



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

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DE HERRAMIENTAS QUE AYUDEN A LA IMPROVISACIÓN DEL BEBOP CON BASE EN EL ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE CHARLIE PARKER

Presentado por el estudiante:

JAVIER HUMBERTO GUALTEROS CEDIEL
C.C. 80.167.361
Código: 2003175016

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El estudiante logra a partir del análisis musical de las obras propuestas ubicar unos valiosos recursos musicales para su aplicación didáctica.
2. La sustentación da buena cuenta de hallazgos y logros por parte del estudiante en su proceso investigativo.
3. El tema y su desarrollo tienen muchas posibilidades de aplicación, profundización y continuidad de estudio.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Luz Ángela Gómez Cruz		4.5
Jurado 1 - lector			
Jurado 4 - asesor	Abelardo Jaimé Carvajal		4.5

NOTA FINAL: Cuatro. Cinco (4.5)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los 4 días del mes marzo de 2015

**MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DE HERRAMIENTAS QUE
AYUDEN A LA
IMPROVISACIÓN DEL BEBOP CON BASE EN EL ANÁLISIS
DE DOS OBRAS DE CHARLIE PARKER**

JAVIER HUMBERTO GUALTEROS CEDIEL

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ
2015**

**MATERIAL DIDÁCTICO PARA EL APRENDIZAJE DE HERRAMIENTAS QUE
AYUDEN A LA
IMPROVISACIÓN DEL BEBOP CON BASE EN EL ANÁLISIS
DE DOS OBRAS DE CHARLIE PARKER**

JAVIER HUMBERTO GUALTEROS CEDIEL

**William Rojas
Asesor Musical**

**Abelardo Jaimes Carvajal
Asesor Metodológico**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ**

2015

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: F0H020018		Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012		Página 1 de 3

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional, Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Material didáctico para el aprendizaje de herramientas que ayuden a la improvisación del Bebop con base en el análisis de dos obras de Charlie Parker.
Autor(es)	Javier Humberto Guacharo Cedral
Director	Alejandro Jaime Carvajal
Publicación	Región III (Pedagógica Nacional, 2012, 133 páginas)
Unidad Patrocinadora	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Clave	Jazz, Improvisación, Didáctica, Charlie Parker, Blues, Bebop

2. Descripción
El trabajo es la elaboración de materiales didácticos a partir de la exploración de los recursos improvisatorios del gran saxofonista de Jazz Charlie Parker por medio del análisis de dos de sus obras marcadas dentro de la forma Blues. Se tuvo en cuenta en el mismo interior referencias históricas de Charlie Parker, así como del Blues y el Bebop como corrientes musicales en las que Parker estuvo inmerso. De igual manera se incluyeron dentro del mismo teórico algunos elementos de teoría musical sobre progresiones armónicas y acordes más utilizados. Por otra parte se también estructuraron elementos de pedagogía de aprendizaje significativo, didácticos, importancia del juego e improvisación. Con todos estos referentes se desarrolló el proyecto a través de tres fases: la primera consiste en la investigación de las obras de Charlie Parker dentro de la forma Blues en la era del Bebop, la segunda fase consiste en el análisis e identificación de los recursos improvisatorios más destacados de Parker y en la tercera y última fase se encuentra la elaboración de los materiales didácticos que contienen los recursos identificados en la segunda fase. El material didáctico tiene tres enfoques distintos siendo el primero una serie de ejemplos de ejercicios tomados de los libros para el aprendizaje de improvisación en el Jazz, el segundo enfoque tiene un acercamiento teórico por medio de una serie de cuadros que proponen juegos para ejercitar las herramientas improvisatorias de Parker de una manera aleatoria. Finalmente el tercer enfoque se basa en una serie de juegos de improvisación graduales iniciando con pocos elementos de juego hasta la complejidad que el estudiante quiere abordar.

3. Fuentes
- Ashenok, J. (1978). Charlie Parker, All Bird, New Albany IND: Jarvey Ashenok. Traducción libre del autor. - Ashenok, J. (1978). Charlie Parker Omnibook. U.S.A. Atlantic Music Corp. - Baker, D. (1978). Charlie Parker alto saxophone. New York: Harcourt International music corp. Traducción libre del autor. - Baker, D. (1985). How to play Bebop. Bloomington, IN: Emergent Press. Traducción libre del autor. - Bernick, J. (1962). Jazz: Del rag al rock. México: Fondo de Cultura Económica. - Ferreira H. A., y Pedraza, O. (2007). Teorías y enfoques psicoeducativos del aprendizaje. Buenos Aires: Novichos. - Garfella, P. (1994). El juego como recurso educativo. Análisis educativo. Variables Facilitadoras. Valencia. Tesis de la educación. Universidad de Valencia. - González, F., y Novak, J. (1996). Aprendizaje significativo. Teorías y aplicaciones. Madrid: Ediciones Pedagógicas. - Hernu, C. (2004). Análisis estructural de la improvisación vocal. Case Ella Fitzgerald. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. - Hernández, J. (2008). Propuesta metodológica para la enseñanza de swing (Jazz) en guitarra eléctrica con base en Wes Montgomery y Charlie Christian. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. - Larive, M. (1991). The Jazz Theory Book. Berkeley, CA: Sher Music CO. Traducción libre del autor. - Longo, M. Mike Longo talks about transcribing and playing licks. Obtenida el 28 de Agosto de 2007 de http://www.mikelongojazz.com/links-links-talks-about-transcribing-and-playing-licks/. Traducción libre del autor. - Louch, T. (2010). Charlie: Familiar Parker. Obtenida el 6 de Agosto de 2014, de http://www.sagepub.com/resources/parker/familiar/parker.html. Traducción libre del autor. - Oliver, P., Wright, R. (1990). Blues fell this morning: Listening in the Blues. Cambridge: Cambridge University Press. Traducción libre del autor. - Poss, J. (1977). The Joe Pass Guitar Method. U.S.A. Chapell & Co., Inc.

 MINISTERIO DE EDUCACIÓN COSTA RICA	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR0200IB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

- Pascoli, L. El verdadero papel del juego. Consultado el 3 de mayo de 2014, de <http://www.kaplanortiz.com/col-vertebrar-papel-del-juego/>
- Rimell, R. (1972). *Red LIVES*. Barcelona: Ediciones B
- Tiro, F. (2001). *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook
- Torres, H., Della A. (2009). *Didáctica General*. San José, C.R.: Comisión Educativa y Cultural
- Voelgel, M. (2001). *Charlie Parker for guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. Traducción libre del autor.
- Wise, L. (1981). *Shoep for Guitar*. Hollywood, CA: Maximize Institute. Traducción libre del autor.
- Zangara, J. (2009). *Didáctica de la música en la educación secundaria. Competencias docentes y aprendizaje*. Barcelona: Graó

4. Contenidos

Los contenidos del trabajo tienen como primer instancia un marco teórico en el que se exponen los referentes históricos de Charlie Parker, su inserción en la música, sus influencias y aspectos relevantes de la vida que lo llevaron a ser uno de los figuras más importantes de la música y del jazz. Por tratarse de un trabajo acerca de la improvisación en el jazz, el Blues y el Bebop, también se hacen referentes históricos y característicos de estos géneros y épocas del jazz dando un mejor contexto sobre el cual Parker desarrolló su lenguaje. De igual forma, se mencionan los elementos de teoría musical secundaria para tener en cuenta a la hora de abordar los materiales didácticos contenidos en el proyecto, dichos elementos son los escalas y progresiones más utilizadas en el jazz y las improvisaciones musicales que Charlie Parker implementó para el desarrollo del Bebop. También y para complementar el marco teórico se incluyen elementos de pedagogía musical para la elaboración del material didáctico, tales elementos abarcan teorías del aprendizaje significativo y sus características relevantes así como de la didáctica y la importancia del juego como catalizador de creatividad y motivación en el estudiante. En la segunda parte del trabajo se muestran las fases de la investigación que contienen un tipo de análisis general de obras en el jazz propuesto por el autor David N. Haire al igual que un análisis hecho por el autor en el que se identifican las escalas, los acordes, aproximaciones cromáticas, anticipaciones rítmicas, bends y otros recursos destacados en el lenguaje improvisatorio de Parker en dos obras escogidas dentro de la forma Blues. La tercera fase incluye la elaboración del material didáctico en el que se proponen una serie de ejemplos para ejemplar el manejo de intervalos dentro de las armonías de las obras analizadas, aproximaciones cromáticas, bends, escalas, notas guía y arpeggios. Otro material didáctico propuesto en este trabajo consiste en la elaboración de juegos de azar por medio de dados que contienen los recursos improvisatorios de Parker para ser estudiados de manera alatoria, gradual y flexible según las necesidades de los estudiantes. Por último se plantean otra serie de ejercicios enfocados a la improvisación de frases breves con intervalos y escalas. Asimismo se incluyen juegos rítmicos de imitación y variación con elementos del lenguaje hablado para una mejor asimilación de los fundamentos que se sitúan en el jazz y más concretamente en el Bebop.

5. Metodología

Diseño de patrones por medio de la observación de un caso específico, implementación de los patrones a didáctica pedagógica.

6. Conclusiones

Esoger dos obras que contengan los elementos improvisatorios más destacados de Charlie Parker dentro de una discografía tan amplia es una tarea muy difícil de investigación puesto que Parker tenía demasiados elementos que caracterizaban su lenguaje por lo que en tan sólo dos obras no se podía tener un panorama preciso para una apropiada asimilación.

Las intervenciones que le hicieron tan selecto e influyente se basaron en su habilidad para improvisar música siguiendo patrones armónicos y melódicos distintos para la época pero a su vez coherentes y estructurados para ejemplar de todos los tiempos.

A nivel armónico, Charlie Parker fue uno de los pioneros de variaciones a la forma Blues a partir de sustituciones vistas en el análisis de la fase 2 como lo son progresiones de 3 V7, sustituciones tritonas y Dominantes secundarias.

Las escalas que más utilizó para sus improvisaciones en estas dos obras analizadas fueron la escala mayor con sus modos, la escala armónica triton, la escala melódica mayor y la escala Blues, aunque casi siempre el manejo que le daba a todas estas escalas los complementaba con pasajes cromáticos, bends y tritonas en los intervalos correspondientes a las superestructuras de los acordes.

Los recursos que se extraen del análisis de las dos obras de Parker para la elaboración de un material didáctico para un nivel intermedio deben dejar un poco de lado uno de los mayores atributos de su lenguaje como lo es el fraseo, ya que la intensidad y rapidez del Bebop promueven ritmos complejos que bien podrían ser objeto de una investigación entera para su mayor comprensión.

Una de las formas de elaborar un material didáctico con los recursos improvisatorios de Charlie Parker es comparar dichos recursos como variables que se ajusten a las necesidades del estudiante, siguiendo patrones que den una dirección, un propósito y una motivación para desarrollar gusto y creatividad en el estudio de los mismos.

La improvisación como juego es uno de los factores más importantes para tener en cuenta en la elaboración de un material didáctico que pretenda dar herramientas para su estudio ya que sin esa parte falta la improvisación pierde su sentido de expresión artística convirtiéndose sólo en

TABLA DE CONTENIDO

	Página
CAPITULO I	9
Delimitación	9
Introducción	9
Justificación	10
Pertinencia	10
Problemática	11
Pregunta de investigación	11
Objetivo General	12
Objetivos específicos	12
 CAPITULO II	 13
Estado del arte	13
Marco teórico	17
Reseñas históricas	17
Elementos básicos de la teoría musical	23
Escalas más utilizadas	23
Progresiones armónicas más utilizadas	30
Innovaciones musicales de Charlie Parker	31
Elementos pedagógicos	41
 CAPITULO II	 45
Implementación metodológica	45
Tipo de investigación	45
Diseño metodológico	45
Fases de la investigación	45
Primera fase: selección de las obras	45
Segunda fase: análisis e identificación de los recursos improvisatorios de las obras	47
Análisis de Perhaps	50
Análisis armónico de Perhaps	51
Análisis melódico de Perhaps	52
Análisis de blues for Alice	60
Análisis armónico de blues for Alice	63
Análisis melódico de blues for Alice	64
Tercera fase: ejemplos y material didáctico	74

Ejemplos de estudio	74
Material didáctico (ruleta Bebop)	110
Juegos de improvisación	147
Conclusiones	149
Bibliografía	151



Imagen tomada de Voelpel, M. (2001). Charlie Parker for guitar. Milwaukee: Hall Leonard Corporation. Traducción libre del autor

CAPÍTULO I

Delimitación

El presente trabajo tiene como fin la elaboración de un material didáctico para el aprendizaje de las herramientas improvisatorias utilizadas por el saxofonista Charlie Parker en la época del Jazz conocida como *Bebop en la forma Blues*. Así, este trabajo se hará mediante el análisis de dos obras de la época mencionada dando pautas para la creación de una serie de ejercicios y didácticas que comprenderán algunos de los elementos musicales más utilizados en este periodo del Jazz. Este trabajo está dirigido a músicos con un nivel de conocimientos teóricos básico intermedio con inquietud por el aprendizaje de la improvisación en el Jazz en cualquier instrumento.

Introducción

Charlie Parker es una de las influencias más importantes para todos aquellos que están familiarizados con el mundo del Jazz así como del estudio de la improvisación en este género. Las obras a analizar serán dos composiciones del artista ya mencionado en la forma *Blues* dentro de lo que es conocido en el Jazz como el periodo del *Bebop*. Así, este documento pretende dar una comprensión de los recursos compositivos e improvisatorios más característicos y emblemáticos de Parker para luego ser implementados en un material didáctico que ayude a un acercamiento más lúdico y distinto de dichos recursos. Para este fin, este trabajo constará de tres fases: La primera consiste en la selección de las obras a analizar teniendo en cuenta las características más relevantes de los recursos improvisatorios del artista, así como su pertinencia dentro de los parámetros descritos anteriormente como lo son la forma *Blues* y el *Bebop*. La segunda fase será como tal el análisis de las obras escogidas destacando en ellas sus escogencias armónicas dentro de la forma *Blues*, al igual que sus herramientas melódicas como escalas, arpeggios, y enlaces melódicos a través de los cambios armónicos que se presentan en las obras. La tercera fase constará de dos etapas: Primero la elaboración de una serie de ejemplos que den maneras de incorporar todos estos recursos analizados en la fase anterior y segundo, la elaboración de didácticas y juegos que permitan un acercamiento a algunos de estos recursos de una manera más lúdica.

Justificación

Géneros como el *Soul*, *R&B*, *Funk*, *Pop*, *Rock* entre muchos otros géneros de considerable importancia en los siglos XX y XXI, han sido derivados o afectados por el *Blues*. Por esta razón, un estudio organizado y analítico del mismo sería de gran utilidad para un estudiante de música moderna, no sólo para la creación o improvisación en el *Blues*, sino de cualquier otro género derivado o afectado por éste hoy en día.

“La primera vez que escuche a Bird (Charlie Parker), me pegó justo en la mitad de los ojos”¹, frase dicha por el célebre saxofonista John Coltrane, que evidencia la gran influencia musical que fue Parker para muchos músicos posteriores y contemporáneos a él y que muestran la importancia del estudio de su estilo en la adquisición de destrezas necesarias para tener cuenta al momento de improvisar. Así, el presente trabajo pretende satisfacer algunas de las necesidades de los estudiantes que buscan una aproximación tanto al *Blues*, como al *Jazz*, y/o al estilo inconfundible de Charlie Parker, de una manera concisa y orientada a la implementación de los recursos específicos que dicho artista utilizó en ésta forma musical en la época del *Jazz* en la que Parker fue precursor y pionero.

Por otra parte éste trabajo de grado es importante para el autor en la medida en que la investigación le va a permitir ampliar sus conocimientos históricos acerca del *Jazz*, del *Bebop* y de Charlie Parker. De igual manera este trabajo es una oportunidad de incorporar los elementos más destacados de la interpretación de Parker a sus propias improvisaciones, composiciones y arreglos musicales enmarcados en el estilo que desarrollo éste emblemático músico de *Jazz*.

Pertinencia

Este trabajo es bastante útil para todos aquellos que estén interesados en maneras didácticas de abordar el estudio del *Jazz*, así como del *Blues*, y Charlie Parker, tanto estudiantes de una carrera profesional musical, como aficionados con un nivel intermedio de conocimientos teóricos musicales; asimismo docentes, instituciones de enseñanza musical, y músicos con inquietudes sobre el aprendizaje de la improvisación con base en los estilos ya mencionados pueden beneficiarse con el contenido de ésta investigación .

¹ Aebersold, J. (1978). Charlie Parker, All Bird. New Albany.IND: Jamey Aebersold (Pág 3)

Problemática

El *Blues* es un género que en si, fue desarrollado en muchos subgéneros, tales como el Country blues, el Chicago Blues y el rock blues, entre otros; dando una gran gama de tipos de interpretación de este género. El más conocido de dichos subgéneros es el Chicago Blues, (Oliver y Wright, 1990, Capítulo 1, Pág 18) por lo que la gran mayoría de documentos que se encuentran acerca del Blues y sus técnicas se enfocan primordialmente en este subgénero, que a su vez tiene una aproximación mas asociada a la guitarra, instrumento predominante en el Chicago Blues. Por ésta razón los libros del aprendizaje del *Blues* desde otras perspectivas y en particular en el estilo Jazz del *Blues* no son tan numerosos como para el estilo guitarrístico del Chicago Blues.

El análisis que se va a desarrollar en este trabajo de grado tiene como propósito ofrecer un acercamiento para la improvisación en el *Blues* a partir del Jazz y más específicamente desde el lenguaje melódico y armónico de Charlie Parker en la era del *Bebop*.

En adición a esto, y de acuerdo con la indagación hecha por las principales bibliotecas de la ciudad, la aproximación a estos géneros se hace primordialmente por medio de libros que son bastante difíciles de conseguir (de forma legal sin ser copias no autorizadas para su distribución), por lo que el aprendizaje se hace más intuitivo aún. Así mismo, los libros que se encuentran al respecto, ya sea en bibliotecas, internet, o informalmente por préstamo o copia, se encuentran en su gran mayoría en inglés o en su defecto en cualquier idioma que no es el español, por lo que el estudiante promedio colombiano sigue teniendo limitantes al adquirir una comprensión más adecuada de la información necesaria del estudio de músicas posteriores al siglo XX y de origen norteamericano. En razón a lo anterior, el análisis de las obras y la posterior propuesta didáctica a desarrollar en éste trabajo es otra forma más accesible para los estudiantes de recibir éste tipo de información de manera más conveniente sin tener que especular en la forma como se deben abordar algunos elementos que presentan los libros convencionales, y sin la frustración de no saber otro idioma distinto al español en la comprensión del lenguaje musical propuesto en ésta investigación.

Pregunta de investigación

¿Qué características debe tener un material didáctico que contenga los recursos improvisatorios más destacados de dos obras de Charlie Parker enmarcadas en la forma *Blues*?

Objetivo General

Producir un material didáctico para el estudio de los recursos improvisatorios y compositivos más destacados de dos obras de Charlie Parker dentro de la forma *Blues* en el *Bebop*.

Objetivos Específicos

1. Indagar en la extensa discografía de Charlie Parker para la escogencia de dos obras dentro de la forma *Blues* que contengan los recursos improvisatorios mas destacados de éste arista.
2. Hacer un análisis melódico y armónico de dos obras de Charlie Parker que se enmarquen en la forma *Blues*.
3. Identificar los recursos más utilizados en las melodías e improvisaciones de las obras analizadas de Charlie Parker.
4. Estructurar complementos didácticos que contengan los aspectos más destacados del lenguaje improvisatorio de Charlie Parker.

CAPÍTULO II

ESTADO DEL ARTE

Antecedentes

En la Biblioteca de la Facultad de artes de la Universidad Pedagógica Nacional se encuentran algunos trabajos de grado relacionados con la improvisación en el Jazz, los más destacados y de mayor aporte para el trabajo de grado en curso son como primera medida el de Julián Hernández (2008) que tiene como título “Propuesta metodológica para la enseñanza de swing (Jazz) en guitarra eléctrica con base en Wes Montgomery y Charlie Christian”, en el cual expone los elementos más importantes de la improvisación de ambos guitarristas para desarrollar un material didáctico para ser abordados por una población estudiantil.

Como segunda medida está el trabajo de Circe Xiomara Henao (2008) titulado “Análisis estructural de la improvisación vocal. Caso Ella Fitzgerald”, en el cual a partir del análisis de dos solos de la cantante Ella Fitzgerald, hace una extracción de los elementos más importantes de la improvisación vocal en el Jazz. Otro trabajo de grado que se encuentra en la biblioteca de la facultad es el de Miguel Ángel Rodríguez Saldaña titulado “Propuesta metodológica para el desarrollo de la improvisación a partir del uso de notas guía” el cual propone distintos ejercicios para el dominio de las notas guía y su utilización en la improvisación en el Jazz.

Finalmente se encontró un trabajo de los estudiantes Mauricio Moreno Osorio y Oscar David Pinzón Guio titulado “Aprendizaje de la improvisación melódica en la guitarra eléctrica sobre la forma Rhythm Changes”. En este trabajo se muestran varias formas de abordar la improvisación melódica en la guitarra eléctrica por medio de ejercicios y ejemplos que ayudan al estudio de la misma de una forma gradual teniendo en cuenta la complejidad de la forma armónica y la técnica del instrumento.

Todos estos trabajos fueron de gran ayuda para esta investigación, ya que proporcionaron información valiosa de cómo abordar el acercamiento al estilo de un intérprete de Jazz por medio del análisis de su estilo improvisatorio así como didácticas y ejercicios para el estudio de los mismos dirigidos a la improvisación en el Jazz.

Reseñas

DEL RAG AL ROCK de Joachim Ernst Berendt (1962) nos habla de la historia del Jazz en sus periodos y contextos específicos.

“El Jazz siempre ha sido un asunto de una minoría” (Berendt, Pág. 13, 1962). Desde sus inicios la formación de un estilo tan particular y a su vez insignia de la cultura norteamericana, tuvo sus orígenes en un grupo reducido de personas

que influenciados por un sinnúmero de agentes sociales, artísticos y políticos, moldean lo que sigue siendo una de las corrientes artísticas más importantes del siglo XX y que en algún punto paradójicamente definió y dominó la industria musical comercial de su época. Este estilo que siempre se encuentra en constante cambio se ha denominado Jazz, tiene una evolución tan coherente como los mismos acontecimientos históricos que paralelamente le ocurren aportando así un valor tan fiel y verídico como la historia misma. Por esto, la importancia de obtener una mirada del Jazz desde su consecuencia lógica estilística que permita un entendimiento menos superficial de la riqueza y profundidad que este género ha tenido desde sus orígenes; todo esto con el fin de poder tener un concepto global y más responsable cuando nos referimos a un género musical que sin duda alguna ha contenido mucho más que simples aspectos estéticos y técnicos de interpretación.

Este género se ha involucrado de manera casi imperceptible en el diario vivir del común de las personas; tan es así, que en nuestra vida cotidiana y en aspectos tan insignificantes como subirse a un ascensor, o al estar en el lobby de un hotel nos vemos permeados por esta forma de arte. Pero aún así ha influido directamente entornos más cercanos a nuestro vivir, como las películas, las pistas de baile, y música tan comercial y aparentemente distinta y opuesta a este género que en algunas oportunidades catalogamos de exótico y otras veces (muy acertadas), de música para intelectuales, como si fuera de una forma exclusiva, música de grupos apartados o de interés para ciertas minorías.

Este libro fue útil para la realización de este trabajo de grado, ya que ayudó a obtener un contexto histórico y estilístico apropiado de las distintas eras del jazz, así como de los agentes que influenciaron cada uno de sus estilos, consecuentemente hasta la consolidación de la era que más nos importa para esta monografía que fue la era del Bebop, entendiendo aún mejor el entorno en el cual Charlie Parker definió su estilo.

En el libro de David Baker (1978) "Charlie Parker Alto Saxophone", podemos encontrar la importancia del aprendizaje de la improvisación a través del estudio de los solos extraídos de las grabaciones de los grandes intérpretes del Jazz. Este libro en particular se centra en Charlie Parker ubicando cronologías históricas, influencias más importantes, aportes e innovaciones a la interpretación del saxofón y un tipo de análisis propuesto por el autor para los solos más destacados de Parker, desglosando cada uno en sus características más importantes, tales como tonalidad, tempo, figuras rítmicas más utilizadas, escalas, elementos técnicos de expresión, direccionalidad, progresiones armónicas, y otros elementos que permiten abordar los solos de una manera esquemática y organizada para su posterior estudio.

El libro reseñado anteriormente fue de gran importancia en ésta investigación, ya que de él se obtuvo gran parte de la información necesaria para iniciar el análisis de las obras propuestas en este trabajo de grado, así como información de los

recursos e innovaciones que Charlie Parker introdujo en la época

Otro libro de gran importancia como referencia para éste trabajo de grado fue “Charlie Parker for guitar” de Mark Voelpel (2001), ya que en este, el autor nos presenta una breve reseña de la vida y obra de Charlie Parker, y un análisis concreto de los intervalos utilizados por Parker en sus frases más características. Al igual que el libro de David Baker, (Charlie Parker for Alto Saxophone) este libro contiene una recopilación de transcripciones de las obras más destacadas de Parker con sus solos, pero, a diferencia del de Baker, los análisis presentados para cada obra son más dirigidos hacia el aspecto melódico y armónico, teniendo una mayor afinidad con el objetivo principal de este trabajo.

Otro aspecto importante de este último libro es que está un poco más dirigido a intérpretes de guitarra, ya que cada una de las obras y ejemplos están en tablatura para guitarra, y sugieren digitaciones exclusivas para este instrumento, sin dejar de ser un documento de gran utilidad para estudiantes de otros instrumentos musicales, por su parte analítica de las obras presentadas en el libro.

En la Biblioteca Luis Ángel Arango se encuentran un par de libros con biografías de Charlie Parker tales como “Bird: Biografía de Charlie Parker de Ross Russell 1972” y “Bird: El triunfo de Charlie Parker de Gary Giddins 2008”, así como música del mismo. Se encuentran también libros que tienen como contenido la historia del Jazz y del Blues y de igual manera, métodos para la improvisación en los géneros musicales mencionados anteriormente. No se encuentran específicamente análisis o descripciones del estilo improvisatorio como tal de Charlie Parker, ni tampoco documentación con formas o tipos de análisis musicales en el Jazz.

En la Biblioteca de la Universidad Javeriana se encuentran métodos y partituras para la técnica de los diferentes instrumentos, algunos enfocados a la improvisación pero más específica dentro de la técnica exclusiva de cada instrumento en particular. Con respecto a Charlie Parker sólo existen unos cuantos métodos para tocar encima de pistas, partituras y arreglos para diferentes formatos. Aunque si existe material referente a la teoría de los recursos improvisatorios en el Jazz.

En la biblioteca de la Universidad Distrital hay libros con información acerca del Jazz, tanto de la historia del mismo como de material relacionado con la práctica o ejecución del género. Hay en abundancia partituras y arreglos para *Big Bands* de Jazz, así como transcripciones de distintos artistas contemporáneos. De Charlie Parker solo se encuentra un Cd de audio con algunos de las obras que serán analizadas en este trabajo.

En internet se encuentra el mayor número de fuentes de información con varias páginas que contienen biografías e historia tanto del blues como del Jazz en la era del *Bebop*, así como partituras, transcripciones música y videos de Charlie Parker. Por otra parte existen portales desde los cuales se pueden descargar libros y métodos que explican y muestran aproximaciones a los elementos improvisatorios de Parker para ser abordados desde y específicamente diversos instrumentos musicales.

MARCO TEÓRICO

Reseñas históricas

Para poder asumir una mejor concepción del estilo compositivo e improvisatorio de Charlie Parker, es pertinente tener también una buena aproximación a los acontecimientos histórico musicales que llevaron al contexto en el cual Parker se desarrolló como artista y como ser humano. Así mismo es conveniente indagar un poco en los estilos musicales involucrados en el lenguaje que caracterizó a Parker asumiendo a la música como consecuencia de todos aquellos eventos que generaron el entorno en el cual se consolidaron las épocas del Jazz más influyentes para Parker.

Por esta razón las reseñas históricas que serán presentadas a continuación van a contener un poco de la historia del Jazz en los periodos que dieron como consecuencia el desarrollo *Bebop*, periodo en el cual Charlie Parker fue pionero. De igual manera se mostrará de forma breve y concisa la historia del Blues, siendo más pertinente con el contenido, y el objetivo principal del proyecto que involucra y da como resultado el material didáctico. Por otra parte y con la misma importancia, dentro de las reseñas histórico musicales se expondrá una pequeña biografía del objeto de este trabajo de grado, refiriéndose por supuesto a Charlie Parker, cuya información será de vital importancia para el material didáctico ya que al entender un poco de la vida de este músico se podrá ser más consiente de las razones por las cuales su música y su estilo particular tiene las características artísticas y estéticas que marcaron la historia del Jazz y de la cultura musical en general.

El Jazz

El Jazz es una de las formas de arte más importantes de la cultura norteamericana así como de la cultura mundial hoy en día esto no sólo se debe a su desarrollo musical en si, sino a la relación tan directa entre este y los acontecimientos históricos que se desarrollaron y dieron evolución a cada uno de sus periodos (Tirro, 2001, Capítulo1, Pág 2). Es de esta forma que se abordara esta reseña histórica del Jazz basada en los periodos más influyentes para el desarrollo del estilo de Charlie Parker como lo son la era del Swing, y la era del Bebop.

Era del Swing

A finales de los años veinte y principios del la década de los treinta se produjo la segunda y más marcada migración de músicos de una ciudad a otra, siendo en esta oportunidad de la ciudad de Chicago hacia New York, definiendo así un nuevo sonido en el Jazz, que traería el nacimiento de la era del swing. (Berendt, 1968, Capítulo 1, pág 33)

Los ritmos que se tocaban en las bandas de Jazz de Chicago y New Orleans estaban enmarcados en una métrica binaria de dos pulsos por compás, manteniendo todavía ese vínculo inicial con las bandas de marcha de Dixieland. Esto fue cambiando y estableciéndose por fin en barrios de New York como Harlem, donde se empezó a tocar a cuatro pulsos por compás, dando un sentido más bailable al jazz que empezaba a sonar en New York. (Berendt 1968, Capítulo 1, pág 33)

Swing es una palabra en el Jazz que tiene dos connotaciones distintas, en primera medida swing se refiere a la manera de interpretar rítmicamente las frases melódicas. El énfasis en el acento de las corcheas en el tiempo fuerte con una duración mayor a la segunda corchea, o corchea en tiempo débil, generando una sonoridad atresillada de las frases es lo que se podría afirmar como tocar con swing. Por otra parte swing también tiene la connotación histórica de la era del Jazz de los años treinta donde se formaron las grandes orquestas y donde el Jazz tuvo su mayor auge comercial con orquestas como la Big Band de Benny Goodman nombrado como el rey del swing, o la Big Band de Count Basie, la de Fletcher Henderson o la de Glen Miller, por nombrar algunas. (Berendt, 1968, Capítulo 1, pág 34)

Bebop

Para finales de la década de los 30, el Swing se había convertido en una fuerza comercial muy grande, estando presente en cuanta campaña publicitaria de la época, promocionando productos totalmente ajenos a la música, sin mencionar la difusión no sólo a nivel del país, sino global con lo que se logró acaparar mayores públicos de diferentes latitudes. Por esta razón, y para comienzo de los años cuarenta, algunos músicos se dedicaron a crear de manera no consiente un sonido distinto, casi opuesto a nivel comercial de lo que era el Swing. (Berendt 1968, Capítulo 1, pág 37)

El sonido del *Bebop* a comparación del sonido de las bandas de swing, podría catalogarse para la época como un sonido frenético, y nervioso como lo describe Joachim Berendt (1968). Así es que en sus inicios el *Bebop* no tuvo una buena aceptación del público masivo como lo tuvo el swing, por tratarse de un sonido de alguna forma disonante y que no era para bailar, por lo que el jazz comienza a volverse en música para escuchar en clubes, y no de fiestas de salón (Berendt, 1968, Capítulo 1, pág 38). Cabe destacar que el *Bebop* jamás fue tan popular como el swing y que para 1942 el sindicato de músicos prohibió grabar como protesta contra las bajas regalías que recibían los músicos en ese momento por lo que gran parte de la mejor música que se hizo en esa época no pudo ser difundida por la falta de documentación sonora, lo cual a su vez deja un vacío por la cantidad de música que las futuras generaciones no llegarían a escuchar. (Tirro, 2001 capítulo 1, pág. 15),

Los principales pioneros del Bebop fueron Thelonius Monk, Dizzie Gillespie, y por supuesto Charlie Parker.

Algunas de las características más importantes del *Bebop* según David Baker (1975) son:

- Improvisación colectiva exclusivamente entre el solista y la sección rítmica.
- Los acordes son el referente para improvisar, más allá que las melodías.
- Líneas instrumentales con frases más largas y motivos melódicos inusuales.
- La ejecución instrumental más limpia, con tendencia al estilo del piano, sin tanto vibrato.
- Construcción asimétrica de los solos.
- Un registro de ejecución instrumental mucho más amplio.
- Lo que se llama como improvisación “hot” (rápida e intensa).
- La poliritmia es un factor importante.
- La sección rítmica se compone de piano, contrabajo, batería, y ocasionalmente guitarra.
- El piano no imita a la orquesta, a su vez el acompañamiento es rítmico percusivo, con más sustituciones armónicas, acordes alterados, encadenamientos armónicos sin tónica y con apoyos y pasajes melódicos.
- El contrabajo es mucho más fluido, utiliza más escalas para enlazar las notas del acorde, mantiene rítmicamente el beat, pero añade melodías y diferentes acentos, otorgándole un papel más destacado en la banda.
- En la batería el obstinado rítmico es cambiado del bombo al platillo ride, produciendo un sonido más ligado. El bombo pasa a hacer distintos acentos, y en general la inclusión de poliritmias añade más libertad y apoyo a las melodías e improvisaciones.
- La guitarra acompaña al estilo del piano, siendo tanto instrumento de acompañamiento armónico, como melódico y solista.
- Las melodías incluyen intervalos inusuales, y su ejecución es más basada en escalas que en arpeggios. Instrumentalmente se utilizan más los unísonos debido a la inestabilidad armónica que no permite un contrapunto uniforme.

-En la armonía se utilizan mucho más acordes con novenas, oncenas y treceñas, así como dominantes alteradas, y el famoso acorde con quinta bemol que definió la sonoridad del *Bebop*. Acordes más amplios y con intervalos irregulares daban al solista más opciones de improvisación y tendencia al cromatismo. Mayor cantidad de acordes en una pieza. En el *Bebop* la armonía se convierte en un elemento tan importante como la melodía.

-Las escalas más utilizadas son la mayor, los modos dórico y mixolidio, la escala blues, pentatónica, de tonos enteros, la disminuida y la lidia dominante.

-Una gran técnica instrumental y una gran rapidez mental es fundamental para la improvisación en el *Bebop*.

-Primordialmente música interpretada por pequeños combos.

-Clichés como los “breaks”, la inclusión de fragmentos de melodías conocidas dentro de los solos, las pequeñas introducciones y finales, así como pequeños backgrounds son característicos de las piezas de *Bebop*.

EL BLUES

Jazz Blues

Antes de la Segunda Guerra Mundial, las fronteras entre el jazz y el blues no estaban claras. Generalmente, el jazz utilizaba estructuras armónicas distintas a la estructura de doce compases asociada al blues, sin embargo, el subgénero jump blues de los años cuarenta juntó ambos géneros. Tras la Segunda Guerra Mundial, el blues tuvo una gran influencia en el jazz: clásicos del *Bebop*, como el tema de Charlie Parker *Now's the Time*, utilizaron las estructuras blues con escalas y re armonizaciones propias del Jazz. (Berendt Capítulo 3 pág 254, 1968)

El *Bebop* marcó un gran cambio en el papel del jazz, convirtiéndolo de un género musical popular para bailar a una música menos accesible y cerebral, música para los músicos. La audiencia para ambos géneros, jazz y blues, se dividió y la distinción entre ambos géneros quedó claramente definida. Los artistas que se mueven entre la frontera del jazz y el blues se engloban dentro del subgénero denominado jazz blues. (Berendt, 1968, capítulo 3 pág 254)

En los años cuarenta comenzó a desarrollarse el género jump blues, el cual estuvo influenciado por la música big band, utilizando el saxofón u otros instrumentos de viento, además de la guitarra, en las secciones rítmicas para crear un sonido jazz con voces claramente marcadas. (Oliver, Wright, 1990, capítulo 4, pág 133)

Charlie Parker

Charles Christopher Parker Jr. nació el 29 de Agosto de 1920 en Kansas City, Missouri (EE.UU.). Hijo único de Charles y Addie Parker, sus inicios en la música fueron a una edad temprana. Aprendió de manera autodidacta fijándose de los grandes saxofonistas de la época, sobre todo en Lester Young y Ben Webster, sus primeras influencias. A los catorce años abandonó la escuela para sumergirse de lleno en el ambiente musical de su ciudad. Con tan solo quince años tenía el carné de músico profesional del "Local 627", sindicato de músicos de Kansas; se acababa de casar con una compañera del colegio mayor que él; iba a ser padre y ya había probado todo tipo de estupefacientes en Kansas City. Después de algunas experiencias frustrantes en varias jam sessions, Parker trabajó bastante su técnica al punto de ser considerado ya en ese año y luego de unirse a la orquesta de Jay McShann, una primera figura del jazz. (Berendt, 1968, Russell, 1972)

Parker llegó por primera vez a Nueva York en 1939, donde realizó su grabación de debut con Jay McShann en 1940, creando solos destacados con un pequeño grupo de la orquesta de McShann en temas como "Oh, Lady Be Good" y "Honeysuckle Rose". En 1940 toca por primera vez con Dizzy Gillespie quien formaba parte también de las orquestas de Hines y Eckstine en las que Parker fue miembro destacado; a finales del 1944 los dos músicos empezaron a trabajar juntos. (Berndt, 1968, capítulo 2, página 151, Russell, 1972)

Aunque Charlie Parker grabó con el grupo de Tiny Grimes en 1944, fue su colaboración con el trompetista en 1945 la que lo daría a conocer de forma definitiva en el mundo del jazz con temas tan novedosos como "Groovin' High", "Dizzy Atmosphere", "Shaw 'Nuff", "Salt Peanuts" y "Hot House"; sus solos representaban una novedad absoluta para los oyentes acostumbrados a los convencionalismos de Glenn Miller y Benny Goodman. Sus grabaciones de 1943 y 1944 dieron carta de naturaleza al Bebop, una música que era más bien una evolución del swing, antes que una revolución, aunque su impacto fuese extraordinario. (Berndt, 1968, capítulo 2, pág. 152, Russell, 1972)

La carrera de Parker se vio de algún modo obstaculizada por su abuso de drogas. Fue adicto a la heroína casi desde su adolescencia, lo cual influyó de manera negativa en su trabajo al incumplir muchos contratos y presentaciones e inclusive llegando al punto de tener que vender su saxofón para poder mantener su hábito; todo eso sin mencionar las múltiples complicaciones que le trajo a su salud tantos años de consumo. Muchos músicos le imitaron en éste aspecto con la convicción de que así podrían elevar su calidad musical de una manera casi mesiánica dejando muchos seguidores adictos cuyo futuro fue muy similar al de Bird sin la trascendencia musical del mismo.

Cuando Gillespie y Parker (conocidos como "Dizz and Bird") viajaron a Los Ángeles, fueron recibidos con una mezcla de hostilidad e indiferencia, sobre todo por los músicos más veteranos. Regresaron a Nueva York. Pero de forma impulsiva, Parker decidió quedarse en Los Ángeles y, tras algunas grabaciones e interpretaciones (incluyendo la clásica versión de "Oh, Lady Be Good" con Jazz at the Philharmonic), la combinación de drogas y alcohol resultó en un ataque cerebral y seis meses de confinamiento en el Camarillo State Hospital. Rehabilitado en enero de 1947. En ese mismo año, junto a Dizzy Gillespie, se presentó en el Carnegie Hall de Nueva York, tocando con la orquesta de este y su quinteto. (Berendt, 1968 capítulo 2, pág 153, Russell, 1972)

En 1951, su licencia de cabaret le fue revocada en Nueva York, lo que le dificultaba tocar en clubes. Sus problemas con las drogas se agudizaron y aunque podía seguir tocando de forma inspirada su carrera entró en declive. En 1954, con la muerte de una hija por carecer de dinero para una adecuada atención por una neumonía, protagonizó dos intentos de suicidio y finalmente, murió en marzo de 1955 a los 34 años como consecuencia de un colapso cardiovascular, producido después de un ataque de risa frente a un televisor. (Berendt, 1968, capítulo 2, pág 154 Russell, 1972)

La influencia de Charlie Parker a los músicos posteriores a él es tal, que una vez el gran compositor y pianista Lennie Tristano afirmó de manera jocosa que si Parker hubiera querido impartir medios legales, hubiera podido demandar a casi todo músico que grabó durante la segunda parte de los cuarentas y casi todos los cincuentas (Aebersold, 1978, pág 1). Otro grande de la música como Charles Mignus dijo que si Charlie Parker estuviera vivo, pensaría que estaría en una casa llena de espejos. (Baker, 1978, pág 9)

Su influencia, al igual que la de Louis Armstrong, o Duke Wellington trasciende más allá del mismo Jazz siendo su legado parte de comerciales, películas, y programas de televisión de todas las épocas como lo afirma David Baker (1978, pág 9). Su forma de interpretar está íntimamente ligada a su estilo de vida, por lo que siempre tendrá una gran carga emocional y estéticamente una concepción muy bien elaborada, (Voelpel, 2001, pág 2).

"Música es tu propia experiencia, tus pensamientos, tu sabiduría. Si no la vives, no saldrá de tu instrumento". ²

"Es sólo música, se toca limpia y buscando las notas bonitas". ³

² Cita de Charlie Parker tomada de la página de internet *Charlie Yardbird Parker*. Obtenida el 6 de Agosto de 2014, de <http://www.cmgtv.com/music/parker/about/quotes.html>.

³ Cita de Charlie Parker tomada de la página de internet *Charlie Yardbird Parker*. Obtenida el 6 de Agosto de 2014, de <http://www.cmgtv.com/music/parker/about/quotes.html>

Parker también solía responder en sus entrevistas, que gastaba diariamente en sus inicios, de ocho a quince horas de estudio en el saxofón cuando vivía en casa de su madre en Kansas City, Missouri. (Voelpel, 2001, pág 2, Russell 1972, pág 251)

A Charlie Parker le gustaba incluir en sus improvisaciones, fragmentos de melodías conocidas, o ejercicios de libros, o fragmentos que memorizaba de otros músicos, cuando la armonía le permitía incluirlos, esto lo hizo desde sus inicios como estudiante y hasta sus últimos días como músico en presentaciones y grabaciones. (Baker 1978, pág 16)

ELEMENTOS BÁSICOS DE TEORÍA MUSICAL

El nivel básico para acceder a ésta propuesta metodológica corresponde al manejo de los elementos musicales que se expondrán en esta parte del marco teórico. Los conceptos musicales que se expondrán a continuación representan las escalas y progresiones armónicas más utilizadas para la improvisación en los géneros implicados como lo son el Blues, el Jazz, y más concretamente el *Bebop*.

ESCALAS MÁS UTILIZADAS.

ESCALA MAYOR Y SUS MODOS

Modo Jónico

Figura 1



Figura 1 hecha por el autor

Modo Dórico

Figura 2

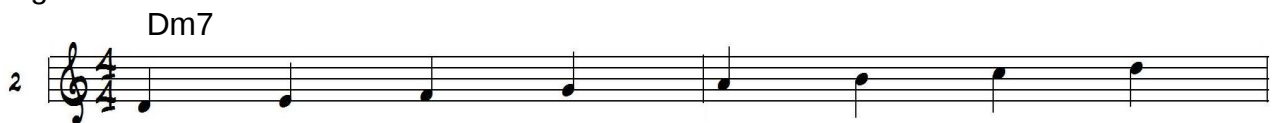


Figura 2 hecha por el autor

Modo frigio

Figura 3

Esusb9

3

Figura 3 hecha por el autor

Modo Lídio

Figura 4

Fmaj#11

4

Figura 4 hecha por el autor

Modo Mixolidio

Figura 5

G7

5

Figura 5 hecha por el autor

Modo Eólico (menor natural)

Figura 6

Am7

6

Figura 6 hecha por el autor

Modo Locrio

Figura 7

Bm7b5

7

Figura 7 hecha por el autor

ESCALA MENOR ARMÓNICA Y SUS MODOS

Escala menor armónica

Figura 8

Cm(maj7)

1

Figura 8 hecha por el autor

Modo Locrio 6

Figura 9

Dm7b5

2

Figura 9 hecha por el autor

Modo Mixolidio b9, b13 (Frigia mayor)

Figura 10

G7b9b13

5

Figura 10 hecha por el autor

ESCALA MENOR MELÓDICA Y SUS MODOS

Escala menor melódica

Figura 11

Cm7(maj7)

1

Figura 11 hecha por el autor

Modo Dórico b2

Figura 12

Dsusb9

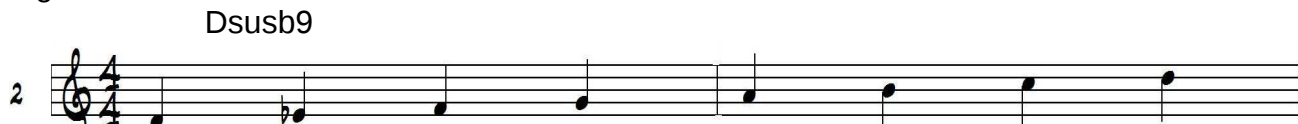


Figura 12 hecha por el autor

Modo Lidio aumentado

Figura 13

Ebmaj7#11b13



Figura 13 hecha por el autor

Modo Lidio dominante

Figura 14

F7#11



Figura 14 hecha por el autor

Modo Mixolidio b13

Figura 15

G7b13



Figura 15 hecha por el autor

Modo Locrio #9

Figura 16

Am7b5



Figura 16 hecha por el autor

Modo superlocrio (alterado)

Figura 17



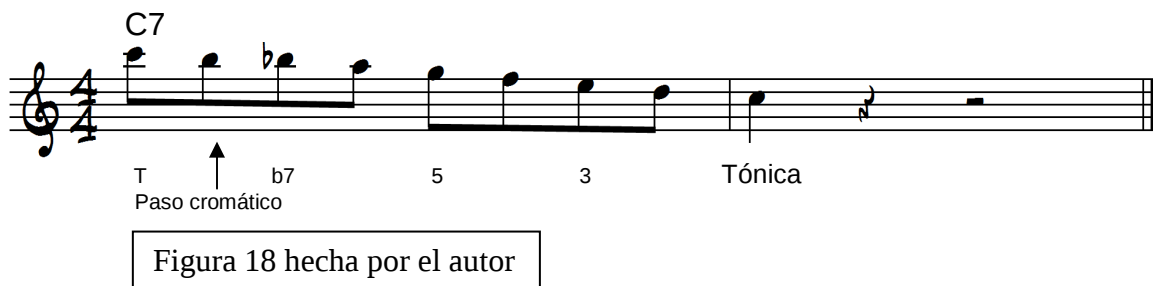
ESCALA BEBOP

La escala Bebop según David Baker (1978) se da en varias de las escalas tradicionales así como la escala mayor, el modo Mixolidio, el modo Dórico, y la escala menor melódica pero se le añaden notas de paso cromáticas. Estos pasos cromáticos hacen que las notas principales del acorde suenen en los tiempos fuertes dándole a la escala una sonoridad más estable. Esta escala ya la tocaba Louis Armstrong a finales de la década de los veinte, pero se hizo una parte indispensable del lenguaje Jazzístico de la era del Bebop en la década de los cuarenta. (Mark Levine, 1995, capítulo 7, pág 172)

Escala Bebop dominante

La escala Bebop dominante es una escala mixolidia con un paso cromático entre el séptimo grado y la tónica. Esta escala se utiliza para improvisar sobre acordes dominantes V, y sobre progresiones de IIm – V. De esta forma la escala Bebop dominante de un acorde V7 podía o puede ser utilizada en toda la progresión iim7- V7, tomando por ejemplo la escala Bebop dominante de C, Parker la utilizaba también sobre un acorde de Gm7 que antecede en la cadencia a C7. (Voelpel, 2001, pág 13)

Figura 18



Escala Bebop dórica

La escala Bebop Dórica es una escala dórica con una nota de paso cromático entre el tercer y cuarto grado. Esta escala se utiliza para improvisar sobre

progresiones de IIm7- V7, ya que tiene las mismas notas se una escala Bebop dominante de su V grado correspondiente. (Levine, 1995, capítulo 7, pág 174)

Figura 19

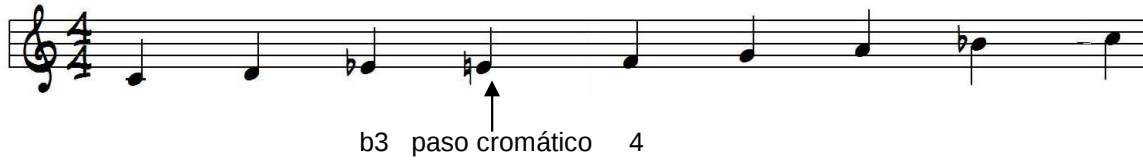


Figura 19 hecha por el autor

Escala Bebop mayor

La escala Bebop mayor es una escala mayor con una nota de paso cromática entre el quinto y el sexto grado. (Levine, 1995, capítulo 7, pág 175)

Figura 20

Cmaj7



Figura 20 hecha por el autor

Escala Bebop menor melódica.

La escala Bebop menor melódica es una escala menor melódica con una nota de paso cromática entre el quinto sexto grado. (Levine, 1995, capítulo 7, pág 176)

Figura 21

Cm(maj7)



Figura 21 hecha por el autor

Escala Blues

La escala Blues es una derivación de la escala pentatónica menor, a la cual se le añade un paso cromático entre el cuarto y quinto grado de la escala siendo esta la nota blues de la escala.

Figura 22

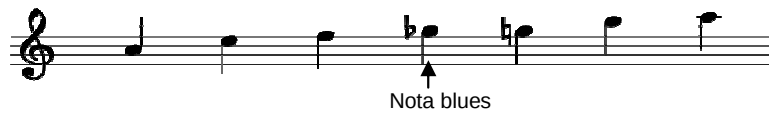


Figura 22 hecha por el autor

ESCALA DISMINUIDA

La escala disminuida se presenta de dos maneras distintas, la primera constituye una estructura que alterna medio tono y tono, la segunda constituye una estructura que alterna tono y medio tono.

Medio tono, tono

Figura 23



Figura 23 hecha por el autor

Tono, medio tono

Figura 24



Figura 24 hecha por el autor

PROGRESIONES ARMÓNICAS MÁS UTILIZADAS

Círculo de quintas y cuartas

“Una gravitación natural de la armonía es rotar a otro acorde cuya tónica se encuentra una cuarta o quinta perfecta ascendente o descendente.” (Wise, 1981, pág. 96)

Figura 25

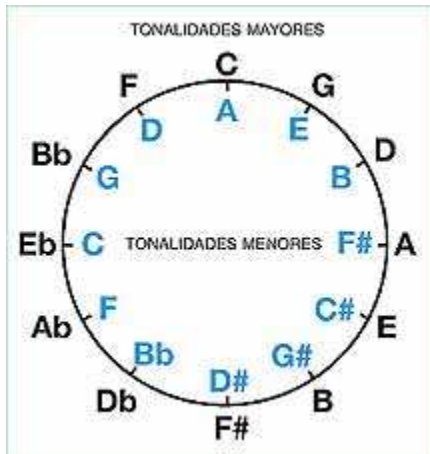


Figura 25 hecha por el autor

Es de esta forma que el círculo de quintas y cuartas va a ser útil para entender los movimientos armónicos más comunes dentro de la música occidental.

II-V-I

Esta es la progresión armónica más utilizada en el Jazz, y hace referencia a una relación de las funciones armónicas de subdominante, Dominante y Tónica, en donde el acorde de IV grado de subdominante es sustituido por el de IIm, manteniendo en la progresión una distancia de cuartas ascendentes y quintas descendentes, relacionando el movimiento de los bajos, con el movimiento del círculo de quintas y cuartas mencionado anteriormente.

Figura 26

Dm7	G7	Cmaj7	Cmaj7
IIm7	V7	Imaj7	Imaj7

Figura 26 hecha por el autor

V del V

Esta progresión también proviene del encadenamiento en círculo de quintas de un acorde dominante a otro dominante una o varias veces consecutivas, el ejemplo más común de la utilización de esta progresión lo podemos ver en la pieza del compositor George Gershwin "I've got Rhythm" donde encontramos hasta cuatro acordes de dominante resolviendo por quintas y que dio inicio a una forma musical establecida en el Jazz como lo es el Rhythm Changes.

Figura 27

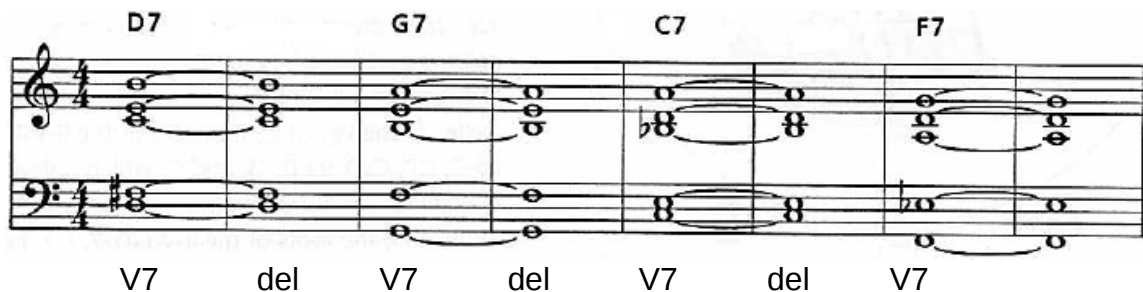


Figura 27 tomada del libro de Mark Levine, 1995, The Jazz Theory Book, Capítulo 2, pág 24.

I-VI-ii-V

Esta progresión también es muy utilizada en el Jazz, así como muchas piezas de la música popular en general, donde el primer grado y el sexto comparten la función de Tónica para continuar otro encadenamiento por quintas.

Figura 28



Figura 28 tomada del libro de Mark Levine, 1995, The Jazz Theory Book, Capítulo 2, pág 25.

III-VI-II-V

Esta es una variación de la progresión anterior de I-VI-II-V, en la que el acorde de primer grado es reemplazado por otro acorde con función de tónica como lo es el tercer grado, que a su vez continua con una secuencia armónica por relación de quintas. Aunque la secuencia tonal es IIIIm7-VIm7-IIIm7-V7, el acorde VIm7 puede ser reemplazado por un acorde de dominante del segundo grado de la siguiente manera V7/II.

Figura 29

Em7	Am7	Dm7	G7
IIIIm7	VIm7	IIIm7	V7
Em7	A7	Dm7	G7
IIIIm7	V7/II	IIIm7	V7

Figura 29 hecha por el autor

La forma Blues

Durante las primeras décadas del siglo XX, la música *Blues* no estaba claramente definida en términos de progresión de acordes. Había una gran cantidad de temas blues que utilizaban una estructura de ocho compases, como “How Long Blues”, “Trouble in Mind”, y “Key to the Highway” del músico Big Bill Broonzy. También se podían encontrar temas blues con estructura de dieciséis compases, como en el tema instrumental de Ray Charles “Sweet 16 Bars” y en el de Herbie Hancock “Watermelon Man”. También podían encontrarse estructuras de compases menos frecuentes, como la progresión de nueve compases del tema de Howlin' Wolf “Sitting on Top of the World”. El desarrollo básico de una composición blues de doce compases se refleja en el estándar de progresión armónica de doce compases, en un compás de 4/4 o (raramente) en un compás de 2/4. Los temas blues lentos suelen tocarse en un compás de 12/8 (4 pulsos por compás, con 3 subdivisiones por cada pulso). (Oliver, Wright, 1990)

Hacia los años treinta, el blues con una estructura de doce compases se estandarizó. Los acordes blues asociados a una estructura blues de doce compases suelen estar compuestos normalmente por tres acordes distintos, los cuales son tocados a través de un esquema de doce compases. (Oliver, Wright, 1990)

I7	I7 o IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	I7 o V7

Figura 30 hecha por el autor

Esa estructura estándar fue modificada a través de los años y fue variando también dependiendo del género, y del artista, lo que la convierte en una estructura flexible y variable según las necesidades del tema.

El *blues* en el jazz difiere en gran medida del blues en otro tipo de géneros musicales (como el rock and roll, el rhythm and blues, el soul o el funk). El jazz blues suele tocarse en el acorde V a través de los compases 9 y 10, enfatizando la estructura tónica del blues tradicional (resolución tónica sobre el subdominante). Esta cadencia final de acordes V-I conlleva por sí misma un gran número de variaciones, siendo la más básica de ellas la progresión de acordes iim-V-I en los compases 9, 10 y 11. A partir de este punto, la aproximación dominante (acordes iim-V) y la resolución (acorde I) pueden alterarse y sustituirse casi indefinidamente, incluyendo por ejemplo la omisión completa del acorde I (compases 9-12: ii | V | iii, iv | ii, V |). En este caso, los compases 11 y 12 funcionan como una extensión del turnaround para el siguiente coro.

Blues en el Bebop

“El Blues sirvió como base para más piezas de Bebop que cualquier otra forma de composición. Solo Bird grabó más de 175 piezas de Blues” (Baker, 1975, pág. 42)

Estas son algunas variaciones armónicas para los cuatro primeros compases del Blues en temas de Bebop.

Figura 31

Figura 31 displays four musical staves, each representing a different harmonic variation for the first four measures of a blues in bebop style. The staves are numbered 1 through 4 on the left. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The variations are as follows:

- Staff 1:** Measure 1: F; Measure 2: E- (with 'OPR' written above and 'E♭' below), A7; Measure 3: D- G7; Measure 4: C- F7.
- Staff 2:** Measure 1: F; Measure 2: Bb7; Measure 3: A- G-; Measure 4: F#- B7.
- Staff 3:** Measure 1: F F#o; Measure 2: G- G#o; Measure 3: A- D7; Measure 4: C- F7.
- Staff 4:** Measure 1: F#7 B7; Measure 2: E7 A7; Measure 3: D7 G7; Measure 4: C7 F7.

Figura 31 tomada del libro de David Baker, 1998, *How to Play Bebop*, Volume 3, Capítulo 7, pág 47.

Estas son algunas variaciones para los compases del 5 al 8 de la forma del Blues en el Bebop.

Figura 32

Figura 32 shows four musical staves, each representing a variation of a blues progression in G major. The staves are numbered 1 through 4. Each staff contains four measures of music, with chords written above the notes. The chords are: Staff 1: Bb Δ, Bb- Eb7, A- D7, Ab- Db7. Staff 2: Bb7, Bb7, A-, D7. Staff 3: Bb Δ, B- E7, A, Bb- Eb7. Staff 4: Bb7, Bb, F7, D7.

Figura 32 tomada del libro de David Baker, 1998, How to Play Bebop, Volume 3, Capítulo 7, pág 47.

Las siguientes son variaciones del Blues en el Bebop en los últimos cuatro compases de la forma.

Figura 33

Figura 33 shows six musical staves, each representing a variation of a blues progression in G major. The staves are numbered 1 through 6. Each staff contains four measures of music, with chords written above the notes. The chords are: Staff 1: G-, C7, F7, F7. Staff 2: G- C7, Db- Gb7, F7, F7. Staff 3: Ab, A- D7, G, G- C7. Staff 4: A7 D7, G7 C7, F7, F7. Staff 5: G-, C7, A7 D7, G7 C7. Staff 6: G7, C7, F7 Bb7, F7.

Figura 33 tomada del libro de David Baker, 1998, How to Play Bebop, Volume 3, Capítulo 7, pág 48.

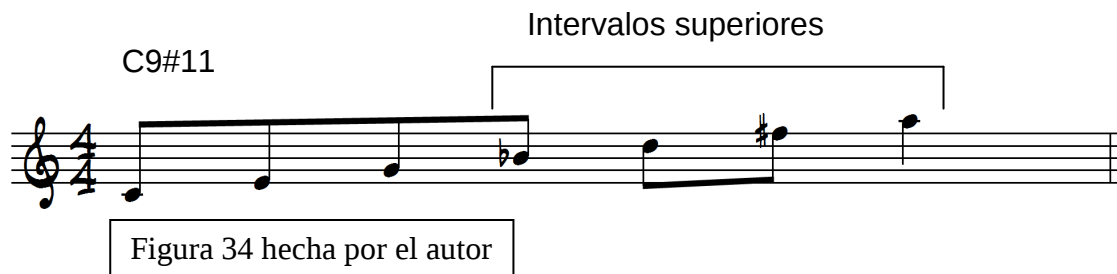
INNOVACIONES MUSICALES DE CHARLIE PARKER

Súper estructuras de los acordes

“Recuerdo una noche después de Monroe’s yo estaba improvisando en una casa de chili en la séptima avenida, entre la 139 y la 140. Era Diciembre de 1939. Me estaba aburriendo con los cambios estereotipados que se estaban utilizando siempre en ese momento y mantenía pensando, hay un nexo para hacer algo más, a veces lo puedo escuchar, pero no lo puedo tocar. Bueno, esa noche estaba estudiando sobre Cherokee, y mientras lo hacía me di cuenta que utilizando intervallos superiores de los acordes como líneas melódicas y respaldándolos con cambios apropiados, yo podía tocar lo que había escuchado. Empecé a vivir.” Cita de Charlie Parker tomada del libro de Frank Tirro, 2001, Historia del Jazz Moderno, página 20.

De esta manera Parker describe el descubrimiento de la utilización de los intervallos superiores de los acordes como las novenas, oncenas y treceas en temas de jazz tradicionales, siendo esta una de las grandes innovaciones de Charlie dentro del lenguaje del Jazz y del Bebop específicamente.

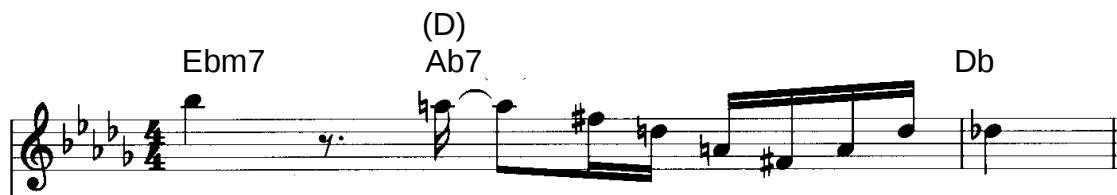
Figura 34



Intervallos alterados

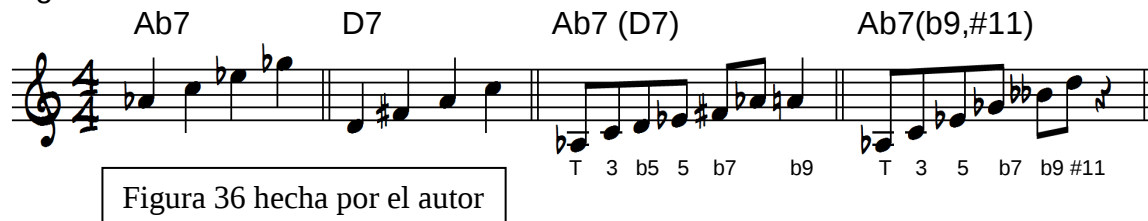
Otro de los aspectos característicos de la interpretación de Parker, y ligado con la innovación de tocar los intervallos superiores del acorde, es el uso de quintas y novenas alteradas en los acordes dominantes, siendo estas la b5 como enarmónica de la #11, y la #5 enarmónica de la b13 de la siguiente manera: (Voelpel, 2001, pág 8)

Figura 35 tomada del libro Charlie Parker for guitar de Mark Voelpel, 2001, pág 8.



Como un ejemplo, donde en la armonía de la pieza aparecía un acorde de Ab7, Charlie Parker tocaba un arpeggio de D mayor. Las notas del arpeggio de D son equivalentes a los intervalos alterados del acorde de Ab7 así, b5 (D), b7 (F#), y b9 (A), que a su vez serían b7 (F# como enarmónico de Gb), b9 (A como enarmónico de Bbb) y #11(D), sonando los intervalos superiores del acorde de Ab7 (b9, #11). (Voelpel, 2001, pág 8)

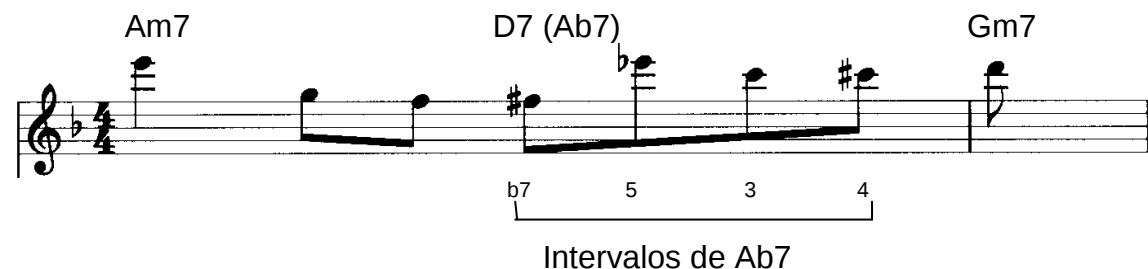
Figura 36



Sustitución tritonal

Este tipo de súper imposición de acordes es lo que se conoce como sustitución tritonal, y es frecuentemente utilizada por los intérpretes de Jazz. La sustitución tritonal se define comúnmente como tocar las cuatro notas de un acorde de séptima dominante que se encuentra a una distancia de tres tonos de la tónica del acorde original de séptima dominante. En la práctica, no necesariamente se tocan las cuatro notas del acorde sustituto y sí se suelen añadir algunas notas de una escala correspondiente. (Baker, 1978, pág 16)

Figura 37 tomada del libro Charlie Parker for guitar de Mark Voelpel, 2001, pág 8.

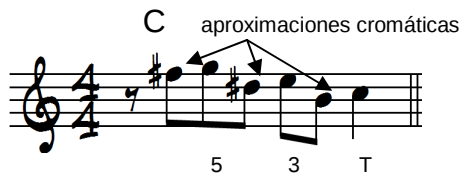


Targeting

Otra de las técnicas más utilizadas por Charlie Parker era la del targeting. Targeting es la forma de llegar a las notas del acorde ya sea por notas de la escala o por notas cromáticas cercanas a la nota a llegar. Existen varias formas de aproximación a una nota de un acorde, la primera de ellas es por aproximación cromática ascendente o descendente. (Voelpel, 2001, pág 14)

Figura 38

Ascendente:



Descendente:

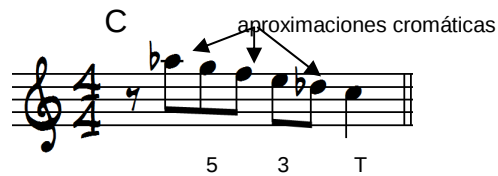


Figura 38 hecha por el autor

Parker utilizaba pasajes cromáticos para llegar a cierta nota de un acorde, sobre todo en figuras rítmicas como tresillos de negra o de corchea. (Voelpel, 2001, pág 15)

Figura 39

A la tónica:

A la tercera:

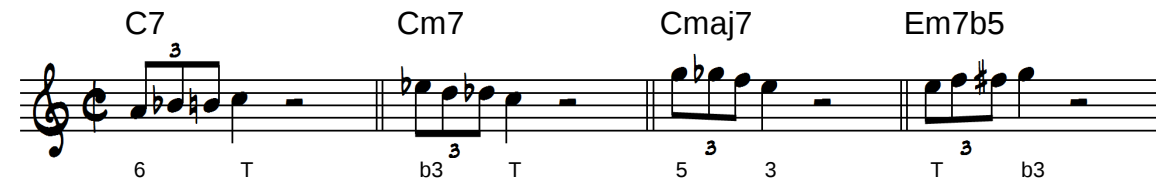


Figura 39 hecha por el autor

Figura 40

A la quinta:

A la quinta y de vuelta a la tercera:

A la séptima:

A la novena:



Figura 40 hecha por el autor

Bordado

La segunda forma de aproximación a una nota del acorde es el cercado, o bordado de la nota, llamado en los libros escritos en ingles como "enclosure". Este consiste en bordar una nota del acorde por aproximación inferior y superior,

o viceversa, con notas de la escala o notas cromáticas cercanas a la nota a bordar. (Voelpel, 2001, pág 16)

Figura 41

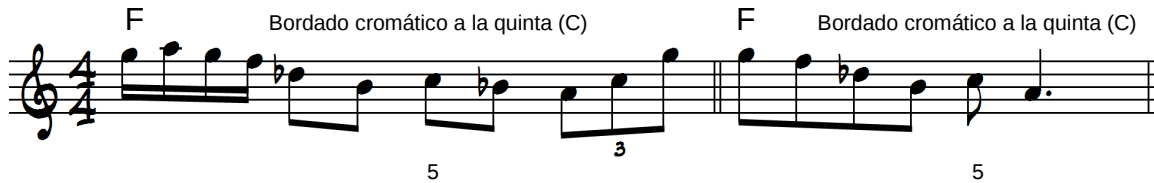


Figura 41 hecha por el autor

Figura 42

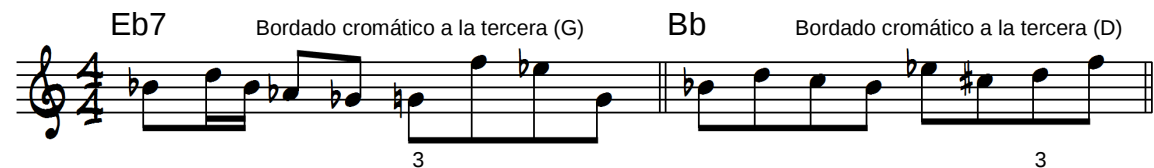


Figura 42 hecha por el autor

Figura 43

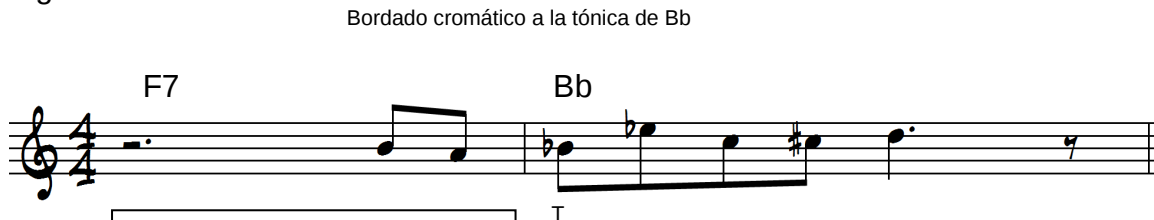


Figura 43 hecha por el autor

De igual forma Charlie Parker siempre daba una importancia armónica a las notas del acorde, tocándolas en los tiempos fuertes de la frase, utilizando cromatismos, notas de paso, bordados y apoyaturas como soporte en los tiempos débiles de las notas objetivo a las que fuera apoyar, ya fueran los intervallos principales del acorde, o los intervallos superiores mencionados anteriormente. (Baker, 1978, pág 17)

Figura 44



Figura 44 hecha por el autor

Figura 45

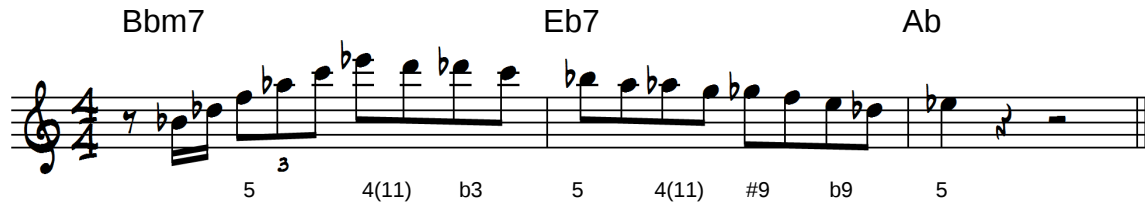


Figura 45 hecha por el autor

De esa manera era muy usual encontrar en las líneas melódicas de los solos de Parker sobre un acorde de séptima dominante frases como las siguientes:

Figura 46

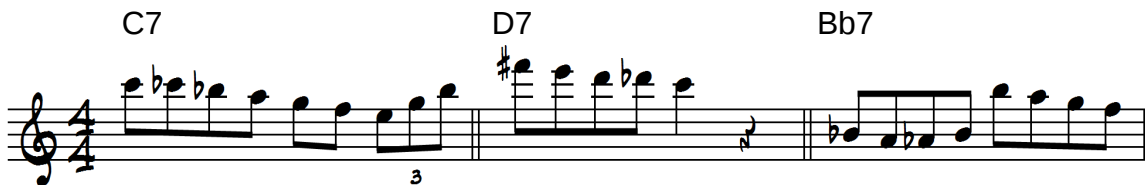


Figura 46 hecha por el autor

Figura 47

Bb7



Figura 47 hecha por el autor

Acordes de paso cromático

Otro de los mecanismos de sustitución de acordes en las improvisaciones de Parker, y según lo muestra Les Wise en su libro *Bebop for guitar*, publicado para la Musicians Institute en 1981, era tocar acordes de paso cromático entre acordes que se encontraban a un tono de distancia. Así, era común encontrar en los solos de Parker arpeggios de paso entre los acordes de una progresión de Gm7 – Am7- Bm7 de la siguiente manera:

Figura 48

Figura 48 hecha por el autor

Dominantes secundarias

Otras sustituciones usuales de Parker en sus improvisaciones incluían dominantes secundarias, IIm7 V7 de las dominantes secundarias, y IIm7 V7 de las sustituciones tritonales mencionadas anteriormente. Aparte de esto también era común encontrar sustituciones de un IIm7- V7 una tercera menor arriba. (Baker, 1978, pág 16)

Figura 49

C	Am7	D7	G7	← Armonía original
C	Eb7	Ab7	Db7	← Sustitución
C	Eb7	D7	Db7	

Dm7	G7	← Armonía original
Fm7	Bb7	← Sustitución

Figura 49 hecha por el autor

Turnarounds

El lenguaje improvisatorio de Charlie Parker también contenía lo que se conoce como “turnarounds”, o frases con cierto contenido armónico para retornar a la tonalidad inicial o al acorde principal de la pieza musical, algunos de los turnarounds mas utilizados por “Bird” (Charlie Parker) son: (Wise, 1981, pág 3)

Figura 50

Em7	A7	Dm7	G7
Cmaj7	Am7	Dm7	G7
Cmaj7	Eb7	Abmaj7	Db7
Em7	Ebm7	Dm7	Dbm7
Cmaj7	Eb7	D7	Db7

Figura 50 hecha por el autor

Las escalas más utilizadas por Parker eran los modos derivados de la escala mayor (Jónico, Dórico, Lidio y Mixolidio) , la escala blues, la lidia dominante, la escala disminuida, la escala de tonos enteros, la escala cromática, la escala menor armónica y la escala melódica menor ascendente en las tonalidades menores. (Baker, 1978, pág 16)

ELEMENTOS PEDAGÓGICOS

Para la elaboración de una propuesta didáctica apropiada, es pertinente basarse en teorías pedagógicas que permitan una estructuración más adecuada del propósito final de este trabajo de grado. De acuerdo a esto se expondrán los fundamentos de pedagogías enmarcadas en lo que se conoce como la escuela nueva y la corriente constructivista dentro de las que se destacan las teorías del aprendizaje significativo de David Ausubel y Jean Piaget. Para los intereses de éste trabajo se tendrán en cuenta los planteamientos de Ausebel, ya que las teorías de Piaget tienen un mayor enfoque en la sicología infantil.

Aprendizaje significativo.

La Teoría del aprendizaje significativo de David Ausubel se describe como un tipo de aprendizaje en el que se relaciona un conocimiento previo con uno nuevo por medio de experiencias que le permitan al estudiante ampliar o complementar conceptos de manera permanente. También se suele diferenciar la teoría del aprendizaje significativo a la del aprendizaje memorístico ya que en este último no hay significado en lo que se aprende sino que se acumulan datos para un momento específico como el examen o evaluación. (Ferreyra, Pedrazzi 2007, capítulo 3, pág 54)

Este tipo de aprendizaje significativo sirve para aplicar el conocimiento adquirido en diversos contextos por lo que en vez de aprender mecánicamente, se comprenderá la importancia y utilidad de lo que se aprende. De igual forma, la relación entre el conocimiento previo y el nuevo va a ser de constante retroalimentación para su utilización en los diversos espacios en los que tenga cabida.

Algunas ideas del aprendizaje significativo son:

- Se pretende estimular que el estudiante construya su propio aprendizaje así este adquiere la competencia de aprender a aprender.
- El aprendizaje significativo no es totalmente opuesto al aprendizaje memorístico sino más bien complementario a este durante el proceso de enseñanza.
- El aprendizaje significativo utiliza los conocimientos previos mediante comparación o relación con los nuevos para armar todo un nuevo conjunto de

conocimientos.

- Constituye un proceso de reflexión que intenta romper barreras y condicionamientos previos.

- Considera estrategias para la solución de problemas específicos dentro del desarrollo del aprendizaje.

- Enseña al alumno a llevar a la práctica lo aprendido para que este conocimiento sea asimilado y logre ser un aprendizaje perdurable.

- Proporciona actividades que logren despertar el interés del estudiante.

- Explica mediante ejemplos que relacionen experiencias previas con los nuevos conceptos. (Gonzales, Novak, 1996, capítulo 4, pág. 63)

La didáctica en el aprendizaje significativo.

La didáctica es la disciplina que tiene como objeto de estudio los procesos y elementos existentes en la enseñanza para propiciar un aprendizaje.

De esta forma la didáctica tiene como propósito mejorar el proceso de comunicación de conocimientos mediante estrategias que ayuden a que el estudiante genere su propio significado de lo aprendido.

Por otra parte, la didáctica tiene una tarea formativa comprometida con la solución de problemas que mejoren el aprendizaje y se consolida y fundamenta en la indagación de nuevas formas prácticas de enseñar.

La importancia de la didáctica en el aprendizaje radica en proporcionar métodos más dinámicos para motivar al estudiante a una mejor aplicación del conocimiento y facilitar el aprendizaje de una disciplina en particular mediante mecanismos alternos de comunicación. (Delia A, 2009, pág. 83)

Para generar didácticas se debe tener en cuenta tres aspectos:

- El objetivo que se pretende con la didáctica a aplicar.

- El contenido a trabajar en la didáctica para lograr el objetivo.

- El desarrollo de la didáctica mediante pasos que permitan una mejor asimilación de las actividades involucradas en la didáctica. (Delia A, 2009, pág 84).

Implementación de didácticas.

Para la generación de didácticas para el aprendizaje se dan las siguientes sugerencias según Zaragoza en su libro del 2009, Didáctica de la música en la educación secundaria.

1. Identificar cual es el problema a resolver con la didáctica.
2. Construir un esquema de actividades que permitan dar respuesta al problema que la situación plantea.
3. Aplicación del esquema de actividades en el objeto de estudio. Una vez conocidos y comprendidos los componentes del esquema de actividades de la competencia será necesaria su aplicación en situaciones reales y distintas tantas veces como sea necesario acompañadas de las ayudas específicas.
4. Aplicación del esquema de actividades en situaciones diversas.
5. Acordar cuestiones metodológicas y de contenido haciendo que el estudiante participe del proceso de desarrollo de la didáctica.

Al contar con los estudiantes para la secuencia de actividades didácticas y objetivos de la unidad y de las actividades que se deben realizar, se pueden ajustar con flexibilidad las actividades y tareas a sus propuestas. (Zaragoza, J. 2009, Capítulo 3, pág 35)

La importancia del juego como didáctica lúdica.

El juego como didáctica para el aprendizaje es una herramienta muy efectiva que ayuda a incorporar conocimientos de una manera divertida y dinámica. El juego permite la interacción con otros individuos para un fin común, la aceptación del error sin la frustración relacionada a la incapacidad de tener o no una mayor habilidad en un conocimiento específico. De igual manera procura la evolución de destrezas por medio de reglas de juego que varían los grados de dificultad de una manera gradual y a la vez acróica y flexible en la medida en la que siempre se puede retornar a lo básico para reforzar competencias. (Garfarella, P. 1994).

Pero aparte de generar conocimiento a partir de lúdicas, permite al estudiante de cualquier edad salirse de las rutinas y de la pasividad de la cotidianidad. Genera alegría y escape a otro entorno distinto al que la pedagogía tradicional encasilla como el caso del aula de clase, el juego logra sacar mayores niveles de creatividad que en situaciones convencionales no se producen asumiendo nuevas máscaras o roles para un fin meramente recreativo. La dinámica del juego quita la presión y preocupación de hacer todo el tiempo las cosas bien. (Zorrillo, 2009)

En conclusión a esto el juego es recurso muy poderoso para encontrar nuevas formas de aprendizaje de una forma más alegre intencionalmente o no.



Imagen tomada de la página de internet *Charlie Yardbird Parker*. Obtenida el 6 de Agosto de 2014, de <http://www.cmgww.com/music/parker/about/quotes.html>

CAPÍTULO III

IMPLEMENTACION METODOLÓGICA

TIPO DE INVESTIGACIÓN

Estudio de caso

El tipo de investigación de esta monografía está más inclinado a la búsqueda de patrones por medio de la observación de un caso específico como lo es Charlie Parker y más concretamente su interpretación del Blues. La exploración al estilo improvisatorio de Parker se hará con base en conceptos de la teoría musical de manera empírica por lo que un estudio de caso es el tipo de investigación más apropiado para este trabajo.

Diseño metodológico

Para la realización de este capítulo es necesario hacer una serie de pasos que muestren un proceso de abstracción de varios de los elementos improvisatorios que Charlie Parker utilizó en dos de sus obras. Los pasos a llevar a cabo constan de una fase inicial de escoger las obras a analizar, de acuerdo a los propósitos del trabajo de grado en curso. En la segunda fase se harán los análisis pertinentes de las obras en los que se identificarán los recursos improvisatorios más destacados y en la tercera fase se mostrarán ejemplos de de ejercicios y didácticas para el estudio de los resultantes del análisis de las dos obras de Parker.

FASES DE LA INVESTIGACIÓN

Primera fase: Selección de las obras

En esta fase se escogerán las obras dentro de la discografía de Parker para ser analizadas. La discografía de Charlie Parker es bastante extensa contando sus grabaciones como miembro de la banda de Jay McShann, como solista, y sus múltiples colaboraciones con otros grandes artistas de la época. De igual forma las reediciones de los discos de Parker contienen grabaciones no publicadas, así como versiones alternas de las grabaciones que salieron comercialmente en el momento, ampliando el registro fonográfico de Parker aun mucho más. Los temas seleccionados están enmarcados en la forma Blues, por lo que a continuación se mostrara un listado de los Blues que Charlie grabó durante su carrera.

Nombre del tema	Tonalidad
Au Privave	F
Barbados	F
Billie's Bounce	F
Blues For Alice	F
The Jumpin' Blues	F
Now's the time	F
Si Si	F
Another Hair Do	Bb
Big Foot	Bb
Bird Feathers	Bb
Bloomindo	Bb
Blues (Fast)	Bb
Buzzy	Bb
The Hymn	Bb
Laird Baird	Bb
Mowhak	Bb
Parker's Mood	Bb
Back Home Blues	C
Bongo Beep	C
Bongo Bop	C
Cheryl	C
Cool Blues	C
Cosmic Rays	C
Happy Bird Blues	C
K.C Blues	C
Perhaps	C
Relaxin' at Camarillo	C
Visa	C
Chi Chi	Ab
Blue Bird	Eb

Para la escogencia de dos Blues dentro de esta larga lista de obras de Parker, voy a tener en cuenta varios elementos de contraste; El primer tema deberá ser una pieza no tan conocida de Bird en el ámbito de estudio del Jazz, pero que a su vez contenga los elementos característicos de la interpretación de Parker. Por otra parte el tema deberá mantener en lo más posible los elementos fundamentales del Blues tradicional, y así observar qué tipo de recursos son los que utiliza Parker en una armonía básica del Blues.

El segundo tema a escoger por el contrario tendrá características opuestas al primero, por ejemplo deberá estar en otra tonalidad que permita mostrar y asimilar el lenguaje de Parker desde otra perspectiva tonal. Así mismo deberá

ser un tema de mayor familiaridad para un estudiante de Jazz, y también deberá evidenciar variaciones significativas con respecto la forma tradicional del Blues. Finalmente también se tendrá en cuenta el criterio del gusto personal del investigador para la escogencia tanto del primer como del segundo tema a analizar. Así, y bajo los parámetros anteriormente mencionados el primer tema escogido será el *Blues* en Do que lleva como título “Perhaps”, y el segundo tema será el tema en Fa titulado “Blues for Alice”.

De igual manera el número de transcripciones que existen de las obras y solos de Bird, son muchísimas pero nos vamos a basar en las transcripciones del libro más común dentro del estudio del estilo de Charlie Parker que es el Omnibook. Cabe resaltar la apreciación de Jamey Aebersold (1978) con respecto a las transcripciones de los temas de Bird en cuanto a que menciona que las transcripciones siempre serán meras guías escritas de lo que el grabo, por lo que ninguna será de absoluta utilidad sin el referente sonoro correspondiente con el cual se podrá tener una visión más precisa de lo que las transcripciones tratan de mostrar.

Segunda fase: Análisis e identificación de los recursos improvisatorios de las obras.

El análisis que se hará de las obras escogidas tendrá como principio elementos del modelo de análisis musical de David N Baker en su libro *Charlie Parker, Alto Saxophone* (1975). Por otra parte este modelo será complementado por un análisis desde la perspectiva melódica y armónica del autor del trabajo presente; de este análisis complementario se obtendrán ejemplos de las obras en los diferentes recursos utilizados en el lenguaje musical de Parker como las escalas, arpeggios, sustituciones armónicas, recursos melódicos (bordaduras, notas de paso, cromatismos, etc.).

El tipo de análisis que trabaja David Baker (1978), propone un formato de análisis que tiene una forma muy parecida a una ficha técnica de la siguiente manera:

Estilo y forma de análisis	
Autor	
Título de la obra	
Álbum	
Compañía disquera	
Fecha	
Líder o acompañante	
Instrumento	
Tipo de obra	
1. Blues	5. Bebop
2. Balada	6. Modal

3. Standard		7. Free	
4. Jazz original		8. Latin/ Afro-cubana/ etc.	
9. Otro especificar:			
Tonalidad:			
Efectos dramáticos interpretativos			
Vibrato		Slurs	
Glisando		Armónicos	
Ataque		Rasgado	
Articulación (especificar):		Otros (especificar)	
Tempo:		Tesitura:	
Escalas (encerrar en un círculo una o más)			
Blues		Tonos enteros	
Mayor		Lidia Dominante	
Disminuida		Menor	
Otras (especificar):			
Patrones escalares (especificar):		Patrones armónicos:	
		ii- V7	Turnarounds
		Ciclos	Otros (especificar):
Patrones melódicos:		Patrones rítmicos:	Comentarios generales:

De esta ficha técnica de análisis sólo se utilizarán las temáticas que conciernen al objetivo general del trabajo que tiene que ver solo con los aspectos armónicos y melódicos de las piezas escogidas.

ANÁLISIS DE PERHAPS

Figura 51

Perhaps

By Charlie Parker

SAVOY 2201 ✓

♩ = 200
Blues

(Head)
C7

1

2

3

Solo
C7

4

5

6

7

8

C7 C7 C7 C7

F7 F7 C7 E- A7

D- G7 C7 D- G7

C7 C7 C7 G- C7+

F7 F7 C7 C7 A7b9

D- G7 (F- Bb7) C7 D- G7

C7 C7 C7 G- C7

F7 F7 C7 A7b9

The musical score is written for a blues-influenced jazz piece. It consists of 8 staves of music. The first staff is the 'Head' section, marked with a tempo of 200 and a blues feel. It features a C7 chord. The second staff continues the melody with F7, F7, C7, E-, and A7 chords. The third staff has D-, G7, C7, D-, and G7 chords. The fourth staff is the 'Solo' section, starting with a C7 chord and featuring a C7+ chord. The fifth staff has F7, F7, C7, C7, and A7b9 chords. The sixth staff has D-, G7 (F- Bb7), C7, and D- G7 chords. The seventh staff has C7, C7, C7, G-, and C7 chords. The eighth staff has F7, F7, C7, and A7b9 chords. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets.



Figura 51 tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.

Estilo y forma de análisis	
Autor	Charlie Parker
Título de la obra	Perhaps
Álbum	The Complete Savoy sessions
Compañía disquera	Savoy
Fecha	1945
Líder o acompañante	Lider
Instrumento	Saxofon alto
Tipo de obra	
1. Blues ✓	5. Bebop ✓
2. Balada	6. Modal
3. Standard	7. Free
4. Jazz original	8. Latin/ Afro-cubana/ etc
9. Otro especificar:	
Tonalidad: C	
Efectos dramáticos interpretativos	
Vibrato	Slurs?
Glisando	Armónicos
Ataque	Rasgado

Articulación (especificar):	Otros (especificar)	
Tempo: 200 bpm	Tesitura:	
Escalas (encerrar en un círculo una o más)		
Blues✓	Tonos enteros	
Mayor✓	Lidia Dominante✓	
Disminuida✓	Menor✓	
Otras (especificar): Modos Dóricos, Mixolidio, Locrio, Lidio, escala menor armónica, escala menor melódica		
Patrones escalares (especificar):	Patrones armónicos:	
	ii- V7✓	Turnarounds✓
	Ciclos: Forma Blues.	Otros (especificar):
Patrones melódicos:	Patrones rítmicos:	Comentarios generales:

Análisis armónico de Perhaps

“Perhaps” es una obra con forma *Blues* en Do. Este Blues se asemeja un poco más a la forma tradicional del Blues en cuanto a que en su armonía base no se realizan muchas sustituciones de acordes, aunque en algunos puntos se realicen cadencias de IIm7- V7 para conducir a otro acorde, procurando una mayor movilidad armónica.

La estructura armónica de un Blues clásico en Do sería:

C7	C7 o F7	C7	C7
F7	F7	C7	C7
G7	F7	C7	C7 o G7

La estructura armónica de “Perhaps” es:

1 C7	2 C7	3 C7	4 C7
5 F7	6 F7	7 C7	8 Em7 A7
9 Dm7	10 G7	11 C7	12 Dm7 G7

Como se menciona anteriormente, esta pieza se asemeja bastante a la forma tradicional del Blues, por lo que durante los primeros cuatro compases mantiene la estructura exacta a la de los Blues tradicionales.

1 C7	2 C7	3 C7	4 C7
I7	I7	I7	I7

Del compás 5 al 7 sigue manteniendo la estructura armónica tradicional del Blues para luego en el compás ocho hacer una cadencia de IIm7- V7 (Em7- A7) que llega a Dm7 del compas nueve.

5 F7	6 F7	7 C7	8 Em7 A7
IV7	IV7	I7	iim7 V7 ⇒

El Dm7 del compás nueve es a su vez es un IIm7 que antecede un V7 (G7) en el compás diez que resuelve al acorde de tónica (C7) en el compás once el cual corresponde con la forma del Blues tradicional.

A partir del compas 8 vemos una progresión de IIm7-VI7-IIm7-V7 (Figura No Em7-A7-Dm7-G7). Finalmente Parker hace una cadencia iim7 V7 (Dm7 G7) en el compás 12 para regresar al acorde de Tónica iniciando otra vez el ciclo armónico de la forma Blues.

8 Em7 A7	9 Dm7	10 G7	11 C7	12 Dm7 G7
iim7 V7 ⇒	iim7	V7 ⇒	I7	iim7 V7 ⇒
iiim7 VI7	iim7	V7 ⇒	I7	iim7 V7 ⇒

Análisis Melódico de Perhaps:

Perhaps es un *Blues* típico al mejor estilo *Bebop* de Charlie Parker en el que en su melodía principal utiliza secuencias con escalas muy convencionales con una que otra aproximación cromática y alguna que otra alteración de la escala en los acordes dominantes. En el solo hay un poco más de recursos tales como alteración de intervalos, sustituciones, superestructuras, etc. Al igual que “Blues for Alice” esta pieza contiene las escalas más utilizadas dentro del lenguaje Jazz así como una conducción particular entre cada uno de los acordes a una velocidad a la cual es difícil generar líneas melódicas improvisadas con tanta coherencia.

A continuación algunos ejemplos de los recursos melódicos más destacados dentro del estilo de Parker para este *Blues*.

Escalas:

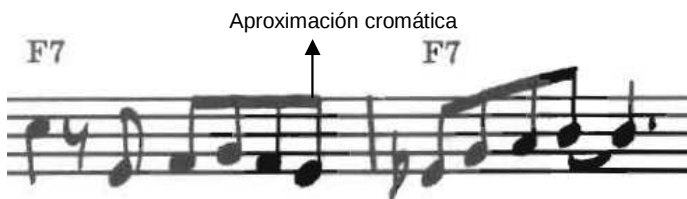
Figura 52: Compases del 1 al 3 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



Escala de C mayor o Modo C Jónico

En este primer ejemplo de la figura 52 vemos una clara utilización en los primeros compases de la obra de la escala de C mayor sobre el acorde de C7 sin alguna alteración o aproximación cromática fuera de los intervallos propios de la escala. También observamos como motivo rítmico melódico un par de secuencias escalares que caracterizan la melodía de Perhaps.

Figura 53: Compases número 5 y 6 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



Escala Bebop Dominante

La Figura 53 nos muestra un modo de F Mixolidio con un paso cromático entre el séptimo y octavo grado de la escala lo cual nos sugiere la utilización de una escala Bebop Dominante.

Figura 54: Compases número 9 y 10 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



D Dórico

G7 Mixolidio b9

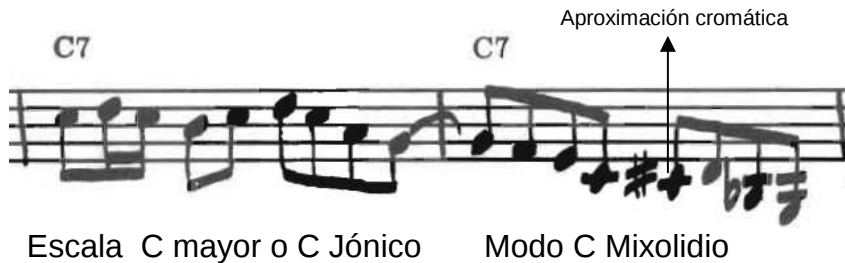
En el ejemplo de la Figura 54 observamos sobre el acorde de Dm el modo Dórico con un mayor énfasis en las notas del arpeggio aproximando en la última corchea del compás mediante paso cromático a la b9 de G7 mostrando sobre este una posible escala Mixolidia b9.

Figura 55: Compás número 12 Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



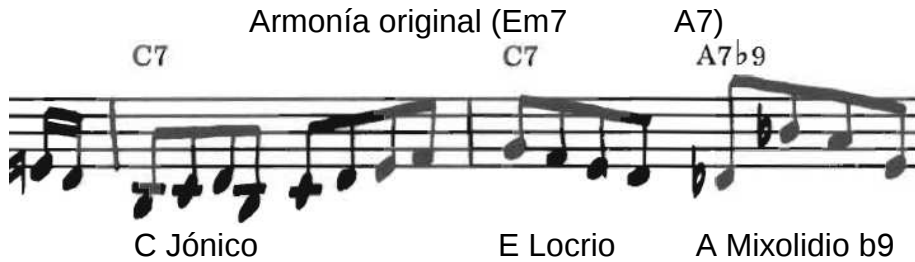
La figura 55 nos presenta un ejemplo típico de una cadencia iim7 V7 en el que se utiliza como centro tonal C mayor por lo cual las escalas utilizadas son D Dórico y G Mixolidio de la manera más convencional.

Figura 56: Compases número 14 y 15 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



El ejemplo anterior nos muestra sobre un mismo acorde (C7) el uso de dos Modos distintos. En el primer compás utiliza el modo de C Jónico y en el segundo compás el modo de C Mixolidio con una aproximación cromática entre el primer y segundo grado de la escala. (Figura 56)

Figura 57: Compases 18, 19 y 20 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



Podemos ver en la Figura 57 que Parker utilizó el modo de C Jónico para el primer compás sobre C7 y posteriormente tomando en cuenta la armonía original del tema Em7 A7 en lugar de C7 A7b9 como se muestra en la armonía sugerida por el libro de transcripciones utilizado para este trabajo de grado, las escalas que estaría utilizando serían sobre Em7 un modo de E Locrio y sobre A7 un modo de A Mixolidio b9.

Figura 58: Compases número 31 y 32 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



En la Figura 58 observamos sobre el acorde de C7 una escala de C Mixolidia b13 y sobre A7 una escala de A Mixolidia b9 a la cual se llega por nota de aproximación cromática.

Figura 59: Compases 37, 38 y 39 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 73.



En el ejemplo de la figura 59 podemos ver el modo de C Mixolidio con un cercado de la novena por intervalo diatónico inferior y cromático superior en el primer compás y en el último compás del ejemplo un paso cromático ascendente desde el tercer al quinto grado de la escala.

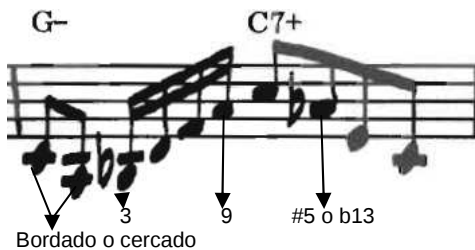
Arpeggios:

Figura 60: Compases 7 y 8 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



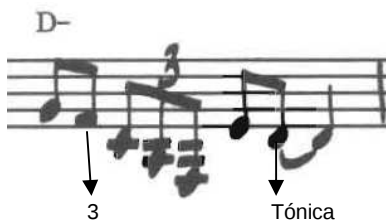
En este ejemplo observamos un arpeggio descendente de Em7 que se podría decir que empieza desde las últimas tres corcheas del acorde anterior de C7 y que culmina con una nota anticipada de la novena bemol del siguiente acorde de A7. (Figura 60)

Figura 61: Compás número 16 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



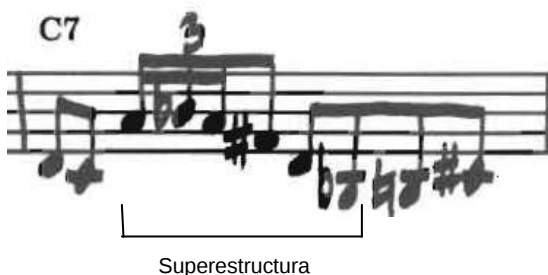
Este compás en el que la armonía original es C7, claramente vemos que el C7 es antecedido por un Gm como cadencia iim7 V7 para llegar a un F7 posterior. También vemos que para llegar al arpeggio de Gm lo hace bordando o cercando la tercera del acorde por un intervalo diatónico superior y uno cromático inferior para luego iniciar un arpeggio ascendente de Gm9. Después de esto hace lo que pareciera un arpeggio descendente de C aug, lo cual nos muestra como Parker jugaba tanto con las notas de la superestructura del acorde en el caso de la novena en Gm y con las notas alteradas en el caso de la #5 o b13 en C7. (Figura 61)

Figura 62: Compás número 21 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



La figura 62 nos muestra un arpeggio de Dm al cual se llega a la tercera por aproximación diatónica de la escala para luego hacer las notas del acorde descendientemente con un tresillo de corchea desde la séptima hasta la tercera. En este arpeggio también vemos que al final también llega a la tónica del acorde por aproximación diatónica de la escala.

Figura 63: Compás número 40 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 73.



En el ejemplo anterior de la Figura 63 vemos sobre C7 un manejo de la superestructura del acorde con un arpeggio descendente desde la 13 hasta la séptima pasando por la #11 y la 9 dando mayor coloratura y tensión al acorde dominante.

Figura 64: Compás número 41 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 73.



En este ejemplo de la Figura 64 vemos que sobre una armonía de F7 hace un arpeggio ascendente de Fmaj9 desde la tercera a la cual llega por aproximación diatónica descendente desde la quinta. Posteriormente y también desde la quinta hace una aproximación diatónica ascendente a la b7 del acorde siendo un poco más coherente con la armonía sobre la que se improvisa.

Targeting, aproximaciones cromáticas y anticipaciones rítmicas:

Figura 65: Compas número 9 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



En la Figura 65 podemos observar el enlace de Dm a G7 por medio de un paso cromático que llega a la b9 del acorde de G7.

Figura 66: Compás número 20 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



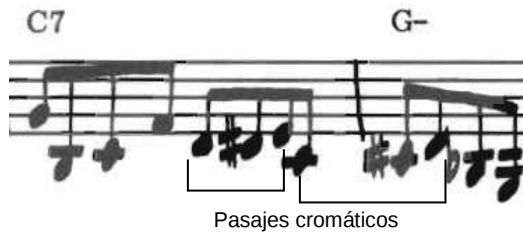
La Figura 66 nos presenta otro ejemplo de conducción cromática entre acordes en este caso desde la novena de C7 hasta la tercera de A7b9.

Figura 67: Compases número 26 y 27 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



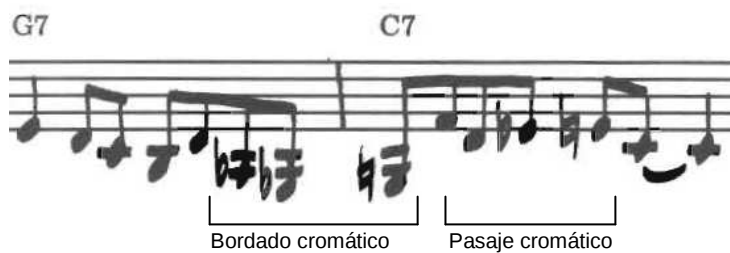
Podemos ver en el ejemplo de la Figura 67 un pasaje cromático sobre C7 desde la séptima mayor hasta la quinta del acorde.

Figura 68: Compases número 27 y 28 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 72.



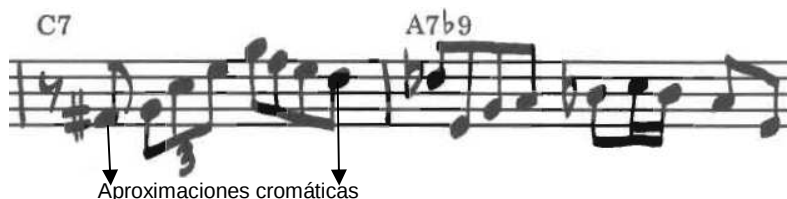
La Figura 68 Nos muestra dos pasajes cromáticos, el primero desde la novena a la tercera de C7 donde hace un salto de corchea a la Tónica y desde donde hace el segundo pasaje cromático hasta la quinta del siguiente acorde de Gm. Ahí realiza un arpeggio descendente hasta la tónica del mismo.

Figura 69: Compases 33 y 34 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 73.



En el ejemplo de la Figura 69 observamos un bordado por intervalos cromáticos hacia la quinta de C7. Luego vemos un pasaje cromático desde la novena hasta la tercera del acorde.

Figura 70: Compases número 43 y 44 de Perhaps. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 73.



El ejemplo anterior de la Figura 70 nos presenta una aproximación cromática para llegar a la quinta de C7 para iniciar desde ahí un arpeggio ascendente en tresillo de corchea. Después vemos que para enlazar los dos acordes hace un pasaje escalar descendente desde la quinta de C7 hasta la tercera de A7b9.

ANÁLISIS DE BLUES FOR ALICE

Figura 71

Blues For Alice

By Charlie Parker

VERVE 8010/VERVE 2515

Blues $\text{♩} = 165$

1 F $\text{E}\emptyset$ $\text{A}7$ $\text{D}-$ $\text{G}7$ $\text{C}-$ $\text{F}7$

2 $\text{Bb}7$ $\text{Bb}-$ $\text{Eb}7$ $\text{A}-$ $\text{Ab}-$ $\text{Db}7$

3 $\text{G}-$ $\text{C}7$ $\text{F}7$ $\text{G}-$ $\text{C}7$

4 F $\text{E}\emptyset$ $\text{A}7$ $\text{D}-$ $\text{G}7$ $\text{C}-$ $\text{F}7$

5 $\text{Bb}7$ $\text{Bb}-$ $\text{Eb}7$ $\text{A}-$ $\text{Ab}-$ $\text{Db}7$

6 $\text{G}-$ $\text{C}7$ $\text{F}7$

7 $\text{G}-$ $\text{C}7$ F $\text{E}\emptyset$ $\text{A}7$ $\text{D}-$ $\text{G}7$

8 $\text{C}-$ $\text{F}7$ $\text{Bb}7$ $\text{Bb}-$ $\text{Eb}7$ $\text{A}-$

© 1956 ATLANTIC MUSIC CORP.
© 1978 ATLANTIC MUSIC CORP.
All Rights Reserved.

W.W.



Figura 71 tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.

Estilo y forma de análisis		
Autor	Charlie Parker	
Titulo de la obra	Blues for Alice	
Álbum	The genius of Charlie Parker #8 Swedish Shnapps	
Compañía disquera	Verve	
Fecha	Agosto 8 de 1951	
Líder o acompañante	Líder	
Instrumento	Saxofón alto	
Tipo de obra		
1.Blues✓	5.Bebop✓	
2. Balada	6. Modal	
3. Standard	7. Free	
4. Jazz original	8. Latin/ Afro-cubana/ etc	
9. Otro especificar:		
Tonalidad: F		
Tempo: 165 bpm	Tesitura:	
Escala (marcar una o más)		
Blues✓	Tonos enteros	
Mayor ✓	Lidia Dominante✓	
Disminuida✓	Menor ✓	
Otras (especificar): Las escalas de la obra se mostraran en varios ejemplos en el análisis melódico específico posterior.		
Patrones escalares (especificar):		Patrones armónicos:
Los patrones extraídos del análisis serán mostrados posteriormente	ii- V7✓	Turnarounds✓
	Ciclos: Forma Blues	Otros (especificar):
Patrones melódicos:		Comentarios generales:
Los patrones extraídos del análisis serán mostrados posteriormente		Los primeros cuatro compases de este Blues tienen la misma armonía de otra obra de Parker llamada “Confirmation” la cual no es un Blues.

Análisis Armónico de Blues for Alice

“Blues for Alice” contiene cambios de acordes para un Blues algunas veces llamados como “Bird Changes” o “Bird Blues” (Voelpel, 2001, pág. 86).

Este es un Blues de doce compases en Fa con una estructura armónica un poco más compleja de lo habitual.

La estructura armónica de un Blues clásico en F sería:

F7	F7 o Bb7	F7	F7
Bb7	Bb7	F7	F7
C7	Bb7	F7	F7 o C7

La estructura armónica de “Blues for Alice” es:

1 Fmaj7	2 Em7b5 A7b9	3 Dm7 G7	4 Cm7 F7
5 Bb7	6 Bbm7 Eb7	7 Am7	8 Abm7 Db7
9 Gm7	10 C7	11 F7	12 Gm7 C7

Analicemos los primeros cuatro compases. La tonalidad del blues viene señalada desde el principio por la aparición del acorde mayor siete de tónica en el primer compás. En el *Blues* tradicional es más común que tengan cualidad menor o de séptima de dominante.

Luego Charlie Parker utiliza dominantes secundarias por extensión y sustitutas para llegar al acorde de Bb7 o subdominante en el compás 5 que es fundamental en la estructura básica de un Blues. De esta forma para llegar a éste, hace su respectiva cadencia de iim7 – V7, en este caso Cm7- F7. Para llegar a Cm7 del compás 4 hace también una cadencia de iim7 – V7. Esta armonía también podría verse como una progresión de IIIm7-VI7-IIIm7-V7 bastante utilizada en el Jazz que resuelve al acorde de Bb7 del compas 5. Posteriormente para llegar al acorde de Dm7del compás 3, Parker utiliza su cadencia correspondiente o sea IIm7b5 - V7b9 (Eb7b5 – A7b9).

1 Fmaj7	2 Em7b5 A7b9	3 Dm7 G7	4 Cm7 F7
I maj7	iim7b5 V7b9 ⇒	iim7 V7 ⇒	iim7 V7 ⇒
I maj7	iim7b5 V7b9 ⇒	iiim7 VI7	iim7 V7 ⇒

En los cuatro compases siguientes (del 5 al 8) también hay dominantes sustitutas y secundarias por extensión. Las dominantes secundarias por extensión componen una progresión armónica para llegar al acorde de Gm7 del compas 9, por lo que si sólo se hicieran dominantes secundarias por extensión resultaría una progresión como la siguiente:

5 Bb7	6 Bm7b5 E7b9	7 Am7b5	8 D7
IV	iim7b5 V7b9 ⇨	iim7	V7 ⇨

Siendo D7b9 en el compás 8 la dominante de Gm7 del compas 9, Am7b5 en el compas 7 antecediendo como iim7b5 de la cadencia iim7b5 - V7b9, y el Bm7b5 – E7b9 del compás 6 como cadencia iim7b5 – V7b9 para llegar a Am7b5.

En vez de hacer esto, para llegar al acorde de Gm7 en el noveno compás Parker utiliza una cadencia sustituta de iim7 – V7 tritonal (Abm7- Db7) en vez del acorde D7b9. El acorde de Am7b5 del compas 7 se sustituye en préstamo modal por Am7, y para llegar a este se hace una sustitución tritonal de su dominante con su segundo grado respectivo en el compás 6, así, en lugar de hacer Bm7b5 – E7b9, se sustituye por Bbm7 – Eb7 como segundos dóricos de los puntos de llegada.

10 Bb7	11 Bbm7 Eb7	11 Am7	12 Abm7 Db7
VI	Sustituto tritonal de Bm7b5– E7b9	Préstamo modal de Am7b5	Sustituto tritonal de Am7b5- D7b9

En los últimos 4 compases se ve como y a diferencia de una estructura de Blues clásico, se hace una cadencia de iim7 – V7 en 2 compases para llegar al acorde de tónica en el compas 11, en vez del típico movimiento de V7 – IV7 de los Blues tradicionales. En el ultimo compás vuelve hacer la cadencia de iim7 – V7 para iniciar de nuevo la forma *Blues* con el acorde de tónica Fmaj7.

La forma *Blues* de este tema se respeta en la medida en la que siempre llega a los puntos clave de la forma, como la parte de Tónica en el primer compás, a la parte subdominante del compas 5, y a la parte dominante de los compases 9 y 10.

Análisis Melódico de Blues for Alice

En esta grabación encontramos fragmentos de las escalas mencionadas anteriormente pero así mismo se evidencia un manejo de las mismas con recursos muy característicos del *Bebop* como aproximaciones cromáticas, notas de paso, bordaduras etc. De igual manera podemos observar el uso de arpeggios en los que la primera nota o las notas que suenan en tiempo fuerte es una tensión o una nota de la superestructura del acorde, también se muestran arpeggios quebrados a manera de motivo melódico y arpeggios de superestructura descendentes. Por otra parte en toda la pieza se encuentran anticipaciones de una nota del acorde siguiente en el último tiempo débil del acorde anterior, característica propia del lenguaje del Jazz. También es frecuente encontrar notas de un arpeggio que no concuerdan con el acorde que se muestra en el cifrado del acorde mostrado en las partituras de las obras.

Escalas

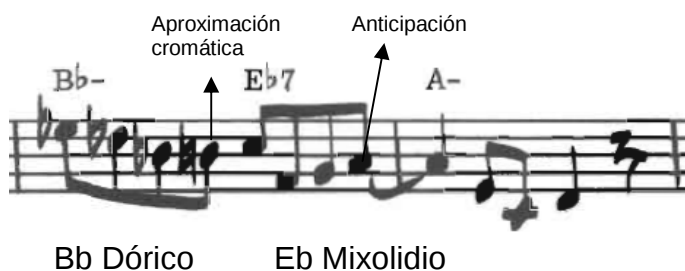
En esta obra Parker no utiliza pasajes escalares tan evidentes sino mas bien arpeggios que evidencian algún tipo de escala o arpeggios con notas de paso cromáticas o con apoyaturas. Algunos de los ejemplos más claros de las escalas utilizadas al estilo de Charlie Parker en “Blues for Alice” son:

Figura 72: Compás número 3 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18



En este ejemplo se ve el uso de algunas notas de una escala Dórica en el arpeggio descendente de Dm y sobre el acorde de G7 se muestra un evidente manejo del modo de G Mixolidio. En conjunto encontramos en todo el compás notas de la escala de C mayor como centro tonal para una resolución armónica de iim (Dm) V7 (G7). (Figura 72)

Figura 73: Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



En la Figura 73 vemos el modo Dórico de Bb sobre el acorde de Bbm empezando en el cuarto grado de la escala y una aproximación cromática para llegar al sexto grado del modo Mixolidio de Eb sobre el acorde de Eb7. También encontramos una nota anticipada del acorde de Am en la última corchea del compás. Este es otro ejemplo claro de conducción melódica de una cadencia iim V7.

Figura 74: Compás número 18 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



Otro ejemplo de cadencia iim V7 en el que se utilizan los modos Dórico y Mixolidio sobre su acorde correspondiente. (Figura 74)

Figura 75: Compás número 22 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



En la Figura 75 vemos el modo C Mixolidio sobre C7 con una serie de notas de aproximación cromáticas para llegar a notas de la escala o notas del arpeggio muy al estilo Bebop.

Figura 76: Compás número 23 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



Figura 77: Compases número 33 y 34 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



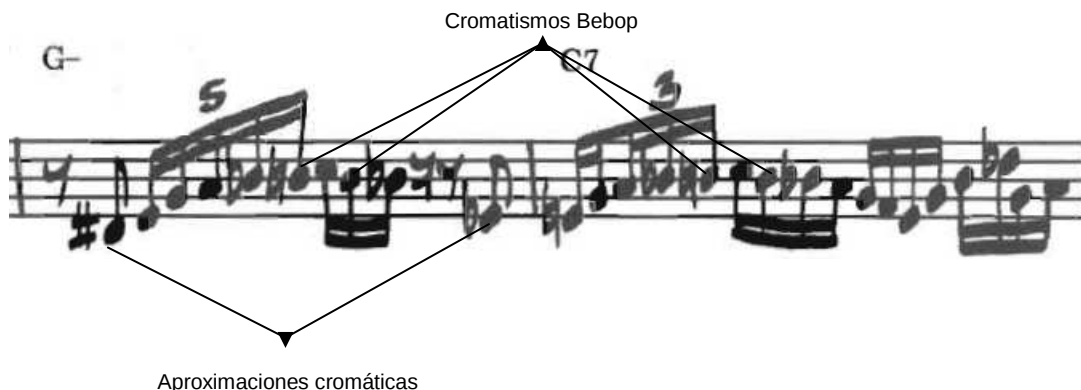
En el ejemplo de la Figura 77 vemos una escala Mixolidia b9 con un una nota de paso cromática entre el séptimo y octavo grado lo cual nos podría decir que se trataría de una escala Bebop Dominante b9.

Figura 78: Compases número 38 y 39 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 19.



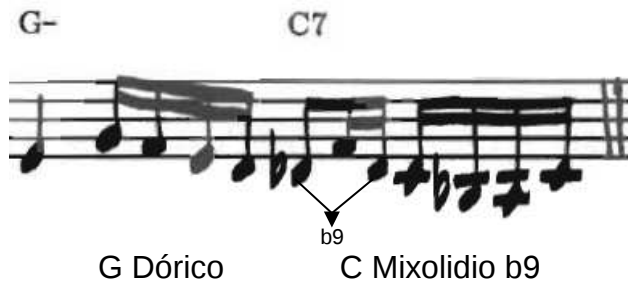
En la Figura 78 se puede identificar el modo de E locrio sobre Em7b5 y A Mixolidio sobre A7 en una cadencia de iim7b5 V7 que resuelve en Dm donde por la secuencia melódica podría decirse que hace una escala de D menor armónica o melódica que es sucedida por el modo de G Mixolidio como parte de una cadencia de iim (Dm) V7 (G7).

Figura 79: Compases número 45 y 46 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 19.



Podemos ver en la Figura 79 la utilización de la escala Bebop Dórica sobre el acorde de Gm por el paso cromático entre el tercer y cuarto grado de la escala con una aproximación cromática de D# para llegar al sexto grado de la escala (E). También vemos que hace casi la misma escala sobre el acorde de C7 volviéndose en ese caso una escala Bebop Dominante con una novena bemol.

Figura 80: Compas número 48 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 19.



En este ejemplo se muestra el modo Dórico sobre Gm con un paso cromático para llegar a la novena bemol de la escala Mixolidia b9 que usa sobre el acorde de C7. (Figura 80)

Figura 81: Compases número 20 y 21 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



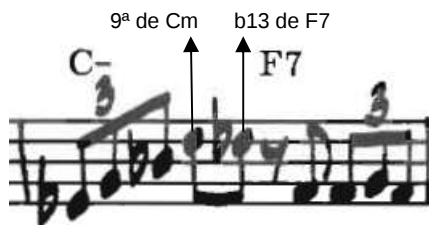
Arpeggios

Figura 82: Compás número 1 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



La Figura 82 nos muestra la primera frase de la obra con un arpeggio quebrado utilizando las notas de Fmaj7 que dan el motivo principal del tema.

Figura 83: Compas número 4 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



En este ejemplo se muestra un arpeggio ascendente de Cm a partir de la tercera del acorde hasta una novena que enlaza a la trece bemol del acorde siguiente de F7. Aquí se ve claramente la utilización de superestructuras de los acordes para generar colores distintos en las sonoridades. (Figura 83)

Figura 84: Compas número 5 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



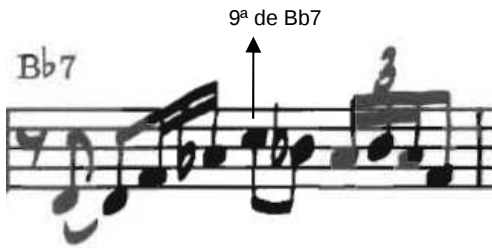
En la Figura 84 encontramos un arpeggio quebrado de Bb7 que empieza en tiempo fuerte con una novena.

Figura 85: Compases número 8 y 9 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



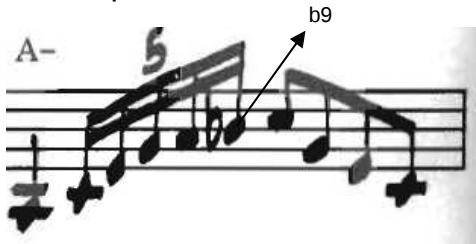
En el ejemplo de la Figura 85 vemos un arpeggio quebrado de Gm7 al que se llega por aproximación cromática del acorde anterior.

Figura 86: Compás número 29 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



En el ejemplo de la Figura 86 vemos un arpeggio ascendente de Bb7 con novena a partir de la tercera del acorde.

Figura 87: Compás número 31 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



En la Figura 87 encontramos otro ejemplo de acorde menor pero en este caso vemos una novena bemol sobre un acorde de Am7 lo cual da una sonoridad frigia.

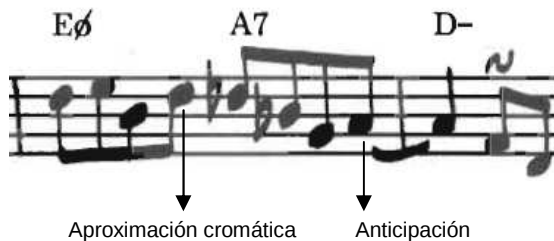
Figura 88: Compás número 32 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 19.



La Figura 88 nos muestra un arpeggio descendente de Abm7 empezando en la oncenava sin nota fundamental, otro ejemplo de la utilización de superestructuras de los acordes.

Targeting, aproximaciones cromáticas y anticipaciones rítmicas:

Figura 89: Compases número 2 y 3 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



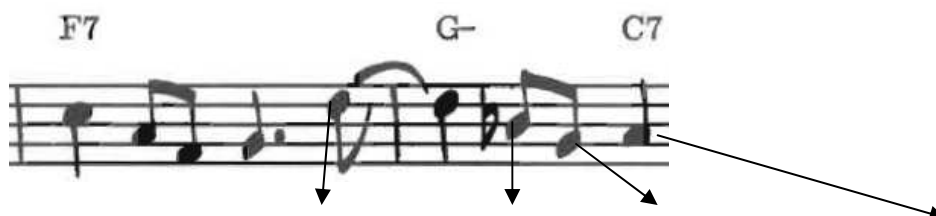
En este ejemplo podemos ver la conducción de un arpeggio de Em7b5 a uno de A7b9 a través de una aproximación cromática descendente de la séptima de Em7b5 a la tercera de A7b9. Posteriormente al final del compás encontramos una nota que aunque pertenece al acorde de A7, también pertenece al siguiente acorde de Dm considerándose como una nota anticipada del acorde en la última corchea en tiempo débil a la cual se llega por una aproximación diatónica. (Figura 89)

Figura 90: Compases número 3 y 4 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



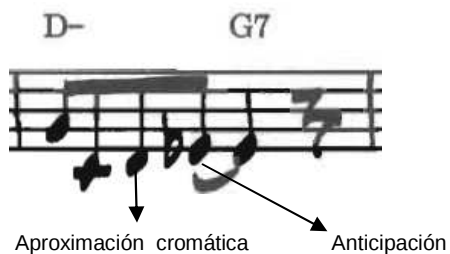
En la Figura 90 observamos una aproximación cromática desde la séptima del acorde de G7 a la tercera de Cm7.

Figura 91: Compases número 11 y 12 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



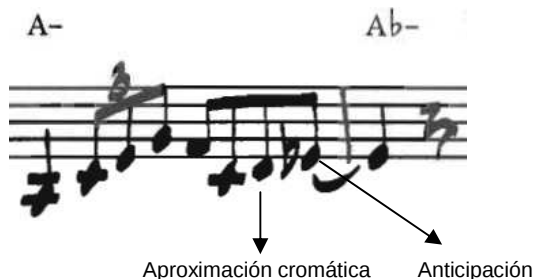
En el ejemplo de la Figura 91 vemos una anticipación en la última corchea del compás de F7 a la quinta del acorde de Gm. Por otra parte podemos ver un cercado a la 13 del acorde de C7 por nota cromática superior y nota diatónica inferior.

Figura 92: Compás número 15 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



Podemos ver en la Figura 92 una anticipación rítmica a la b13 de G7 por medio de una aproximación cromática ascendente.

Figura 93: Compás número 19 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



En la Figura 93 vemos otro ejemplo de una anticipación rítmica a la cual se llega por aproximación cromática.

Figura 94: Compases 24, 25 y 26 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 18.



La frase que vemos en la Figura 94 es una línea melódica típica en el estilo de Charlie Parker en la cual encontramos como primera medida una aproximación cromática desde la tercera de C7 para llegar a la tónica de F donde inicia un arpeggio ascendente que llega a la séptima del acorde empezando desde ahí un pasaje cromático ascendente y descendente hasta la misma nota. Después hace una aproximación cromática para llegar a la séptima del acorde de Em7b5 y otra más para llegar a la b9 del acorde de A7.

Figura 95: Compases número 37 y 38 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 19.

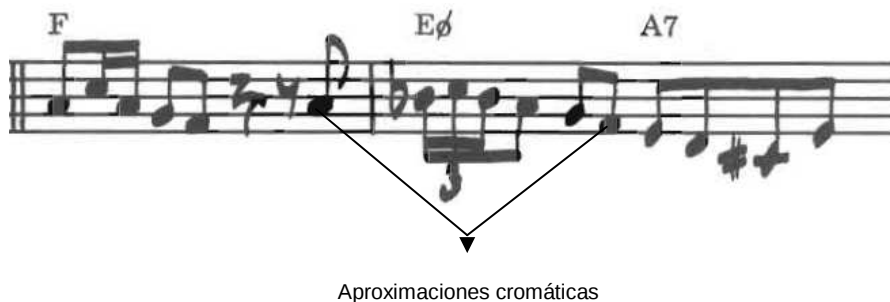


Figura 96: Compas 48 de Blues for Alice. Imagen tomada del libro de transcripciones de Charlie Parker, Omnibook de Jamey Aebersold, 1978, pág 19.



La Figura 96 nos presenta otra frase típica de Parker en la que utiliza anticipaciones rítmicas y aproximaciones cromáticas para la conducción entre acordes, arpeggios o escalas.

Tercera fase: Ejemplos de estudio y Material Didáctico.

Ejemplos de estudio

A continuación se proporcionarán una serie de ejemplos de ejercicios que ayuden a la incorporación de los recursos del lenguaje improvisatorio de Charlie Parker vistos en el análisis de las obras en la fase 2 del trabajo de grado. Los ejemplos de los ejercicios son en su gran en su totalidad creación del autor de este trabajo de grado a excepción un ejemplo tomado del libro Joe Pass Guitar Method de Hal Leonard

Se recomienda estudiar los ejemplos que se darán a continuación con metrónomo a un tempo cómodo y después con las pistas que contienen la armonía de las obras.

De igual forma se sugiere el estudio de estos ejemplos en todas las tonalidades y con diferentes figuras rítmicas como se verá en los juegos de improvisación posteriores en este trabajo de grado.

Intervalos

Una de las formas para adquirir una mayor comprensión y desarrollo coherente de la improvisación es a través del conocimiento de los intervalos que intervienen en las distintas armonías sobre las que se va a improvisar. A continuación se mostraran una serie de ejemplos de estudio de los intervalos de los acordes que intervienen en cada una de las obras analizadas.

Tónica Perhaps.

Figura 97

Figure 97 displays musical notation for a sequence of chords in 4/4 time. The notation is on a single staff with a treble clef. The chords are: C7 (measures 1-4), F7 (measure 5), C7 (measure 6), Em (measure 7), A7 (measure 8), Dm (measure 9), G7 (measure 10), C7 (measure 11), Dm (measure 12), and G7 (measure 13). The notes are: C7 (C4, E4, G4, Bb4), F7 (F4, Ab4, C5, Eb5), C7 (C4, E4, G4, Bb4), Em (E4, G4, Bb4), A7 (A4, C5, E5, G5), Dm (D4, F4, Ab4), G7 (G4, Bb4, D5, F5), C7 (C4, E4, G4, Bb4), Dm (D4, F4, Ab4), and G7 (G4, Bb4, D5, F5).

Figura 97 hecha por el autor

Tónicas Blues for Alice

Figura 98

Figura 98 is a musical score for "Tónicas Blues for Alice". It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, with chords F, Em7b5, A7, Dm, G7, Cm, and F7. The second staff contains measures 5 through 8, with chords Bb7, Bbm, Eb7, Am, Abm, and Db7. The third staff contains measures 9 through 12, with chords Gm, C7, F7, Gm, and C7. The melody is written in treble clef, and the bass line is indicated by the chord symbols.

Figura 98 hecha por el autor

Terceras Perhaps

Figura 99

Figura 99 is a musical score for "Terceras Perhaps". It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, with chords C7, F7, C7, Em, and A7. The second staff contains measures 5 through 8, with chords Dm, G7, C7, Dm, and G7. The third staff contains measures 9 through 12, with chords Dm, G7, C7, Dm, and G7. The melody is written in treble clef, and the bass line is indicated by the chord symbols.

Figura 99 hecha por el autor

Terceras Blues for Alice.

Figura 100

Chord progression for 'Terceras Blues for Alice':

- Measures 1-2: F
- Measures 3-4: Em7b5
- Measures 5-6: A7
- Measures 7-8: Dm
- Measures 9-10: G7
- Measures 11-12: Cm
- Measures 13-14: F7
- Measures 15-16: Bb7
- Measures 17-18: Bbm
- Measures 19-20: Eb7
- Measures 21-22: Am
- Measures 23-24: Abm
- Measures 25-26: Db7
- Measures 27-28: Gm
- Measures 29-30: C7
- Measures 31-32: F7
- Measures 33-34: Gm
- Measures 35-36: C7

Figura 100 hecha por el autor

Quintas Perhaps

Figura 101

Chord progression for 'Quintas Perhaps':

- Measures 1-4: C7
- Measures 5-6: F7
- Measures 7-8: C7
- Measures 9-10: Em
- Measures 11-12: A7
- Measures 13-14: Dm
- Measures 15-16: G7
- Measures 17-18: C7
- Measures 19-20: Dm
- Measures 21-22: G7

Figura 101 hecha por el autor

Quintas Blues for Alice

Figura 102

Figura 102 is a musical score for a blues progression. It consists of three staves of music, each with a 4-measure progression. The chords are: F, Em7b5, A7, Dm, G7, Cm, F7, Bb7, Bbm, Eb7, Am, Abm, Db7, Gm, C7, F7, Gm, and C7. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Figura 102 hecha por el autor

Séptimas Perhaps.

Figura 103

Figura 103 is a musical score for a blues progression. It consists of three staves of music, each with a 4-measure progression. The chords are: C7, F7, C7, Em, A7, Dm, G7, C7, Dm, and G7. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb).

Figura 103 hecha por el autor

Séptimas Blues for Alice.

Figura 104

The musical notation is presented in three staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff contains the first six measures, with chords F, Em7b5, A7, Dm, G7, and Cm. The second staff starts at measure 5 and contains measures 5 through 8, with chords Bb7, Bbm, Eb7, Am, Abm, and Db7. The third staff starts at measure 9 and contains measures 9 through 12, with chords Gm, C7, F7, Gm, and C7. The notation uses various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and accidentals (sharps, flats, naturals) to represent the chords and their resolutions.

Figura 104 hecha por el autor

También se pueden estudiar los intervalos de las superestructuras de los acordes tales como novenas, oncenas, treceas, intervalos alterados como b9, #9, #11, b13 que son muy utilizados en las composiciones e improvisaciones de Bird.

Targeting

Otro de los recursos que utiliza Charlie Parker es el targeting de los intervalos de los acordes o las escalas por aproximación diatónica o cromática según la escala o arpeggio en el primer tiempo armónico del acorde.

A continuación algunos ejemplos de cómo estudiar estas aproximaciones sobre las armonías de Perhaps y Blues for Alice.

Targeting a Tónicas Perhaps.

Figura 105



Figura 105 hecha por el autor

Targeting a Tónicas Perhaps 2.

Figura 106

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Targeting a Tónicas Blues for Alice.

Figura 106 hecha por el autor

Figura 107

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 107 hecha por el autor

Targeting a terceras Perhaps

Figura 108

Figura 108 hecha por el autor

Targeting a terceras Perhaps 2

Figura 109

Figura 109 hecha por el autor

Targeting a terceras Blues for Alice.

Figura 110

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 110 hecha por el autor

Targeting a quintas Perhaps.

Figura 111

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Figura 111 hecha por el autor

Targeting a quintas Perhaps 2.

Figura 112

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Figura 112 hecha por el autor

Targeting a quintas Blues for Alice.

Figura 113

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 113 hecha por el autor

Targeting a séptimas Perhaps.

Figura 114

Figure 114 is a musical score in 4/4 time, featuring a sequence of chords and corresponding notes across three staves. The chords are labeled above the notes:

- Staff 1: C7 (measures 1-4)
- Staff 2: F7 (measure 5), C7 (measure 6), Em (measure 7), A7 (measure 8)
- Staff 3: Dm (measure 9), G7 (measure 10), C7 (measure 11), Dm (measure 12), G7 (measure 13)

Figura 114 hecha por el autor

Targeting a séptimas Perhaps 2.

Figura 115

Figure 115 is a musical score in 4/4 time, featuring a sequence of chords and corresponding notes across three staves. The chords are labeled above the notes:

- Staff 1: C7 (measures 1-4)
- Staff 2: F7 (measure 5), C7 (measure 6), Em (measure 7), A7 (measure 8)
- Staff 3: Dm (measure 9), G7 (measure 10), C7 (measure 11), Dm (measure 12), G7 (measure 13)

Figura 115 hecha por el autor

Targeting a séptimas Blues for Alice.

Figura 116

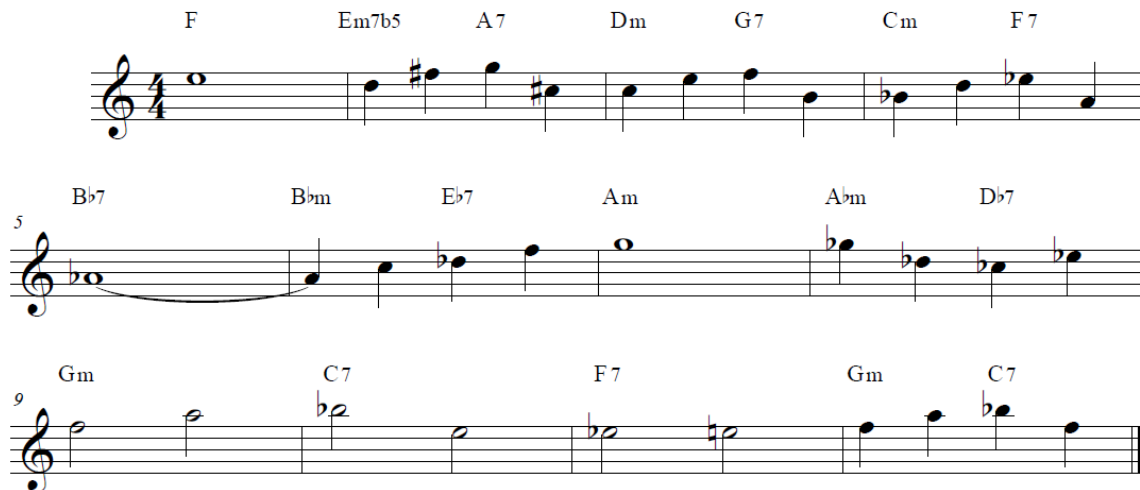


Figura 116 hecha por el autor

Bordado

El targeting de los intervallos puede darse por bordado cromático o diatónico o combinado según la escala, el arpeggio o el gusto del intérprete, a continuación algunos ejemplos de estudio de estos bordados.

Bordado a tónica Perhaps

Figura 117



Figura 117 hecha por el autor

Bordado a tónicas Perhaps 2.

Figura 118

Figura 118 musical score (4/4 time):

- Staff 1: C7 (4 measures)
- Staff 2: 5 (5 measures), F7, C7, Em, A7 (4 measures)
- Staff 3: 9 (9 measures), Dm, G7, C7, Dm, G7 (5 measures)

Figura 118 hecha por el autor lice.

Figura 119

Figura 119 musical score (4/4 time):

- Staff 1: F, Em7b5, A7, Dm, G7, Cm, F7 (7 measures)
- Staff 2: 5 (5 measures), Bb7, Bbm, Eb7, Am, Abm, Db7 (6 measures)
- Staff 3: 9 (9 measures), Gm, C7, F7, Gm, C7 (5 measures)

Figura 119 hecha por el autor lice.

Bordado a tónicas Blues for Alice 2.

Figura 120

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 120 hecha por el autor

Bordado a terceras Perhaps.

Figura 121

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Figura 121 hecha por el autor

Bordado a terceras Perhaps 2.

Figura 122



Figura 122 hecha por el autor

Bordado a terceras Blues for Alice.

Figura 123

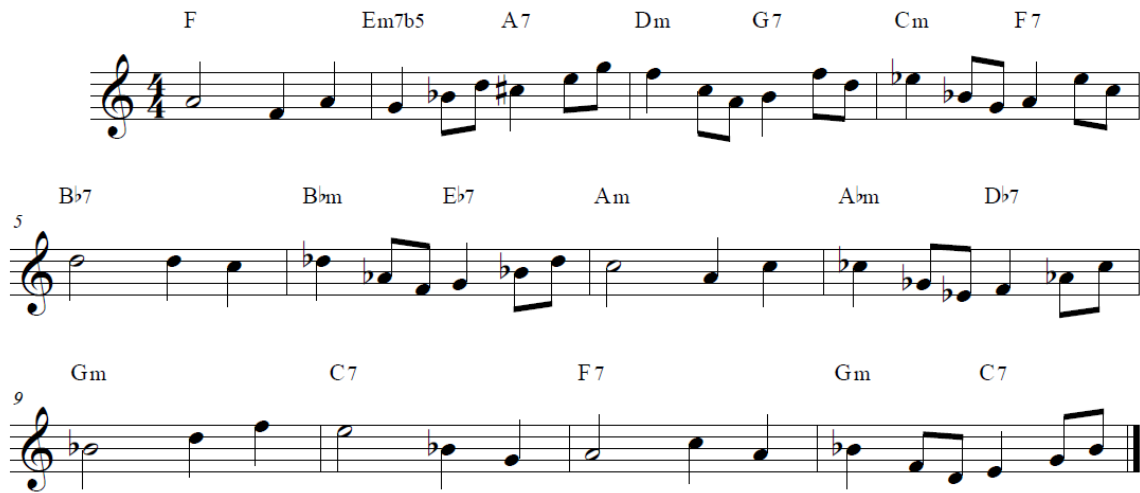


Figura 124 hecha por el autor

Bordado a terceras Blues for Alice 2.

Figura 124



Figura 124 hecha por el autor

Bordado a quintas Perhaps.

Figura 125

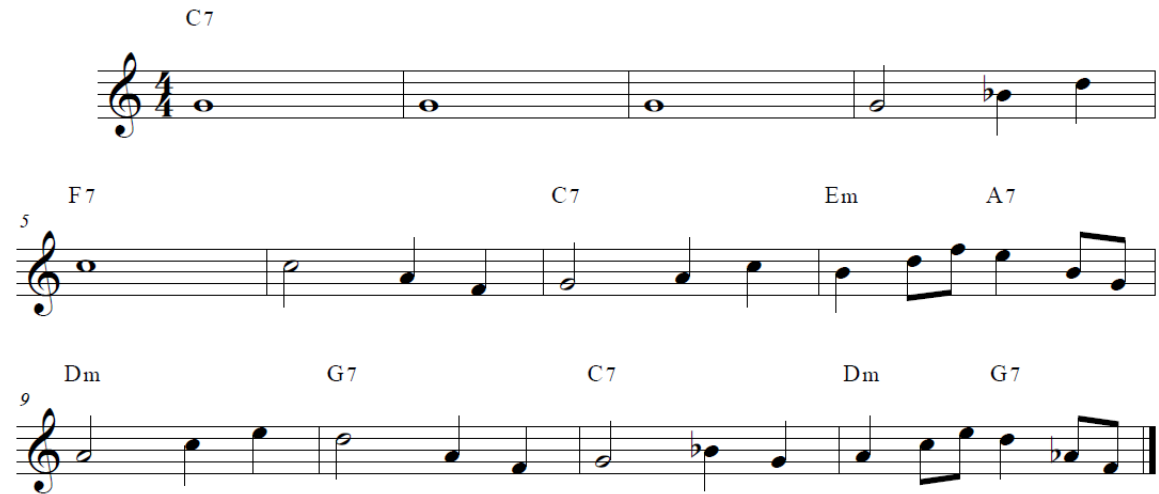


Figura 125 hecha por el autor

Bordado a quintas Perhaps 2.

Figura 126

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Figura 126 hecha por el autor

Bordado a quintas Blues for Alice.

Figura 127

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 127 hecha por el autor

Bordado quintas Blues for Alice 2.

Figura 128

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 128 hecha por el autor

Bordado a séptimas Perhaps.

Figura 129

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Figura 129 hecha por el autor

Bordado a séptimas Perhaps 2.

Figura 130

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Figura 130 hecha por el autor

Bordado a séptimas Blues for Alice.

Figura 131

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 131 hecha por el autor

Bordado a séptimas Blues for Alice 2.

Figura 132

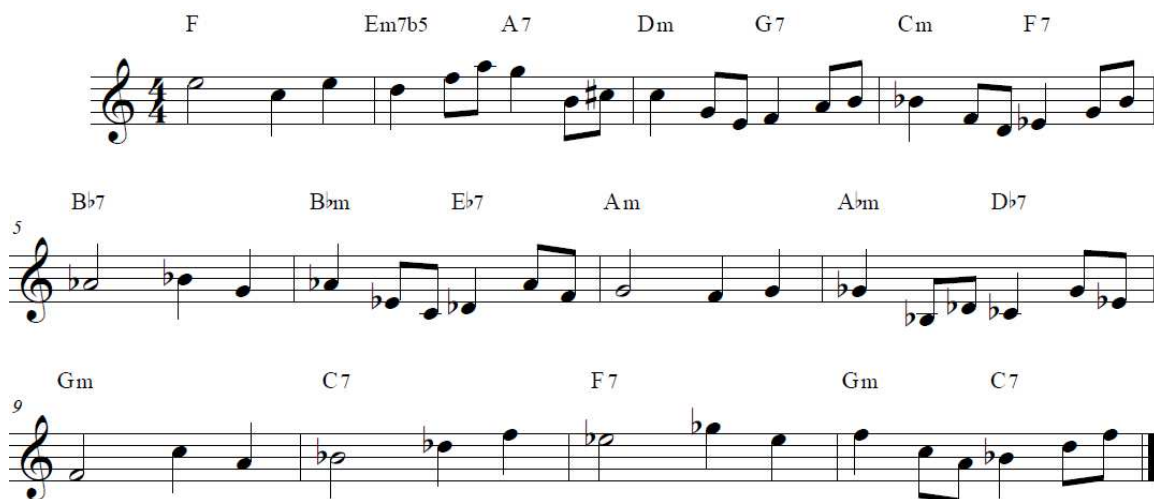


Figura 132 hecha por el autor

Pasajes cromáticos

El targeting a los intervallos puede darse también por pasajes cromáticos. A medida que avanzan los ejemplos y las formas de moverse melódicamente entre los acordes se aumenta la densidad rítmica y armónica de las líneas melódicas que van surgiendo. Los ejemplos siguientes empiezan a tener más recursos del Jazz como las anticipaciones rítmicas.

Pasajes de aproximación cromática a tónicas Perhaps.

Figura 133

Figura 133 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a tónicas Perhaps 2.

Figura 134

C7

F7 C7 Em A7

Dm G7 C7 Dm G7

Figura 134 hecha por el autor tica a tónicas Blues for Alice.

Figura 135

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

Gm C7 F7 Gm C7

Figura 135 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a terceras Perhaps.

Figura 136



Figura 136 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a terceras Perhaps 2.

Figura 137



Figura 137 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a terceras Blues for Alice.

Figura 138



Figura 138 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a quintas Perhaps.

Figura 139



Figura 139 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a quintas Perhaps 2.

Figura 140

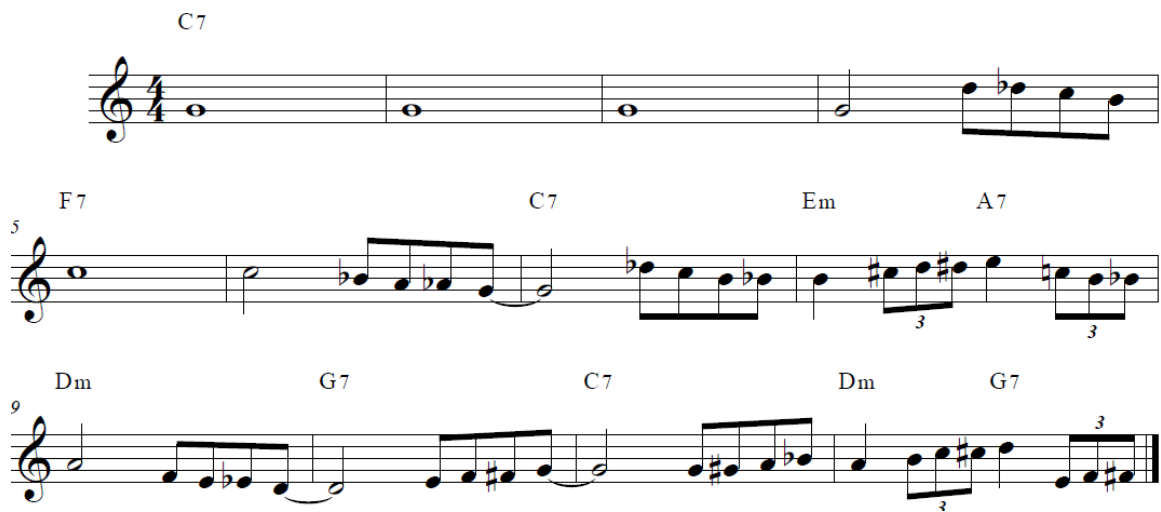


Figura 140 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a quintas Blues for Alice.

Figura 141

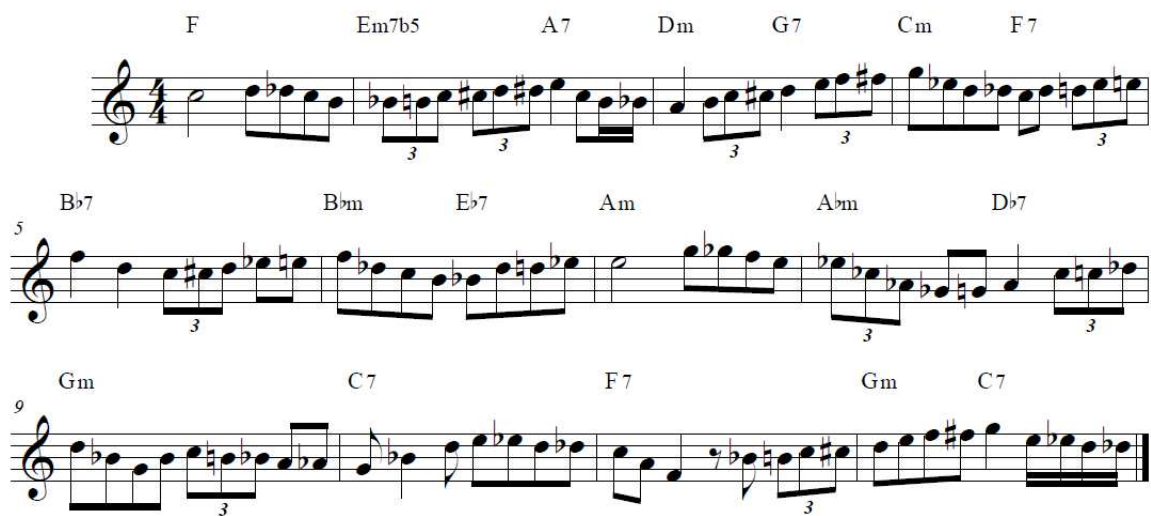


Figura 141 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a séptimas Perhaps.

Figura 142

Figure 142 is a musical score in 4/4 time, featuring chromatic approach lines to the seventh of various chords. The score is divided into three systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

- System 1:** Starts with a C7 chord. The melody consists of a half note Bb, followed by a half note Ab, and then a quarter note G. The final measure shows a chromatic approach to the seventh of the C7 chord (Bb) using a triplet of eighth notes: Ab, G, and F#.
- System 2:** Starts with an F7 chord. The melody consists of a half note Eb, followed by a half note D, and then a quarter note C. The final measure shows a chromatic approach to the seventh of the F7 chord (Eb) using a triplet of eighth notes: D, C, and B.
- System 3:** Starts with a Dm chord. The melody consists of a half note Bb, followed by a half note Ab, and then a quarter note G. The final measure shows a chromatic approach to the seventh of the Dm chord (C) using a triplet of eighth notes: B, Ab, and G.

Figura 142 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a séptimas Perhaps 2.

Figura 143

Figure 143 is a musical score in 4/4 time, featuring chromatic approach lines to the seventh of various chords. The score is divided into three systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

- System 1:** Starts with a C7 chord. The melody consists of a half note Bb, followed by a half note Ab, and then a quarter note G. The final measure shows a chromatic approach to the seventh of the C7 chord (Bb) using a triplet of eighth notes: Ab, G, and F#.
- System 2:** Starts with an F7 chord. The melody consists of a half note Eb, followed by a half note D, and then a quarter note C. The final measure shows a chromatic approach to the seventh of the F7 chord (Eb) using a triplet of eighth notes: D, C, and B.
- System 3:** Starts with a Dm chord. The melody consists of a half note Bb, followed by a half note Ab, and then a quarter note G. The final measure shows a chromatic approach to the seventh of the Dm chord (C) using a triplet of eighth notes: B, Ab, and G.

Figura 143 hecha por el autor

Pasajes de aproximación cromática a séptimas Blues for Alice.

Figura 144



Figura 144 hecha por el autor

Notas guía

Las notas guía son aquellas que nos dan un movimiento melódico hacia el siguiente acorde de la progresión. Las notas guía son un recurso armónico que sirve para definir un acorde sin tocar toda su extensión armónica. Simplemente son dos notas que dan un intervalo de cuarta, quinta o tritono, que al aplicarlas a una nota raíz dan el color un acorde específico.

Regularmente estas notas son la tercera y la séptima del acorde en cuestión. (Voelpel, 2001, pág. 14)

En una cadencia iim V7 I del siguiente ejemplo se ve como la séptima de Dm7 (F) guía a la tercera de G7 (B) y luego la séptima de G7(F) resuelve también cromáticamente a la tercera de C (E). La idea del juego con notas guía es cada vez tener enlaces melódicos más suaves y con el menor salto intervalico para continuar una frase a través de los cambios armónicos.

Figura 145



Figura 145 hecha por el autor

Notas guía Perhaps.

Figura 146

Figure 146 is a musical score in 4/4 time, consisting of three staves. The first staff begins with a C7 chord and contains four measures of music, each with a half note and a flat (Bb, Eb, Ab, Gb). The second staff starts at measure 5 with an F7 chord, followed by a C7 chord in measure 6, and then Em and A7 chords in measures 7 and 8. The third staff starts at measure 9 with a Dm chord, followed by G7, C7, Dm, and G7 chords in measures 10 through 14. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff.

Figura 146 hecha por el autor

Notas guía Perhaps 2.

Figura 147

Figure 147 is a musical score in 4/4 time, consisting of three staves. The first staff begins with a C7 chord and contains four measures of music, each with a half note and a flat (Bb, Eb, Ab, Gb). The second staff starts at measure 5 with an F7 chord, followed by a C7 chord in measure 6, and then Em7 and A7 chords in measures 7 and 8. The third staff starts at measure 9 with a Dm chord, followed by G7, C7, Dm, and G7 chords in measures 10 through 14. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff.

Figura 147 hecha por el autor

Notas guía Perhaps 3.

Figura 148

Figura 148 musical notation showing a blues melody in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (Bb). The melody consists of 12 measures. Chord symbols are placed above the staff: C7 (measures 1-2), F7 (measure 3), C7 (measures 4-5), Em7 (measure 6), A7 (measures 7-8), Dm (measure 9), G7 (measures 10-11), and C7 (measure 12). The melody starts with a quarter rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, a quarter note F#4 in measure 3, a quarter note E4 in measure 4, a quarter note D4 in measure 5, a quarter note C4 in measure 6, a quarter note Bb3 in measure 7, a quarter note A3 in measure 8, a quarter note G3 in measure 9, a quarter note F3 in measure 10, a quarter note E3 in measure 11, and a quarter note D3 in measure 12. There are fingerings 5 and 9 indicated at the start of measures 3 and 9 respectively, and a triplet of eighth notes in measure 11.

Figura 148 hecha por el autor

Notas guía Blues for Alice.

Figura 149

Figura 149 musical notation showing a blues melody in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (Bb). The melody consists of 12 measures. Chord symbols are placed above the staff: F (measures 1-2), Em7b5 (measure 3), A7 (measures 4-5), Dm (measure 6), G7 (measures 7-8), Cm (measure 9), F7 (measures 10-11), Bb7 (measure 12), Bbm (measure 13), Eb7 (measure 14), Am (measures 15-16), Abm (measure 17), and Db7 (measures 18-19). The melody starts with a quarter rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, a quarter note F#4 in measure 3, a quarter note E4 in measure 4, a quarter note D4 in measure 5, a quarter note C4 in measure 6, a quarter note Bb3 in measure 7, a quarter note A3 in measure 8, a quarter note G3 in measure 9, a quarter note F3 in measure 10, a quarter note E3 in measure 11, and a quarter note D3 in measure 12. There are fingerings 5 and 9 indicated at the start of measures 3 and 9 respectively, and a triplet of eighth notes in measure 11.

Figura 149 hecha por el autor

Notas guía Blues for Alice 2.

Figura 150



Figura 150 hecha por el autor

Arpeggios.

El estudio de los arpeggios para el lenguaje improvisatorio en el Bebop y el Jazz es fundamental ya que nos define aun más la armonía mediante líneas melódicas.

A continuación se darán unos ejemplos de secuencias de arpeggios de cuatriada para ser estudiadas según el tipo de acorde. Todos los ejemplos están en Cmaj7, pero deben ser estudiados en todas las tonalidades y todos los tipos de acordes, incluidas las superestructuras de los mismos. También se recomienda crear nuevas secuencias con distintos tipos de ritmos y distribución interválica para un mayor manejo de arpeggios.

Secuencias de Arpeggios en Cmaj7.

Figura 151



Figura 151 hecha por el autor

El encadenamiento de arpeggios es otra forma de estudiarlos dando así un mejor movimiento armónico mediante líneas melódicas. A continuación se darán ejemplos de encadenamiento armónico por medio de arpeggios sobre las armonías de las dos obras analizadas en este trabajo.

Encadenamiento de arpeggios Perhaps.

Figura 152



Figura 152 hecha por el autor

Encadenamiento de arpeggios Perhaps 2.

Figura 153

Figura 153

Figura 153 hecha por el autor

Encadenamiento de arpeggios Perhaps 3.

Figura 154

Figura 154

Figura 154 hecha por el autor

Encadenamiento de arpeggios Blues for Alice.

Figura 155

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 155 hecha por el autor

Encadenamiento de arpeggios Blues for Alice 2.

Figura 156

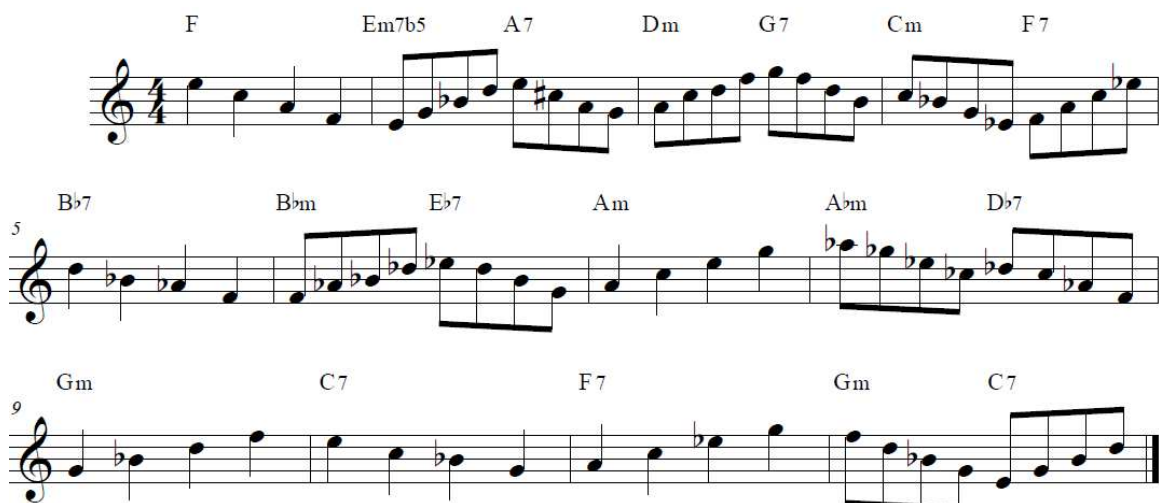


Figura 156 hecha por el autor

Encadenamiento de arpeggios Blues for Alice 3.

Figura 157

Figura 157 hecha por el autor

Escalas

Otro de los recursos importantes de la improvisación y en general de la creación musical es el manejo de escalas.

La utilización de secuencias en las escalas es una buena forma de adquirir una mejor comprensión de las mismas así como de un mayor vocabulario improvisatorio para la creación de frases.

A continuación se mostrarán algunos ejemplos de secuencias de escalas. Al igual que con los arpeggios, estos ejemplos están en C mayor y deberán ser estudiados en todas las escalas y modos en todas las tonalidades. También se recomienda crear nuevas secuencias con distintos ritmos y saltos de intervalos.

Secuencia 1231

Figura 158



Figura 158 hecha por el autor

Secuencia 3212

Figura 159



Figura 159 hecha por el autor

Otra forma de estudiar escalas es por intervalos dentro de la misma escala, de esta manera estudiar escalas por terceras, cuartas o sextas es una buena manera de crear secuencias y frases.

Secuencia por terceras.

Figura 160



Figura 160 hecha por el autor

Secuencia por quintas.

Figura 161



Figura 161 hecha por el autor

Para el estudio de escalas también es pertinente combinar secuencias como en el siguiente ejemplo.

Secuencias combinadas por terceras y 1231.

Figura 162



Figura 162 hecha por el autor

El siguiente es un estudio de otra de las leyendas del Jazz Joe Pass para el estudio de escalas basado en combinación de secuencias.

Figura 163: Estudio secuencias C mayor por Joe Pass, de su libro The Joe Pass Method (1977), página 12.



A continuación se mostrarán ejemplos de la implementación del uso de secuencias en las escalas sobre la armonía de Perhaps y Blues for Alice usando las escalas vistas en el análisis de las dos obras.

Secuencia 1321 sobre Perhaps.

Figura 164

C7

5 F7 C7 Em A7

9 Dm G7 C7 Dm G7

Figura 164 hecha por el autor

Secuencia 3123 sobre Blues for Alice.

Figura 165

F Em7b5 A7 Dm G7 Cm F7

5 Bb7 Bbm Eb7 Am Abm Db7

9 Gm C7 F7 Gm C7

Figura 165 hecha por el autor

Material didáctico.

Para la implementación de los recursos vistos en la fase de análisis de las obras, se hará una propuesta de un material didáctico que ayude al estudio de los mismos de una manera distinta y poco convencional.

La forma de aprender aspectos técnicos musicales en el jazz siempre se ha dado por medio de directrices muy específicas de estudio, por lo que la siguiente propuesta didáctica para la incorporación de los recursos más sobresalientes del estilo improvisatorio de Charlie Parker en el *Blues* será una forma más dinámica e interesante para este propósito.

En la mayoría de los métodos de improvisación que se han escrito se sugiere el estudio de las herramientas mencionadas anteriormente por medio de ejercicios puntuales escritos por el autor con sugerencias de ampliar dichos ejercicios haciéndolos en todas las tonalidades con metrónomo o pistas complementarias que contienen la armonía sobre la que se utilizan estas herramientas de improvisación.

El propósito del material didáctico que se mostrará a continuación será someter todas estas herramientas a diferentes variables como lo son el ritmo, la tonalidad y la armonía de forma aleatoria que le permita al estudiante formas distintas de ejercitar los recursos del lenguaje de Parker de maneras múltiples y flexibles para un aprendizaje más significativo y espontáneo del aspecto que más se quiera reforzar.

De esta manera el material didáctico reside en una especie de juego de azar que varía la forma en la que el estudiante practique intervalos, notas guía, escalas y arpeggios en distintas tonalidades, armonías y ritmos.

De acuerdo a lo anterior, la didáctica consiste concretamente en una serie de ruletas cada una con un recurso improvisatorio a estudiar y sus múltiples posibilidades y funcionando de la siguiente manera.

Por ejemplo si se quieren estudiar intervalos, se girará una ruleta que nos diga que intervalos se trabajarán, posterior a eso se girará otra ruleta que nos dirá con qué ritmo se estudiará el o los intervalos dentro de una lista de variaciones rítmicas ya establecidas por el autor. De igual manera y según el nivel de dificultad que se requiera, se girará otra ruleta que nos indique sobre qué progresión armónica se estudiarán dicho o dichos intervalos y finalmente con un par de dados se decidirá la tonalidad en la que se irá a trabajar.

Ruletas con recursos improvisatorios de Charlie Parker

Ruleta de intervalos.

La ruleta de los intervalos va a contener todos los intervalos de un acorde para ser escogidos aleatoriamente de la siguiente manera:

1. Tónica
2. Tercera
3. Quinta
4. Séptima
5. Novena
6. Oncena
7. Trecena

Figura 166

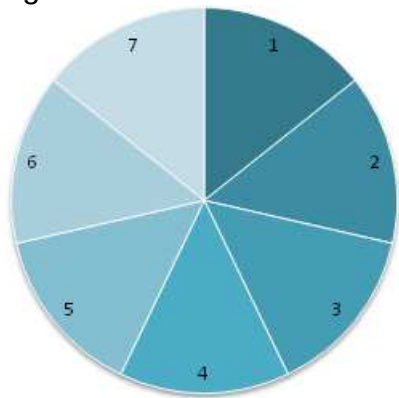


Figura 166 hecha por el autor

Ruleta de escalas.

La ruleta de escalas tendrá las escalas más utilizadas en el Bebop.

1 Modo Jónico
2 Modo Dórico
3 Modo Frigio
4 Modo Lidio

5 Modo Mixolidio
6 Modo Eólico
7 Modo Locrio
8 Escala menor armónica
9 Modo Locrio 6
10 Modo Mixolidio b9, b13 (Frigia Mayor)
11 Escala menor melódica
12 Modo Dórico b2
13 Modo Lidio aumentado
14 Modo Lidio Dominante
15 Modo Mixolidio b13
16 Modo Locrio #9
17 Modo Superlocrio (alterado)
18 Escala Bebop dominante
19 Escala Bebop Dórica
20 Escala Bebop Mayor
21 Escala Bebop menor melódica
22 Escala Blues
23 Escala disminuida tono, medio tono
24 Escala disminuida medio tono, tono

Figura 167

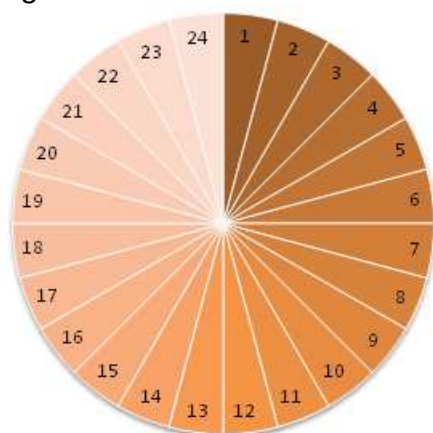


Figura 167 hecha por el autor

Ruleta de acordes

Para el estudio de arpeggios, notas guía e intervalos se tendrán en cuenta los siguientes acordes que estarán en la ruleta de acordes.

1 Xmaj7
2 Xm7
3 X7
4 Xm7b5
5 X°

6 Xmaj9
7 Xm9
8 Xmaj7#11
9 X9
10 X7b9
11 X13
12 Xb9b13
13 X7#11
14 X7Alt
15 Xm(maj7)
16 X7b13

Figura 168

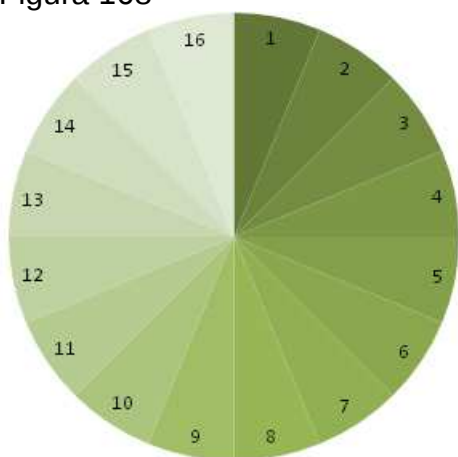


Figura 168 hecha por el autor

Ruleta de secuencias de escalas

Para el estudio de escalas se tendrán en cuenta las siguientes secuencias escalares.

Para efectos logísticos se tendrán en cuenta patrones de cuatro notas.

1. 1234
2. 4321
3. 1231
4. 1321
5. 3212
6. 3125
7. 2135
8. 1235
9. 1453

10. 3514
11. 1652
12. 3451
13. 3621
14. 5312
15. 1743
16. 1534

Figura 169

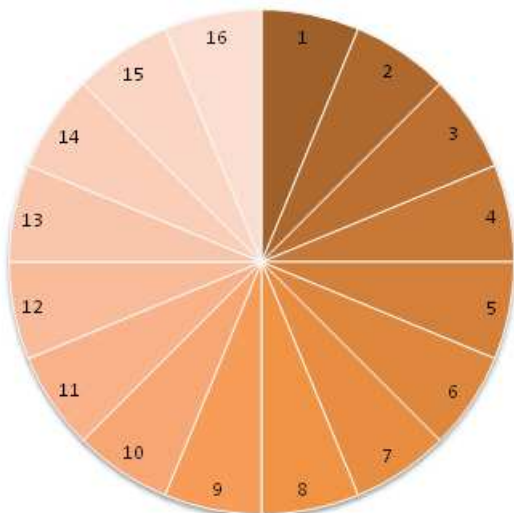


Figura 169 hecha por el autor

Ruleta de secuencias de arpeggios

Para el estudio de arpeggios se abordaran secuencias con saltos en intervalos 1 3 5 7. Para los acordes que superen la cuatriada, se tomara como séptimo grado el último intervalo que aparezca en el acorde, por ejemplo si se va estudiar un acorde C7#11, se tomara como primer grado G, como tercero Bb, como quinto D y como séptimo F# para dar un mayor énfasis a las súper estructuras del acorde. Para acordes X7alt el estudiante decidirá que alteraciones hará de las notas del arpeggio.

1. 1357
2. 7531
3. 1375
3. 3571
4. 5173
5. 3751
6. 7315
7. 1537
8. 7153
9. 3175
10. 5137

11. 7513
12. 1573
13. 3157
14. 7135
15. 3517
16.1753

Figura 170

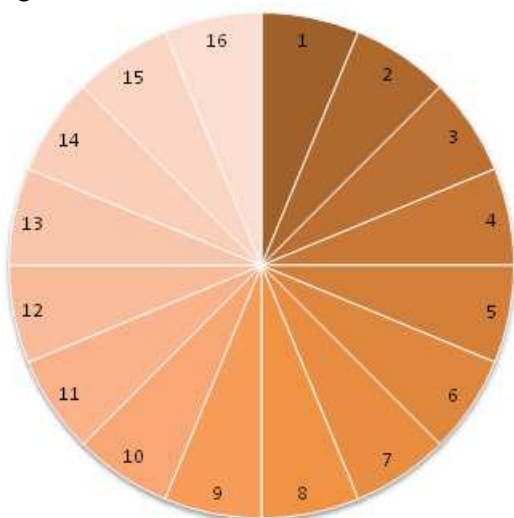
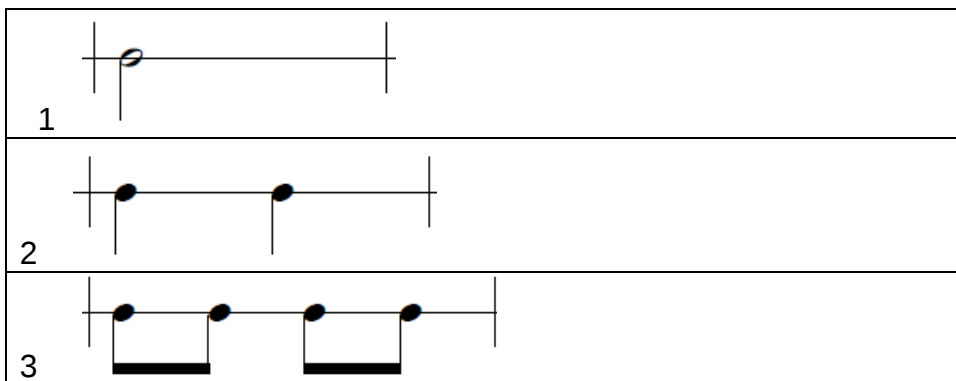


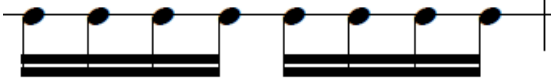
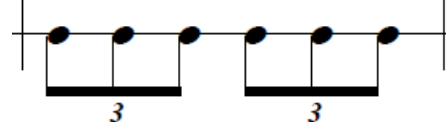
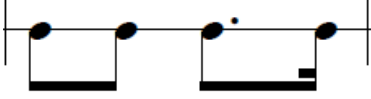
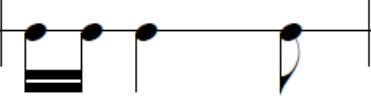
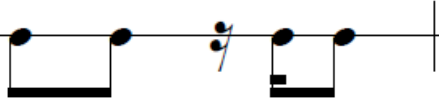
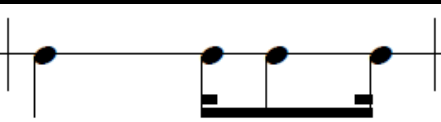
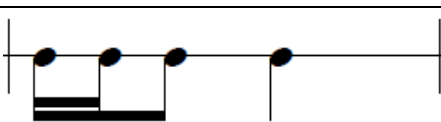
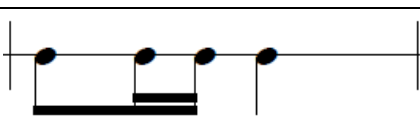
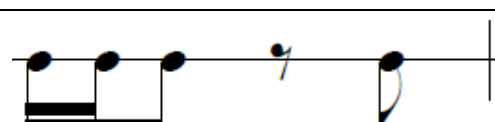
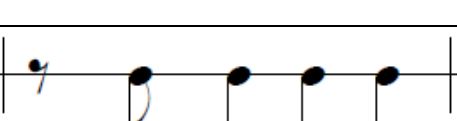
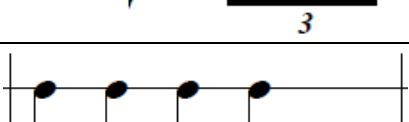
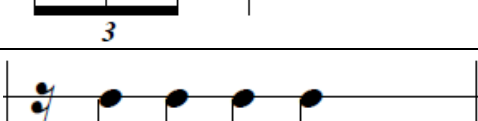
Figura 170 hecha por el autor

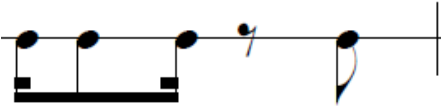
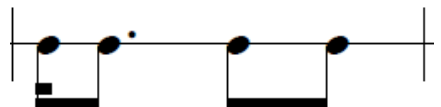
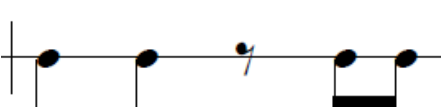
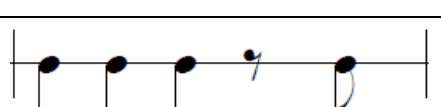
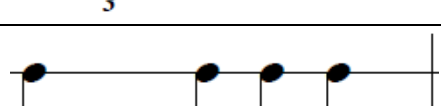
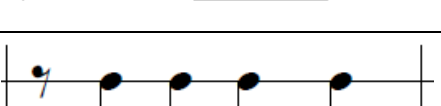
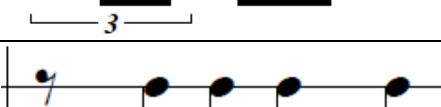
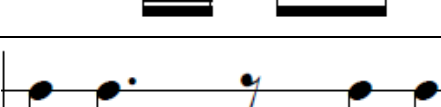
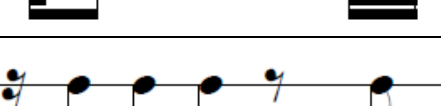
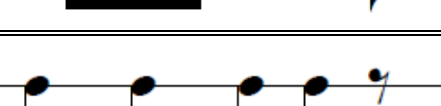
Ruleta de variaciones rítmicas

La ruleta de variaciones rítmicas servirá para estudiar intervalos, arpeggios y escalas. La gran mayoría de variaciones son de cuatro notas para que se puedan ajustar a las secuencias tanto de escalas como de arpeggios, pero también hay ritmos sencillos de solo blancas, negras, corcheas, semicorcheas y tresillos de negra para el estudio singular de escalas, arpeggios e intervalos sin contexto armónico.

Figura 171



4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	
15	

16	
17	
18	
19	
20	
21	
22	
23	
24	
25	
26	

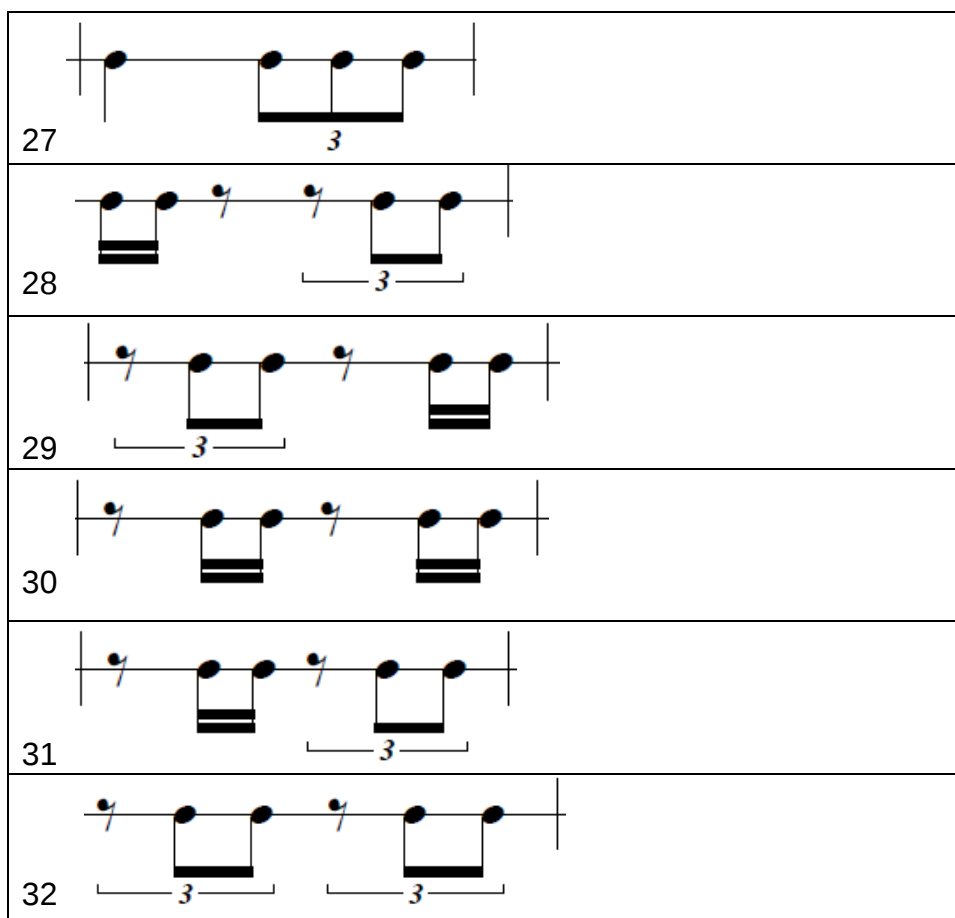


Figura 171 hecha por el autor

Figura 172

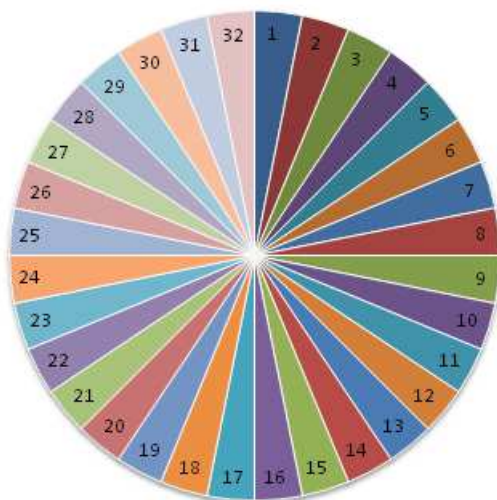


Figura 172 hecha por el autor

Ruleta de progresiones armónicas

Los recursos improvisatorios de Parker serán estudiados también varias progresiones armónicas comunes en la forma Blues y en el Bebop. En el estudio de las escalas, arpeggios e intervalos sobre estas progresiones veremos que hay acordes en los que habrá varias opciones para escoger, en este caso el estudiante será libre de elegir entre las escalas y arpeggios que sirven para ser utilizadas sobre estas progresiones. También cuando aparezca la progresión armónica de Perhaps o de Blues for Alice el estudiante tomará la opción de hacer los ejercicios sobre la tonalidad original o transportarla a otra tonalidad escogida al azar rodando los dados de las tonalidades.

1. iim7		V7	
2. iim7b5		V7	
3. III7	VI7	II7	V7
4. Imaj7	vim7	iim7	V7
5. iiim7	vim7	iim7	V7
6. I7	IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	V7
7. Perhaps			
8. Blues for Alice			

Figura 173

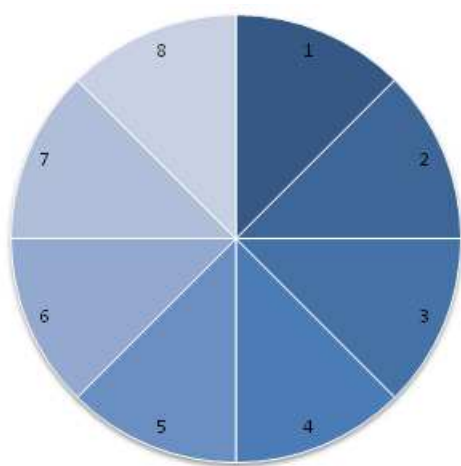


Figura 173 hecha por el autor

Dados de las tonalidades

Para seguir las sugerencias de casi todos los métodos de improvisación los recursos serán estudiados en todas las tonalidades que serán escogidas al azar lanzando un par de dados en el que el número resultante nos dirá la tonalidad a trabajar.

Como son dos dados los que escogerán y son doce las tonalidades, la tonalidad número uno nunca saldría por lo que habría que inventarse una regla para que esa tonalidad no se quede por fuera de estudio. Una posible propuesta es que cuando salga repetida consecutivamente una tonalidad, se reemplace automáticamente por la número uno.

1. C
2. G
3. D
4. A
5. E
6. B o Cb
7. F
8. Bb o A#
9. Eb o D#
10. Ab o G#
11. Db o C#
12. Gb o F#

Figura 174

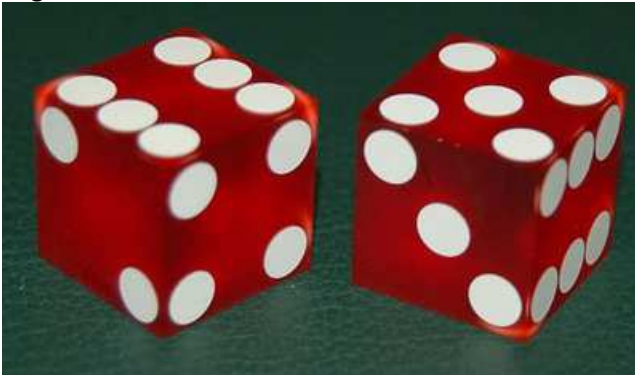


Figura 174 tomada de la
página de Internet
www.batiburrillo.net

Implementación del juego de Ruleta

El juego de ruleta como ya lo mencioné antes tiene como finalidad el estudio de algunos de aspectos más relevantes dentro del lenguaje improvisatorio de Charlie Parker de manera lúdica y aleatoria con variables como secuencias de escalas y arpeggios, variaciones rítmicas y progresiones armónicas.

Según lo anterior el juego consistirá en encontrar maneras siempre distintas de estudiar escalas, arpeggios, e intervalos de la siguiente manera.

Se tienen seis ruletas de categorías distintas, cada una con números que determinan según la categoría, que intervalo, que escala, que secuencia de escala o arpeggio, que variación rítmica o que progresión armónica le corresponde de acuerdo a la tabla numérica de cada categoría. Complementario a esto y para no tener más ruletas, se tendrán 2 dados que determinarán la tonalidad en la que se irá a trabajar cada categoría.

Juego de intervalos 1

Este juego consiste en identificar los intervalos de acordes aleatorios con ritmos aleatorios en tonalidades aleatorias.

Paso 1:

Girar la ruleta de intervalos.

Paso 2:

Verificar en la tabla de intervalos, que intervalo le corresponde al número resultante al girar la ruleta de intervalos.

Paso 3:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de acordes y la tabla de acordes correspondientemente.

Paso 4:

Lanzar los dados que determinan la tonalidad en la que se trabajara el intervalo.

Paso 5:

Verificar en la tabla de tonalidades la tonalidad correspondiente al número resultante en los dados

Paso 6:

Realizar los pasos del 3 al 5 las veces que sea necesario para obtener una serie de acordes con tonalidades diferentes sobre los que se identificara el intervalo.

Paso 7:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de variaciones rítmicas y la tabla de variaciones rítmicas correspondientemente.

Paso 8:

Tocar el intervalo con el ritmo y la serie de acordes resultantes a un tempo cómodo con metrónomo.

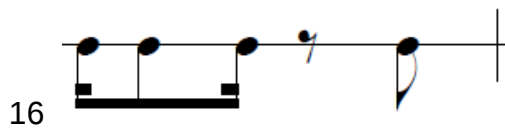
Ejemplo del juego de Intervalos 1

Resultados:

-Intervalo de tercera.

-Acordes F7, Abm7b5, Bm9, Gmaj7, Dbmaj7#11 y Fm7

-Variación rítmica número 16:



El resultado del ejercicio quedaría de la siguiente manera:

Figura 175

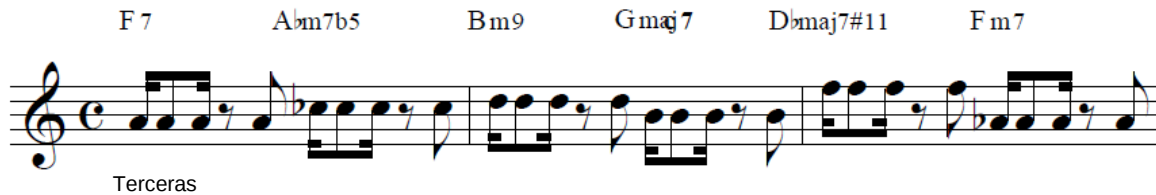


Figura 175 hecha por el autor

Variaciones del juego de intervalos 1

Este juego nos va a permitir una gran cantidad de variaciones para implementar. Una posible variación es realizar los pasos 1 y 2 cada vez que se hagan los pasos 3 al 6 para obtener distintos intervalos para cada acorde con el que se vaya a estudiar.

De esta manera un posible resultado de la variación del ejemplo anterior podría ser:

-Para F7, tercera y novena, para Abm7b5 tónica y quinta, para Bm9 tercera y novena, para Gmaj7 séptima y tercera, para Dbmaj7#11 tónica y novena, y para Fm7 quinta y novena.

Con este resultado el ejercicio quedaría de la siguiente forma:

Figura 176



Figura 176 hecha por el autor

Otra variación puede ser realizar los pasos del 1 al 6 con la variación del juego de intervalos 1 y realizar por cada acorde el paso 7 dos veces para tocar por cada acorde dos intervalos distintos, cada uno con una variación rítmica diferente.

Juego de Intervalos 2.

Este Juego consiste en identificar los intervalos en los acordes de una progresión armónica.

Paso 1:

Girar la ruleta de intervalos.

Paso 2:

Verificar en la tabla de intervalos, que intervalo le corresponde al número resultante al girar la ruleta.

Paso 3:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de variaciones rítmicas y la tabla de variaciones rítmicas correspondientemente.

Paso 4:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de progresiones armónicas y la tabla de progresiones armónicas correspondientemente.

Paso 5:

Lanzar los dados que determinan la tonalidad en la que se trabajara el intervalo.

Paso 6:

Verificar en la tabla de tonalidades la tonalidad correspondiente al número resultante en los dados.

Paso 7:

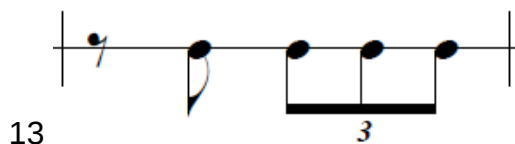
Tocar el intervalo resultante con el ritmo resultante en la progresión armónica escogida al azar.

Ejemplo de juego de intervalos 2.

Resultados:

- Intervalo de novena.

- variación rítmica resultante número 13:



-Progresión armónica Blues for Alice.

El resultado del ejercicio sería:

Figura 177



Figura 177 hecha por el autor

Para este ejercicio se uso la opción de usar las novenas bemoles para los acordes dominantes para ejercitar algunos intervalos alterados. Por otra parte se podría añadir también otro grado de dificultad utilizando los dados de tonalidad para transportar la armonía a una tonalidad aleatoria.

Variaciones juego de ruleta de intervalos 2.

Las variaciones para este juego son básicamente las mismas que para el juego anterior.

En lugar de jugar con un solo intervalo, se podría jugar con dos por cada acorde de la progresión, y si se quiere seguir aumentando el nivel de dificultad se puede también jugar con dos variaciones rítmicas por compas, haciendo cada vez más dinámico e interesante el juego.

Juego de Escalas 1

El propósito de este juego es estudiar escalas con diferentes secuencias, intervalos y variaciones rítmicas en tonalidades aleatorias.

Paso 1:

Girar la ruleta de escalas.

Paso 2:

Verificar en la tabla de escalas, que escala le corresponde al número resultante al girar la ruleta de escalas.

Paso 3:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de secuencias de escalas y la tabla de secuencias de escalas correspondientemente.

Paso 5:

Tocar la escala con la secuencia y variación rítmica resultante en la tonalidad correspondiente al resultado de los dados.

- Tomar dos intervallos para hacer dos secuencias de intervallos por compás
- Tomar dos variaciones rítmicas distintas por compás
- Combinando secuencias de escalas con secuencias de intervallos
- Combinando dos variaciones rítmicas con dos secuencias de escalas o con una secuencia de escalas y una secuencia de intervallos.

Juego de escalas 2

Este juego tiene como propósito utilizar secuencias de escalas y secuencias de intervallos con distintas variaciones rítmicas sobre una progresión armónica aleatoria.

Paso 1:

Girar la ruleta de progresiones armónicas

Paso 2:

Verificar en la tabla de progresiones armónicas, cual le corresponde al número resultante al girar la ruleta.

Paso 3:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de secuencias de escalas y la tabla de secuencias de escalas correspondientemente.

Paso 4:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de variaciones rítmicas y la tabla de variaciones rítmicas correspondientemente.

Paso 5: Lanzar los dados que determinan la tonalidad en la que se trabajara la escala.

Paso 6:

Verificar en la tabla de tonalidades la tonalidad correspondiente al número resultante en los dados.

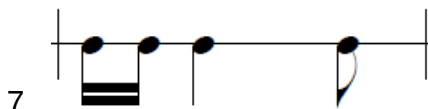
Paso 7:

Tocar las escalas correspondientes a las progresiones armónicas resultantes con las secuencias y variaciones rítmicas que salieron al girar las ruletas en la tonalidad correspondiente al lanzamiento de los dados.

Ejemplo del juego de escalas 2

Resultados:

- Progresión armónica Imaj vim7 ii7 V7
- Secuencia 1235
- Variación rítmica número 7



-Tonalidad Ab

Con estos resultados el ejercicio seria d la siguiente forma:

Figura 179



Nótese que me tome la libertad en el ejemplo anterior de utilizar en Abmaj7 el modo Lidio y en Eb7 la escala mixolidia b13 para dar mayor variedad en la utilización de escalas sobre una progresión en la que se podría tocar solo una escala.

Variaciones del juego de escalas 2

Similar al juego de escalas 1, las variaciones que se pueden hacer con este juego para dar mayores grados de complejidad del ejercicio, involucran sacar dos secuencias de escalas distintas, o intervalos para una o dos secuencias de intervalos y dos variaciones rítmicas distintas para cada compás.

Juego de arpeggios 1

Este juego consiste en estudiar arpeggios de varios acordes con distintas secuencias y con diferentes variaciones rítmicas.

Paso 1:

Girar la ruleta de acordes.

Paso 2:

Verificar en la tabla de acordes, cual le corresponde al número resultante al girar la ruleta de acordes.

Paso 3:

Girar la ruleta de secuencias de arpeggios

Paso 4:

Verificar en la tabla de secuencia de arpeggios cual le corresponde al número resultante.

Paso 5:

Realizar los pasos 4 y 5 varias veces para tener varias secuencias de arpeggios para practicar.

Paso 6:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de variaciones rítmicas y la tabla de variaciones rítmicas correspondientemente.

Paso 7:

Lanzar los dados que determinan la tonalidad en la que se trabajara el arpeggio.

Ejemplo del juego de arpeggio 1

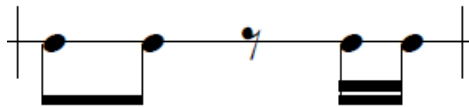
Resultados:

-Xm(maj7)

-1357, 3751, 1537, 7513.

-Variación rítmica número 18

18



-Tonalidad G

Con estos resultados el ejercicio quedará así:

Figura 180

Gm(maj7)



Figura 180 hecha por el autor

Variaciones juego de arpeggio 1

Una posible variación del juego podría ser obteniendo distintos acordes en distintas tonalidades para jugar con la misma variación rítmica y la misma secuencia de arpeggio.

Otra variación del juego podría ser obteniendo distintas variaciones rítmicas para jugar con el mismo acorde, pero también con distintas secuencias de arpeggio.

Juego de arpeggio 2

Este consiste en jugar con los arpeggios de una progresión armónica variando las secuencias de arpeggio o las variaciones rítmicas en tonalidades al azar.

Paso 1:

Girar la ruleta de progresiones armónicas

Paso 2:

Verificar en la tabla de progresiones armónicas, cual le corresponde al número resultante al girar la ruleta.

Paso 3:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de secuencias de arpeggio y la tabla de secuencias de arpeggio correspondientemente.

Paso 4:

Realizar los pasos 1 y 2 con la ruleta de variaciones rítmicas y la tabla de variaciones rítmicas correspondientemente.

Paso 5: Lanzar los dados que determinan la tonalidad en la que se trabajara el arpeggio.

Paso 6:

Jugar con la secuencia de arpeggios y la variación rítmica resultante en la progresión armónica en la tonalidad resultante.

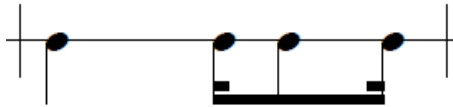
Ejemplo de juego de arpeggios 2

Resultados:

-Perhaps

-Secuencia de arpeggios 1753

-Variación rítmica número 9



-Tonalidad Bb

Con estos resultados el ejercicio sería el siguiente:

Figura 181



Figura 181 hecha por el autor

Variaciones del juego de arpeggios 2

Las variables como en los juegos anteriores serán en esta caso dos secuencias de arpeggios distintas por compas, o dos variaciones rítmicas por compas, o

dependiendo la complejidad que se quiera obtener del ejercicio combinación de dos secuencias distintas por compas y dos variaciones diferentes por compás.

Observaciones del juego.

Estos juegos con intervalos, arpeggios, escalas, ritmos, progresiones armónicas y tonalidades son una forma flexible y autónoma de estudiar los aspectos que se quieran reforzar en este caso algunos de los recursos improvisatorios más destacados de Parker.

Asimismo estos juegos van a permitir un estudio de estos recursos de manera individual y colectiva generando reglas propias que ayuden a un mejor aprovechamiento del material didáctico al igual que de los recursos que se quieran estudiar.

Por lo tanto y como es una didáctica con tantas variables y posibilidades, el o los estudiantes podrán hacer su propio material didáctico de acuerdo a sus requerimientos técnicos o intereses de aprendizaje, adaptándolos no sólo a el lenguaje del *Bebop* o el *Blues* sino a lenguajes de otros artistas, de otras formas musicales y de otros periodos.

Cabe destacar que este juego a diferencia de otros no tiene unas reglas fijas para su desarrollo por lo que se podría decir que no hay posibilidad errónea y que las reglas son impuestas por cada quien en la medida que su creatividad lo permita.

De esta forma, los grados de complejidad dependerán de las variaciones que se le quieran hacer al juego así como de la extracción o adición de categorías propuestas en las ruletas aumentando así la creatividad del estudiante para asumir la manera de incorporar el estudio de estos recursos improvisatorios.

Los juegos descritos anteriormente son sólo una propuesta de la infinidad de posibilidades que podría abarcar para el estudio particular de cada uno de los participantes, haciéndolo un juego en el que el único ganador sea el estudiante. Así, esta es sólo una forma de abordar el aprendizaje de una manera más didáctica, dinámica y diferente a las que normalmente se encuentran en los libros o centros educativos que enseñan Jazz e improvisación.

Elaboración del material didáctico para el juego de *RULETA BEBOP*.

La idea con este material didáctico es que su elaboración sea fácil de hacer involucrando materiales accesibles y en la medida de lo posible amigables con el medio ambiente.

Al igual que el desarrollo del juego la elaboración del material se puede hacer de libre decisión. Para el propósito de este trabajo se expondrá una posibilidad de elaboración sujeta a la mejora o satisfacción personal del que desee elaborar este material.

Materiales

-Cartón paja, un octavo por cada ruleta.

Figura 182



Figura 182 hecha por el autor

-Cajas de cartón de tamaño pequeño y forma de paralelepípedo recto.

Figura 183



Figura 183 hecha por el autor

-Tornillos y tuercas que correspondan.

Figura 184



Figura 184 hecha por el autor

Construcción de la ruleta

1 Cortar una circunferencia dentro del cartón paja.

Figura 185

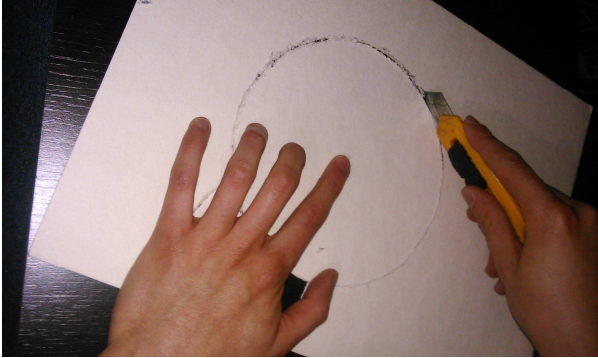


Figura 185 hecha por el autor

2 Abrir un hueco en la mitad del círculo.

Figura 186

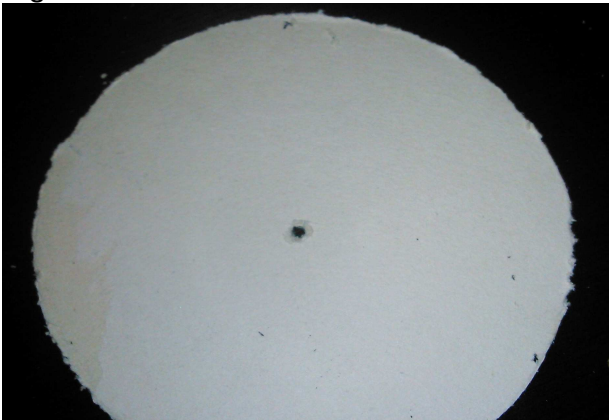


Figura 186 hecha por el autor

3 Dividir el círculo en el número de veces que requiera la ruleta.

Figura 187

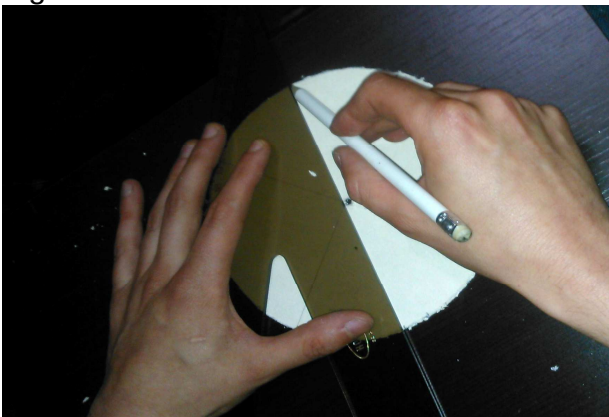


Figura 187 hecha por el autor

4 Enumerar las divisiones hechas en el círculo

Figura 188

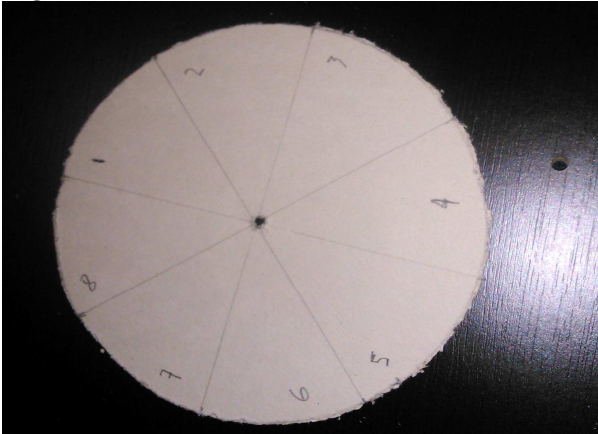


Figura 188 hecha por el autor

5 Abrir un hueco en la mitad de la caja.

Figura 189



Figura 189 hecha por el autor

6 Insertar el tornillo al interior de la caja de tal forma que la cabeza quede dentro de la caja.

Figura 190



Figura 190 hecha por el autor

7 Insertar la tuerca en el tornillo por fuera de la caja.

Figura 191



Figura 191 hecha por el autor

8 Insertar el círculo de ruleta en el tornillo

Figura 192



Figura 192 hecha por el autor

9 Asegurar la ruleta con otra tuerca.

Figura 193



Figura 193 hecha por el autor

10 Cortar la flecha indicadora del número ganador.

Figura 194

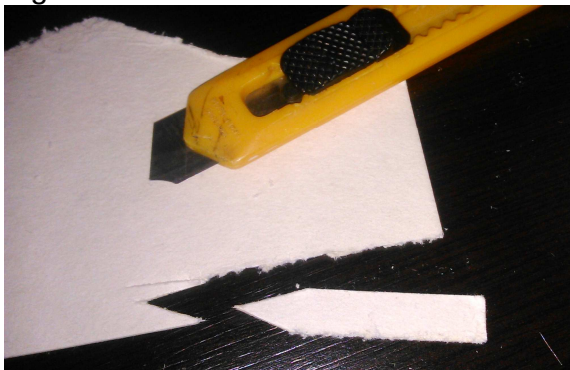


Figura 194 hecha por el autor

11 Pegar el Indicador en la caja.

Figura 195



Figura 195 hecha por el autor

12 Si se quiere se puede mejorar estéticamente añadiéndole decoraciones a las ruletas, el indicador o la caja.

Figura 196



Figura 196 hecha por el autor

13 Hacer todos los pasos anteriores para todas las ruletas.

14 A jugar!

Figura 197

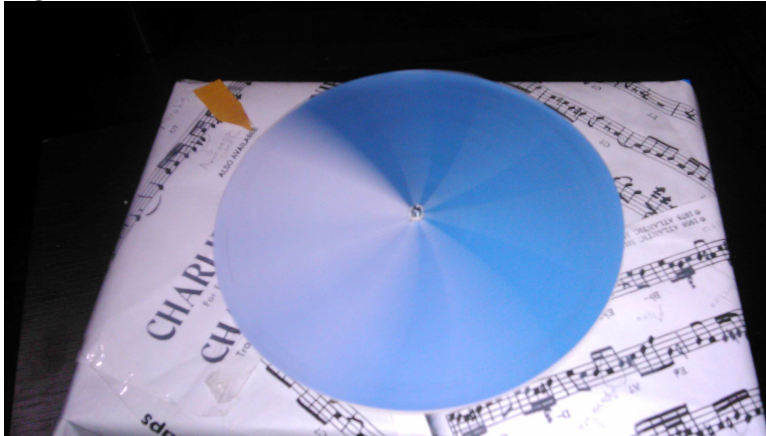


Figura 197 hecha por el autor

Juegos de improvisación

Como lo menciona la maestra Violeta Hemzy en su libro *La improvisación musical* (2007), la expresión más natural parte de la improvisación en todos los ámbitos y entornos del ser humano.

La improvisación es un juego con elementos ya adquiridos para un propósito exploratorio y a la vez comunicativo de un discurso enmarcado en una estructura.

A continuación se darán una serie de juegos de improvisación básicos para tener una manera didáctica de abordar un tema que podría catalogarse como difícil de enseñar puesto que hace parte de una práctica libre de expresión a la que es poco probable impartir unos parámetros que mantengan su calidad de libertad, pero que a su vez den una estructura coherente para un discurso inteligible.

Estos juegos como su nombre lo dice son sugerencias de ejercicios lúdicos que van a permitir a un estudiante que empieza a tener un acercamiento básico a la improvisación para desarrollar habilidades con los recursos más simples y para ser adaptados a recursos cada vez más complejos según el lenguaje y el vocabulario musical al que quiera dirigir su improvisación.

Juegos de improvisación 1.

En esta primera etapa de juegos de improvisación el estudiante será libre de incorporar los ritmos que salgan de su propia invención espontánea como si se tratara de un instrumento de percusión (batería) en el que sus tambores o tímbricas se determinen por los parámetros dados, en este caso los intervalos

de un acorde o las notas de una escala. (Longo, 2007). Cada juego podrá tener la duración que el estudiante desee hasta sentirse cómodo con el parámetro asignado. También se sugiere para un mejor dominio de los parámetros, hacer cada juego de improvisación sobre tantos acordes como sea posible a diferentes tempos.

Intervalos del acorde

1. Improvisar con solo la tónica del acorde

Figura 198



Figura 198 hecha por el autor

2. Improvisar con tónica y octava.

Figura 199

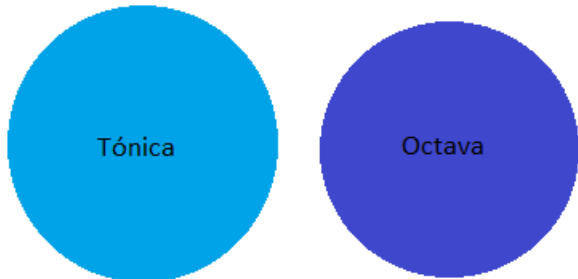


Figura 199 hecha por el autor

3. Improvisar con tónica y quinta.

Figura 200

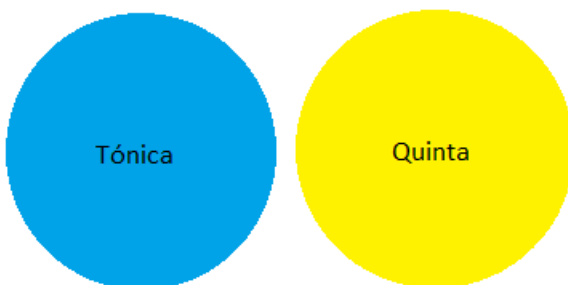


Figura 200 hecha por el autor

4. Improvisar con tónica y tercera.

Figura 201



Figura 201 hecha por el autor

5. Improvisar con tónica y séptima.

Figura 202

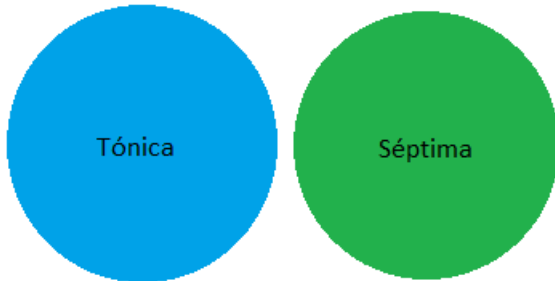


Figura 202 hecha por el autor

6. Improvisar con tónica, tercera y quinta.

Figura 203



Figura 203 hecha por el autor

7. Improvisar con tónica, tercera, quinta y séptima.

Figura 204



Figura 204 hecha por el autor

Escalas

Los siguientes juegos tienen como propósito improvisar sobre los intervalos de una escala. De esta forma el estudiante jugará con las notas de una escala deseada o dada desde sus tres primeros grados hasta la totalidad de la escala con un ritmo libre para tener una mayor comprensión de una escala cualquiera a partir de la improvisación

1. Improvisar sobre los grados 123

Figura 205



Figura 205 hecha por el autor

2. Improvisar sobre los grados 1234

Figura 206



Figura 206 hecha por el autor

3. Improvisar sobre los grados 12345

Figura 207



Figura 207 hecha por el autor

4. Improvisar sobre la escala Pentatónica.

5. improvisar sobre los grados 123456

Figura 208



Figura 208 hecha por el autor

6. improvisar sobre todos los grados de la escala.

Figura 209



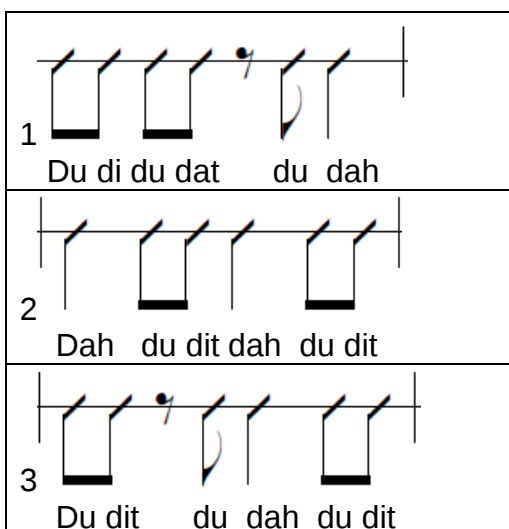
Figura 209 hecha por el autor

Juegos de Improvisación con ritmos dados.

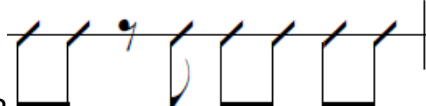
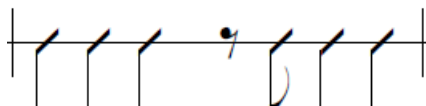
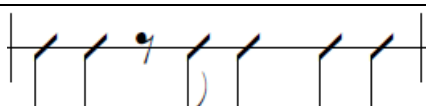
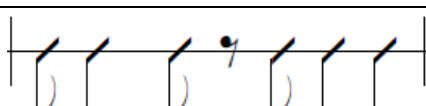
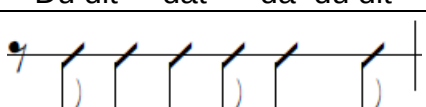
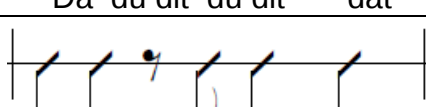
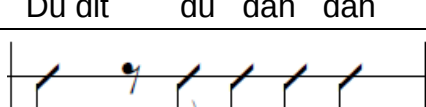
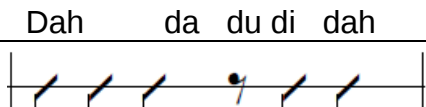
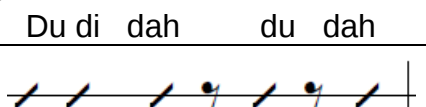
En esta serie de juegos el estudiante improvisará con los intervalos de un acorde o notas de una escala sobre variaciones rítmicas de un compas de cuatro cuartos dadas en una tabla que se mostrara a continuación.

Tabla de variaciones rítmicas.

Figura 210



4	Di du dit du dah
5	Dah du dah du dit
6	Dat du dah du dit
7	Du dit du dah du dit
8	Du dit dat di du dit
9	Du dah du dit dat
10	Du dit di du dit dah
11	Da du dit dat dat
12	Dah dat da du dit

13		Du dit da du di du dat
14		Du di dah da du dit
15		Du dit du dah du dit
16		Du dit dat da du dit
17		Da du dit du dit dat
18		Du dit du dah dah
19		Dah da du di dah
20		Du di dah du dah
21		Du dit dat dat dat

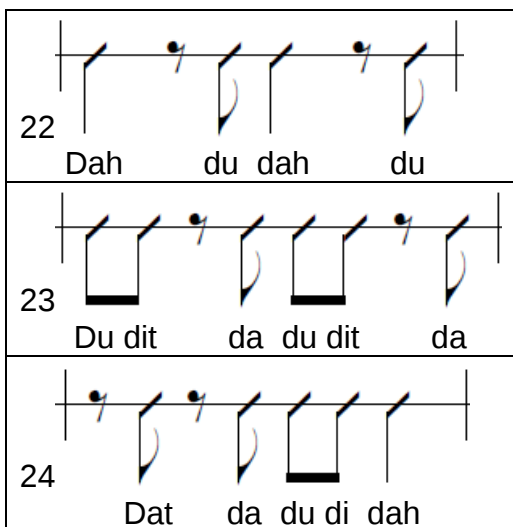


Figura 210 hecha por el autor

Para este juego el estudiante deberá cantar primero la variación rítmica escogida previamente a la interpretación instrumental con las sugerencias de sílabas rítmicas en cada variación dando un sentido más apropiado del swing mientras se marca con el pie el segundo y cuarto beat del compás; tiempos que son más acentuados en el jazz y más específicamente en el Bebop. (Ronald Carter).

Luego se improvisará sobre la misma variación rítmica con los intervalos o notas de la escala que se escojan para jugar. El orden y la forma de alternar sobre los intervalos será totalmente improvisada a gusto del participante como el juego lo indica. Se sugiere sobre cada variación rítmica improvisar varias veces con la misma indicación intervalica a trabajar. Para esta serie de juegos se escogerá un acorde específico y una tonalidad sobre la que se vaya a improvisar.

Intervalos

1. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con la tónica del acorde con el que se quiera jugar.
2. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con la tónica y la octava del acorde con el que se quiera jugar.
3. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con la tónica y la quinta del acorde con el que se quiera jugar.
4. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con la tónica y la tercera del acorde con el que se quiera jugar.

5. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con la tónica y la séptima del acorde con el que se quiera jugar.

6. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con la tónica, la tercera y la quinta del acorde con el que se quiera jugar.

7. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con la tónica, la tercera, la quinta y la séptima del acorde con el que se quiera jugar.

Escalas

1. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con el primer, segundo y tercer grado de la escala con la que se quiera jugar.

2. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con el primer, segundo, tercer y cuarto grado de la escala con la que se quiera jugar.

3. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con el primer, segundo, tercer, cuarto y quinto grado de la escala con la que se quiera jugar.

4. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con todos los grados de la escala pentatónica.

5. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con el primer, segundo, tercer, cuarto, quinto y sexto grado de la escala con la que se quiera jugar.

6. Cantar una variación rítmica de la tabla y luego imitar el ritmo improvisando con todos los grados de la escala con la que se quiera jugar.

7. Con una sola variación rítmica de la tabla improvisar sobre cada una de las opciones intervalos de un acorde para jugar.

Tabla de combinación de Intervalos.

Tónica
Tónica y octava
Tónica y quinta
Tónica y tercera
Tónica y séptima
Tónica, tercera y quinta
Tónica, tercera, quinta y séptima

Ejemplo del juego anterior

Este ejemplo muestra el juego con la variación rítmica número 8 de la tabla con un acorde de Gm7.

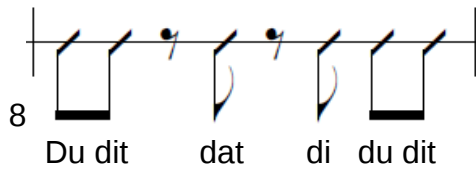


Figura 211



Figura 211 hecha por el autor

8. Improvisar utilizando distintas variaciones rítmicas de la tabla con una sola combinación de la tabla de intervalos. Primero cantar la variación rítmica y luego improvisar sobre la misma con la combinación de intervalos escogida.

Este ejemplo muestra un juego con las variaciones rítmicas número 2, 6, 11, 13, 16, 20, 23 y 24 y la combinación de intervalos de tónica, tercera y quinta sobre el acorde de A7

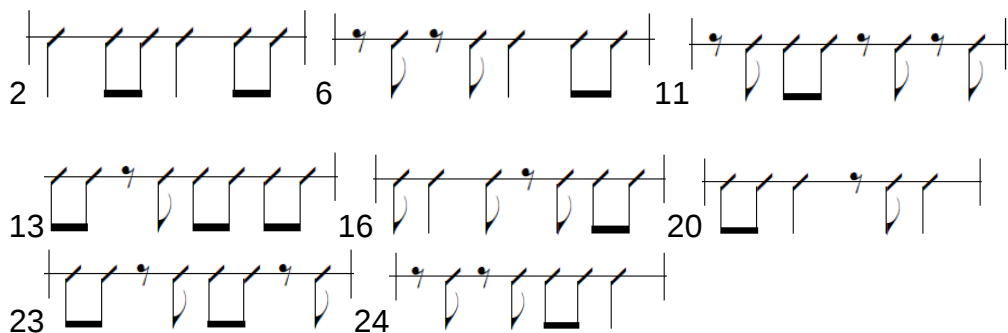


Figura 212

Dah du dit dah du dit

Dat du dah du dit

Da du dit dat dat

Du dit da du di du dat

Du dit dat da du dit

Du di dah du dah

Du dit da du dit da

Dat da du di dah

Figura 212 hecha por el autor

9. Improvisar sobre todas y cada una de las combinaciones de intervalos con una variación rítmica para cada una de las combinaciones de intervalos.

El siguiente ejemplo muestra un juego con las variaciones rítmicas número 1, 3, 9, 12, 14, 19 y 21 para cada combinación de intervalos de la tabla correspondientemente sobre un acorde de Bbmaj7.

1 3 9 12 14 19 21

Figura 213

B⁷ maj 7

Du di du dat du dah Tónica Du dit du dah du dit Tónica y octava

5 Du dah du dit dat Tónica y tercera Dah dat dat du dit Tónica y quinta

9 Du di dah da du dat Tónica y séptima Dah da du di dah Tónica, tercera y quinta

13 Du dit dat dat dat Tónica, tercera, quinta y séptima

Figura 213 hecha por el autor

Observaciones de los juegos de improvisación.

Los juegos presentados anteriormente son una iniciación a la improvisación con herramientas muy básicas de juego. Los aspectos sobre los que se quiera improvisar van a incrementar o disminuir la complejidad de los juegos y dependerán de las variables que el estudiante quiera incluir en el juego.

Otra forma de dar mayor interés a los juegos es haciéndolos con varias personas, proponiendo juegos de pregunta y respuesta o frase y variación lo que va a permitir un acercamiento más significativo y cooperativo a la improvisación.

La mayor importancia de los juegos radica en despojarse de la postura académica en el sentido del aprendizaje de la vieja escuela para asumir una más lúdica que le permita al estudiante disfrutar siempre de la improvisación con la cantidad de elementos (pocos o muchos) que maneje.

CONCLUSIONES

Escoger dos obras que contengan los elementos improvisatorios más destacados de Charlie Parker dentro de una discografía tan amplia es una tarea muy difícil de investigación puesto que Parker tenía demasiados elementos que caracterizaban su lenguaje por lo que en tan sólo dos obras no se podría tener un panorama preciso para una apropiada asimilación.

Las innovaciones que lo hicieron tan célebre e influyente se basaron en su habilidad para improvisar música siguiendo parámetros armónicos y melódicos distintos para la época pero a su vez coherentes y atractivos para oyentes de todos los tiempos.

A nivel armónico, Charlie Parker fue uno de los precursores de variaciones a la forma Blues a partir de sustituciones vistas en el análisis de la fase 2 como lo son progresiones de ii V7, sustituciones tritonales y Dominantes secundarias.

Las escalas que más utilizó para sus improvisaciones en estas dos obras analizadas fueron la escala mayor con sus modos, la escala armónica menor, la escala melódica menor y la escala Blues, aunque casi siempre el manejo que le daba a todas estas escalas los complementaba con pasajes cromáticos, bordados y énfasis en los intervalos correspondientes a las superestructuras de los acordes.

Los recursos que se extraen del análisis de las dos obras de Parker para la elaboración de un material didáctico para un nivel intermedio deben dejar un poco de lado uno de los mayores atractivos de su lenguaje como lo es el ritmo, ya que la intensidad y rapidez del Bebop procuraban rítmicas complejas que bien podrían ser objeto de una investigación completa para su mayor comprensión.

Una de las formas de elaborar un material didáctico con los recursos improvisatorios de Charlie Parker es conjugar dichos recursos como variables que se ajusten a las necesidades del estudiante, siguiendo parámetros que den una dirección, un propósito y una motivación para desarrollar gusto y creatividad en el estudio de los mismos.

La improvisación como juego es uno de los factores más importantes para tener en cuenta en la elaboración de un material didáctico que pretenda dar herramientas para su estudio ya que sin esa parte lúdica la improvisación pierde su sentido de expresión artística convirtiéndose sólo en variaciones racionales de elementos teóricos musicales.

Las propuestas didácticas para el aprendizaje de recursos que ayuden a la

improvisación en cualquier género musical deben acompañarse de un contexto cultural que den una visión estética más completa del lenguaje al que se quiera acceder dando un mayor énfasis a la escucha activa del artista o género que se pretenda estudiar.

Para el autor, este trabajo de grado ha sido de gran utilidad ya que el análisis y abstracción de las herramientas improvisatorias de Charlie Parker han mejorado su discurso improvisatorio y compositivo. De igual forma como docente le ha ayudado a indagar en nuevas formas para la enseñanza de dichas herramientas por medio de didácticas y juegos que mejoren la creatividad y motivación de los estudiantes.

Este trabajo de grado es sólo una muestra de lo que podría seguir siendo una investigación aplicada al estudio de los recursos improvisatorios de cualquier género y el lenguaje de cualquier artista al que se pretenda tener acercamiento basado en el análisis, la indagación y como resultado, la elaboración de didácticas que ayuden a su estudio.

BIBLIOGRAFIA

- Aebersold, J. (1978). Charlie Parker, All Bird. New Albany.IND: Jamey Aebersold. Traducción libre del autor.
- Aebersold, J (1978). Charlie Parker Omnibook. U.S.A. Atlantic Music Corp.
- Baker, D. (1978). Charlie Parker alto saxophone. New York: Shattinger International music corp. Traducción libre del autor.
- Baker,D (1985). How to play Bebop. Bloomington, IN: Frangipani Press. Traducción libre del autor.
- Berendt, J., (1962). Jazz: Del rag al rock. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferreyra H. A., y Pedrazzi, G. (2007). Teorías y enfoques psicoeducativos del aprendizaje. Buenos Aires. Noveduc.
- Garfella, P. (1994). El juego como recurso educativo. Acción educativa. Variables Facilitadoras. Valencia. Teoría de la educación. Universidad de Valencia.
- Gonzales, F., y Novak, J. (1996). Aprendizaje significativo. Técnicas y aplicaciones. Madrid: Ediciones Pedagógicas.
- Henao, C (2008). Análisis estructural de la improvisación vocal. Caso Ella Fitzgerald. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Hernández, J (2008). Propuesta metodológica para la enseñanza de swing (Jazz) en guitarra eléctrica con base en Wes Montgomery y Charlie Christian. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Levine, M (1995). The Jazz Theory Book. Petaluma, CA: Sher Music CO. Traducción libre del autor.
- Longo, M. Mike Longo talks about transcribing and playing licks. Obtenida el 28 de Agosto de 2007 de <http://www.mikelongojazz.com/mike-longo-talks-about-transcribing-and-playing-licks/>. Traducción libre del autor.
- Louck, T. 2010. *Charlie Yardbird Parker*. Obtenida el 6 de Agosto de 2014, de <http://www.cmgww.com/music/parker/about/quotes.html>. Traducción libre del autor.
- Oliver, P., Wright, R. (1990). *Blues fell this morning: Meaning in the blues*. Cambridge: Cambridge University Press. Traducción libre del autor.
- Pass, J (1977). The Joe Pass Guitar Method. U.S.A: Chapell & Co., Inc
- Pescetti,L. El verdadero papel del juego. Obtenida el 5 de mayo de 2014, de <http://www.luispescetti.com/el-verdader-papel-del-juego/>
- Russell, R. (1972). Bird Lives. Barcelona: Ediciones B
- Tirro, F. (2001). Historia del Jazz Moderno. Barcelona: Ediciones Robinbook
- Torres, H., Delia A (2009).Didáctica General. San José, C.R.:

Coordinación Educativa y Cultural

- Voelpel, M. (2001). Charlie Parker for guitar. Milwaukee: Hall Leonard Corporation. Traducción libre del autor.
- Wise, L (1981). Bebop for Guitar. Hollywood, CA: Musicians Institute. Traducción libre del autor.
- Zaragoza, J. (2009). Didáctica de la música en la educación secundaria. Competencias docentes y aprendizaje. Barcelona: Graó