



ESCUELA DE MÚSICA

AMPLIANDO A PARKER: ELABORACIÓN DE EJERCICIOS DE
IMPROVISACIÓN, BASADOS EN MELODÍAS GENERADAS A PARTIR
DE LA TÉCNICA DE ARMONIZACIÓN "CUATRO VOCES CERRADAS" AL
TEMA YARDBIRD SUITE DE CHARLIE PARKER

AUTOR

FAUSTO DANIEL BOADA PUENTE

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

AMPLIANDO A PARKER: ELABORACIÓN DE EJERCICIOS DE
IMPROVISACIÓN, BASADOS EN MELODÍAS GENERADAS A PARTIR DE LA
TÉCNICA DE ARMONIZACIÓN “CUATRO VOCES CERRADAS” AL TEMA
YARDBIRD SUITE DE CHARLIE PARKER.

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

PROFESOR GUÍA

Carlos Manuel Iturralde

AUTOR

Fausto Daniel Boda Puentes

AÑO

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, Ampliando a Parker: elaboración de ejercicios de improvisación, generados a partir de la técnica de armonización cuatro voces cerradas al tema Yardbird suite de Charlie Parker, a través de reuniones periódicas con el estudiante Fausto Daniel Boada Puente en el semestre 2019 - 1 orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Carlos Manuel Iturralde

1731281556

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, Ampliando a Parker: elaboración de ejercicios de improvisación, generados a partir de la técnica de armonización cuatro voces cerradas al tema Yardbird suite de Charlie Parker, del Fausto Daniel Boada Puente, en el semestre 2019 - 1, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Jonathan Andrade

1719814830

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

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

Fausto Daniel Boda Puente
1721741468

AGRADECIMIENTOS

A mis profesores, por darme las herramientas para poder crecer. A mi maestro Carlos Iturralde por mostrarme un camino de auto superación musical con el temple de su ejemplo. A mi familia, por ser el soporte emotivo, económico y moral de todos mis logros

DEDICATORIA

A mi familia, pareja y amigos, ellos ponen luz en mi vida.

RESUMEN

Este proyecto presenta una metodología para la creación de variantes melódicas y ejercicios de improvisación. Se ha tomado como herramienta para la creación de las variantes, la técnica de armonización a cuatro voces cerradas. Su aplicación, de manera espontánea como elemento fundamental en el contexto de la improvisación, es el objetivo central del presente trabajo.

Se compilaron varios aspectos del lenguaje musical del *jazz*: la improvisación, siendo Charlie Parker el sujeto de estudio; los arreglos musicales para varias voces, siendo Supersax un referente; y el trabajo de Corey Christiansen en "*Essential Jazz Lines*" (2001) como herramienta para elaborar los ejercicios de improvisación. La investigación fue dividida en cuatro etapas: primero, mediante el método documental se abordan conceptos que describen, analizan y reivindican el lenguaje musical escogido y el método de armonización como generador de variantes melódicas. Segundo, se aplica el método compositivo/experimental para el diseño del arreglo a cuatro voces cerradas sobre la transcripción del solo de Charlie Parker. Tercero, se utiliza el método analítico sobre el sistema propuesto por Christiansen para la asimilación de una frase; emulando su sistema en la creación de ejercicios con las variantes melódicas. Cuarto, se emplean las variantes melódicas y las frases del solo original, en la creación de tres solos demostrativos a través del método compositivo.

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

ABSTRACT

This project presents a methodology for the creation of melodic variants and improvisation exercises. It has been taken as a tool for the creation of variants, the four way close harmonization technique. Its application, spontaneously as a fundamental element in the context of improvisation, is the central objective of this work.

Several aspects of jazz musical language were compiled: improvisation, being Charlie Parker the subject of study; the musical arrangements for several voices, being Supersax a reference; and the work of Corey Christiansen in "Essential Jazz Lines" (2001) as a tool to elaborate the improvisation exercises. The research was divided into four stages: first, through the documentary method are addressed concepts that describe, analyze and claim the chosen musical language and the method of harmonization as a generator of melodic variants. Second, the compositional / experimental method for the design of the arrangement is applied to four way closed voices on the transcription of Charlie Parker's solo. Third, the analytical method is used on the system proposed by Christiansen for the assimilation of a phrase; emulating his system in the creation of exercises with melodic variants. Fourth, the melodic variants and the phrases of the original solo are used in the creation of three demonstrative solos through the compositional method.

Finally, all this information will be exposed as part of a jazz recital corresponding to the line of performance research.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1 Capítulo 1: Fundamentos teóricos	3
1.1 Historia y contexto del <i>jazz bebop</i>	3
1.2 Características musicales del <i>bebop</i>	5
1.2.1 Anticipación Rítmica	5
1.2.2 La improvisación en el <i>bebop</i>	7
1.2.3 La escala <i>bebop</i>	8
1.3 Sujeto de Estudio Charlie Parker the Bird	10
1.3.1 Charlie Parker	10
1.3.2 Relevancia de la obra de Bird	11
1.3.3 Yardbird suite	12
1.4 Dimensiones Musicales	13
1.4.1 Dimensión Horizontal “la Melodía”	14
1.4.2 Dimensión Vertical “la Armonía”	15
1.5 Arreglos para varias voces en la música popular	16
1.5.1 El soli en la big band	16
1.5.2 Med Flory y Supersax	18
1.6 Técnica de armonización a cuatro voces	20
1.6.1 Análisis musical estilístico	20
1.6.2 Metodología del Análisis musical	20
1.6.3 Funciones Tonales y Entornos Tonales	21

1.6.4	Análisis Melódico Armónico.....	22
1.6.5	Distribución de las voces.....	23
2	Capítulo 2: Técnica de armonización “cuatro voces cerradas” y construcción del soli.....	27
2.1	Análisis melódico armónico sobre <i>Yardbird suite</i>	27
2.2	Estructuras.....	30
2.2.1	Estructuras en notas principales.....	31
2.2.2	Re armonización de las notas de aproximación.....	32
2.3	Estructuras especiales del estilo.....	34
2.3.1	Intercambio de Notas del acorde por tensiones.....	36
2.4	Ejemplos de las estructuras usadas en la realización del arreglo.....	37
2.5	Voces generadas a partir de la aplicación.....	38
3	Capítulo 3: Aplicación de las frases generadas en ejercicios de improvisación.....	41
3.1	Ejercicios de improvisación con frases de acordes menores.....	44
3.2	Ejercicios de improvisación para acordes Mayores con Séptima menor.....	48
3.3	Ejercicios de improvisación para acordes Mayores.....	50
4	Capítulo 4: Aplicación de las frases generadas a solos demostrativos.....	52
4.1	Material para acordes menores.....	54

4.2	Material para acordes Mayores con séptima menor	55
4.3	Yardbird suite análisis	55
4.3.1	Solo demostrativo sobre Yardbird suite	56
4.4	Out of Nowhere análisis	57
4.4.1	Out of Nowhere Solo	58
4.5	Just Friends análisis.....	59
4.5.1	Just Friends solo.....	60
5	Conclusiones y Recomendaciones.....	61
5.1	Conclusiones.....	61
5.2	Recomendaciones.....	61
6	REFERENCIAS	63
	ANEXOS	65

INTRODUCCIÓN

La improvisación es un eje fundamental en el desarrollo integral de cualquier músico. Ampliar los horizontes de su discurso musical se vuelve imperativo en el afán de reinventar sus parámetros artísticos. Este desafiante escenario motivó el presente trabajo. Su principal contribución es el aporte de técnicas que permiten ampliar el entendimiento de un solo, mediante el uso de variantes melódicas de la propuesta original.

Si bien existen diversos métodos para desarrollar lenguaje de improvisación que parten de realizar variantes melódicas de frases transcritas. Este método en particular abarca otros aspectos musicales, como la composición para varias voces. Esto posibilita una manera más ordenada de aprovechar todo el material musical contenido en un solo.

El mismo Charlie Parker admitió que usaba frases transcritas textualmente de libros de métodos o de otros intérpretes en sus solos. De hecho, la única manera de utilizar espontáneamente cualquier material musical, durante el *performance* libre, es mediante la práctica ardua de dicho material. Dicho de otra manera: la improvisación es el resultado de la espontaneidad sumado a la repetición. En el presente trabajo se propone un método de asimilación para las variantes melódicas generadas a partir de un arreglo para varias voces basado en el trabajo de Corey Christiansen en “*Essential Jazz Lines*”.

Dado que el surgimiento del *bebop* representó un gran cambio en la estética de la improvisación en el *jazz*, todo lo que vino después tiene claras influencias del mismo. Las frases *bebop* son a su vez un lenguaje diferenciable y presente en todos los intérpretes que vinieron después. Por esta razón, se vuelve imperativo para cualquier músico un adecuado estudio de este lenguaje.

El principal objetivo de este trabajo es justamente el diseño de ejercicios que posibiliten al intérprete, la interiorización de las variantes obtenidas mediante la armonización. De esta manera poder usar las frases transcritas a Parker y sus variantes melódicas de manera espontánea en el contexto de la improvisación.

Como objetivos específicos se plantean:

- Abordar teóricamente los conceptos del *bebop*, improvisación en el *bebop*, a Charlie Parker como referente del mismo y los arreglos para varias voces, en específico el método de armonizar con cuatro voces cerradas. Para lograr este objetivo se han usado obras como: “La explosión *bebop*: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York” de Gustavo Tejada (año), “Técnicas de arreglos para la orquesta moderna” de Enric Herrera (año).
- Crear un arreglo a manera de soli con la técnica “cuatro voces cerradas” sobre la melodía y el solo de Parker sobre su obra “Yardbird suite” con el objetivo de crear variantes melódicas de todas las frases originales.
- Analizar, diseñar y exponer ejercicios que faciliten la interiorización de motivos y frases. Estos ejercicios basados en los expuestos en la obra de Corey Christiansen.
- Aplicar las frases y sus variantes en tres solos escritos sobre *standards* del *jazz* que contienen contextos armónicos muy comunes dentro del género.

El trabajo presenta un entendimiento distinto del estudio de la improvisación, enfocado en brindar al estudiante herramientas para el desarrollo de un discurso musical propio. Partiendo de estéticas tradicionales y mediante el uso de recursos compositivos, este trabajo brinda un apoyo para el desarrollo de un sonido propio.

1 Capítulo 1: Fundamentos teóricos

El presente capítulo contextualiza el marco teórico necesario para poder entender este trabajo como un experimento de aprendizaje musical. Es decir, como método de estudio para asimilar cualquier lenguaje musical referencial, aplicando una técnica de armonización. Por este motivo, el primer paso consiste en definir la importancia del lenguaje musical escogido para el experimento. En consecuencia, cabe mencionar la importancia de Charlie Parker y su obra, como referente del estilo escogido. Por último, se describe la técnica de armonización a cuatro voces cerradas y a un referente de estas técnicas de arreglo dentro del género *bebop*, Supersax.

1.1 Historia y contexto del *jazz bebop*

En el libro *Enciclopedia ilustrada del jazz* de Brian Case y Stan Britt (1983) se menciona que, debido a la segunda guerra mundial y otros factores económicos, la industria musical sufrió un severo estancamiento. La prohibición de la producción de material fonográfico, sumado a los crecientes impuestos para espectáculos de gran escala, limitó el campo de acción y el mercado de las grandes orquestas de *swing*. Todo esto provocó la conformación de agrupaciones musicales cada vez más pequeñas que buscaban entretener con música cada vez menosailable, en lugares cada vez más pequeños. Todo esto fue el escenario perfecto para el surgimiento de una de las corrientes musicales más críticas y revolucionarias de la historia, el *bebop* (Case & Britt, 1983 p. 165).

La fuerte crisis social vivida en las décadas de la guerra, provocó que en este subgénero del *jazz* una gran cantidad de músicos, encontraran en su arte (el *bebop*) una respuesta crítica a su entorno. Por otro lado, la ausencia de intérpretes de la “vieja escuela” favorece la experimentación musical, resaltando cada vez más el papel del solista (Tejada, 2013, p. 83). Basta observar la Figura (1) para poder comparar entre dos fragmentos de solos de dos referentes de sus propios estilos. Louis Armstrong por parte del *swing* y Lee

Morgan como representante del *bebop*. Además de lo que se puede apreciar a simple vista en la Figura, el solo de Amstrong dura aproximadamente un minuto, mientras que el solo de Morgan dura dos minutos. Si bien solo son fragmentos, muestran el fraseo usado prácticamente en toda la obra.

The image displays two musical excerpts. The first, by Louis Armstrong, is titled 'FRAGMENTO DE SOLO LOUIS AMSTRONG SOBRE HELLO DOLLY' and is set in 4/4 time with a tempo of 140. The melody is composed of simple, flowing eighth and quarter notes. The second excerpt, by Lee Morgan, is titled 'FRAGMENTO DE SOLO LEE MORGAN SOBRE A NIGHT IN TUNISIA' and is also in 4/4 time with a tempo of 140. This melody is significantly more complex, featuring rapid sixteenth-note passages, syncopation, and a triplet. The background chords for both pieces are clearly marked above and below the staves.

Figura 1: Contraste entre dos fragmentos de solos de representantes de cada estilo, *swing* y *bebop*.

En la Figura (1) se contrastan los fragmentos de los solos expuestos porque son un claro ejemplo de la interpretación diferenciada en estos estilos. No solo que el *tempo* de la obra es prácticamente el doble, en el caso del solo *bebop*, sino que el fraseo es frenético sincopado y representa un reto para cualquier interprete.

Con el afán de retomar el protagonismo afrodesendiente en el *jazz*, estos interpretes, como Parker o Morgan, se presionaron hasta adquirir técnicas y rasgos interpretativos únicos. Con el uso de ritmos acelerados y asimétricos, improvisando y ampliando los parámetros estéticos de la época es que lograron que el *bebop* se abriera al mundo (Sampayo, 1995, p. 9 - 11).

1.2 Características musicales del *bebop*

A manera de científicos de la música, los mayores representantes del *bebop* experimentaron con todos los aspectos de una obra. Haciendo énfasis en sincopados ritmos, desenfrenadas melodías y extensas improvisaciones. Exponentes tales como el baterista Kenny Clarke, el pianista Thelonius Monk, el trompetista Dizzy Gillespie y el saxofonista Charlie Parker se dedicaron a lo largo de sus carreras a romper estándares estéticos (Tejada, 2013, p. 50).

1.2.1 Anticipación Rítmica

La anticipación rítmica es un efecto que se consigue anticipando una corchea de una nota principal que por lo general atacarían en tiempo fuerte. Esta nota anticipada se anticipa a su contexto armónico y se analiza como si perteneciera al acorde inmediato. (Herrera, 1986 p. 28)

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of several notes, some of which are marked as anticipations. The chords above the staff are C, Fm, Bb7, C7, Bb7, and A7. The notes are marked with '7ma', '5ta', and '5ta' in red, with lines pointing to the word 'Anticipación' below the staff.

Figura 1: Anticipaciones rítmicas en Yardbird Suite. .

El *bebop* supuso un gran cambio estético musical, sobre todo en aspectos rítmicos, melódicos y en materia de improvisación. (Tejada, 2013, p. 44). Tal y cómo se puede apreciar en la composición *Yardbird suite* de Charlie Parker, la melodía del tema posee varias notas de aproximación, llamadas notas blues, además de un ritmo acelerado y sincopado. La melodía principal del tema consta de muchas anticipaciones rítmicas, usadas para destacar la armonía muy particular del tema. Todas las anticipaciones están marcadas en rojo.

Figura 2: Primera sección del tema Yarbbird suite resaltando sus anticipaciones rítmicas. Adaptación propia de RealBook.

Como se puede apreciar en la Figura (4), melódicamente hablando el *bebop* muestra un parcial abandono del fraseo y sonoridad vocal propia del *swing*, tratando de resolver los contextos armónicos con una estética cortante y fría. El fraseo melódico rítmico comúnmente interpretado en corcheas y semicorcheas, apelando al virtuosismo instrumental. (Gili, 1984, p.105).

Figura 3: Fragmento del solo de Charlie Parker sobre el tema Yarbbird suite adaptación propia de Real Book

El mayor aporte musical del *bebop* se traduce en un entendimiento musical centrado más en la armonía (dimensión vertical), de esta manera los solos se resuelven pensando en el contexto armónico. Antes en la era swing, las frases solistas solían interpretarse pensando en la melodía (dimensión horizontal) del tema, si bien el *bebop* no se divorcia de esto, si lo revoluciona ampliando las posibilidades armónicas tratando cada acorde por separado (Gili, 1984, p. 115). La manera en la cual la presente investigación aporta al entendimiento de los solos de Parker, es justamente generando una ampliación de su lenguaje melódico. Al ser Parker un artista bebop, su manera de improvisar respondía a una experimentación armónica de las obras. Esto a su vez, genera un particular lenguaje melódico. Mediante la aplicación del arreglo a cuatro voces cerradas a la melodía y en particular al solo de Parker, se generan variantes melódicas del lenguaje expuesto en la obra.

1.2.2 La improvisación en el *bebop*

El lenguaje *bebop*, mediante el uso de la tensión y la resolución, delimita el contexto armónico propio de un tema. Sin embargo, el lenguaje *bebop* busca una extensión del esquema armónico de un tema. (Christiansen, 2001, p. 4) El *bebop*, menciona Corey Christiansen, toma las notas del acorde (raíz, tercera quinta y séptima) como las vocales de una palabra, y las notas tensión más las notas de paso vendrían a ser las consonantes. Este lenguaje parte de que cualquier nota puede ser usada como parte de una melodía, pero el reposo o la resolución solo pueden darse en notas del acorde.

Las notas del acorde, las vocales de nuestro discurso musical, generan la sensación de estabilidad. Por otro lado, el resto de notas de la escala son tomadas únicamente como notas de paso y provocan en el oyente sensaciones, que, en mayor o menor medida, se alejan de la estabilidad (Christiansen, 2001, p.5).

La genialidad de Parker radica en su particular uso de este concepto, mezclando de una manera muy singular el reposo y la tensión en sus solos, creando obras de arte que trascienden el tiempo gracias a su particular uso de

las notas del acorde más las notas tensión (Christiansen, 2001, p.4). En la ilustración (5) se aprecia como todos los momentos de reposo dentro del solo están dados en notas del acorde, mostradas en círculos verdes. El uso de notas de paso se encuentra enmarcado en recuadros rojos. El recuadro naranja muestra una clara superestructura de Si (B) menor usado sobre Sol (G) mayor con séptima menor, donde la nota Fa (F) sostenido es claramente un *avoid*. Son este tipo de particularidades las que enriquecen el estilo de Parker, ya que si bien está usando una nota que no es apropiada para el acorde, en el pasaje inmediatamente continuo enfatiza la escala mixolidia de Sol (G).

ALTO SAX BILLIE'S BOUNCE
CHARLIE PARKER'S SOLO CHARLIE PARKER

Figura 4: Fragmento inicial del solo de Parker sobre Billie's Bounce. Adaptación propia de Onmibook.

1.2.3 La escala *bebop*

Dado que los reposos armónicos se deben realizar en notas del acorde; cuando el fraseo rítmico – melódico es muy rápido y está distribuido mayormente en corcheas y semicorcheas se puede generar disonancias si se trabaja con escalas conformadas por un número de notas impar. En respuesta a esta problemática nace la escala *bebop*, que no es más que la incorporación de cromatismos en ciertos lugares de la escala para hacer que la misma conste de ocho notas y no siete. (Christiansen, 2001, p.5)

Existen tres escalas básicas usadas por Parker, que pueden ser catalogadas como escalas *bebop*. La escala *bebop* Mixolidia, usada en acordes mayores con séptima menor.

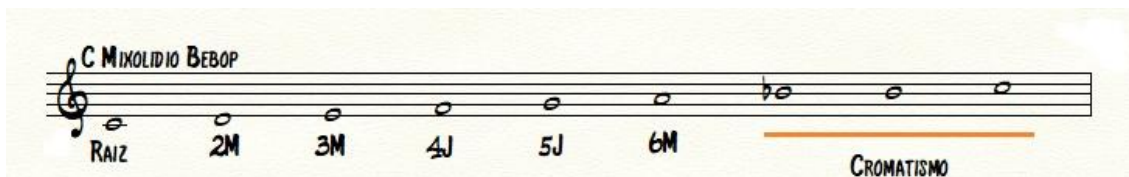


Figura 5: Representación de la escala bebop mixolidia. .

La escala *bebop* Dórica, empleada para acordes menores con séptima y por último la escala *bebop* mayor, usada para acordes mayores con séptima. Cada escala está conformada por ocho notas en lugar de siete. Esto se debe justamente para resolver el tema de tensión - resolución en los tiempos rápidos característicos del *bebop*. (Christiansen, 2001 p. 5)

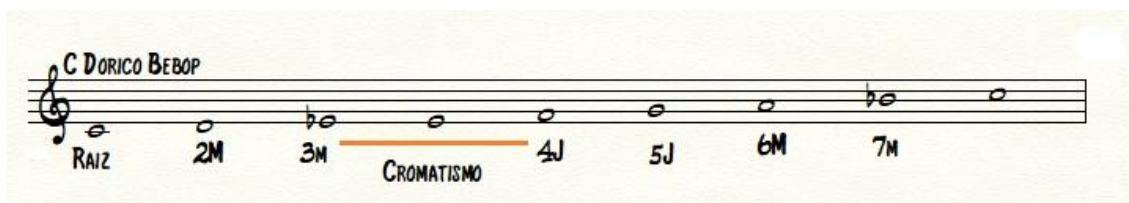


Figura 6: Representación de la escala bebop dórica. .

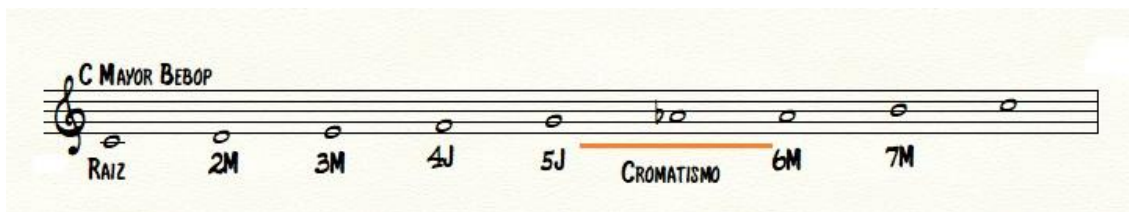


Figura 7: Representación de la escala bebop Mayor. .

En un breve análisis de las tres últimas ilustraciones donde se exponen los diferentes tipos de escalas *bebop*. Se puede apreciar que este lenguaje básicamente busca ampliar los cromatismos permitidos dentro de una escala.

En la Figura (9) se identifica, a manera de ejemplo, dos momentos del solo de Parker sobre Yardbird suite, donde se ha empleado claramente una de estas tres escalas *bebop*.

The image displays two systems of musical notation for a solo by Charlie Parker. The first system, labeled 'Segunda A solo', consists of two staves. The first staff contains a bebop scale run (A7) highlighted in a red box, with chords C, Fm, Bb7, C7, and Bb7 above it. The second staff continues the solo with chords D7, G7, C7, C, and B7(#9). The second system, labeled 'solo', also has two staves. The first staff shows a bebop scale run (A7) highlighted in a red box, with chords Em, F#m7(b5), B7, Em, and A7 above it. The second staff continues with chords Dm, Em7(b5), A7, D7, and D7 (with Db7) highlighted in a red box.

Figura 8: Escala bebop en momentos del solo de Charlie Parker en Yardbird suite. .

1.3 Sujeto de Estudio Charlie Parker the Bird

1.3.1 Charlie Parker

Charles Christopher Parker nace en Kansas City el 29 de agosto de 1920, hijo único de Charles y Addie Parker. Desde temprana edad Parker demostró entusiasmo por el *jazz*, de hecho, estudiaba la tuba. Gracias a un gran esfuerzo paterno, la familia Parker logra adquirir un saxofón alto para Charlie, quien después de fuertes jornadas de práctica y frustrantes sesiones de *jam* logra convertirse a la edad de diecisiete años en una figura del *jazz* local. (Arribas, 2017, p. 48)

Parker llegó por primera vez a Nueva York en 1939, y en poco tiempo lograría ser un referente musical de la ciudad y del mundo. Inspirado por grandes músicos como Lester Young o Igor Stravinsky, nunca dejó de innovar musicalmente. Realizó su primera grabación junto con Jay McShann en 1940, realizando improvisaciones destacables en temas como "Oh, Lady Be Good".

Justamente con la *big band* de McShann lograría impresionar al público y la crítica con sus innovadoras ideas musicales. (Sampayo, 1995, p. 10 - 15)

A pesar de que las primeras grabaciones de Parker fueron con el grupo de Tiny Grimes en 1944, fue su trabajo con el trompetista Dizzy Gillespie, lo que le permitió de forma definitiva ser reconocido en el mundo del *jazz*. De la mano de temas innovadores como “Hot House”, Parker asombraría a la audiencia con solos que rompían los parámetros melódicos del swing. (Tejada, 2013, p. 50)

1.3.2 Relevancia de la obra de Bird

La tremenda influencia que representó la obra de Parker para las generaciones que lo sucederían, se puede resumir en las palabras del genio del *jazz*, la innovación musical y director de las agrupaciones musicales jazzísticas más reconocidas del siglo XX, Miles Davis:

En ocasiones he conseguido casi reproducir las sensaciones de aquella noche y aquella mística de 1944, cuando oí por primera vez a Diz y a Bird, pero nunca lo he logrado del todo. Y ando siempre buscándolas, escuchando, sintiendo, tratando constantemente de encontrarlas en y a través de la música que toco cada día. (Miles & Troupe, 1991, p. 45)

Miles Davis no solo participó, sino que lideró muchas de las corrientes innovadoras del *jazz* por más de cuarenta años, y en sus propias palabras, la influencia que generó en él la música de Parker fue tremenda. (Tejada, 2013, p. 52)

Cómo es posible que un artista genere tal impresión en colegas de su mismo género, de su mismo estilo. De qué manera trabajó Charlie su sonido y su interpretación, para renovar toda una corriente artística y ser un referente en el *jazz* que trasciende su época. Pues las palabras de Gary Giddins en su libro *Visions of Jazz: The First Century*, describen a Parker como un artista agobiado por sus propios esquemas y formas, llegando incluso a suplicar por unas clases al compositor de música académica Edgar Varése (1883-1965) para poder integrar aspectos musicales de un lenguaje ajeno al que Parker conocía. (Giddins, 1998, p.145). Es justamente este aspecto lo que formó a Parker como

un artista puramente innovador, razón suficiente para sorprender a los oídos atentos de aquella época (Tejada, 2013, p.65).

1.3.3 Yardbird suite

Para concluir con la descripción del lenguaje elegido para este proceso de aprendizaje, se debe hablar de *Yardbird suite*. *The Charlie Parker Septet*, agrupación que conformarían el trompetista Miles Davis, el saxo tenor Lucky Thompson, el guitarrista Arvin Garrison, el contrabajista Vic Mc Millan, el baterista Roy Porter y el pianista Dodo Marmarosa, grabarían en noviembre de 1946 la versión de Yardbird suite en la cual se basa este trabajo. *Charlie Parker Septet plays "Yardbird Suite"*, nombre original para la grabación antes mencionada realizada en *Ross Russell's Dial Records* en la ciudad de los ángeles (Koch, 1988, s/p.).



Figura 9: Charlie Parker Septet interpreta "Yardbird Suite" Dial 1003. Adaptado de Koch s. f.

En el capítulo dos, se presentará un análisis melódico armónico del tema *Yardbird Suite*. Sin embargo, es preciso mencionar algunas de las características musicales del tema ya que las mismas son el motivo de la selección de esta obra para realizar el arreglo. Tiene una forma típica del jazz de AABA de 32 compases con una armonía interesante, pero a su vez no tan desafiante en comparación a otros temas (Koch, 1988, s/p.).

Como se ejemplifica más adelante, gracias a su armonía y anticipaciones rítmicas, *Yarbird suite* es ideal para empezar con el estudio del lenguaje *bebop*. Además, la grabación antes mencionada fue interpretada en unos 210 *bpm* aproximadamente, por lo que es de las versiones más rápidas del tema. Sin embargo, es un tema que puede ser interpretado más lento, siendo ideal para el proceso de aprendizaje.

1.4 Dimensiones Musicales

En el año 2011, la universidad de Harvard realizó un experimento para determinar qué aspectos en la música, eran los que influenciaban de manera más directa en el proceso de aprendizaje y la manera en la cual un individuo genera gustos o preferencias musicales. Dicho estudio a cargo de Psyche Loui, se centró en los aspectos melódicos, en contraste con los aspectos armónicos. Para entender de mejor manera como se relacionan estos aspectos musicales, Loui describe la sucesión de notas (melodía) como la dimensión horizontal de la música; en contraste la simultaneidad de notas (armonía), viene a ser la dimensión vertical de la música.

Este estudio del departamento de Neurología de la Escuela de Medicina de Harvard, arrojó varios resultados: parece existir una posible disociación entre el aprendizaje y la formación de preferencias en la música. Además, los aspectos melódicos son los más determinantes a la hora de generar preferencias, siendo las viejas melodías en contraste con las nuevas, las que prefiere el oído humano. Los aspectos armónicos parecen influenciar de manera más directa el proceso de aprendizaje, ya que brindan un contexto al oído. A pesar de que los resultados no fueron determinantes, lo evidente es que, para un proceso de aprendizaje exitoso, el cerebro humano necesita entender ambos aspectos, melódicos y armónicos (Loui, 2012, s/p.).

YARDBIRD SUITE

Swing! ♩ = ♩³

CHARLIE PARKER

A C F_m B^b₇ C₇ B^b₇ A₇

DIMENSION HORIZONTAL

DIMENSION VERTICAL

Figura 10: Dimensiones musicales sobre fragmento de la melodía de Yardbird suite. .

En la Figura (11) podemos contrastar las dimensiones explicadas por Loui en el contexto de la obra *Yardbird suite* de Parker. La dimensión horizontal, es decir la melodía es aquello que con el tiempo va generando gustos y preferencias. Sin embargo, la dimensión vertical, es decir la armonía, brinda un contexto musical al oído. Esto posibilita un proceso de aprendizaje integro. El desarrollo de la presente investigación gira en torno a esta hipótesis sobre el aprendizaje musical. La mejor manera de aprender música es integrando los aspectos de la misma sin aislarlos. (Loui, 2012, s/p.)

Es justamente sobre esta hipótesis de aprendizaje musical que se centra el presente trabajo. Para poder entender de manera integral el lenguaje melódico de un solo de Parker, hay que ampliarlo a su dimensión vertical (armonía). Una manera ordenada de hacer esto, son las técnicas de armonización para varias voces.

1.4.1 Dimensión Horizontal “la Melodía”

Una Melodía es en esencia la manera en la cual las distintas alturas tonales se relacionan rítmicamente. Sin embargo, debemos tomar la definición de Schoenberg antes expuesta (*Grundgestalt*), para poder desglosar una melodía en elementos más pequeños como lo son la frase y el motivo. Un motivo se compone de dos a tres notas, mientras que una frase se construye de dos a tres motivos (Guzman, 2011 p.51).

1.4.1.1 Frase y Motivo

El motivo es la fracción más importante de una frase, y vendrá determinado por características rítmicas y melódicas (intervalos). Una frase es la sucesión de motivos que conllevan al ciclo completo de una idea melódica (Herrera, 1986 p 24).

Figura 11: Primera frase de la melodía de *Yardbird suite* desglosada en motivos. .

En la Figura (2) se puede apreciar la fragmentación de una frase melódica en elementos más pequeños, los motivos. De esta manera se puede entender como ha construido la frase Parker.

1.4.2 Dimensión Vertical “la Armonía”

El aspecto armónico en la música hace referencia a la relación que existe cuando dos o más notas son interpretadas al mismo tiempo. La profundidad de una obra musical (número de notas interpretadas al mismo tiempo) genera relaciones entre las notas cada vez más complejas. Esto provoca en el oyente la sensación de texturas, ambientes, emociones y estilos (Herrera, 1986 p. 18).

La evolución que ha experimentado la música, por lo menos en la corriente musical occidental, siempre ha estado fuertemente ligada al concepto melódico armónico. Numerosas obras de Bach que son escritas para un solo instrumento, sin ningún contexto armónico, delinean la armonía, la tonalidad del tema. La belleza expresiva de muchas obras del romanticismo es el resultado de una abierta experimentación armónico melódica por parte de sus autores.

Es absolutamente innegable que en la corriente musical occidental el desarrollo de aspectos melódicos va de la mano con el desarrollo de nuevos conceptos armónicos (Rich, 2018).

Funciones Tonales y Entornos Tonales

Las funciones tonales tienen que ver en cierta manera con el grado de reposo o de inestabilidad que cada grado tonal aporta al discurso musical. Existen tres funciones básicas, estas son: función de tónica, de dominante y de subdominante. La función tonal de un acorde viene determinada por su estructura interna y por las relaciones que establece con los acordes de su entorno (Herrera, 1986 p. 80).

La función de tónica está caracterizada por su estabilidad. El acorde representativo de esta región es el acorde de (I) primer grado o tónica, aunque en algunos casos este papel lo pueda desempeñar el (VI) sexto grado o el (III) grado cuando sean convenientemente situados en el contexto armónico de una obra (Herrera, 1986 p. 81).

La función de dominante está caracterizada por su inestabilidad. El acorde representativo de esta función es el acorde de (V) quinto grado, aunque el (VII) séptimo grado suele tomar parte dentro de esta función. En el caso del (VII) séptimo grado, el tritono presente en su estructura le aporta la inestabilidad armónica para poder representar esta función. Podemos además generar inestabilidad armónica para acentuar cambios armónicos simples en una obra utilizando dominantes secundarias.

1.5 Arreglos para varias voces en la música popular

1.5.1 El soli en la big band

El término *big band* hace referencia a una orquesta de jazz. Este formato de agrupación surge en la década de los veinte, pero es muy usado hasta la actualidad. En resumidas cuentas, consta de una sección rítmica (batería, piano, bajo) y una sección melódica generalmente conformada por

instrumentos de viento en su mayoría metales (trompeta, trombón) aunque también es muy común el saxofón (Martinez, 2014, p.45.).

Si bien el formato *big band* no es compatible con el desarrollo de la era *bebop*, ya que justamente la reducción de las grandes orquestas, provocó el surgimiento del género. El formato predilecto del *bebop* serían los *tets* (término que hace referencia al número de integrantes de pequeñas agrupaciones como *cuartets*, *quintets*, etc). Sin embargo, dado que varias obras del *bebop* han sido consideradas *standars* del *jazz*, es natural que existan varios arreglos para bandas más numerosas como una *big band*, y que existan numerosos arreglos para varias voces de obras emblemáticas del género. (Pease & Pulling, 2001, p. 38).

The image shows a page of a musical score for the jazz standard "Donna Lee". At the top left, it says "JAZZ LINES PUBLICATIONS". The title "DONNA LEE" is prominently displayed in the center, with "(RECORDED BY SUPERSAX)" underneath. On the top right, it says "JLL" and lists the credits: "MUSIC BY CHARLIE PARKER", "ARRANGED BY MED FLORY", and "EDITED BY JEFFREY SULTANOFF". The score is labeled "SCORE" and "BRIGHT SWING" with a tempo marking of "♩ = 230". It features six staves for saxophones and one for piano. The saxophone parts are labeled "ALTO SAX. 1", "ALTO SAX. 2", "TENOR SAX. 1", "TENOR SAX. 2", "BARITONE SAX.", and "TRUMPET". The piano part is labeled "PIANO". The score shows a soli section where all these instruments play the same melodic line. The piano accompaniment includes chords such as A^b9, A^b6, A^b7, F7, and B^b7.

Figura 12: Soli en Donna Lee interpretado por Supersax. Tomado de: Jazz Lines Publications.

Enric Herrera define al *solí* como un estilo de arreglo para dos o más voces, donde un grupo instrumental de la misma familia (por lo general vientos) tocan la misma figuración rítmica (Herrera, 1986, p. 107).

En la Figura (12) se puede apreciar un fragmento original del arreglo de *Donna Lee* por parte de *Supersax*, si bien en dicho arreglo solo se presentan dos voces (ya que la mayoría de instrumentos están doblando la melodía o tocando una quinta) aún así califica como *solí*, ya que está escrito para seis instrumentos distintos.

SUPERSAX
YARDBIRD SUITE

CHARLIE PARKER
MED FLORY

SWING

ALTO SAX 1

ALTO SAX 2

TENOR SAX 1

TENOR SAX 2

BARITONE SAX

Figura 13: Transcripción del arreglo de Med Flory a modo de *solí* del tema *Yardbird suite*, fragmento de la primera sección del tema. .

1.5.2 Med Flory y *Supersax*

El trabajo realizado por Med Flory dentro de *Supersax* es un referente del presente proyecto, ya que es arreglista y fundador de la banda *Supersax*, armonizó las melodías y solos de Parker por más de cincuenta años. La historia de *Supersax* nos remonta a los años cincuenta, cuando un joven Flory, a manera de estudio, transcribía los solos de Parker, pero, además, escribía varias voces extra. No fue hasta dentro de 20 años, es decir en la década de los setenta, que Flory animado por su esposa, arranca seriamente el proyecto *Supersax*.

La agrupación *Supersax* conformada por cinco saxofones, dos altos, dos tenores y un barítono, junto con una sección rítmica (batería, piano y contrabajo) tocando temas de Parker a manera de *solí*. La recepción del proyecto fue fenomenal, y la agrupación grabaría su primer álbum de estudio *Supersax Plays Bird*, en las salas del mítico estudio Capitol Records. A partir de dicho punto, *Supersax* se convirtió en un fenómeno mundial grabando nueve álbumes e inclusive ganando un *Grammy*. (Duboff & Sultanof, 2011, s/p.).

La relevancia del trabajo de Flory para la presente tesis es crucial, ya que clarifica el valor de la obra de Parker y a su vez, aplica el arreglo de varias voces sobre las melodías de Bird.



Figura 14: Afiche de publicidad de Supersax Duboff & Sultanof. Adaptado de Zirpolo 2018

Es muy conocido en el mundo musical, sobre todo en el jazz, que la obra de Parker es increíble, tanto por su concepción como por su ejecución. Sin embargo, la idea de reproducirlos usando un arreglo a cinco voces fue lo que convirtió a Med Flory en un referente. Además, la dificultad que esta tarea representaba era enorme. En otras palabras, la tarea que realizó *Supersax* fue reproducir la maestría de Bird e incluso expandirla mediante el uso de la orquestación. (Zirpolo, 2018, s/p.).

Si bien el trabajo realizado por Flory muestra un rumbo para el presente proyecto, cabe mencionar que el trabajo se realiza con el fin de generar variantes melódicas de las frases originales del solo de Parker. La obra de Flory representa un trabajo estético diferente, ya que todas las melodías eran armonizadas e interpretadas a manera de soli. Por lo tanto, el presente trabajo toma aspectos estéticos de la obra de Supersax, pero no pretende producir un arreglo basado en la producción de Flory.

1.6 Técnica de armonización a cuatro voces

1.6.1 Análisis musical estilístico

Para poder realizar cualquier tipo de arreglo o armonización para varias voces, es imperativo la realización de un análisis no solo melódico armónico, sino también estilístico (Herrera, 1986 p. 42).

Según la Real Academia Española o RAE, por sus siglas, estilo en arte se define como el “carácter propio que da a sus obras un artista” y también como el “conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor” (RAE, 2016). El análisis estilístico tiene como objetivo identificar estas características en las obras para poder asociarlas con un estilo en concreto. Si bien el presente trabajo se centra en una sola obra de Parker, se puede extraer aspectos estilísticos del intérprete en cualquiera de sus obras representativas.

El presente análisis se enfoca en las características del solo de Parker en su obra *Yardbird suite*, sin embargo, para poder entender el sentido de una frase melódica se hace imperativo la comprensión cabal del contexto armónico, es decir que el análisis melódico y armónico van de la mano (Campbell, 2002 p. 16).

1.6.2 Metodología del Análisis musical

Según Martin Vidal, el éxito de un análisis musical requiere un claro estudio de los elementos que conforman una obra, en este caso de Parker. Además cabe señalar que, el desarrollo apropiado de un discurso musical (que viene a ser la improvisación en el caso de Charlie Parker) se enriquece mediante el uso y la

combinación de parámetros rítmicos, melódicos, armónicos, y el sentido narrativo propio de una obra musical (Vidal, 2010 s/p).

Para entender de mejor manera lo que es un análisis se puede tomar la definición de Ian Bent, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Tomo 1, expone su concepto de análisis como:

La resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral (Bent, 1980, p. 340).

El compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) es considerado uno de los más prominentes pedagogos musicales; varios años de su vida trabajó en el desarrollo de textos dirigidos al análisis musical. Schoenberg tomó para su trabajo un concepto organicista que denominó *Grundgestalt* (forma fundamental) el cual, describe la construcción musical a partir de un "motivo" que es repetido, pero dicha repetición busca siempre el principio de la variación (Guzman, 2011 p. 48).

En concordancia con lo antes expuesto, se debe analizar las dimensiones antes de la obra y reducirlas a sus formas fundamentales, es decir en el caso de la melodía, analizar los motivos. Y en el caso de la Armonía analizar el acorde.

1.6.3 Funciones Tonales y Entornos Tonales

Las funciones tonales tienen que ver en cierta manera con el grado de reposo o de inestabilidad que cada grado tonal aporta al discurso musical. Existen tres funciones básicas, estas son: función de tónica, de dominante y de subdominante. La función tonal de un acorde viene determinada por su estructura interna y por las relaciones que establece con los acordes de su entorno (Herrera, 1986 p. 80).

La función de tónica está caracterizada por su estabilidad. El acorde representativo de esta región es el acorde de (I) primer grado o tónica, aunque en algunos casos este papel lo pueda desempeñar el (VI) sexto grado o el (III)

grado cuando sean convenientemente situados en el contexto armónico de una obra (Herrera, 1986 p. 81).

La función de dominante está caracterizada por su inestabilidad. El acorde representativo de esta función es el acorde de (V) quinto grado, aunque el (VII) séptimo grado suele tomar parte dentro de esta función. En el caso del (VII) séptimo grado, el tritono presente en su estructura le aporta la inestabilidad armónica para poder representar esta función. Podemos además generar inestabilidad armónica para acentuar cambios armónicos simples en una obra utilizando dominantes secundarios.

1.6.4 Análisis Melódico Armónico

Enric Herrera en su libro Técnicas de arreglos para la orquesta moderna afirma que, dentro del análisis melódico la primera diferenciación que se hará sobre una melodía consta de distinguir las notas en dos grupos principales: Notas principales (notas del acorde y notas tensión), y Notas secundarias (notas de aproximación diatónicas o cromáticas) (Herrera, 1986 p. 56). Esto aclara que el análisis melódico de una obra depende directamente de su contexto armónico.

1.6.4.1 Notas de aproximación o de paso

Son aquellas notas que pueden o no formar parte de la escala de donde proviene el acorde, pero que en contexto son usadas para dar un sentido de movimiento por grado conjunto, ya sea cromático o diatónico, hacia una nota principal (Herrera, 1986 p. 87).

The musical score shows a melody in G major with three measures. The first measure is E minor (Em), the second is F#m7(b5), and the third is E minor (Em). The melody is written in the treble clef. Notes are classified as 'P' (Principales) or 'S' (Secundarias). A legend at the bottom indicates 'P= PRINCIPALES' and 'S= SECUNDARIAS'.

Figura 15: Ejemplificación de las notas principales en contraste con las notas secundarias.

1.6.5 Distribución de las voces

La manera de distribuir las voces en un arreglo dependerá de la armonía, es decir, si la armonía tiene triadas (acordes de tres notas) o cuatriadas (acordes de cuatro notas). En el segundo caso, existen varias técnicas a aplicar para poder realizar un arreglo a cuatro voces: Cerradas (*close*) que es la técnica aplicada en el presente proyecto, Segunda voz bajada (*drop 2*), Tercera voz bajada (*drop 3*), Segunda y cuarta voz bajada (*drop 2 + 4*) y Abierto (*Spread*). La disposición Cerrada (*close*) indica que las cuatro voces estarán en el ámbito de una octava (Herrera, 1986, p. 171).

La técnica de cuatro voces cerradas es la armonización usada en el presente proyecto, debido a que es una manera ordenada de generar voces que mantengan el mismo sentido melódico de la voz original. Además, este tipo de armonización exige que cada voz parta desde una nota del acorde, por lo cual las voces generadas son trasposiciones de la melodía original en distintos modos del acorde. En la Figura (15) se puede apreciar como cada una de las notas elegidas para armonizar la melodía son notas del acorde.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in closed position. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The chords are A-7, D7, G-7, C7, and F Maj 7. The notes are written in a way that shows the close spacing between voices.

Figura 16: Ejemplo de arreglo a cuatro voces Cerradas. Adaptado de Henric Herrera.

1.6.5.1 Notas del acorde y Notas tensión

Al tomar como ejemplo un acorde de A7, las notas de La (A) raíz, Do sostenido (C#) tercera mayor, Mi (E) quinta y Sol (G) séptima, son las que forman el acorde de A7 (La mayor con séptima menor). Las tensiones (novenas, oncenas y treceñas) son las súper estructuras que se forman por encima de los acordes con séptima y se denominan tensiones porque generan una cierta disonancia. En general, lo que permite a una nota convertirse en una tensión disponible, es que esté a un tono por encima de una nota del acorde, de lo contrario esta nota generaría una disonancia desagradable o incluso puede cambiar la cualidad del acorde (Pease & Pulling, 2001 p. 45).

The image shows a musical score illustrating notes of the chord and tension notes in context. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The chords are C, Fm, and Bb7. The notes are labeled with Roman numerals: R (Root), 5 (Fifth), b (Flat), 11 (Tension), and 13 (Tension). The notes are written in a way that shows the close spacing between voices. The notes of the chord are labeled 'NOTAS DEL ACORDE' and the tension notes are labeled 'NOTAS TENSION'.

Figura 17: Notas del acorde y notas tensión en contexto. .

Sin embargo, existen ciertos contextos armónicos que permiten estas disonancias, los acordes mayores con séptima menor que estén en un contexto dominante, pueden poseer tensiones que generen esta disonancia con notas del acorde (novenas bemoles y treceñas bemoles) (Pease & Pulling, 2001, p. 51).

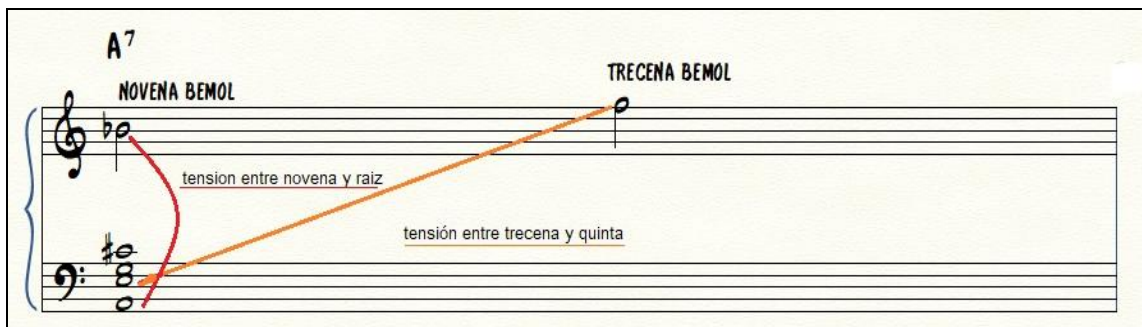


Figura 18: Notas tensión en contexto alterado. .

1.6.5.2 Notas del acorde

Herrera explica que cuando la melodía de la obra a arreglar está conformada por notas del acorde, el procedimiento simplemente consiste en rellenar con las notas restantes del acorde inmediatamente debajo de la primera voz. (Herrera, 1986, p. 25)

1.6.5.3 Notas Tensión

Una nota que no pertenece al acorde pero que sigue estando dentro de la escala del acorde, siempre y cuando no genere un bemol dos ($b2$) por encima de una nota del acorde, se denomina tensión. Las tensiones se armonizan de manera tal que omita la inmediata nota inferior del acorde. Por ejemplo, lo más común es reemplazar una novena por la raíz del acorde (Herrera, 1986, p. 18).

1.6.5.4 Notas de aproximación

Para las notas de “paso” o notas de aproximación, Herrera menciona varios recursos armónicos para resolver estas notas, que pueden o no ser parte de la escala madre del acorde. Cualquiera de las estructuras que se usen para la armonización de la nota de paso está directamente relacionada con el análisis melódico. Además, se deberá usar la misma disposición (cerrado, bajo segunda voz, etc.) que su objetivo (Herrera, 1986, p. 26). Las posibles rearmonizaciones que se usan en las notas de aproximación son: dominante, cromática, diatónica y paralela, todas serán detalladas en el siguiente capítulo.

1.6.5.5 “ $b2$ ” con la melodía

Existen ciertos acordes que, en determinadas disposiciones, debido a que son cuatro voces, pueden generar una segunda menor entre la primera voz y su

segunda. Un claro ejemplo de esto, es cuando tenemos un acorde mayor con séptima (maj7) y su fundamental está en la melodía. Para evitar el intervalo mencionado entre las dos voces superiores se utiliza la sexta en lugar de la séptima del acorde (Herrera, 1986, p. 144).

2 Capítulo 2: Técnica de armonización “cuatro voces cerradas” y construcción del soli

El segundo objetivo concreto del presente proyecto, es realizar un arreglo a cuatro voces cerradas en la melodía y el solo de Parker sobre *Yardbird suite*, para generar variaciones melódicas del discurso musical original. Primero se expone un detallado análisis melódico armónico a la obra, donde se especifica las relaciones tonales de los acordes del tema y la relación de cada nota, con respecto a su contexto armónico. Acto seguido se realiza un esquema por acordes que defina las posibilidades al aplicar un arreglo a cuatro voces cerradas, sobre distintas melodías y distintos contextos armónicos. Por último, se exponen las variantes melódicas generadas mediante la aplicación de ésta técnica de armonización al solo de Parker.

2.1 Análisis melódico armónico sobre *Yardbird suite*

Siguiendo los conceptos antes expuestos, para realizar el arreglo a cuatro voces cerrado, se procederá a analizar los diferentes componentes del contexto armónico y de la melodía del tema *Yardbird suite*. Dentro del contexto armónico se determinará las funciones tonales de cada acorde al mismo tiempo que se estructura un mapa del entorno tonal del tema. En el caso melódico se analizará las anticipaciones y la relación de cada nota, con respecto a su contexto armónico.

Como se puede apreciar en la Figura (18) se ha realizado un análisis integro de los componentes melódicos y armónicos. El tema se encuentra en la tonalidad de Do (C) mayor, sin embargo, presenta numerosos intercambios modales enriqueciendo la armonía del mismo.

Se puede apreciar que, en los cuatro primeros compases, el único acorde perteneciente a la tonalidad de Do (C) es el primero Do mayor sexta (C6) el resto de acordes pertenecen a intercambios modales o dominantes secundarios. La estabilidad tonal del tema está representada con tonos verdes,

amarillos, tomates, rosados y rojos. Siendo los centros tonales representados con tonos verdes.

Figura 19: Análisis melódico armónico de la primera sección de la melodía del tema Yardbird suite.

La relación que se genera entre un acorde subdominante y uno dominante está señalada con tonos amarillos. Los acordes subdominantes, sustitutos tritonales y cadencias modales, están representados con tonos naranjas y con flechas entrecortadas. Por último, los acordes dominantes y su relación con los acordes tónicos, están marcados con flechas rojas.

Las anticipaciones melódicas están encerradas en círculos de color azul, mientras que cada nota está representada con un número o letra en su parte inferior identificando su relación con el acorde. Las notas en la melodía que en relación a su acorde generen la función de tónica o raíz, son representadas con la letra (R).

Las Notas de Paso (NP), y el resto de notas han sido clasificadas con números dependiendo de la relación que tienen con la escala del acorde. Las notas del acorde son Raíz (R), Tercera (3), Quinta (5), Séptima (7), Sexta (6). Las notas tensión han sido clasificadas de la siguiente manera: Novena (9), Oncena (11), Trecena (13).

Este análisis es crucial para realizar cualquier tipo de arreglo, una vez determinado el carácter de cada nota por separado, con respecto al acorde del

cual proviene, basta con aplicar lo antes expuesto acerca del arreglo a cuatro voces cerrado. En la Figura (19) se aprecia la sección (B) de la melodía analizada bajo los mismos parámetros antes expuestos.

The image shows a handwritten musical score for section B of the Yardbird Suite melody. It consists of two staves of music in treble clef, 7/4 time. The score is annotated with Roman numerals and chord symbols, indicating harmonic analysis. Red arrows and lines highlight specific harmonic progressions and chord changes. Blue circles mark certain notes. A yellow highlight is present under the first staff. The notes are annotated with fingerings (e.g., R, 9, 3, 3, 3, 3, NP, 5, NP, 9, 9, 5, 9, 5, 7, R, 9, 3, R) and some are circled in blue. The chord symbols include: III min7, E MIN7, II min7 / III, F MIN7(b5), V7 / III, III min7, V7 / II, A7, II min7, D MIN7, E MIN7(b5), A7, V7 / D7, V7 / V, D7, II min7, D MIN7, V7, G7.

Figura 20: Análisis melódico armónico a la sección B de la Melodía de Yardbird suite.

En el caso del solo interpretado por Parker, presente en la grabación del tema, el análisis se muestra mucho más simple. Debido a que, el análisis armónico y tonal funcional sería el mismo, ha sido obviado y solo se muestra un análisis melódico.

El único componente adicional para entender el análisis mostrado en la Figura (20), es que el contexto donde ha sido usado algún tipo de escala *bebop* ha sido señalada con un tono naranja. Esto con el afán de mostrar los lugares claramente plasmados con esta sonoridad. Sin embargo, la sola presencia de tantas notas de paso, muestra un uso del lenguaje *blues*, que trasciende los usos comunes de una escala *bebop*.

A1

A2

Figura 21: Análisis melódico del solo interpretado por Parker en la sección A del tema Yardbird suite.

2.2 Estructuras

Las distintas estructuras armónicas que pueden surgir de cada acorde dependerán siempre de la nota que se encuentre en la melodía. Sin embargo, las posibilidades son finitas y siempre dependerán del estilo al cual el arreglo pretende pertenecer. (Herrera, 1986, p. 221)

Para un adecuado entendimiento de la manera de armonizar cualquier nota, se necesita tener en claro de dónde proviene el acorde y con qué escala podemos asociar al mismo. De nuevo este procedimiento dependerá del estilo al cual apunta el arreglo. Ya que algunas estructuras han sido muy usadas en ciertos estilos, es natural que su sonoridad sea asociada con dichas estéticas.

Con el afán de exponer la disposición de las distintas estructuras, se usará a manera de ejemplos la nota fundamental de La (A) y de esta forma se representará cada estructura dependiendo de la nota que se encuentre en su melodía. Dentro de un contexto armónico, las posibilidades de estructuras armónicas son finitas y están esquematizadas véase la Figura (21).

2.2.1 Estructuras en notas principales

POSIBLES ESTRUCTURAS DE ACORDES MENORES

A^{MIN}6

RAIZ SEGUNDA TERCERA CUARTA QUINTA SEXTA SEPTIMA

A^{MIN}7

SEXTA BEMOL
AVOID

A^{MIN}7(b5)

AVOID

POSIBLES ESTRUCTURAS DE ACORDES MAYORES

A⁶

RAIZ NOVENA TERCERA CUARTA (AVOID) QUINTA SEXTA SEPTIMA

A^{MAJ}7

CUARTA SOSTENIDA TRECENA

A⁷

NOVENA BEMOL NOVENA SOSTENIDA QUINTA DISMINUIDA TRECENA BEMOL

Figura 22: Estructuras para notas principales en acordes mayores y menores.

Con la exposición de las posibles estructuras que se forman mediante el uso de la técnica cuatro voces cerrado cuando la melodía está sobre una nota principal, es decir, una nota del acorde o una tensión. Lo siguiente es exponer las opciones que existen el momento de armonizar una nota de paso, o nota

secundaria. Para que el proceso sea más sencillo es mejor armonizar las notas principales primero, y con base en éstas, armonizar las notas secundarias.

2.2.2 Re armonización de las notas de aproximación

2.2.2.1 Dominante

Para este tipo de armonización se toma en cuenta la nota objetivo de la aproximación, es decir la nota a la cual se mueve la aproximación. En primera instancia se armoniza la nota objetivo, dicho acorde se convierte en nuestra tónica y posteriormente se armoniza la nota de paso pensando en el dominante de la nota objetivo. (Herrera, 1986, pp. 186,187)



Figura 23: Armonización Dominante.

Como se puede apreciar en el ejemplo anterior, en el primer compás en Mi menor séptima (Emin7), la melodía presenta un Do sostenido (C#) y un Re sostenido (D#), ambas notas son claramente notas de paso. En ese sentido se han armonizado tomando en cuenta el acorde al que se dirigen y generando su dominante respectiva. Dado que, el Re sostenido (D#) va hacia un acorde de Mi menor (Emin7), pues se ha armonizado pensando en el acorde de Si dominante (B7). Lo mismo ocurre con la nota de Do sostenido (C#) que ha sido armonizada pensando en el dominante de la estructura a la cual se dirige, es decir Fa sostenido dominante (F#7).

2.2.2.2 Paralela Cromática

Se utiliza un movimiento cromático de voces en la misma dirección que la nota objetivo, y respetando exactamente el mismo intervalo que en la melodía. La estructura armonización cromática es común usarla en notas cromáticas de la melodía, ya sean diatónicas o no. (Herrera, 1986, p. 187)

PARALELA CROMATICA

The musical score for 'PARALELA CROMATICA' features a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a triplet of notes: D4, E4, and F#4. This is followed by a series of chords: E MIN7, F# MIN7(b5), and B 7(b9). The melody continues with a half note G#4, then a quarter note A4, and finally a triplet of notes: B4, C5, and D5. The chords are harmonized in a parallel chromatic style, with each chord moving up by a half step from the previous one. The E MIN7 chord is highlighted with a green box, and the F# MIN7(b5) and B 7(b9) chords are also highlighted with green boxes.

Figura 24: Armonización Paralela Cromática.

En el mismo ejemplo anterior donde las notas de Do sostenido y de Re sostenido fueron armonizadas con la técnica de dominante, ahora han sido armonizadas de manera paralela cromática. Donde simplemente se generan estructuras a partir de los intervalos y la dirección de la nota en la melodía. En el caso de la última corchea del tresillo, el Re # resuelve al Mi, el movimiento de ascendente por medio tono, por lo tanto, todas las voces del acorde se moverán ascendentemente por medio tono. Lo mismo ocurre desde el Do# hacia el Re#, como la melodía principal se desplaza ascendente y por un tono, todas las voces harán lo mismo.

2.2.2.3 Paralela Diatónica

Se utiliza un movimiento diatónico de voces en la misma dirección que la nota objetivo y respetando el mismo intervalo de la melodía. Esta estructura se puede usar en notas de paso diatónicas, y por lo general provoca una estructura de función contraria al objetivo, es decir si la función tonal del acorde objetivo es de tónica, la estructura generada a partir de esta técnica será un subdominante en la mayoría de casos. (Herrera, 1986, p.188, 189)

PARALELA DIATONICA

The musical score for 'PARALELA DIATONICA' features a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a triplet of notes: D4, E4, and F#4. This is followed by a series of chords: E MIN7, F# MIN7(b5), and B 7(b9). The melody continues with a half note G#4, then a quarter note A4, and finally a triplet of notes: B4, C5, and D5. The chords are harmonized in a parallel diatonic style, with each chord moving up by a whole step from the previous one. The E MIN7 chord is highlighted with a green box, and the F# MIN7(b5) and B 7(b9) chords are also highlighted with green boxes.

Figura 25: Armonización paralela diatónica.

Para usar el mismo ejemplo anterior, se ha variado la melodía para convertir estas notas de paso, en notas diatónicas a la escala de Mi menor eólica. De esta manera podemos generar movimientos paralelos con intervallos diatónicos respetando las reglas del arreglo a cuatro voces cerrado.

2.3 Estructuras especiales del estilo

Para extraer algunos lineamientos estilísticos, el presente proyecto se ha basado en pequeños análisis realizados a fragmentos de transcripciones hechas a los arreglos de Med Flory usados en *Supersax*. Con el afán de poder generar voces que se apeguen lo más posible al estilo del cual provienen. Además, el formato de *Supersax* es uno de los más parecidos al formato del arreglo de cuatro voces cerrado, dado que su instrumentación es reducida en comparación al de una bigband. Por lo tanto, el presente trabajo toma ciertas referencias estilísticas de los siguientes análisis realizados a fragmentos de la obra de Flory.

The image shows a musical score for two staves. Above the staves are three chord symbols: D_{MIN}^7 , A^7 , and D^7 . The first staff contains notes with stems pointing upwards. The second staff contains notes with stems pointing downwards. Below the notes, a sequence of numbers from 1 to 10 is written, corresponding to the notes in the first staff. The notes in the first staff are: D4 (1), E4 (2), F#4 (3), G4 (4), A4 (5), B4 (6), C5 (7), D5 (8), E5 (9), and F#5 (10). The notes in the second staff are: D4 (1), C4 (2), B3 (3), A3 (4), G3 (5), F#3 (6), E3 (7), D3 (8), C3 (9), and B2 (10).

Figura 26: Análisis de estructuras de Flory.

En la Figura (25) se puede apreciar un fragmento transcrito del arreglo de Med Flory para *Supersax* de la Melodía del tema de Yardbird suite. Después de realizar un análisis de las estructuras usadas para la, re armonización se puede apreciar lo siguiente:

Tabla 1 Análisis de las estructuras usadas en un fragmento del arreglo de Flory.

Número de ejemplo	Contexto armónico	Nota de la melodía	Tensiones y reemplazo
1	D min7 La, Fa, Mi, Si, La	La	La nota Mi (E) reemplaza en este caso a la tónica Re (D) y la nota Si (B) reemplaza a la Séptima Do (C).
2	La, Fa, Mi, Si, La	La	Misma estructura anterior pero una octava arriba.
3	Mi, Do#, La, Fa, Mi	Mi NP	
4	Fa, Re, Si, La, Fa	Fa NP	
5	Sol, Mi, Re, Sib, Sol	Sol	Anticipación en la melodía, el contexto armónico es de La dominante. La estructura usada convive con ambos contextos armónicos, siendo el resultado un (G min6)
6	A 7 Sol, Mi, Re, Sib, Sol	Sol	Misma Estructura anterior
7	Fa, Re, Do, Sib, Fa	Fa	
8	Mi, Do#, Si, Sol, Mi	Mi	Estructura típica para un acorde mayor con séptima menor cuando su quinta está en la melodía, pero la raíz ha sido reemplazada por la novena del acorde.
9	Re, Sib, La, Fa, Re	Re	
10	Do, La, Sol, Mi, Do	Do	

En el ejemplo y análisis anterior, podemos notar que las estructuras afines al arreglo de Flory el momento de armonizar las notas principales del acorde, son

las convencionales, pero siempre reemplazando las notas base con tensiones donde sea posible. Ya que, existe una sección rítmica de acompañamiento que delinearé la armonía de manera clara. Las tensiones son muy comunes en este tipo de arreglos para varias voces. Esto se realiza con el fin de darle un color armónico especial al arreglo. Además, se puede evidenciar que, al menos en este breve pasaje, la quinta voz se usa para resaltar la melodía, ya que la está doblando. Obviando la quinta voz, que solo viene a ser una octava de la melodía principal, vemos que el arreglo de Flory es un “cuatro voces cerrado”, al menos momentáneamente.

2.3.1 Intercambio de Notas del acorde por tensiones

Este tipo de armonización no es exclusiva del *bebop* o del jazz, es una manera típica de armonizar melodías en ensambles donde se dispone de una sección rítmica, que delinearé la armonía base del tema. En este sentido, dicho acompañamiento permite al arreglista intercambiar las tensiones disponibles del acorde, por las notas del acorde que no definen ningún tipo de cualidad y que por lo general son interpretadas por la sección rítmica. Es decir, la raíz y la quinta del acorde. (Herrera, 1986, p.105)

La raíz de la estructura se reemplaza por la novena del acorde, dependiendo de la cualidad del mismo podrán ser novenas naturales, bemoles o sostenidas. Así mismo, la quinta será reemplazada por oncenos o treceñas, de la misma manera, dependerá de la cualidad del acorde la naturaleza de la novena o treceña. Tal y como se puede apreciar en la estructura (1) de la Figura (25) la raíz ha sido reemplazada por su novena y solo porque la quinta está en la melodía no fue reemplazada también.

Una vez expuesto un marco referencial sobre las posibilidades de armonización que ofrece el arreglo a cuatro voces cerrado, se vuelve imperativo realizar un análisis melódico armónico a la obra. Esto permitirá establecer las posibilidades en cuanto a estructuras, que posee esta obra.

2.4 Ejemplos de las estructuras usadas en la realización del arreglo

Una vez aclarado el contexto melódico armónico del tema *Yardbird suite*, sumado a las posibilidades en cuanto al arreglo de cuatro voces cerrado y algunas variables armónicas, que permite el estilo del cual proviene la obra, a continuación, se explicarán las distintas opciones armónicas que se han tomado en cuenta, para la realización del presente arreglo. En el ejemplo que se presenta en la Figura (26), se observa la armonización realizada a los cuatro primeros compases de la melodía de *Yardbird suite*, donde las estructuras armónicas de notas principales están enmarcadas en verde, y las notas de paso están enmarcadas en tomate y rojo dependiendo de su estructura. Las estructuras enmarcadas en tomate corresponden a las que han sido armonizadas con estructuras disminuidas y las rojas a las estructuras dominantes.

Figura 27: Ejemplos de estructuras usadas en la realización del arreglo.

En este caso en particular podemos observar que se han usado nueve estructuras para notas principales, jugando un poco con las variaciones posibles entre notas del acorde y tensiones disponibles, con el afán de generar

colores armónicos afines al estilo. Se han usado cuatro estructuras disminuidas y una dominante, marcada en el ejemplo con el número cinco.

2.5 Voces generadas a partir de la aplicación

El proceso de aplicación de la técnica de armonización a cuatro voces cerrado, se da con el objetivo de obtener tres variaciones melódicas de la transcripción original. Si bien el proceso natural de desarrollo de lenguaje de improvisación, busca utilizar frases transcritas a un referente musical, en otro contexto armónico. El proceso de generar voces a partir de un recurso técnico, nos permite obtener variantes de la frase original de manera ordenada. De esta forma tenemos tres variaciones de cada frase, cuyo sentido melódico será el mismo. Pero el color armónico que otorgan sus comienzos y sus resoluciones será completamente distinto, las nuevas frases están escritas en distintos modos del acorde. Es decir, después de aplicar este proceso se tiene cuatro frases, y no solo una, que contienen los recursos rítmicos y armónicos propios de la persona de la cual fue transcrita la idea original.

En el presente ejemplo de la Figura (27) podemos observar las voces que se han generado a partir de la frase original (1). El contexto armónico es claramente dominante, es decir un (V7-I). La frase original parte de una trecena bemol del acorde dominante y resuelve en la tercera del acorde tónico.

The musical score for Figure 28 consists of four staves, each representing a different melodic variant of a phrase. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The harmonic context is indicated by the chords DMIN7, G7, and C6. The first staff (labeled '1') shows the original phrase. The second staff (labeled '2') is a variant in the treble clef. The third staff (labeled '3') is a variant in the bass clef. The fourth staff (labeled '4') is another variant in the bass clef. Red circles highlight specific melodic motifs in each variant, and the number '3' indicates a triplet in the second and fourth staves.

Figura 28: Variantes melódicas frase menor.

Pues gracias a la aplicación de este tipo de arreglo, se han generado tres variaciones melódicas, con diferentes resoluciones. La frase (2) parte de la tercera del acorde dominante y resuelve en la raíz del acorde tónico. La frase (3) parte de la novena del acorde dominante y resuelve a la tónica (segunda) del acorde tónico. Por último, la frase (4) parte de la séptima del acorde dominante y resuelve en la quinta del tónico.

The image shows a musical score with four staves, numbered 1 to 4. The first measure is labeled E_{MIN}^7 and the second measure is labeled B^7 . Each staff shows a different melodic line starting from a specific note in the E_{MIN}^7 chord and resolving to a specific note in the B^7 chord. Staff 1 starts on G (5th of E_{MIN}^7) and resolves to B (root of B^7). Staff 2 starts on C# (3rd of E_{MIN}^7) and resolves to F# (5th of B^7). Staff 3 starts on D# (9th of E_{MIN}^7) and resolves to C# (2nd of B^7). Staff 4 starts on F# (7th of E_{MIN}^7) and resolves to D# (5th of B^7).

Figura 29: Ejemplo de frases menores generadas a partir del arreglo.

El presente ejemplo se refiere a una frase en contexto menor, donde la frase original (1) empieza en la quinta del acorde menor y resuelve a la raíz de la dominante. La frase (2) empieza en la tercera del acorde menor y resuelve en la quinta de la dominante. La frase (3) empieza en la raíz del acorde menor y resuelve a la tercera de la dominante. Por último, la frase (4), representa un caso especial. Por motivos de respetar el arreglo de cuatro voces cerrado deberíamos mantener todo en el rango de una octava, pero de esta manera se debe resolver la frase a una novena del acorde dominante. Esta acción provocaría que el acorde pierda una nota clave para determinar su carácter de dominante (su séptima). Por esta razón la frase (4) resuelve con movimiento contrario a la séptima.

A continuación, a manera de ejemplo se expone cuatro compases del arreglo realizado, con la intención de que se aprecien las variaciones melódicas no solo como frases sino también como variantes integra de un discurso musical.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are the bass line. The chords are indicated above the staff: C⁶, B^b7, C⁷, B^b7, A⁷, D⁷, G⁷, and C⁶. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplets. The bass line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with triplets. The score is set against a light yellow background.

Figura 30: ejemplo de frase armonizada.

En el presente ejemplo se observa la realización del arreglo sobre toda la sección del solo correspondiente a la última A. Esto ejemplifica que no solo se obtiene variantes de motivos o frases, sino también variaciones armónicas de todo el discurso musical.

3 Capítulo 3: Aplicación de las frases generadas en ejercicios de improvisación.

Para entender cómo funciona un proceso de asimilación de lenguaje musical. Se ha tomado como ejemplo el trabajo de Corey Christiansen quien en su obra “*Essential Jazz Lines*” en el año 2001, expone varias frases transcritas a Parker y la manera de practicar dichas frases. A continuación, se ejemplifica el material que expone la obra de Christiansen y su sugerencia de método de práctica. Vale aclarar que este método no es particular de la obra de Christiansen o de la serie “*Essential Jazz Lines*”, es más bien un método muy usado en pedagogía musical, ya que genera una manera ordenada y práctica de cubrir las doce tonalidades.



Figura 31: Ejemplos de frases para acordes menores. Adaptación propia de “*Essential Jazz Lines*” de Chistiansen Corey.

En la obra de Christiansen se expone a manera de catálogo, varias frases trascritas de varios solos de Parker. Estas frases están clasificadas por su duración (uno o dos compases) y por su contexto armónico (menor, mayor y mayor con séptima menor). En la Figura (30) se ha tomado cuatro frases expuestas por Christiansen para contextos menores y están dispuestas de una forma muy similar a la original. El autor explica que la mejor manera para perfeccionar el uso de estas frases es la práctica individual de cada frase en su

contexto armónico de ejemplo (en este caso Do menor). Posteriormente realizar el ejercicio de adaptar la frase a las doce tonalidades avanzando por cuartas. (Christiansen, 2001, p. 17)

Figura 32: Ejercicio de improvisación por cuartas aplicado a una frase de contexto menor. Adaptado de "Essential Jazz Lines".

En la Figura (31) se ejemplifica la manera en la cual propone Christiansen se debe practicar una frase. Después de aplicar este ejercicio hasta haber interpretado la misma frase adaptada a las doce tonalidades. Lo siguiente es practicar la frase sobre progresiones típicas del *jazz* (II-V-I). (Christiansen, 2001, p. 17)

En el caso de guitarristas o bajistas, Christiansen propone una digitación para cada frase, pero menciona que aquello no es más que una sugerencia. El propio estudiante debe probar distintas digitaciones y ver cuál es la que más le conviene de acuerdo con sus habilidades. (Christiansen, 2001, p. 18)

El presente capítulo muestra el desarrollo de ejercicios mediante el método de Corey Christiansen a partir de las frases generadas en la aplicación del arreglo a cuatro voces cerrado. Dichos ejercicios contienen fragmentos de las frases generadas y de la voz original que serán utilizados en la construcción de solos

demostrativos. Los ejercicios están basados en experimentar con las resoluciones de las distintas frases generadas y los diferentes contextos armónicos que las frases permiten. Por consiguiente, el empleo de este método persigue adaptar la frase a varios modos del acorde y modificar sus contextos armónicos. Es decir, si se analiza de qué modo de la escala original viene la frase, se puede adaptar la misma frase y sus variantes a distintos contextos armónicos.



Figura 33: Ejemplo de las variantes generadas a partir de una frase original.

En la Figura (32) se puede apreciar una frase original de solo de Parker en Yardbird suite y sus variaciones generadas a partir del arreglo a cuatro voces cerrado. La “frase original” está pensada en base a la escala menor melódica de Mi (E) y está interpretada a partir de su quita. Por esto último, se puede decir que es una frase construida a partir del quinto modo de la escala menor melódica, un Mixolidio bemol seis. Por lo tanto, es una frase que puede ser usada también en un acorde de La mayor con séptima menor y en un acorde de Si mayor con séptima menor.

Lo mismo sucede con cada variante, donde de acuerdo con el análisis del modo del cual proviene la frase, se puede obtener más de un posible contexto armónico para dicha frase.



Figura 34: Ejemplo de las distintas posibilidades armónicas para una frase.

En la Figura (33) se puede apreciar que, a partir de una frase generada desde el tercer modo de la escala menor melódica, es decir un modo Lidio aumentado, se puede tomar la frase para distintos contextos armónicos.

Para un adecuado uso de cada frase se recomienda practicar cada frase por separado con el mismo método sugerido por Chistiansen. Es decir, la práctica individual, el proceso de transportar la frase a las doce tonalidades y el de aplicar la frase a una cadencia típicamente *jazz*. Este proceso debe ser aplicado a la frase original y a las variantes tomando en cuenta sus distintas aplicaciones armónicas.

3.1 Ejercicios de improvisación con frases de acordes menores.

Los contextos armónicos menores del tema se encuentran en la sección B, aquí se puede determinar tres frases que claramente se encuentran en un contexto menor. En el caso de la primera frase a analizar, el recurso melódico usado por Parker es la escala menor melódica de Mi (E). En el caso de esta sección del solo, los cuatro primeros compases de la sección pueden dividirse en dos frases que a su vez pueden ser usadas en contextos menores. En el presente ejemplo se identifica cada una de las variaciones de las frases generadas con el arreglo.

Figura 35: Frases menores correspondientes al primer sistema de la parte B del Solo de Yardbird suite.

Para ejemplificar el desarrollo del ejercicio se usará la frase número (1) expuesta en la Figura (34).

En el presente ejemplo de la Figura (35) podemos observar la frase original más sus variaciones dispuestas de manera lineal bajo el contexto armónico original. Practicarlas de esta manera sería la primera etapa del ejercicio.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff is labeled with a green '1' and contains the original phrase. The second staff shows four variations of the phrase, each starting with a different chord: E^{MIN}7, B⁷, E^{MIN}7, and B⁷. The variations are written in a linear fashion, showing how the original phrase is adapted to different harmonic contexts.

Figura 36: Frase de contexto menor más sus variaciones.

La segunda etapa del proceso corresponde a una práctica de las frases en todas las tonalidades. Podemos practicar cada frase por separado o disponerlas de manera lineal.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, labeled with a green '2'. Each staff shows the original phrase adapted to a different key signature: E^{MIN}7, A^{MIN}7, and D^{MIN}7. The variations are written in a linear fashion, showing how the original phrase is adapted to different harmonic contexts.

Figura 37: Ejemplo de disposición lineal de la frase original más sus variantes en un ejercicio por cuartas.

En la Figura (36) se puede apreciar un ejemplo de ejercicio por cuartas, que debe ser practicado hasta tocar las frases en las doce tonalidades. Además de

la práctica de cada voz generada a partir del arreglo de manera lineal y en el contexto armónico original. Por último, en la Figura (37) se ejemplifican distintos usos de las frases en contextos reales típicos del jazz, una cadencia clásica del jazz (II – V – I) (Christiansen, 2001, p.18).

The image displays two musical staves in treble clef, each representing a different harmonic context for a jazz phrase. The top staff is for a major key cadence (II-V-I): E MIN7 (labeled 'VARIANTE 3'), A7, and D MAJ7. The bottom staff is for a minor key cadence (II-V-I): E MIN7(b5), A7, and D MIN7. Both phrases are written as eighth-note lines, with the first staff starting on G4 and the second on F4. The notes are: E MIN7 (G, A, B, C#), A7 (G, A, B, C#), D MAJ7 (F#, G, A, B), E MIN7(b5) (G, A, B, C), A7 (G, A, B, C#), and D MIN7 (F, G, A, B).

Figura 38: Ejemplos de frases para cadencia (II - V - I).

En la Figura (37) se ha usado la tercera variante de la frase original generada mediante el arreglo y se la ha adaptado a una típica cadencia jazz. Usando la misma frase tanto para el acorde menor como para el dominante. Además, adaptando la frase al contexto mayor o menor, con ligeros cambios las frases encajan a varios entornos armónicos.

Para un adecuado proceso de asimilación del lenguaje de improvisación, se recomienda concentrar esfuerzos en perfeccionar el uso de una línea o frase a la vez. Cuando la frase este aprendida en el contexto armónico original, se debe practicar la frase en las doce tonalidades y por último a usar la frase en progresiones típicas del estilo (Christiansen, 2001, p.18).

El material generado despues del analisis a una obra de Pareker, es abundante. Con respecto a frases para acordes menores, el resultado es frases como las siguientes:



Figura 39: Frases de contexto menor extraídas de la transcripción original de Yardbird suite.

Las cinco frases expuestas en la Figura (38) son frases de un solo compas han sido extraidas de distintos momentos del solo de Parker sobre Yardbird suite y estan en un contexto menor. Para facilitar el ejemplo se han puesto todas las frases bajo el mismo contexto armonico de Mi (E) menor. También se ha adaptado ciertas frases que estaban originalmente en otro contexto armónico pero que coinciden con el contexto dado.

El objetivo principal de este trabajo es ampliar el lenguaje contenido en una obra musical mediante un recurso arreglistico. Recordando la Figura (35) donde se expone las distintas variables de una sola frase. Se presenta está nueva Figura, donde se expone como la realización del arreglo a cuatro voces cerrado, nos permite ampliar el lenguaje contenido en cinco frases ya que se han generado tres variantes de cada frase.

Figura 40: Variantes melódicas de las tres primeras frases menores expuestas en la Figura 38.

El último paso ha realizar en afán de poseer este lenguaje, es repetir el proceso realizado con la frase inicial de ejemplo expuesta en la ilustración (33), con cada una de las frases representadas en la Figura (38).

3.2 Ejercicios de improvisación para acordes Mayores con Séptima menor

El método para realizar los ejercicios es básicamente el antes expuesto, es decir el método de la obra de Christiansen. En esta sección lo que cambia es el material a ser usado en los ejercicios, por las frases empleadas en acordes mayores con séptima menor. Para empezar, se debe practicar la frase original más sus variantes en el contexto armónico inicial. La frase tomada para desarrollar el ejemplo del ejercicio, es el cuarto compas de la primera A del solo y su contexto armónico original es La (A) mayor con séptima menor.



Figura 41: Frase original para acorde dominante y sus variantes.

La frase expuesta en la Figura (40) y sus variantes deben ser practicadas con el ejercicio por cuartas hasta interpretar las cuatro frases en los doce tonos.

Figura 42: Frase acordes dominantes por cuartas.

La etapa final del desarrollo del ejercicio con las frases para acordes mayores con séptima menor, es la misma que para los acordes menores. Aplicar las

frases a progresiones típicas del estilo, por ejemplo, un segundo menor, quinto mayor con séptima menor y primero mayor. (II – V – I).

Figura 43: Ejemplo de las frases para acordes dominantes desarrolladas dentro de una progresión típica del estilo.

En la Figura (42) se exponen las frases de los acordes dominantes antes desarrollados, en específico la (variante 2), en conjunto con la (variante 3) del ejercicio con acordes menores. Ambas frases generan una línea melódica adecuada para dicha progresión.

En la Figura (43) se expone cuatro de las frases del solo de Parker sobre Yardbird suite, usadas en contextos de acordes mayores con séptima menor. Por motivos del ejemplo todas las frases están expuestas en el mismo contexto armónico de Sol mayor con séptima menor (G7).

Figura 44: Ejemplo de las frases dominantes sobre el acorde Sol mayor con séptima menor.

En el presente ejemplo de la Figura (43) se puede observar cuatro frases de contexto mayor con séptima menor. Cabe mencionar que, mediante la aplicación del arreglo cada una de estas frases, tiene tres variaciones modales, expuestas en la Figura (44). Con cada una de ellas se puede aplicar el método de Christiansen o la variante expuesta en este trabajo, que no es más que el

método de Christiansen aplicado a la frase original más sus variantes a modo de escala.

The image shows four staves of musical notation for a G7 chord. The first staff is labeled 'G7' and contains the original phrase. The following three staves are labeled 'VARIANTE 1', 'VARIANTE 2', and 'VARIANTE 3'. Each staff contains a sequence of notes with trill ornaments (marked with a '3') and various accidentals (sharps, flats, naturals) applied to the notes, creating different melodic variations of the original phrase.

Figura 45: Ejemplo de las frases dominantes más sus variantes.

3.3 Ejercicios de improvisación para acordes Mayores

El mismo procedimiento habitual para desarrollar el ejercicio. Primero disponemos la frase más sus variantes de manera lineal y en el contexto armónico original.

The image shows a single staff of musical notation for a C major chord. The staff is divided into four sections. The first section is labeled 'FRASE ORIGINAL' and contains the original phrase. The following three sections are labeled 'VARIANTE 1', 'VARIANTE 2', and 'VARIANTE 3'. Each section contains a sequence of notes with trill ornaments (marked with a '3') and various accidentals (sharps, flats, naturals) applied to the notes, creating different melodic variations of the original phrase.

Figura 46 Ejemplo de Frase para contexto mayor más sus variantes.

La misma secuencia de la frase original más sus variantes dispuesta en un ejercicio por cuartas hasta completar las doce tonalidades.

Figure 47 shows a three-staff musical exercise. The top staff is in C major (C), the middle in F major (F), and the bottom in Bb major (Bb). Each staff contains four measures of eighth-note patterns, demonstrating a sequence of exercises for major chords.

Figura 47 Ejemplo de ejercicio por cuartas para acordes mayores.

Del mismo modo que los contextos armónicos anteriores, queda exponer la frase a progresiones típicas del jazz.

Figure 48 shows a two-staff musical exercise. The top staff is in D minor (D MIN⁷), G⁷, and C major (C MAJ⁷). The bottom staff is in D minor (D MIN^{7(b5)}), G⁷, and C minor (C MIN⁷). The exercise demonstrates a major phrase adapted to a typical jazz progression.

Figura 48 Frase mayor adaptada a una progresión típica de jazz.

4 Capítulo 4: Aplicación de las frases generadas a solos demostrativos.

Paul Berliner, en su libro “Thinking in jazz: The Infinite art of Improvisation” (1994), enfoca todo un capítulo de su obra en el dominio físico y técnico de varios motivos, frases y solos como depósito creativo para la invención melódica. Berliner explica que mientras más vasto sea el depósito melódico de un intérprete, será más vasto el alcance de su creatividad (Berliner, 1994).

Con el afán de demostrar la funcionalidad de las frases generadas y además, de interiorizar su uso, se ha construido tres solos sobre *standars* de *jazz*. Primero se dispondrá a manera de catálogo todo el material generado a partir de la aplicación del arreglo a cuatro voces cerradas sobre *Yardbird suite*. Para finalmente, utilizar las frases generadas en otros temas típicos de *jazz*. Además, se ha generado un solo alternativo para el tema *Yardbird suite* compuesto con base en las variaciones surgidas del arreglo.

Estos solos demostrativos forman parte del estudio de las variaciones melódicas, ya que según Christiansen, la mejor manera de comprobar si una frase ha sido interiorizada, es usarla en una improvisación sobre un tema distinto (Christiansen, 2001 p. 5). Todas las variaciones melódicas utilizadas en los solos demostrativos están previamente analizadas y se explica de qué frase vienen y qué número de variante son. El material que proviene de acordes mayores no está catalogado ya que son pocas frases, además, con ciertas adecuaciones, las frases utilizadas en acordes menores pueden adaptarse fácilmente al contexto mayor.

En la Figura (50) se aprecia un ejemplo de lo antes mencionado, donde se adapta una frase del contexto menor, la frase seis, para ser usada en un acorde mayor.

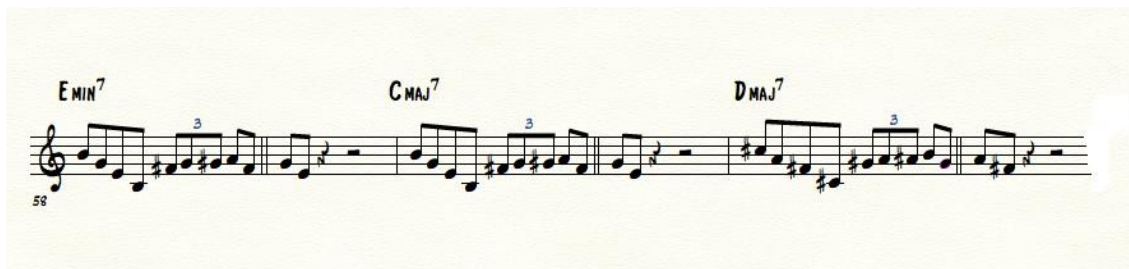


Figura 49 Adaptación de una frase de contexto menor a un acorde mayor.

4.1 Material para acordes menores

FRASES PARA ACORDES MENORES

The image displays a musical score titled "FRASES PARA ACORDES MENORES" (Phrases for Minor Chords). It is organized into two systems of staves. The first system contains four staves: "FRASE ORIGINAL", "VARIANTE 1", "VARIANTE 2", and "VARIANTE 3". The second system contains four staves: "F.0.", "V1", "V2", and "V3". Each staff is divided into measures corresponding to nine different minor chords, labeled at the top of each system: F^{MIN} 1, E^{MIN} 2, D^{MIN} 3, F^{MIN} 4, E^{MIN} 5, E^{MIN} 6, D^{MIN} 7, D^{MIN} 8, and F^{MIN} 9. The music is written in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures include triplets, indicated by a '3' over the notes. The key signature is one flat (Bb).

Figura 50. Todas las frases menores más sus variantes.

4.2 Material para acordes Mayores con séptima menor

FRASES PARA ACORDES MAYORES CON SEPTIMA MENOR

The musical score displays 12 phrases for major chords with a minor 7th. The phrases are numbered 1 through 12, each associated with a specific chord: G⁷, B^{b7}, B^{b7}, A⁷, D⁷, G⁷, B^{b7}, B^{b7}, A⁷, D⁷, G⁷, and A⁷. The score is written for guitar, with four staves: F.0 (Finger 0), V.1 (Voice 1), V.2 (Voice 2), and V.3 (Voice 3). The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is 4/4. Each phrase consists of a sequence of notes and rests, often including triplets. The notation includes stems, beams, and flags to indicate rhythm and articulation.

Figura 51. Todas las frases para acordes mayores con séptima menor más sus variantes.

4.3 Yardbird suite análisis

En el solo demostrativo que se presenta a continuación se ha desarrollado toda una variante al discurso musical completo de Parker. Es decir, se ha construido una variante del solo original, hecho de las voces generadas con el arreglo. Las zonas enmarcadas con color verde corresponden a la primera variante. Las zonas de color azul a la segunda variante y las zonas de color rojo a la tercera variante. Demostrando así que este proceso no solo otorga variantes para cada frase individual, sino también variantes para todo un discurso musical, es decir de todo un solo.

4.3.1 Solo demostrativo sobre Yardbird suite

YARDBIRD SUITE SOLO

ELECTRIC BASS

SWING $\text{♩} = 1.5$

5

9

14

18

22

26

30

Figura 52. Solo demostrativo sobre Yardbird Suite.

4.4 Out of Nowhere análisis

Al igual que en el solo demostrativo de *Yardbird suite* los colores representan las distintas variantes que se han usado para construir el solo. La diferencia es que aquí, el color extra (amarrillo) se usa para representar las frases originales usadas en otros contextos armónicos.

Ejemplo 1: Frase de la transcripción original de Parker primera frase del solo original adaptada al contexto armónico de Re (D).

Ejemplo 2: Frase construida con la primera variante de la frase numero dos para acordes menores adaptada a un contexto mayor en el caso de Sol (G) para luego adaptarse al contexto menor de Mi bemol (Eb).

Ejemplo 3: Frase construida con la segunda variante de la frase numero dos para acordes menores adaptada a un contexto mayor.

Ejemplo 4: Frase construida con la segunda variante de la frase número nueve del material para acordes mayores con séptima menor.

Ejemplo 5 y 6: Frases construidas con la segunda variante de la frase número cinco del material para acordes mayores con séptima menor.

Ejemplo 7: Frase construida a partir de la frase número cinco del material para acordes menores.

4.4.1 Out of Nowhere Solo

OUT OF NOWHERE SOLO

JOHNNY GREEN

ELECTRIC BASS

SWING 4/4

1 D⁷ G^{MAJ}⁷ 2 B^bMIN⁷

E^b7 G^{MAJ}⁷ 3 B^bMIN⁷

E⁷ 4 A^{MIN} E⁷ A^{MIN}⁷

A^{MIN}⁷ E^b7 5 A^{MIN}⁷ D⁷

G^{MAJ}⁷ B^bMIN⁷ E^b7 6

G^{MAJ}⁷ B^bMIN⁷ E⁷

A^{MIN}⁷ E⁷ A^{MIN}⁷ 7 C^{MIN}⁷

B^bMIN⁷ B^bDIM⁷ A^{MIN}⁷ D⁷ G^{MAJ}⁷ D⁷

30

Figura 53. Solo demonstrativo sobre Out of Nowhere.

4.5 Just Friends análisis

En el solo demostrativo para el tema Just Friends de John Klenner se ha empleado solamente una variante de prácticamente dos frases. Esto se debe a que justamente esta variante (Variante dos) es la más cómoda en cuanto a digitación en el instrumento. Con el objetivo de crear un solo más melódico se ha usado prácticamente la misma frase, (frase cuatro para acordes mayores con séptima menor) con pequeñas variaciones.

Ejemplo 1: Frase construida de la segunda variante de la frase cinco para acordes menores.

Ejemplo 2: Frase construida con la segunda variante de la frase cuatro para acordes mayores con séptima menor, variando las dos primeras notas.

Ejemplo 3: Frase construida con la segunda variante de la frase cuatro para acordes mayores con séptima menor, variando las dos primeras notas.

Ejemplo 4: Frase construida con la segunda variante de la frase número nueve del material para acordes mayores con séptima menor.

Ejemplo 5: Frase construida con la segunda variante de la frase nueve, variando el segundo tresillo de corchea.

Ejemplo 6: Frase construida con la segunda variante de la frase nueve sin presentar cambios, simplemente adaptada al contexto de Do (C) mayor con séptima menor.

4.5.1 Just Friends solo

JUST FRIENDS
SOLO DEMOSTRATIVO

ELECTRIC BASS JOHN KLENNER

SWING $\text{♩} = 8$ $B^b \text{MAJ}^7$ $B^b \text{MIN}^7$ 1 E^b7

$F \text{MAJ}^7$ $A^b \text{MIN}^7$ D^b7 2

5 $G \text{MIN}^7$ C^7 $F \text{MAJ}^7$ $D \text{MIN}^7$

9 G^7 3 $G \text{MIN}^7$ C^7 F^7 4

13 $B^b \text{MAJ}^7$ $B^b \text{MIN}^7$ E^b7

17 $F \text{MAJ}^7$ $A^b \text{MIN}^7$ D^b7 5

21 $G \text{MIN}^7$ C^7 A^7 $D \text{MIN}^7$

25 G^7 C^7 6 F^b $C \text{MIN}^7$ F^7

29

Figura 54. Solo demonstrativo sobre Just Friends.

5 Conclusiones y Recomendaciones

5.1 Conclusiones

El presente proyecto logró alcanzar su objetivo principal, enfocado en el diseño de ejercicios con base en variantes melódicas generadas a partir de la armonización para ser empleadas con propósitos interpretativos.

- En el primer capítulo, se consiguió recopilar los conocimientos que definen el lenguaje escogido y el tipo de armonización seleccionada.
- En el segundo capítulo, se crearon variantes de las frases originales de Parker, mediante el uso de técnicas de armonización.
- En el tercer capítulo, se diseñaron, expusieron y analizaron varios ejercicios cuyo propósito es ayudar al estudiante a asimilar la frase o sus variantes.
- Por último, en el cuarto capítulo se aplicaron las frases y sus variantes en tres solos escritos, cuyos contextos armónicos son típicos del *jazz*.

5.2 Recomendaciones

Debido a la adaptabilidad de las frases originales a distintos contextos armónicos, el aprendizaje de una de estas frases sumado a sus variantes permite múltiples aplicaciones. Un aporte adicional del trabajo es la adaptabilidad de las variantes a distintos instrumentos. El instrumento del cual provienen las frases originales es el saxofón, motivo por el cual algunas de las frases, son complicadas de adaptar al bajo eléctrico. Sin embargo, algunas variantes de estas frases son mucho más adaptables a otros instrumentos, pero este fenómeno requiere ser discutido en otro proyecto a futuro más centrado al instrumento. No menos promisorio es la experimentación con las variantes en ámbitos compositivos, puesto que este proceso facilita la asimilación de cualquier lenguaje musical.

La práctica, el juego, el experimento y el ejercicio, son los requisitos que abren las posibilidades creativas y expresivas de cualquier artista. La creatividad se construye en base a la imitación y la expresividad, en base a la espontaneidad y la repetición. Cualquier ausencia de práctica en estos aspectos implica la rigidez de la mente y por lo tanto del cuerpo (Nachmanovitch, 2013, p. 61).

En su libro "Thinking in jazz: The Infinite Art of improvisation", Paul Berliner (1994) después de un arduo estudio de todo lo que abarca el arte de la improvisación en el jazz, define a la práctica de la improvisación como un estilo de vida. Para Berliner cuando un intérprete usa la improvisación no solo como una mera práctica técnica sino más bien como una forma de vida, logra una sensibilidad artística excepcional. Dicha sensibilidad, explica Berliner, es lo que provoca que sea el arte lo que puede elevar las percepciones de un individuo sobre su realidad (Berliner, 1994, p. 486).

REFERENCIAS

- Arribas, R. (2017). *Jazzitis*. Obtenido de Charlie Parker y el nacimiento del bebop : <http://www.jazzitis.com/articulos/charlie-parker-y-el-nacimiento-del-bebop-13-primeros-pasos-en-new-york/>
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Act of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Campbell, G. (2002). *Expansions*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Case, B., & Britt, S. (1983). *Enciclopedia ilustrada del jazz* . Madrid: Júcar.
- Christiansen, C. (2001). *Essential Jazz Lines the style of Charlie Parker*. USA: Mel Bay Publications.
- Duboff, R., & Sultanof, J. (2011). Yardbird Suite. *Jazz Lines Publications*, 2.
- Guzman, A. E. (2011). *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de analisis musical*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Herrera, E. (1986). *Técnica de arreglos para la orquesta moderna* . Barcelona: Antoni Bosch.
- Koch, L. (1988). *Yardbird Suite: A Compendium of the Music and Life of Charlie Parker*. New York: Popular Press.
- Loui, P. (2012). Learning and Liking of Melody and Harmony: Further. *Topics in Cognitive Science*, 555-556.
- Martinez, J. (2014). *lamdejadela vida*. Obtenido de <https://lamdejadela vida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion.pdf>
- Miles, D., & Troupe, Q. (1991). *Miles, la autobiografía*. Barcelona : Ediciones B.
- Nachmanovitch, S. (2013). *Free Play: La improvisación en la vida y el arte* . Buenos Aires: Paidós.

- Pease, T., & Pulling, K. (2001). *Modern Jazz Voicings*. Wisconsin : Hal Leonard Berklee Press.
- Perez, J., & Gardey, A. (2010). *Definición de ritmo* . Obtenido de Obtenido de <https://definicion.de/ritmo/>
- Rich, A. (2018). *Encyclopaedia Britannica*. Obtenido de Britannica: <https://www.britannica.com/art/harmony-music/Harmony-and-melody>
- Sampayo, C. (1995). *Bird: la biografía de Charlie Parker*. Barcelona: Ediciones B.
- Tejada, G. (2013). *La Explosión Bebop: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York*. Donostia- San Sebastián: Musiker.
- Vidal, M. (2010). *La armonía en el Tango*. Santiago: Universidad de Chile.
- Zirpolo, M. (2018). *Swing & Beyond*. Obtenido de <http://swingandbeyond.com/2018/06/02/parkers-mood-1948-charlie-parker-and-supersax-with-conte-candoli-1972/>

ANEXOS

Análisis Armónico melódico sobre Yarbbird suite

YARDBIRD SUITE

ANÁLISIS MELÓDICO ARMÓNICO

CHARLIE PARKER

The image displays a handwritten musical score for 'Yarbird Suite' by Charlie Parker, featuring melodic lines and harmonic analysis. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It is divided into sections labeled 'A' and 'B'.

Section A (Measures 1-11):

- Measures 1-2: Chord $I^6 C^b$ (C minor 6).
- Measure 3: Chord $bVII^7 B^b7$ (Bb dominant 7).
- Measure 4: Chord $I^7 C^7$ (C dominant 7).
- Measure 5: Chord $SusV^9/A^7 B^b7$ (Suspected V9/A7).
- Measure 6: Chord $V^7/D^7 A^7$ (V7/D7).
- Measure 7: Chord $V^7/G^7 D^7$ (V7/G7).
- Measure 8: Chord $V^7/G^7 G^7$ (V7/G7).
- Measure 9: Chord $II^{min7}/II E^{min7}$ (II min7/II).
- Measure 10: Chord $V^9/II A^7$ (V9/II).
- Measure 11: Chord $II^{min7} V^7 D^{min7} G^7$ (II min7 V7 D min7 G7).

Section B (Measures 12-19):

- Measure 12: Chord $III^{min7} E^{min7}$ (III min7).
- Measure 13: Chord $II^{min7}/III F^{min7}(b5)$ (II min7/III).
- Measure 14: Chord $V^7/III B^7(b9) E^{min7}$ (V7/III).
- Measure 15: Chord $III^{min7} A^7$ (III min7).
- Measure 16: Chord $V^7/II A^7$ (V7/II).
- Measure 17: Chord $II^{min7} D^{min7} E^{min7}(b5)$ (II min7).
- Measure 18: Chord $V^9/D^7 A^7$ (V9/D7).
- Measure 19: Chord $V^7/V D^7$ (V7/V).

Section A (Measures 20-24):

- Measure 20: Chord $I^6 C^b$ (C minor 6).
- Measure 21: Chord $bVII^7 B^b7$ (Bb dominant 7).
- Measure 22: Chord $I^7 C^7$ (C dominant 7).
- Measure 23: Chord $SusV^9/A^7 B^b7$ (Suspected V9/A7).
- Measure 24: Chord $V^7/D^7 A^7$ (V7/D7).

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, NP, R). The analysis uses Roman numerals and chord symbols to identify the harmonic structure of the piece.

C^b B^{b7} C⁷ B^{b7} A⁷

D⁷ G⁷ E^{MIN7} A⁷ D^{MIN7} G⁷

[A₂] C^b B^{b7} C⁷ B^{b7} A⁷

D⁷ G⁷ C^b F^{MIN7(b5)} B^{7(b9)}

[B] E^{MIN7} F^{MIN7(b5)} B^{7(b9)} E^{MIN7} A⁷

D^{MIN7} E^{MIN7(b5)} A⁷

YARDBIRD SUITE

CHARLIE PARKER
FAUSTO BOADA

SWING 4/4

ALTO SAX 1

ALTO SAX 2

TENOR SAX 1

TENOR SAX 2

CHORDS: A⁶, D^{MIN7}, G⁷, A⁷, G⁷, F^{#7}, C^b, F^{MIN7}, B^{b7}, C⁷, B^{b7}, A⁷

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

CHORDS: B⁷, E⁷, C^{#MIN7}, F^{#7}, B^{MIN7}, E⁷, D⁷, G⁷, E^{MIN7}, A⁷, D^{MIN7}, G⁷

5

C[♯]MIN⁷ D[♯]MIN⁷(b5) G[♯]7(b9) C[♯]MIN⁷ F[♯]7

A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2

EMIN⁷ F[♯]MIN⁷(b5) B⁷(b9) EMIN⁷ A⁷

17

BMIN⁷ C[♯]MIN⁷(b5) F[♯]7 B⁷ BMIN⁷ E⁷

A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2

DMIN⁷ EMIN⁷(b5) A⁷ D⁷ DMIN⁷ G⁷

21

A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2

Chords: A^b, D^{MIN}7, G⁷, A⁷, A⁷, G⁷, F^{#7}
 Chords: C^b, B^{b7}, C⁷, B^{b7}, A⁷

25

A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2

Chords: B⁷, E⁷, A^b, B^{MIN}7, E⁷
 Chords: D⁷, G⁷, C^b, D^{MIN}7, G⁷

29

Enlace directo a archivos .PDF y .MUS del arreglo completo de Yardbird donde se muestra todo el solo de Parker armonizado a cuatro voces:

https://drive.google.com/open?id=1g8MUJS3x_CUOE3o255rNSznctrDRjuTD

