Lady Be Good”. Después de un arduo verano de estudio en Ozarks, Parker regresa a Kansas y en él, todo había cambiado, su ritmo y su performance eran impresionantes. Los problemas empezaron a surgir a raíz de su popularidad como músico ya que obtuvo un puesto en una de las bandas de más alto reconocimiento la orquesta de Jay McShann, lugar en el que empezó a hacer parte de su vida el alcohol y las píldoras. Un accidente automovilístico lo llevaría a consumir morfina, lo que lo llevo a la heroína (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

Figura 8 Fragmento de transcripción de Charlie Parker sobre el tema *Billie's Bounce*

Asombraba a la audiencia con su sonido *blues* y a la vez moderno. Además de poder demostrar ser un modelo que seguir en las bandas de swing, derrochando belleza al tocar el saxofón. Su adicción a la heroína no le permitió estar mucho tiempo en la orquesta de McShann, mucho menos en otras orquestas. Las bandas ya no podían costear la adicción de Parker, quién se volvió un tipo caro para la época. Al mudarse a New York encuentra que las drogas eran más accesibles además de contar con las sesiones *jam* [6] que le daban espacios para interpretar. Aquí fue donde Parker hizo más conexiones

con el verdadero avance del *jazz* moderno de los músicos. Uno de ellos Dizzy Gillespie (Deveaux S. y Hidins G., 2015).

4 Capítulo 4: Sistemas de estudio

4.1 Taxonomía de Bloom y la relación con el trabajo de Purcell

Las investigadoras, Carolina Pérez y María Francisca Sepúlveda (2008, párrafo 1), hacen referencia a Benjamin Bloom junto a un grupo de psicólogos de la universidad de Chicago que al final de la década de los cuarenta desarrollaron una jerarquía taxonómica del comportamiento cognitivo, conocido como la Taxonomía de Bloom. Clasificaron a este comportamiento en tres campos: cognitivo, psicomotriz y afectivo. La idea principal de la taxonomía es la identificación de objetivos. En base a una jerarquía, los conceptos están en diferentes niveles que progresivamente van avanzando en dificultad. Dentro del campo cognitivo, lo que es importante para la elaboración de esta tesis, se encuentran los siguientes conceptos: conocimiento, comprensión, aplicación, análisis, síntesis, evaluación.

- Conocimiento: Conocimiento de hechos específicos.
- Comprensión: Captar el sentido directo de una comunicación
- Aplicación: Relación de la teoría con la práctica
- Análisis: División del todo en sus partes y percepción de su significado.
- Síntesis: Comprobación de la unión de los elementos del todo
- Evaluación: Actitud crítica antes los hechos.

Cada parte del campo cognitivo tiene su propia definición. Purcell, quien ha sido educador por mucho tiempo, ha desarrollado un sistema de estudio que genera cierta relatividad dentro del estudio de Purcell y la taxonomía de Bloom. Los campos que Purcell usa en su estudio son los siguientes: atracción, reproducción, aplicación, modificación, manipulación, transformación y la preparación o disposición (Purcell, s.f, pág. 7).

- Atracción: una actitud, conocimiento y elección de algo importante.

- Reproducción: una habilidad, elaboración de una copia fiable de la elección en la etapa de atracción.
- Aplicación: una habilidad, hacerla servible. Usar la reproducción en un ámbito práctico.
- Modificación: una habilidad y un proceso. Mantener la idea de la reproducción, pero con ciertos rasgos modificados.
- Manipulación: un proceso, variar los elementos de la reproducción a voluntad.
- Transformación: un proceso, dejar de lado la reproducción, hacer uso de la idea original para la personalización.
- Disponibilidad: una actitud. Después de haber cursado las etapas, la disponibilidad permite tener un uso de la reproducción como objeto propio del individuo.

El uso del método descrito por Simon Purcell permitirá al estudiante desarrollar y evaluar el aprendizaje en los temas de estudio que sean propuestos.

4.2 Otros educadores y su manera de aprendizaje

4.2.1 Dave Liebman

La educación del *jazz* según Liebman debe ser tratada con mucho respeto, ya que al enseñar una forma de arte se están abarcando muchos puntos que deben ser analizados. Debe haber un propósito al enseñar que no sea solamente decir cosas. Cuál es el propósito de un joven músico talentoso quién está aprendiendo acerca del *jazz* y no encuentra una manera de usar todo lo que aprende (Liebman D., s.f).

La lección más importante que Liebman aprendió del mundo del *jazz* fue cómo cooperar con un grupo de músicos mientras se mantiene un alto rendimiento de individualidad. Cada grupo de *jazz* trabaja para que los objetivos musicales tengan un buen resultado, pero cada músico tiene la oportunidad de que en algún momento pueda brillar por si solo o sea parte de una plantilla de soporte

musical. El cambio de rol en un músico le permite mejorar su interacción con un grupo (Liebman D., s.f).

Liebman en una entrevista realizada por Fred Bouchard, menciona que una educación integral del *jazz* incluye técnica, historia, repertorio, ensamble musical, participación en la *big band*, realizar arreglos musicales y escribir música. También debe ser incluido el negocio de la música y la realidad de ser un *performer* [7] y la enseñanza como una forma de trabajar. Una de las etapas más importantes es la filosofía y espiritualidad del ser humano que busca ser un conducto al transmitir emociones y pensamientos profundos, así el desarrollo se vuelve integral para el artista y ese debe ser el punto ideal de la educación del *jazz* (Liebman D., s.f).

4.2.2 Jamey Aebersold

En su escrito *How to play jazz and improvise*, Jamey Aebersold da una guía de como estudiar aspectos necesarios para la improvisación en el *jazz*. Uno de los apartados de este libro habla acerca de la creatividad y fundamentos musicales para improvisar. La creatividad musical empieza en la mente, la que genera todos los pensamientos musicales. Según Aebersold la voz se aproxima hacia la afinación, ritmo y matices que la mente busca emitir. Un instrumento físico, lo último que debería hacer es transmitir las ideas musicales de la mente, por eso, quienes han hecho un trabajo más cercano a que los pensamientos sean quienes transmitan la idea musical pueden hacerlo a través de un instrumento físico (Aebersold J., 2015).

Se debe ser cuidadoso y no cantar lo que se practica diariamente en el instrumento, es mejor mantener libre la mente todo el tiempo y salir del régimen de práctica usual. La razón por la cual practicar libremente es porque permite un desarrollo de la libertad en el instrumento para de esta manera improvisar espontáneamente. El trabajo duro permite desarrollar los sentidos de percepción y llevar a un más alto nivel de habilidad creativa (Aebersold J., 2015).

En cuanto a los fundamentos musicales, Aebersold menciona los siguientes:

- Usar el rango completo del instrumento
- Enfatizar las notas características de la escala
- Escuchar el sonido propio
- Usar intervalos pequeños, más cromatismo
- Ser paciente con uno mismo
- Ser paciente con tus compañeros de grupo
- Descansar, crear relajación con notas largas
- Arpeggios
- No tocar más de lo que se debe
- Secuencias
- Dinámica
- Tensión y relajación
- Acentos
- Repeticiones
- Variar los ritmos

4.2.3 Dan Haerle

En 2015 Dan Haerle habla en Jazz Education Network de su método de mejorar el vocabulario del *jazz* por medio de lo que él llama Magic Motives, nombre que lleva su libro. Haerle hace referencia a que los sistemas de enseñanza tienen limitaciones y no son perfectos. Escuchar música es esencial para tocar y en la música existen muchos clichés. Los clichés melódicos, armónicos y rítmicos son importantes para así reconocer los distintos géneros musicales. Lo importante de la improvisación es tener en cuenta un vocabulario correcto que forme oraciones que tengan sentido y estén completas, que puedan comunicar ideas y sean interesantes (Haerle D., 2015).

El vocabulario del *jazz* debe ser extenso tanto como se pueda aprender. Los estudiantes de *jazz* deben aprender a tener el sonido del *jazz*. Los clichés hacen también única la manera de tocar de intérpretes como Miles Davis, Keith Garreth, Oscar Peterson, entre otros. Los motivos son pequeños conjuntos de notas que se pueden desarrollar a lo largo de la improvisación y que son un

recurso inagotable que deben ser tocados sin ningún tipo de remordimiento por ser tocados tantas veces como sean necesarios (Haerle D., 2015).

Las repeticiones de los motivos además de ser un recurso son un gran ejemplo de cómo mejorar el desarrollo de la improvisación y obtener un lenguaje que, a partir de una transcripción y el uso de recurso de otros músicos, permite mejorar el vocabulario del músico (Haerle D., 2015).

4.2.4 Hal Galper

Hal Galper en una entrevista menciona que lo primero que un músico de *jazz* debe hacer es aprender el vocabulario y este se obtiene de la tradición, del copiar y copiar a otros. Basado en el escuchar, el músico mejora cada vez en su práctica. Hace mención que la manera de aprender *jazz* no es por medio de obtener información de otros, si no de que de esa información externa el músico pueda sacar a flote su información interna. El pensamiento de Galper es que la enseñanza de un profesor debe basarse en ayudar al alumno a descubrir cosas que él no conoce de sí mismo (Galper H., 2013).

La práctica de un músico debe ser en la respuesta emocional de lo que escucha en un solo improvisado. Cada uno debe aprender a escuchar no como lo hacia Coltrane, o Davis o Gordon, debe aprender a escuchar y desarrollar su propia manera de hacerlo bajo la responsabilidad de mejorar y progresar inmersamente en el sonido propio (Galper H., 2013).

Una de las reglas mas importantes para Galper a la hora de practicar es: practicar algo del gusto propio, no hacer un horario de algo para estudiar, sino hacerlo en función de lo que estas interesado, hasta quedar satisfecho con aquello. De una manera integral, todo se debe estudiar por que un área ayuda a desarrollar otra área (Galper H., 2013).

5 Capítulo 5: Adaptación y aplicación del método *On practicing*

Los métodos de estudio tienen como finalidad ayudar al estudiante a generar un mejor hábito de estudio por medio de pasos simultáneos o diferentes tips para lograr un objetivo a largo o corto plazo. Muchos de los grandes educadores tienen sistemas que tienen como base ubicar un tema de estudio que se quiera desarrollar, para de esta manera obtener un rendimiento al máximo y no abandonar el tema de estudio.

On Practicing por medio de 7 pasos diferentes lleva el estudio de una manera similar a otros educadores. Cada uno de los pasos permite desarrollar un tópico de estudio, que irá cambiando y generando un nuevo material para el estudiante. Para el desarrollo de esta tesis se han elegido tres objetos o tópicos de estudio que se aplicarán al método de estudio y permitirán evaluar al mismo por medio de una evaluación de desempeño.

El principal tema de este trabajo se trata del estudio del *jazz* con énfasis en la época de *bebop*. Se realizaron 5 transcripciones de improvisaciones sobre *standards* de *jazz* de los intérpretes Hank Mobley y el álbum *Soul Station*, Bill Evans y el álbum *Stan Getz y Bill Evans y Art Pepper* y el álbum *Art Pepper meets de rhythm section*. De estas transcripciones han sido elegidos los siguientes tópicos: Frase lineal, arpeggios y cromatismos.

Cada tópico cuenta con una técnica de desarrollo, dentro de las cuáles se ha elegido, la aumentación, el movimiento cromático y la adaptación de arpeggios en modos griegos. Hal Crook explica en su libro "*How to improvise*" algunas de estas técnicas para el aprendizaje. También Jamey Aebersold hace referencia en su libro *How to jazz* acerca de los movimientos cromático. Hal Galper en su libro *Forward motion* habla acerca del uso de los arpeggios.

a) Aumentación

Consiste en una manera de desarrollar un motivo melódico o frase por medio del incremento en cantidad de un siguiente motivo o frase melódica (Crook H., 1991, p. 101). Como se puede observar en el siguiente ejemplo, el último

compás de la segunda línea varía en cantidad con respecto a la primera línea, haciendo una pequeña demostración de lo que significa aumentar notas a una línea melódica.



Figura 9 Demostración de la técnica de aumentación

b) Movimiento cromático

El movimiento cromático es una manera de desarrollar la escala cromática al usar consecutivamente movimientos de medio tono hacia la nota de resolución. Esta escala consta de 12 tonos y puede ser usada para modificar cualquier melodía o acorde a pesar de que algunas notas no serán diatónicas (Crook H., 1991, p. 163).

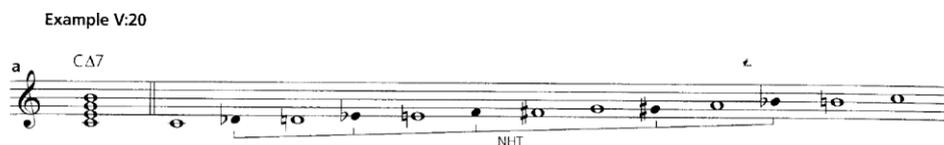


Figura 10 Ejemplo de escala cromática desde C mayor

Jamey Aebersold muestra en su tomo *How to jazz* ciertos ejemplos de cómo usar el cromatismo de una manera adecuada (Aebersold J., 2015). con demostraciones de los siguientes tipos de movimientos:

- Un semitono ascendente hacia la nota de resolución



Figura 11 Ejemplo

- Un semitono descendente hacia la nota de resolución



Figura 12 Ejemplo

- Un semitono ascendente hacia la nota de resolución y uno descendente hacia la misma



Figura 13 Ejemplo

- Un semitono descendente hacia la nota de resolución y uno ascendente hacia la misma



Figura 14 Ejemplo

c) Arpeggios

Hal Galper menciona que los arpeggios deben ser resueltos por medio de añadir escalas ascendentes o descendentes hacia la nota de resolución (Galper H., 2003). El primer ejemplo muestra un arpeggio que se mueve por cada acorde hacia su nota de resolución en el acorde mayor de F.



Figura 15 Ejemplo de arpeggio

Este ejemplo demuestra el de los arpeggios que son resueltos por medio de las tensiones creadas por el acorde dominante hacia el acorde de resolución.



Figura 16 Ejemplo de arpeggio

De esta manera se muestra una adaptación de las frases melódicas de acuerdo a la variación de la escala o acorde presentado, llevando a la conclusión de que cada acorde puede modificar un arpeggio de acuerdo a grados diatónicos. Esta manera de adaptar un arpeggio a otro arpeggio será la usada para el tópico de estudio de esta sección.

5.1 Rúbrica de evaluación

Medina y Verdejo en su libro *Evaluación del aprendizaje estudiantil* (1999, p.130), explican que una rúbrica es una guía para evaluar diferentes aspectos para una calificación y determinar diferentes niveles de calidad en el resultado por medio de criterios, estándares e indicadores.

Los criterios son aspectos que determinan si una respuesta es aceptable o no. Los estándares se refieren a lo que se espera de un resultado. Los indicadores son aspectos muy concretos que funcionan como evidencia de lo que se evaluará (Medina y Verdejo, 1999, pp. 130-131).

Rúbrica para evaluar la respuesta de una pregunta de discusión¹	
Criterios: Contenido de la respuesta, Explicación, Ortografía	
Valor total : 8 Puntos	
Contenido de la respuesta	
3 puntos	- Correcta, con todos los elementos
2 puntos	- Casi correcta o parcialmente correcta
1 punto	- Incorrecta, aunque se observa un intento de respuesta con muy poca relación.
0 puntos	- No contestó o la respuesta no posee relación con la pregunta.
Explicación ofrecida	
3 puntos	- Clara, lógica y organizada.
2 puntos	- Clara, pero con defectos de lógica y organización.
1 punto	- Vaga y con serias dificultades de organización.
0 puntos	- No contestó.
Ortografía	
2 puntos	- Pocos o ningún error (3 errores o menos).
1 punto	- Nivel permisible (De 4 a 8 errores).
0 puntos	- Nivel inadmisible para una futura maestra (9 errores en adelante).

Figura 17 Ejemplo de rubrica extraído del libro *Evaluación del aprendizaje estudiantil* de Medina y Verdejo.

La rúbrica diseñada para la evaluación de este trabajo presenta elementos resumidos del método *On practicing*, la implementación, la adaptación y uso del lenguaje. La implementación del lenguaje determina si la transcripción permite al estudiante aplicar dicha transcripción con facilidad o no, en diferentes situaciones musicales sobre el mismo o diferente género musical. La adaptación del lenguaje determina cual es el nivel del desarrollo del lenguaje obtenido y su aporte sobre el lenguaje musical que el estudiante ya tiene.

Finalmente, la aplicación permite evaluar si los tópicos de estudio han sido efectivos a la hora de ponerlos en práctica sobre una situación musical real. Esta rúbrica está diseñada para que pueda ser usada de manera general sobre los tópicos de estudio de este trabajo, cromatismos, arpeggios y frases lineales y futuros tópicos a ser estudiados.

Tabla 1 Rúbrica de desempeño

Rúbrica de desempeño			
	Nivel 1	Nivel 2	Nivel 3
Implementación del lenguaje	No permite a la transcripción adaptarse a nuevas situaciones musicales debido a la composición estructural del objeto de estudio	A pesar de la composición estructural del objeto de estudio, es posible una adaptación a diferentes situaciones musicales	Facilidad de adaptación de la transcripción para su uso en diferentes situaciones musicales
Adaptación del lenguaje	La modificación del objeto de estudio no aporta al desarrollo del lenguaje musical	La modificación del objeto de estudio permite medianamente el desarrollo del lenguaje musical	La modificación del objeto de estudio crea nuevo material para el lenguaje musical
Aplicación	El resultado final del método de estudio no presenta signos de efectividad en la aplicación del objeto de estudio	El método de estudio muestra que la efectividad es medianamente válida para la aplicación del objeto de estudio	El complemento del desarrollo del objeto de estudio y el lenguaje original tienen una aplicación efectiva en diferentes situaciones musicales

5.2 Aplicación del sistema de estudio

5.2.1 Frase lineal del álbum Soul Station de Hank Mobley

- Fase 1 – Transcripción: Hank Mobley

El primer paso se remite a la copia de la originalidad del intérprete, demostrada en el video No.1 en la sección de anexos.

- Fase 2 – Reproducción

Se ha realizado la copia exacta del objeto de estudio, en este caso una frase lineal demostrada en el video No. 2 en la sección de anexos y en la presente imagen.



Figura 17 Ejemplo

- Fase 3 – Aplicación

En esta fase se ha llevado la fase de reproducción hacia el standard All the things you are, en el cual se puede apreciar que dentro de la improvisación se encuentra la fase de reproducción en su totalidad anexado en el video No. 3 de la sección de anexos.

- Fase 4 – Modificación

Teniendo en cuenta elementos armónicos del *jazz*, se realiza la primera modificación del objeto de estudio, manteniendo una similitud en el campo rítmico con una variación de la frase al añadir la 6ta bemol hacia la resolución en el Cmaj7 anexado en el video No. 4 de la sección de anexos.



Figura 18 Ejemplo

- Fase 5 – Manipulación

En esta fase la línea melódica ha sido más desarrollada, ya que el cambio de la frase original ha sido en el campo rítmico y melódico, lo que ha permitido obtener una frase aún más compleja que la inicial, anexado en el video No. 5 de la sección de anexos.



Figura 19 Ejemplo

- Fase 6 – Transformación

El desarrollo de la frase ha permitido que la creatividad y uso de recursos tradicionales del *jazz* modifiquen a la misma y generen un nuevo lenguaje para el aplicante, anexado en el video No. 6 de la sección de anexos.



Figura 20 Ejemplo

- Fase 7 – Disponibilidad

Como se puede observar en los videos anexados No. 7 y No. 8, tanto la frase original como la frase totalmente manipulada forman parte del lenguaje al haber sido estudiados por un tiempo determinado para su aprendizaje.

5.2.1.1 Evaluación y comentarios

La rúbrica presenta la evaluación de desempeño del sistema en el primer objeto de estudio que es la frase lineal con la técnica de aumentación, evaluando los aspectos importantes del sistema de estudio que son: La transcripción, modificación y aplicación.

Tabla 2 Rúbrica de desempeño

Rúbrica de desempeño			
	Nivel 1	Nivel 2	Nivel 3
Implementación del lenguaje	No permite a la transcripción adaptarse a nuevas situaciones musicales debido a la composición estructural del objeto de estudio	A pesar de la composición estructural del objeto de estudio, es posible una adaptación a diferentes situaciones musicales	Facilidad de adaptación de la transcripción para su uso en diferentes situaciones musicales
Adaptación del lenguaje	La modificación del objeto de estudio no aporta al desarrollo del lenguaje musical	La modificación del objeto de estudio permite medianamente el desarrollo del lenguaje musical	La modificación del objeto de estudio crea nuevo material para el lenguaje musical
Aplicación	El resultado final del método de estudio no presenta una mejoría en la aplicación del objeto de estudio	El método de estudio muestra que la efectividad es medianamente válida para la aplicación del objeto de estudio	El complemento del desarrollo del objeto de estudio y el lenguaje original tienen una aplicación efectiva en diferentes situaciones musicales

Con base al método de estudio, la frase lineal se ha acoplado de manera efectiva a cada uno de los pasos de este, sin ningún tipo de problemas ni complicaciones el objeto de estudio ha sido desarrollado teniendo en cuenta que el conocimiento previo de los componentes musicales del lenguaje del *jazz* es fundamental para el desarrollo de los tópicos.

5.2.2 Frase con arpeggio del álbum *Soul Station* de Hank Mobley

- Fase 1 – Transcripción: Hank Mobley

El primer paso se remite a la copia de la originalidad del intérprete, demostrada en el video anexo No. 9.

- Fase 2 – Reproducción

Se ha realizado la copia exacta del objeto de estudio, en este caso una frase compuesta por una línea melódica y un arpeggio, demostrada en el video anexado No. 10 y en la presente imagen.



Figura 21 Ejemplo

- Fase 3 – Aplicación

En esta fase se ha llevado la fase de reproducción hacia el standard Impressions, en el cual se puede apreciar que dentro de la improvisación se encuentra la fase de reproducción en su totalidad, en el video anexado No. 11.

- Fase 4 – Modificación

En este caso, las tres fases de modificación del objeto de estudio han sido realizadas en el ámbito melódico, usando la frase como base para la elaboración de esta sobre los siguientes grados de la tonalidad, 3er grado, 4to grado y 6to grado. En esta fase se muestra tanto como en el video anexado No. 12 como en la imagen el 3er grado de la tonalidad.



Figura 22 Ejemplo

- Fase 5 – Manipulación

Esta fase presenta el uso del 4to grado de la tonalidad para la modificación melódica de la frase, en el video anexado No. 13.



Figura 23 Ejemplo

- Fase 6 – Transformación

En esta sección se demuestra el cambio hacia el 6to grado de la tonalidad, en el video anexado No. 14.



Figura 24 Ejemplo

- Fase 7 – Disponibilidad

Al finalizar las fases se ha puesto en práctica los 4 arpeggios desarrollados sobre dos standards de *jazz*, de esta manera se completa el proceso del método de estudio sobre esta fase, en los videos anexados No. 15 y No.16.

5.2.2.1 Evaluación

La rúbrica presenta la evaluación de desempeño del sistema en el segundo objeto de estudio que es la frase que incluye un arpeggio que ha sido adaptado de un modo griego a tres modos griegos más, evaluando los aspectos importantes del sistema de estudio que son: la transcripción, modificación y aplicación.

Tabla 3 Rúbrica de desempeño

Rúbrica de desempeño			
	Nivel 1	Nivel 2	Nivel 3
Implementación del lenguaje	No permite a la transcripción adaptarse a nuevas situaciones musicales debido a la composición estructural del objeto de estudio	A pesar de la composición estructural del objeto de estudio, es posible una adaptación a diferentes situaciones musicales	Facilidad de adaptación de la transcripción para su uso en diferentes situaciones musicales

- Fase 7 – Disponibilidad

Concluyendo con el sistema, el ultimo t3pico es demostrado en el video a continuaci3n, video anexoado No. 23.

5.2.3.1 Evaluaci3n

La r3brica presenta la evaluaci3n de desempe1o del sistema en el tercer objeto de estudio que es el uso de los diferentes movimientos crom3ticos, evaluando los aspectos importantes del sistema de estudio que son: la transcripci3n, modificaci3n y aplicaci3n.

Tabla 4 R3brica de desempe1o

R3brica de desempe1o			
	Nivel 1	Nivel 2	Nivel 3
Implementaci3n del lenguaje	No permite a la transcripci3n adaptarse a nuevas situaciones musicales debido a la composici3n estructural del objeto de estudio	A pesar de la composici3n estructural del objeto de estudio, es posible una adaptaci3n a diferentes situaciones musicales	Facilidad de adaptaci3n de la transcripci3n para su uso en diferentes situaciones musicales
Adaptaci3n del lenguaje	La modificaci3n del objeto de estudio no aporta al desarrollo del lenguaje musical	La modificaci3n del objeto de estudio permite medianamente el desarrollo del lenguaje musical	La modificaci3n del objeto de estudio crea nuevo material para el lenguaje musical
Aplicaci3n	El resultado final del m3todo de estudio no presenta una mejor3a en la aplicaci3n del objeto de estudio	El m3todo de estudio muestra que la efectividad es medianamente v3lida para la aplicaci3n del objeto de estudio	El complemento del desarrollo del objeto de estudio y el lenguaje original tienen una aplicaci3n efectiva en diferentes situaciones musicales

El uso de cromatismos es un amplio trabajo, por ende, ha tomado m3s tiempo el estudio de este t3pico, sin embargo, el objeto de estudio ha sido realizado con una gran efectividad.

6 Conclusiones y recomendaciones

6.1 Conclusiones

La finalidad de este proyecto ha sido obtener un resultado favorable para el aprendizaje del lenguaje del *jazz* por medio del estudio de tópicos enfocados en el *bebop*. Al concluir el método *On practicing*, se ha llegado a las siguientes conclusiones, partiendo de una posición positiva hacia el mismo.

El lenguaje del *jazz* necesita ser trabajado constantemente con diferentes tópicos y técnicas que permitan al estudiante un desarrollo integral para el aprendizaje. Esto lleva a conocer la importancia de la tradición del *bebop* ya que ha sido usado como el lenguaje tradicional del *jazz*.

El estudio de las técnicas que se han empleado para este trabajo, aumentación, cromatismos y adaptación de arpeggios, si bien ya se han estudiado antes, instan a continuar estudiando diferentes tópicos no mencionados en el presente trabajo, además de que estos tópicos mencionados pueden servir de ayuda para realizar un estudio similar al presentado.

Finalmente, el método *On practicing* permite al estudiante diseñar un estudio mediante una fase de pasos que le instará a desarrollar el lenguaje del estudiante conforme a su conocimiento, lo que llevará al estudiante a investigar mejores técnicas, habilidades y un mayor conocimiento de los temas que se quiera abarcar.

6.2 Recomendaciones

Los trabajos posteriores a este deben hacer uso de nuevas técnicas de estudio como la disminución, efecto retrógrado, efecto inverso, paralelo, etc. para ayudar a quienes usen este método a tener una guía más profunda por parte de los autores de los trabajos.

Se recomienda darle el tiempo adecuado al estudio del sistema para un entendimiento profundo de lo que Simon Purcell busca con su método, lograr que el estudiante desarrolle su lenguaje musical y obtenga del mismo un lenguaje propio para el estudiante.

También se insta a que los recursos interiorizados sean aplicados en diferentes situaciones musicales, ya que el interiorizar un lenguaje musical no ocurrirá solamente desde la comodidad de los hogares.

Para finalizar, se recomienda seleccionar tópicos dentro del conocimiento del estudiante y su versatilidad a la hora de estudiar. No se puede empezar a estudiar un tema de alto nivel con un conocimiento bajo, es importante que el estudiante sepa dirigir su entorno de estudio en sus posibilidades mientras estas se van desarrollando.

Referencias

- Aebersold, J. 2015. *How to Play Jazz and Improvise*. (6ta edición) [versión electrónica] Recuperado de <https://es.scribd.com/document/318107383/150804436-Jamey-Aebersold-Vol-01-How-to-Play-Jazz-Improvise-pdf>
- Álvarez., Martínez, L. 1997. *Diccionario de la lingüística moderna*. (1era edición) [versión electrónica] Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/56689586/Alcaraz-Varo-Enrique-Diccionario-de-Linguistica-Moderna-Ariel>
- Bryne, E. (2008). *Speaking of jazz, Essays and Attitudes*. [versión electrónica] Recuperado de http://www.byrnejazz.com/upload/portfolio/12_2.pdf
- Deveaux, S. y Giddins, G. (2009). *Jazz*. [versión electrónica] Recuperado de <https://www.goodreads.com/book/show/7173447-jazz>
- Galper, H. [JazzVideoGuy]. (2013, diciembre 13). *What is Practicing* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rPovnp3Dly4>
- Galper, H. (2003). *Forward motion*. [versión electrónica] Recuperado de https://www.academia.edu/36597447/Forward_Motion.pdf?auto=download
- Crook, H. (1991). *How to improvise*. [versión electrónica] Recuperado de <https://docslide.net/documents/hal-crook-how-to-improvise-55d299a26c880.html>
- Haerle, D. [Jazz Education Network Conference Videos]. (2015, agosto 2). *Magic Motives: A method for developing jazz vocabulary* [archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bf03zd6dVyQ>
- Liebman, D. (s.f). *The ideal Jazz Education*. [versión electrónica] Recuperado de <http://davidliebman.com/home/>
- Liebman, D. (s.f). *Why Jazz Education?*. [versión electrónica] Recuperado de <http://davidliebman.com/home/>
- Liebman, D. (s.f). *What Makes a Well-Rounded Jazz Education*. [versión electrónica] Recuperado de <http://davidliebman.com/home/>

- Liebman, D. (s.f). *The ideal Jazz Education*. [versión electrónica] Recuperado de <http://davidliebman.com/home/>
- Liebman, D. (s.f). *Jazz Rhythm*. [versión electrónica] Recuperado de <http://davidliebman.com/home/>
- Medina, M. y Verdejo, A. (1999). *Evaluación del aprendizaje estudiantil*. [versión electrónica] Recuperado de <https://books.google.com.ec/books?id=Zw7PpmkYTxsC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Nisla, V. (2009). *Lenguaje y comunicación*. (1era edición) [versión electrónica] Recuperado de <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/icap/unpan040441.pdf>
- Pérez, C. y Sepúlveda, M. (2008). *Taxonomía de Benjamín Bloom*. [versión electrónica] Recuperado de <https://mafrita.wordpress.com/>
- Purcell, S. (s.f). *On practicing*. (7ma versión). [versión electrónica] Recuperado de <https://simonpurcell.com/practicing/>
- Sapir, E. (1954). *El lenguaje*. [versión electrónica] Recuperado de <https://www.textosenlinea.com.ar/libros/Sapir%20-%20El-lenguaje%20-%20Cap%201%20y%202.pdf>

ANEXOS

Anexo 1

Glosario de palabras anglosajonas de uso en la época del bebop

[1] *Personal de apoyo*

[2] *Ritmo o sensación rítmica*

[3] *Alude a una frase melódica copiada de otra persona*

[4] *Repeticiones de motivos o melodías*

[5] *Corresponde a cantos donde una frase es dicha por una persona y repetida por otro grupo de personas en la época de la esclavitud negra en Estados Unidos*

[6] *Término que corresponde a situaciones musicales espontaneas sin previo ensayo*

[7] *Interprete*

Anexo 2

Videos en orden de anexo

1. <https://www.youtube.com/watch?v=FRwSMQTsZtw>

2. <https://www.youtube.com/watch?v=w2J-WriGYcY>

3. <https://www.youtube.com/watch?v=ulpPZ10K6To>

4. https://www.youtube.com/watch?v=waH5_c0z7ak

5. <https://www.youtube.com/watch?v=ak4HzlPFQew>

6. <https://www.youtube.com/watch?v=VGIWYM2IOiU>

7. <https://www.youtube.com/watch?v=OVGKVjCyx2Y>

8. <https://www.youtube.com/watch?v=UDWVhVE1UPs>

9. <https://www.youtube.com/watch?v=IKbLuUDnskc>

10. <https://www.youtube.com/watch?v=tqZ29vH0Q0I>

11. <https://www.youtube.com/watch?v=APw12TS9ib8>

12. https://www.youtube.com/watch?v=_YUaR-E9NE8

13. <https://www.youtube.com/watch?v=fbqPfa4V1lw>

14. <https://www.youtube.com/watch?v=pVfzCxfwWA>

15. https://www.youtube.com/watch?v=lq3X_fk1Izc

16. <https://www.youtube.com/watch?v=cqfpptAQDp0>

17. <https://www.youtube.com/watch?v=YkiP8Wsbgpw>

18. <https://www.youtube.com/watch?v=GphQbA5nDY8>

19. <https://www.youtube.com/watch?v=wSqZ07fOdgC>

20. <https://www.youtube.com/watch?v=5VrMxSEuy2w>

21. <https://www.youtube.com/watch?v=XUtzACnrDGc>

22. <https://www.youtube.com/watch?v=J1JcQZHlspc>

23. https://youtu.be/7SX6qcoS_qU

